JORGE FRANCISCO LIERNUR

Arquitectura en la Argentina del siglo XX

La construcción de la modernidad

Fondo Nacional de las Artes

Encuentra más libros en:

www.librosdejoe.com

Arquitectura en la Argentina del siglo XX

La construcción de la modernidad

Fondo Nacional
de las Artes

Presidente

Amalia Lacroze de Fortabat

Directores

Luis Benedit

José M. Dagnino Pastore

Francisco Kröpfl

Carlos A. Paz

Sergio Renán

Horacio Salas

Ernesto Schoo

Clorindo M. J. Testa

Guillermo P. Whitelow

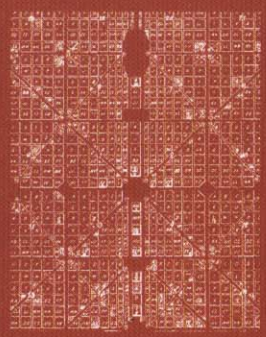
Héctor Yánover

Representante de la Secretaría
de Cultura de la Nación

Dario E. Lopérfido

Secretaría de Cultura y Comunicación
de la Presidencia de la Nación

Indice



Presentación, *8*

Comentarios preliminares, *9*

Introducción, *13*

Bibliografía, *434*

Primera Parte
La tradición en jaque

1. Construir el país, imaginar la Nación
1880-1910

La construcción del país urbano, *25*
Una práctica conflictiva, *38*
Lugares, artefactos y formas para la nueva privacidad, *42*
- Los palacios urbanos y rurales, *42*
- Hacia la vivienda como mercancía: la casa en altura, *47*
- La industria del alquiler: el conventillo y la casa popular de renta, *50*
- El habitar de los sectores populares, *55*

Control, burocracia y representación: las arquitecturas de Estado, *56*
- Las "construcciones monumentales", *59*
- Escuelas, hospitales, cárceles: las "máquinas" del poder, *69*

La industria y el comercio: ¿galpones o palacios?, *74*
La revolución material, *81*
Babel, *90*

2. Criollos y cosmopolitas
1910-1930

La ciudad de los nuevos vecinos, *101*
Casas baratas, *107*
¿Ingenieros, arquitectos?, *112*
Los inventores de lenguajes, *114*
- El "arte nuevo", *114*
- El art déco, *126*

Los espíritus de la raza, *138*
- La cultura de la recuperación del pasado, *138*
- El debate sobre la "arquitectura nacional", *140*
- Imágenes para la madre patria, *142*
- Las teorías sobre la arquitectura del período colonial, *143*
- Características compositivas, *145*
- El estilo "californiano": una arquitectura burocrática de Estado, *150*

La recomposición de la centralidad: el clasicismo tardío; entre la banalidad y el silencio, *153*
Primeras casas blancas, *159*

Segunda Parte
Un estilo moderno

3. Con eficiencia y mesura
1930-1940

Modernismos, *167*
Modernismo, *168*
Contactos con el debate internacional, *171*
La ciudad para las multitudes, *174*
Hacia la "vivienda social" como una política de Estado, *182*
Entre el servicio y el monumento: Arquitectura y Estado, *185*
La Arquitectura moderna como profesión eficiente, *196*
El debate sobre la nueva arquitectura, *207*
El modernismo como campo de experimentación, *214*
Excursus: el hormigón armado y la incidencia de las primeras grandes empresas constructoras, *220*
Signos de transformaciones, *224*

4. De la celebración a la nostalgia
1940-1960

Almas de Austral, *229*
Técnica y eficiencia: International style, southern atlantic way, *232*
Hacia un modernismo adjetivado: el "descubrimiento" de la Argentina, *241*
Centro: las relaciones con Le Corbusier y los CIAM, *251*
Del urbanismo a la planificación, *260*
La vivienda popular: entre el derecho social y la "villa miseria", *270*
Ingenieros, constructores, empresarios. La profesión de arquitecto: casa tomada, *274*
La construcción de la Historia, *280*
La era espacial, *283*
Fugas platónicas, *288*

Tercera Parte
Los días del diluvio

5. Desarrollo y utopías
1960-1980

Arquitectura y Estado modernizador, *295*
Nuevos programas, nuevas exigencias, *300*
- Industrias, *300*
- Oficinas, *302*
- Bancos, *305*

Nuevos actores: ¿un modelo argentino?, *308*
Una industria moderna, *316*
El incorformismo: de la rebelión estética a la "autonomía", *322*
- La rebelión estética, *322*
- El "compromiso", *331*
- "Todo es política", *337*
- La autonomía, *342*

Ciudad científica, ciudad popular, ciudad autoritaria, *346*
Crítica e Historia, *349*
Empresarios e intelectuales: una extraña pareja, *351*

6. El imperio de la frivolidad
1980-2000

"Todo lo sólido se disuelve en el aire", *359*
Nuevas estructuras del territorio, *363*
La privatización de la ciudad, *368*
Un modelo institucional en agonía, *383*
Mundialización y nostalgias del futuro: la exigencia de ser iguales, *387*
Mundialización y nostalgias del pasado: la exigencia de ser "otros", *396*
Migrantes, *409*
¿Dónde anida la Arquitectura?, *421*

Presentación

El Fondo Nacional de las Artes presenta este libro de Jorge Francisco Liernur. Lo presenta muy contento por la importancia que tiene haber registrado con rigor y entusiasmo el trayecto de nuestra arquitectura durante cien años.

Para una persona que esté por cumplir noventa años va a ser interesantísimo ver en imagen y leer el análisis de los edificios que vio crecer con naturalidad a lo largo de tanto tiempo.

Seguramente los más jóvenes lo recibirán con el mismo interés y tal vez ese paso de uno a otro edificio en el tiempo no parecerá natural pero sí curioso.

Reitero la importancia del libro y la satisfacción del Fondo por presentarlo.

Clorindo Testa

Comentarios preliminares

Arquitectura en la Argentina del siglo XX representa un esfuerzo extraordinario que abarca desde las obras arquitectónicas de fines del siglo XIX hasta las realizaciones más recientes y desde las obras de individualidad más destacada a los aspectos más generales de la problemática socioeconómica y urbanística de ayer y de hoy. Quienes han intentado esfuerzos de parecida generalidad podrán aquilatar lo que esta tarea ha demandado, tanto por lo que se refiere a la constatación de los hechos como a la investigación de los antecedentes y al esclarecimiento de las actitudes creadoras y los pensamientos que anidan en las obras.

Si bien en un principio Liernur pensaba presentar en un volumen diversos ensayos, redactados a lo largo de su trayectoria de crítico, lo cual hubiera estado perfectamente justificado, en el intento de relacionarlos en un orden secuencial comprendió que resultaba necesario ensamblarlos de un modo más coherente y ceñido. Tuvo entonces la idea de componer un relato continuo que entrelazara los distintos tópicos tratados y redondeara una visión de "la construcción de la modernidad".

Aun cuando nos ha enseñado y pensamos que el objetivo del historiador debiera ser el ambicionado por Ranke, es decir, "escribir sobre los hechos tal como ellos realmente fueron" (*wie es wircklich gewesen ist*), cada siglo y cada generación tiene su visión del pasado y por lo tanto de la Historia. Así, una era de la visión que de Alejandro se tenía en sus días, otra después de César y una bien distinta la que se tuvo de ellos después de Napoleón y de los tres después de Hitler. El objetivo de Ranke no debiera ser descartado por ello. Cuando es tomado seriamente, incluye una selección y evaluación según criterios propios de la época que se estudia con preferencia a los criterios actuales, pero obviamente el objetivo se hace más borroso cuando el objetivo del estudio es la arquitectura, el arte o la historia contemporánea. No podemos suscribir la idea expuesta por Hayden White, según la cual "el pasado no existe, se lo construye con la imaginación y, por lo tanto, la historia no es el pasado sino sólo una fantasía carente de verdadera objetividad". Si así fuera, el estudio de la historia dejaría de pertenecer por entero al campo de las ciencias humanísticas y pasaría a formar parte de la novelística. Pero, en ese caso, estaría en juego no sólo el carácter de la Historia del Arte y de la Arquitectura, sino inclusive el de la Historia Económica, siendo, sin embargo, que de ella se nutre la Economía misma como disciplina básica.

En el campo de la Historia del Arte es obvio que la experiencia y la atmósfera cultural que definen cada época y que marcan cada uno de los nuevos comienzos son diferentes. La actividad artística configura un diálogo entre generaciones y, en ese intercambio, cada generación aporta entre otras cosas su visión del pasado. Es más, esa visión del pasado se articula íntimamente con el proyecto de acción que cada generación se propone.

Creo que Liernur otorga una importancia exagerada a mi *Arquitectura Argentina Contemporánea* adjudicándole el carácter de versión oficial del "movimiento moderno", fuerte y homogénea. Resulta interesante verificar qué perspectivas le adjudica a la visión que por entonces (en los cincuenta) teníamos tanto los arquitectos de la generación de Austral luego de que se hubiesen agotado las instancias que habían dado origen al grupo, cuanto aquellos que, por entonces, hacíamos nuestras primeras armas, algunos en la revista *Nueva Visión*.

De cierto modo, al inmovilizar el pensamiento de algunos protagonistas en un momento clave establece un punto referencia claro a partir del cual la evolución posterior puede visualizarse con mayor claridad.

La lectura que hace de la crisis del modernismo puede no compartirse, pero resulta sumamente interesante y una de las más importantes contribuciones de Liernur bien puede ser la apertura de un amplio debate respecto de la evolución histórica de nuestra arquitectura, de la crítica arquitectónica y del planeamiento o evolución urbanos.

A través de un minucioso análisis de los factores que rodearon la concreción de las obras, no sólo como realizaciones artísticas, sino también como artefactos construidos y que prestaron una utilidad específica, Liernur revive la atmósfera que suscitó los objetos de su estudio y a sus autores.

Por primera vez, quizás, el interior, especialmente Córdoba y Rosario, recibe un tratamiento acorde con la importancia de las realizaciones llevadas a cabo allí por personalidades relevantes. Liernur ha introducido además la producción de los argentinos en el exterior, particularmente en los EE.UU. y Francia, lo cual resulta tanto más explicable en un mundo más globalizado y, por ende, el libro puede, con justicia, intitularse Arquitectura en la Argentina del siglo XX.

Con este libro, el Fondo Nacional de las Artes prosigue en un camino sumamente interesante, al difundir los escritos y realizaciones más significativas de la arquitectura nacional.

Francisco J. Bullrich, Arq.

La modernidad como problema, lo que equivaldría a decir el siglo XX como problema: nada menos se propone este libro, ubicado en el tramo final de una serie de investigaciones históricas y culturales que dominaron las últimas dos décadas, de las que Liernur fue protagonista y este libro, a su modo, es también heredero. Asimismo, podría definírselo como la modulación de un diálogo y la exposición de los conflictos entre modernismo y conservatismo, innovación y prudencia, estética y técnica, ideas y condiciones materiales, arquitectura y Estado, enseñanza y práctica, cosmopolitismo y nacionalismo. Esta enumeración sumaria alcanza para descubrir que se trata de una historia de disidencias, desconfianzas y malentendidos.

Pero, en primer lugar, es una historia continuada a lo largo de un siglo. Narración poco habitual en una época de incisiones monográficas y construcciones fragmentarias. La exposición del tiempo y de los hechos que suceden en el tiempo sorprende con el aliento desmedido, desacostumbrado, del relato. Sin embargo, no hay nada en este libro que no haya sido tocado por las corrientes últimas de la disciplina histórica.

En segundo lugar, entonces, se trata de una visión social, cultural, institucional, ideológica y técnica de los hechos representados. Así estamos frente a una historia de la profesión arquitectónica, cruzada con historias de la enseñanza, de las instituciones, de las figuras de arquitecto y de los grandes estudios; una historia de las tesis historiográficas precedentes, de las revistas y de los concursos, de la relaciòn de los profesionales con el Estado y con el mercado. Liernur encuentra su trama en la multiplicidad de las presiones que la sociedad y el Estado ejercen sobre la arquitectura; esas presiones se llevan a cabo en una atmósfera cargada de ideas proyectuales, legales, estéticas, políticas.

Cuando parecía ya muy difícil que un solo individuo se propusiera sostener un largo argumento continuo, que atravesara todo un siglo, cuando empresas de este tipo, si se encaran, lo hacen adoptando una estrategia fragmentaria que tiene un fundamento teórico tanto como metodológico, Liernur sigue un camino excepcional, consciente, claro está, de que todo el proyecto descansa sobre dos pivotes: la fuerza de las hipótesis y la acumulación exhaustiva de casos.

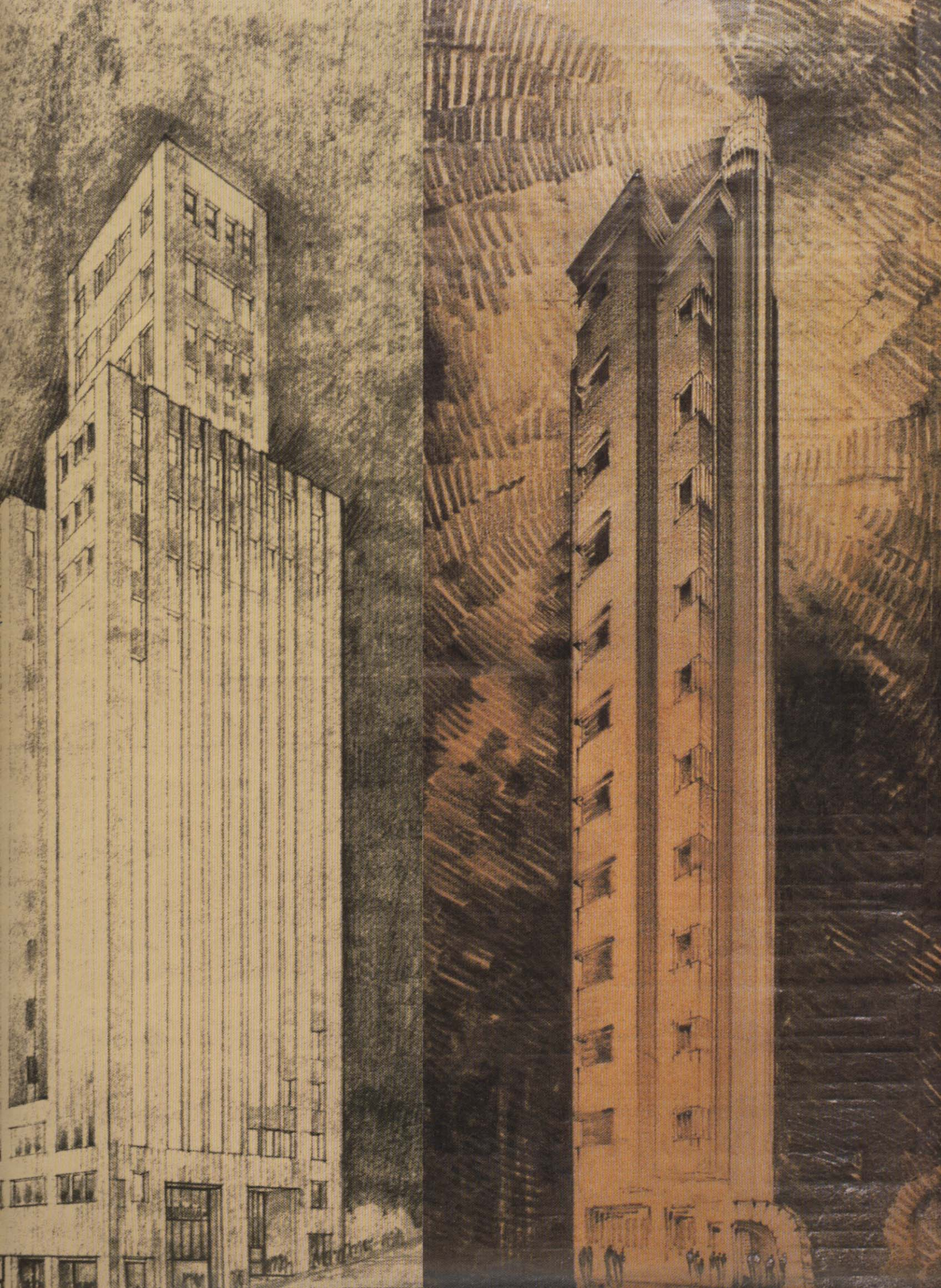
Una de las hipótesis es la fuerza motriz de todo el relato: el modernismo argentino es plural y conflictivo, inclinado tempranamente a ser una retórica que puede ser usada sin suscribir del todo sus principios. Podría argumentarse fácilmente que ésta no alcanza a ser una particularidad nacional, ya que los modernismos noratlánticos exhiben el mismo o más alto grado de conflicto. Pero Liernur le da nacionalidad y especificidad local a esta tesis comprensiva. No la reitera sino que la despliega.

Así, el conflicto de la modernidad se vuelve específico. En cada uno de los períodos en los que Liernur parte el siglo XX hay un nudo ideológico y material particular que define el choque entre los modernismos o la forma en que se impuso una hegemonía. A veces se trata de un edificio, otras de una tipología; en ocasiones es el Estado el que define la dirección, en otras el mercado diseña, desde la oficina del capitalista, lo que sucede sobre el tablero del arquitecto.

Con agudeza, Liernur capta los desfasajes entre Proyecto y Ley, es decir entre el impulso productivo y las condiciones públicas de su implantación. Indica en qué circunstancias el deseo proyectual y el *élan* técnico encontraron un límite en el desarrollo peculiar del capitalismo argentino.

Definido temáticamente, este libro es el capítulo argentino (y no sólo de Buenos Aires, sino también de sus ciudades chicas y grandes) del proyecto moderno en arquitectura. Definido metodológicamente, es una síntesis de todas las dimensiones que ha explorado la disciplina histórica en las últimas décadas: historia intelectual, de las ideas estéticas, de las instituciones, de un campo profesional y sus figuras, de la técnica. Pero esta lectora quisiera señalar aquello que le ha provocado el mayor placer intelectual: su aspecto crítico, esos párrafos, frases, a veces algunos adjetivos diestramente encontrados, con los que Liernur hace crítica de la arquitectura. Sus análisis tienen el don de la evocación visual y de la representación de un objeto en el espacio. En la capacidad crítica, Liernur prueba la fortaleza de sus hipótesis históricas y su agudeza es el suplemento estético de su relato.

Beatriz Sarlo



Introducción

1.

Numerosos estudios muestran que la transformación de las instituciones, la sociedad, la cultura, el territorio y los procesos productivos iluminada por una concepción del mundo desencantada y antropocéntrica comenzó en la Argentina a finales del siglo XVIII. Asimismo, la mayoría de los historiadores comparte la idea de que fue recién a partir de 1880 cuando, concluidas las luchas por la reorganización política de la región, el proceso de modernización cobró su impulso más poderoso. Desde entonces, con la incorporación del país a la economía-mundo, hegemonizada por Gran Bretaña, se aceleró el reemplazo del sistema tradicional, rural y artesanal, con parcial ocupación del territorio y pequeños núcleos aldeanos o urbanos, por un sistema secular, de base industrial creciente, espacialmente expandido, y con aglomeraciones de escala metropolitana.

Las modificaciones territoriales, de los insumos, de las prácticas sociales, de las instituciones, de las formas de vida y de los paradigmas culturales provocadas por estos procesos de modernización marcaron profundamente a la Arquitectura, y el propósito de este libro es tratar de reconocer y comprender esas marcas y el papel de la propia Arquitectura en esos cambios.

Pero, ¿qué se entiende aquí por Arquitectura?

En definiciones generales –la de la *Enciclopedia Británica*, por ejemplo– se la identifica como el arte y la técnica de proyectar y construir. Para la misma fuente, la mera acumulación de pericias constructivas constituye la edilicia.

Para ser más precisos deberíamos decir que la arquitectura es una actividad orientada a producir cobijos, procurando mediante esa organización, de manera consciente, comunicar un sentido singular (personal o colectivo). En este registro antropológico, la arquitectura constituye una práctica que distingue a los hombres de otros animales constructores de cobijos, sin barreras de lugar o de tiempo. Esta práctica difiere en las sociedades por su forma y grado de organización, los que dependen de hábitos y tradiciones, y del nivel de desarrollo de sus fuerzas productivas y de sus formas políticas. No siempre ni en todas partes, por ejemplo, la arquitectura supone o supuso la existencia de un individuo creador, el arquitecto: la arquitectura gótica o la de los templos budistas en el Japón carecen de esa figura. La idea misma de "proyecto" (prefiguración de una totalidad), subyacente en la primera definición citada, no puede generalizarse. No se compadece ni con el ejercicio de la arquitectura durante el medioevo, cuando el edificio se iba componiendo a lo largo de los años, ni con la práctica de numerosas obras creadas de manera colectiva y sin responder a una idea única, inicial y constante. En referencia a otros aspectos, algunos grupos humanos –los occidentales de comienzos del siglo XX o los musulmanes del siglo XIV– han utilizado o utilizan intensamente la decoración aplicada, mientras que otros –los japoneses del siglo XVIII, los campesinos castellanos o algunos modernistas del siglo XX– la ignoran. Unos, han transmitido saberes técnicos y códigos comunicativos de padres a hijos y, otros, los han fijado en textos como normas eternas. Hay quienes han organizado a sus constructores en comunidades claramente diferenciadas, pero también quienes han considerado a esos saberes como parte de otras profesiones –el sacerdote, el hombre de letras, el agrimensor, el artista, el carpintero–. Buenas o malas, de acuerdo con sus propios sistemas, todos han producido obras de arquitectura.

Llamamos "Arquitectura", en cambio, a una manera particular de organizar la producción de esos cobijos que se construyen procurando comunicar de modo consciente un sentido. Esa manera particular,

ese singular sistema, comenzó a existir en la Florencia en el siglo XV, para luego extenderse lentamente a otras zonas de Occidente y experimentar una profunda crisis en la primera mitad del siglo XIX. No había Arquitectura en la Inglaterra preisabelina, y en Alemania se empleó la palabra *Architektur*, en reemplazo de *Baukunst* (arte de construir), recién en los albores del siglo XX.

De modo que "Arquitectura" será para nosotros un cierto sistema de pericias técnicas, conceptos y definiciones teóricas, estrategias de ideación, reglas compositivas, jerarquías organizativas. En otras palabras: un preciso conjunto de valores. Dentro de estos límites tendrá sentido referirse a la edilicia popular o a la arquitectura de origen árabe en España, pero no solamente será anacrónico y esencialista sino que carecerá de sentido aludir a una Arquitectura americana prehispánica.

El sistema que ha permitido a este conjunto funcionar como una unidad constituye una Institución. Tiene, como tal, mecanismos de definición de sus actores legítimos (custodios de los valores) en relación con el resto de la sociedad, y ha establecido dispositivos de reconocimiento, transmisión, control y calificación de esos valores.

Así, estudiar de qué manera la Arquitectura atravesó los procesos de modernización deberá llevarnos a rastrear, en sus distintos registros, los cambios producidos en la Institución en su conjunto.

Como es habitual en libros como este, el relato que sigue es una historia de obras consagradas –de acuerdo con cánones institucionales cambiantes– a lo largo del período. Pero el lector encontrará, además, otras historias: las de los procesos de la profesión, las de las formas de enseñanza, las de las publicaciones, las de las ideas, las de los materiales de construcción.

Es que sería extremadamente limitado interesarnos por esas obras canónicas sin intentar comprender sus relaciones con los procesos territoriales o urbanos.

La Arquitectura ha establecido a lo largo de su Historia de casi cinco siglos relaciones complejas con el resto de la masa construida. En ciertos momentos y condiciones, estas relaciones han sido de reproducción y mimesis; en otros, de contraste. Son estas últimas las que en el tiempo de la Modernidad, bajo la determinación de hierro de la búsqueda permanente de lo nuevo, han sido dominantes, como veremos a lo largo del libro.

Los modernistas construyeron miradas interesadas hacia las producciones masivas, con una intensidad no comparable con ningún sistema estético precedente. Por distintos motivos. En primer lugar, porque mirar hacia la producción popular era una forma de contestar la exclusividad del sistema académico (de elite) como generador/custodio de normas. En segundo lugar, porque –aunque de manera diacrónica y no sincrónica– la producción masiva, generalmente anónima y mayoritariamente popular, constituía una forma de producción seriada, cuestión decisiva a la hora de considerar los complicados problemas suscitados por el imperio de la "reproducibilidad técnica". En tercer lugar, porque las formas sencillas de buena parte de la edilicia popular aportaban fuentes de legitimidad a aquellas posiciones modernistas que proclamaban la necesidad de formas puras y abstractas, y la eliminación de toda decoración superflua. En cuarto lugar, y en sentido contrario, porque, a lo largo del siglo, otros modernistas vieron en la producción popular precisamente una alternativa humanizada y muchas veces misteriosa a las formas "enajenadas" de la producción industrial moderna.

Parece obvio, por otra parte, que las obras de Arquitectura funcionan a su vez como modelos para la edilicia en general y para la producción popular en particular, y mucho más aún en la época de la aceleración geométrica de la circulación de la información y de los medios de comunicación de masas.

Debido a esto, la consideración de temas de la edilicia y del estado de las relaciones entre estos y la Arquitectura se hace indispensable a la hora de intentar comprender aquella parte de la definición propuesta al principio, referida al "intento consciente de comunicar un sentido". ¿Comunicar qué cosa?, ¿comunicar a quiénes?, son preguntas que sólo pueden contestarse en la Historia, puesto que las respuestas varían a lo largo del tiempo.

En un registro similar, es necesario comprender que las obras de Arquitectura son artefactos: una suerte de máquinas gigantescas que deben insertarse y funcionar a su vez como piezas de los circuitos que conforman la gran fábrica urbana. No sólo por las relaciones con su entorno inmediato, sino también por su función como núcleos de comunicación de sentido en el conjunto de esa fábrica. Los cambios en la estructura del territorio y las ciudades deben ser tenidos en cuenta si se quiere comprender no solamente de qué manera, en tanto dispositivos físicos activos y en tanto emisores de mensajes, los nuevos

artefactos vendrán a potenciarlos o a ponerlos en crisis, sino también el modo en que los ya existentes condicionaron a su vez la dirección de esos cambios.

La gran transformación que seguiremos a través del libro consiste, en síntesis, en el pasaje del mundo urbano al mundo metropolitano. Su comprensión es decisiva para entender a su vez los cambios en los modos de representación adoptados por la Arquitectura. Si bien en la Argentina ese pasaje se produjo centralmente en Buenos Aires y en las grandes ciudades como Córdoba o Rosario, también afectó al comportamiento de las ciudades medianas y pequeñas –e incluso de recónditos asentamientos– en todo el territorio del país. Con el pasaje del mundo urbano al mundo metropolitano, las sociedades de valores relativamente permanentes, con profundos anclajes a lugares y tradiciones y con sólidas redes de relaciones interpersonales intransferibles, fueron reemplazadas, de manera paulatina y combinada, por constelaciones de flujos, bienes, personas e ideas. En estas nuevas constelaciones metropolitanas los valores de larga duración tienden a ceder su lugar a un inestable conjunto de enunciados equivalentes, para los cuales, a la manera de las mercancías, el único núcleo duro es el dinero, en tanto medida de las cosas, las acciones y los seres.

Paradójicamente, esa equivalencia es a la vez pérdida y avance, puesto que en esa misma puesta en cuestión de valores presuntamente eternos se asienta el pasaje de los sistemas aristocráticos característicos del mundo antiguo a los sistemas democráticos e igualitarios característicos de la Modernidad.

Resabios de ese mundo antiguo, la Arquitectura como Institución de resguardo de valores y la arquitectura como acto técnico y comunicativo singular resultaron poderosamente afectadas por la nueva condición metropolitana, y atravesaron el siglo XX conmovidas por siempre renovadas formas de crisis. Unas veces siendo dominadas por nostalgias regresivas, otras dejándose llevar con docilidad por las fuerzas y las ideologías del Capital, y otras, las menos, actuando como piezas resistentes o planos de conflicto.

La Arquitectura en la Argentina del siglo XX, vale decir la arquitectura de la modernización, es –o debería ser– considerada, por definición, una Arquitectura moderna. Sin embargo, como enseguida veremos, la historiografía y el sentido común identifican como moderno solamente a un sector de la producción de esta etapa. Ha sido habitual referirse como momentos distintos a la "Arquitectura del Liberalismo" (1880-1920) y la "Arquitectura Moderna" (1930-2000). Se consideraba que los arquitectos de finales del siglo XIX no sólo no habían sido "modernos" sino que no habían hecho otra cosa que oponerse a la modernidad desde la Academia. Como contrapartida, habrían sido los ingenieros quienes habrían actuado, sin saberlo, como una suerte de precursores de la "Arquitectura Moderna".

Por mi parte creo, con Marshall Berman, que es más apropiado referirse a "modernismos" para identificar con mayor claridad las distintas formas de representar a la modernidad y a los procesos de modernización. Trataremos entonces de reconocer con mayor precisión qué significa hablar de "Arquitectura Moderna", pero aceptaremos, en el marco de esa definición el uso de esa designación para referirnos en general sólo a ciertas líneas que se hicieron dominantes a lo largo de buena parte del siglo. El libro las tendrá en el centro de su enfoque, aunque también daremos cuenta de otras líneas habitualmente no identificadas como "modernas", porque también las consideramos como manifestaciones de problemas propios de la modernidad.

Se habrá advertido que no he estado utilizando la palabra "Argentina" con minúscula, en su forma adjetivada. Es que no creo en la existencia de una esencia que permita suponer la posibilidad de identificar mediante ciertos rasgos una expresión local inefable de la cuestión más general que estamos enunciando. Es más, en la idea de una "Arquitectura Moderna argentina" parece subyacer una paradójica forma de autodiscriminación: existiría una "Arquitectura Moderna" a secas, patrimonio, seguramente, de los países centrales, mientras que los restantes países del planeta estarían condenados a unas prácticas de algún modo bastardas y, por eso mismo, adjetivadas. Por el contrario, dado que la construcción de la modernidad afectó a todo el globo, también afectó –como no podía ser menos– a la Argentina, de una manera que fue determinada por sus propias circunstancias. Por tales motivos considero errónea la construcción de la historiografía canónica de la "Arquitectura Moderna", centrada exclusivamente en ámbito noratlanticocéntrico. En este sentido el libro quiere ser la descripción de un episodio –con muchas expresiones insignificantes, pero también con algunas de gran valor– de esa gran Historia mundial de la Arquitectura de la modernidad que todavía está por escribirse.

2.

Ha sido frecuente asimilar la idea de "Arquitectura Moderna" a las de Arquitectura Funcionalista, Racionalista, Contemporánea, Maquinista, Cubista, Purista, Futurista o Vanguardista. Sin embargo, es evidente que estos adjetivos no son sinónimos y su empleo remite a muy distintos significados.

Como venimos sosteniendo, el sentido más amplio que puede atribuirse a la designación "Arquitectura Moderna" es el de aquellas transformaciones disciplinares e institucionales que resultaron de los procesos de modernización del país.

Pero esto no basta. En otro registro, la noción de "Arquitectura Moderna" se diferencia también claramente de la de Movimiento Moderno con la que con frecuencia se la ha confundido. En efecto, el Movimiento Moderno constituye, ante todo, una creación historiográfica que fue consolidándose aproximadamente entre 1927 y 1941, y que alude a determinadas expresiones de la arquitectura europea y norteamericana en esos años, fuertemente identificadas con los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Con la idea de "un" Movimiento Moderno se instaló una concepción puramente estilística de la Arquitectura Moderna, y con ella –aunque con las habituales variaciones– un canon que clausuró un innumerable número de experiencias. Y no sólo de otras alternativas europeas o norteamericanas sino, sobre todo, de las ideas y formas modernas surgidas en otras regiones del mundo. La historiografía de nuestro país dio por existente "un" Movimiento Moderno, y con ello su correspondiente canon. De este modo la Arquitectura Moderna ha sido habitualmente considerada en la Argentina como un derivado –correcto o incorrecto, según su distancia con el canon– del "Movimiento Moderno", y no como una compleja articulación de temas y problemas específicamente locales, de múltiples orígenes en momentos distintos, con ideas y modelos de igualmente múltiples fuentes internacionales. Es por eso que, como no podía ser menos, la historiografía local presentó a la "Arquitectura Moderna" como un "movimiento" que debía ser inevitablemente posterior al original, y por lo tanto ulterior a 1930. En rigor, el uso explícito de la noción de "Movimiento Moderno" pudo ingresar en la Argentina recién en 1939, cuando –por primera vez en dichos congresos– se efectivizó una representación activa de la Argentina, en torno de las figuras de Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan y Antonio Bonet.

En cuanto a la "Arquitectura Moderna", su existencia obtuvo una primera consagración institucional en nuestro país en enero de 1931, con la publicación de un número especial de la *Revista de Arquitectura*, órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, en el que se ilustró un conjunto de ejemplos de Arquitectura Moderna en la Argentina, acompañado por un editorial y por la traducción de un debate sobre el tema en la Asociación de Arquitectos Británicos. El hecho de que sólo uno de los arquitectos allí presentados haya conservado su carácter de "pionero" en la historiografía posterior de la "Arquitectura Moderna" da cuenta de las muchas variaciones de significados que el concepto ha experimentado desde entonces.

De todos modos, el concepto de "Arquitectura Moderna" no dominó como referente excluyente el campo arquitectónico argentino hasta después de la Segunda Guerra Mundial. En efecto, sólo a finales de la década del '40, con el Estilo Internacional construido y difundido desde los Estados Unidos, nueva potencia central de Occidente, con la entrada en la modernidad de amplios sectores rurales hasta entonces marginados y con la consolidación de los sectores medios, la "Arquitectura Moderna" expulsó a los restantes estilismos de la disciplina arquitectónica y de buena parte de las expectativas del público. En adelante, los debates se orientaron a definir el carácter de esa "Arquitectura Moderna" –más o menos orgánica, funcional, racional, popular, regional o historicista– pero sin poner en discusión su vigencia como marco excluyente de la disciplina.

Si la llegada de Le Corbusier a fines de 1929 suele ser considerada como inicio de la "Arquitectura Moderna" en la Argentina, podría indicarse la visita e Aldo Rossi, medio siglo más tarde, en 1978, como marca de la puesta en cuestión de la "Arquitectura Moderna" como sistema de creación siempre *ex novo*, desprendido de toda normativa disciplinar. En los debates suscitados en torno de la vigencia del término se han manifestado desde entonces diversas posiciones; las principales son las de defensa de su continuidad, la de superación en una condición "posmoderna" o la de la recuperación "neomoderna" de determinadas valencias del debate clausuradas desde la segunda posguerra.

3.

Lo dicho hasta aquí nos permite proponer al menos tres grandes etapas en el desarrollo de la Arquitectura en la Argentina durante la construcción de la modernidad, en lo que podríamos llamar el largo siglo XX. Son las tres partes en que está dividido el libro.

La primera, que abarca desde 1880 hasta 1930, está caracterizada por la instalación del proceso de modernización y por el desplegarse de dicho proceso con distintos niveles en la construcción del habitar metropolitano. Se trata de un período de transiciones, en el que comienza a advertirse la magnitud de los cambios que están produciéndose en todos los planos de la edilicia, el arte de la Arquitectura y los perfiles de los actores, pero no alcanza a instalarse una representación homogénea y consensuada de las "formas modernas". Vivir en medio de cambios extraordinarios obligaba a tomar partido y para eso era necesario reconsiderar las ideas tradicionales y hacerse cargo de nuevas formas de entender el mundo. Se podía "ser modernos" en múltiples aspectos, desde el estilo de vida a la indumentaria, desde los sistemas de construcción hasta los lenguajes decorativos, desde los materiales hasta los programas de necesidades. He dividido esta etapa, a la que he llamado "La tradición en jaque", en dos capítulos en los que he separado una primera parte, en la que se trabaja aún dentro de las nociones y repertorios tradicionales, de una segunda, en la que se difunden alternativas de renovación.

He llamado a la segunda parte: "Un estilo moderno".

Transcurre entre 1940 y 1960, y se caracteriza por una conciencia de la modernidad como la condición ineludible en que nos ha tocado vivir. Esta etapa se despliega en el tiempo que transcurre entre la aparición y la desaparición del adjetivo: dura hasta que lo "moderno" logra una condición sustantiva y excluyente. Durante la primera parte –la década del '30, aproximadamente– se produjo la construcción de la condición moderna de la disciplina y de sus certidumbres. Las clases medias, pero también las instituciones, comenzaron a adoptar unas formas despojadas de decoración, y algunos profesionales alcanzaron con estos lenguajes resultados que se pueden considerar maduros. Por razones específicamente disciplinares, y como consecuencia de transformaciones de orden histórico, la segunda posguerra estuvo signada por duras críticas a la, en cierto modo, ingenua producción del período inmediatamente anterior. Esas críticas llevaron en algunos extremos a reivindicar la necesidad de un "verdadero" modernismo, y en otros a expresiones nostálgicas de las viejas certidumbres. En ambas direcciones, y con importancia creciente se incorporó al debate la necesidad de considerar las tradiciones constructivas regionales.

Hacia 1960 ya nadie creía necesario dar batalla por la "Arquitectura Moderna", porque la condición moderna de la Arquitectura del siglo XX –se pensaba– ya estaba fuera de toda discusión.

"Los días del diluvio" –la tercera parte– aluden a un período de crisis cruzadas que afectan a la modernidad como postulado cultural, al país como unidad y proyecto, a la Arquitectura como institución y, en particular, a la Arquitectura en la Argentina. Las preguntas que comenzaron a ser formuladas en el período precedente, en muchos casos no obtuvieron respuesta. Y con ello se generalizó la caída y pérdida de toda certidumbre o fundamento indudable. En estos años, la Arquitectura Moderna fue cuestionada como paradigma disciplinar y comenzó nuevamente a discutirse la pertinencia del uso del adjetivo para referirse a la producción contemporánea. A la zaga de excitantes postulados ideológicos de distinto signo, en la primera parte de esta etapa –aproximadamente entre 1960 y 1980– se verificó una suerte de "canto del cisne" de la Arquitectura Moderna en la Argentina, mientras que a partir de 1980 las condiciones políticas, económicas, culturales y disciplinares permiten identificar un período de creciente desarticulación de modelos, instituciones y valores.

La división en estas etapas y capítulos obedece a una razón de orden de la argumentación pero no debe entenderse de manera rígida. Aunque por momentos se entrelazan, dando lugar a los núcleos que identifican a las partes del libro, las historias que he procurado narrar tienen inicios en tiempos diversos y se cierran también en momentos no necesariamente coincidentes. Algunas inclusive siguen abiertas.

4.

Debo aclarar al lector que este libro no fue escrito obedeciendo a un plan definido de antemano. Originalmente, pensaba publicar un conjunto de ensayos, poco difundidos o inéditos, sobre distintos aspectos de la Arquitectura Moderna en la Argentina, escritos a lo largo de veinte años. Fue por una su-

gerencia editorial que comencé a redactar un relato sencillo, que en un principio sólo tenía la función de articular esos estudios. Me llevaría, supuse, unas pocas semanas. Luego de varios meses de trabajo advertí que frente a mí había estado tomado vida algo distinto de las leves notas que había imaginado. Distinto y por añadidura autónomo y de tan fuerte personalidad que comenzó a exigirme una modalidad de trabajo y a determinar sus propias características, con un rumbo de cuya seducción e imperativo no he logrado sustraerme desde entonces. Pude dedicarle la totalidad de mi tiempo durante los dos primeros años de trabajo actuando como investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y en mi carácter de profesor con dedicación exclusiva de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Recientemente volví a concentrarme en concluirlo y preparar la edición final gracias, especialmente, al marco de estímulo, pero a la vez concentración académica, y al total apoyo con el que cuento en mi carácter de investigador de la Universidad Torcuato Di Tella.

Por supuesto que sentí una cierta inquietud cuando, para darle algún nombre a lo que estaba resultando de mi trabajo, concluí que se trataba de una Historia de la "Arquitectura en la Argentina del siglo XX". ¿A quién puede ocurrírsele en los tiempos que corren escribir una Historia con pretensiones de totalidad? Y, sin embargo, era eso lo que estaba haciendo. Y lo más inquietante es que comencé a pensar que podía resultar útil colocar en una serie cronológica y articulada por una interpretación los acontecimientos y obras que conocía. En la menos simpática de las circunstancias, para funcionar como plano que pudiera recibir el impacto de confutaciones, correcciones e ideas contrapuestas; en la más favorable, como estructura momentáneamente productiva para pensar el pasado y el presente de ese todavía objeto de deseo que, para amplias minorías de compatriotas, es la Arquitectura.

Desde que comencé a advertir su existencia, "el libro" me enseñó muchas cosas, pero sobre todo me ayudó a advertir que todos estos años había estado tratando de comprender lo que estaba ocurriendo con nuestra arquitectura a partir del estudio del pasado, y que ahora mis trabajos puntuales actuaban como las piedras sueltas que trazan los caminos de jardín, ayudándome a componer un relato. De ese relato debo decir desde ya que constituye una suerte de narración que me animo a asimilar a lo que los anglosajones llaman *non fiction*. Nadie que describa el desplegarse de un sistema complejo como la Arquitectura, en la que se articulan la cultura, las instituciones, las historias personales, la especulación inmobiliaria, la política, la edilicia, y la técnica, a lo largo de más de un siglo, podría suponer que es posible utilizar los mismos mecanismos de falsabilidad que los que se emplean en estudios parciales.

Cuando al escribirlo me angustiaba la imposibilidad de dar cuenta, con precisión documental y amplitud de detalles, de los acontecimientos que narraba, "el libro" me tranquilizaba argumentando que su credibilidad tenía sustento en la retórica. Su verosimilitud dependería del empleo de datos ciertos y en la articulación de esos datos entre sí de manera orgánica, coherente. No estoy seguro de haberlo conseguido, pero ese ha sido mi propósito.

Resulta evidente que no creo que la Historia de la Arquitectura se construya exclusivamente con obras maestras y creadores más o menos geniales. Pero tampoco pienso que estas obras y creadores no existen o que no deben estar en el centro del interés de quienes trabajamos en este campo del conocimiento. Creo, simplemente, que en algunas ocasiones ciertas obras y ciertos autores consiguen dar cuenta de problemas generales de la sociedad y de los hombres, y lo hacen de una manera particular. Estas obras tienen la cualidad de abrirnos la entrada a universos inesperados y de hacerlo por una vía que, para hacerse productiva, debe incorporar tramas y planos densos de otros objetos y acontecimientos.

Procuré que mi análisis abarcara expresiones en todo el territorio del país, pero se observará un desequilibrio a favor de la ciudad de Buenos Aires. No podría ser de otro modo, porque –nos guste o no– ha sido en la Capital Federal donde la modernización y metropolización se produjo de forma más plena e intensa y donde a lo largo del siglo se concentró la mayor parte del volumen construido, de sus manifestaciones más destacadas y de los estudios.

Cuando me preguntaba si encarar un trabajo como este no era un acto presuntuoso, fue "el libro" el que me convenció de seguir adelante. Escribiéndolo advertí que estaba reuniendo, bajo la aparente unidad de un objeto, una multitud de ideas y estudios parciales que me precedían y que eso debería ser útil, y era posible. No lo hubiera sido hace veinte años. Pero en este tiempo, sobre los trabajos pioneros de Bullrich, Gutiérrez y Ortiz y la compilación de Marina Waismann se fueron agregando numerosas investigaciones puntuales que han venido enriqueciendo el conocimiento de nuestra producción moderna, y de

los que este trabajo es deudor. La oportunidad de acceder a los estudios realizados en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", mientras fui su director, ha sido para esto de importancia nada menor. Desde entonces se han publicado numerosos trabajos y fueron conociéndose obras y figuras del interior del país no consideradas previamente. Pero si disponer de estos estudios ha sido la base sobre la que el relato pudo ir construyéndose, nunca hubiera contado con el impulso, las direcciones de análisis y muchas de las hipótesis que lo estructuran de no haber compartido propósitos, dudas y certidumbres, desde hace dos décadas, con mis compañeros Fernando Aliata, Anahí Ballent, Mercedes Daguerre, Adrián Gorelik, Graciela Silvestri y, en los últimos años, Claudia Shmidt y Alejandro Crispiani, a todos los cuales debo mucho más que un patrimonio intelectual.

También es este el momento de agradecer a los lectores, gracias a cuyas observaciones he corregido o ampliado tramos importantes del libro: los ya citados Gorelik, Silvestri, Ballent, Aliata y Shmidt, junto con Ana María Rigotti, Alberto Varas, Fabio Grementieri, Carlos Bugni, Francisco Bullrich y Pablo Pschepiurca.

Desearía que este libro fuera leído por arquitectos y, por supuesto, por estudiantes de arquitectura. Tengo la expectativa de que pueda servirles para mirar de otro modo la profesión que han elegido y el tiempo en que les toca actuar. Pero es también mi propósito, y probablemente mi mayor deseo, que lo lean "no arquitectos". Es habitual que un ingeniero, un cineasta o un músico sean juzgados con cierta condescendencia por sus pares del mundo de la cultura si nunca jamás han leído un cuento, o un poema siquiera, de Jorge Luis Borges. Es inadmisible que cualquier persona de una cultura mediana ignore quién fue Antonio Berni o la importancia del cine de Leopoldo Torre Nilson. Pero ninguno de ellos sentiría la menor incomodidad por desconocer los valores del cine Gran Rex o el significado cultural universal de la obra de Amancio Williams. Quisiera entonces que este libro actuara a modo de puente, recuperando por un lado para la Arquitectura una densidad cultural-crítica que le ha ido siendo despojada por el profesionalismo a lo largo del siglo, y contribuyendo, por otra parte, a que sea reconocida como una de las más significativas componentes de la cultura de la modernidad en la Argentina.

Por este motivo solicité el apoyo del Fondo Nacional de las Artes para su publicación: mi propósito se cumpliría sólo si era posible producir una edición que, con la alta calidad que caracteriza a sus publicaciones, resaltara la dignidad estética de lo que los argentinos supieron hacer en este rubro a lo largo del siglo XX. Era imprescindible que la Arquitectura de los inicios de la modernidad se viera junto con la de nuestro tiempo y la de los tiempos intermedios. Yuxtapuestas y por su propio peso, las imágenes son capaces de hacer detonar extraordinarias cargas de preguntas y afirmaciones, de abrir agujeros de angustia e de indicar direcciones posibles.

Debo por eso expresar mi enorme gratitud a las autoridades del Fondo, en primer lugar a su presidenta, Sra. Amalia Lacroze de Fortabat, a todos los integrantes del Directorio que me acompañaron en el proyecto y, muy especialmente, al Dr. Guillermo Alonso, su Director Gerente, quien actuó con invalorable calidez y eficiencia.

La preparación del aparato gráfico demandó ocho meses de trabajo. No lo hubiera podido realizar sólo con mis propias fuerzas. Afortunadamente conté con la colaboración de varias jóvenes, Florencia Rauch y Bárbara Moyano, en las primeras semanas, y luego con la de Valentina Liernur, quien –además de confirmarme que es una hija adorable– se reveló como una prolija, tenaz y efectiva archivista. Gracias a ellas pudimos reunir en este volumen fuentes dispersas de ilustraciones de enorme calidad: el Archivo Gráfico de la Nación, el Archivo del ex Ministerio de Obras Públicas y el del fotógrafo Manuel Gómez Piñeiro (a cargo del generoso Fabio Grementieri). A estos deben sumarse las incontables ilustraciones que con enorme espíritu de colaboración pusieron a nuestra disposición todos los estudios actualmente en actividad que se presentan en el libro. La otra gran fuente ha sido el archivo del gran fotógrafo de la Arquitectura de las últimas décadas en nuestro país, Alejandro Leveratto, a quien también estoy muy agradecido porque su compromiso con el proyecto fue mucho más allá que el de un excelente trabajo profesional. Hubiera sido imposible llevar a cabo su tarea, en los muy diversos sitios a los que ésta lo condujo, sin la inapreciable colaboración de Fernando Aliata, Silvia Pampinela, Horacio Gnemi, Alberto Nicolini, Julio Miranda y Marta Beatriz Silva.

Asimismo, debo destacar la participación de Juan Lo Bianco y su estudio en el diseño gráfico del libro. Hemos dedicado muchísimo tiempo a buscar el equilibrio de cada página y mucho más a comprender, en equipo, cuál debía ser la "forma" con que este objeto expresara mejor su propósito general y sus contenidos.

No es el autor quien está en condiciones, ni habilitado, para dar un juicio sobre el resultado, pero sí para destacar su satisfacción por el enorme placer obtenido mediante la experiencia de la tarea compartida.

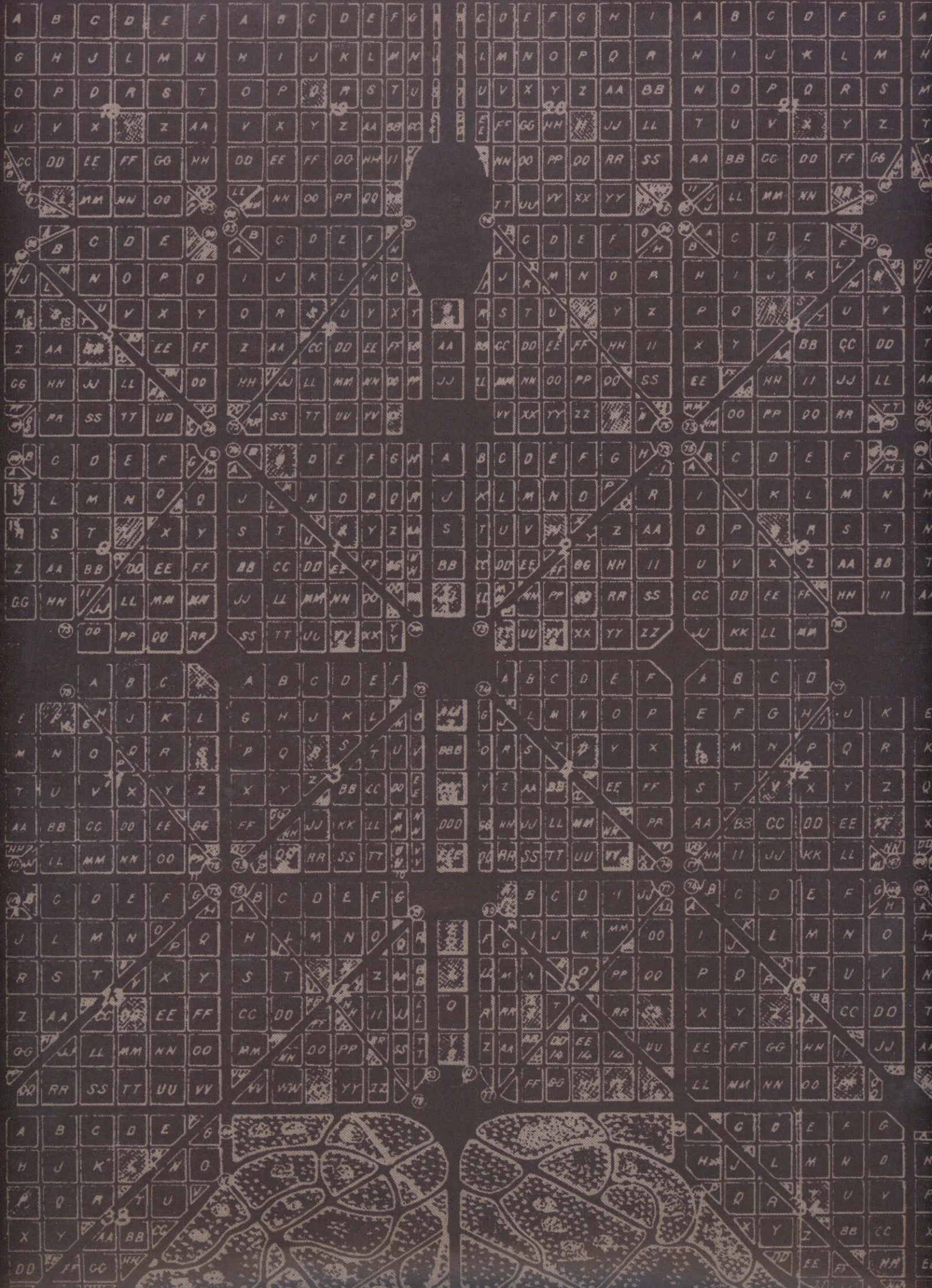
Durante mucho tiempo pensé que el trabajo de los historiadores de la arquitectura no se diferenciaba –ni tenía porque hacerlo– del de cualquier otro historiador. Es más, nunca creí que los arquitectos tuvieran derecho a exigir productividad específica alguna a un libro de historia. No he variado mi opinión sustancialmente: sigo pensando que un buen trabajo histórico debe seguir las reglas de esta disciplina, y sigo también negándome a actuar como compañero de ruta, justificando la última moda o cualquier corriente con la que legítimamente se identifiquen los proyectistas. No es ésa la tarea de la Historia.

Pero tampoco es acertado, me parece, pensar que la historia de la Arquitectura no existe, y que no existen con ella métodos, enfoques, instrumentos, temas, construcciones de valor, condiciones específicas del hacer historiográfico. A lo largo de nuestra historia moderna los historiadores y los arquitectos han estado vinculados. Pero en buena medida la disolución de la especificidad disciplinar de la Historia de la Arquitectura contribuyó a que se produjeran desencuentros, cuya consecuencia ha sido doblemente grave: por un lado, impulsando a los arquitectos a llenar por sus propios medios –inapropiados a mi juicio– los huecos en el conocimiento del pasado; por el otro, encerrando a los historiadores en un sofocante espacio de pura academia o quitando a su trabajo toda vinculación con la disciplina.

El libro que habrá de leerse ha sido escrito con el propósito de comprender el presente y encontrar en el pasado energías para transformarlo. Su propia estructura, de algún modo desmedida tanto desde parámetros temporales como espaciales, supuso correr muchos riesgos: ausencias, lagunas de información, imprecisiones, errores. Pero sobre todo los riesgos de la valoración. El autor es parte de ese presente y no una entidad neutra y etérea, por lo que su punto de vista está limitado por sus propias carencias e impregnado de sus propias pasiones. De todas esas debilidades, las verdaderamente graves son las que afectan a las personas, sobre todo en la medida en que una publicación de este tipo puede constituirse en un referente. Aunque quizás sea una redundancia, es bueno insistir en que de lo que se trata es de examinar representaciones y acontecimientos, y que estas representaciones y acontecimientos, y no las personas, son los objetos de valoración.

Tan incomprensible resulta que esa compleja malla de actores, normas, construcciones, cosas, ideas, recuerdos y palabras, que es la Arquitectura, y esa particular y apasionante manera de interrogarse por los Dioses, por la Tierra y por el Mundo, que también es la arquitectura se reduzcan a un pequeño y mezquino universo de profesores, como lo es que su práctica sea banalizada y limitada a unas pocas mañas de oficio, en el mejor de los casos, o confundida con el leve espesor del shock publicitario. Yo espero que este trabajo contribuya a recuperar para la disciplina dimensiones de cuya pérdida también me considero en parte responsable.

Creo, como he dicho, que preguntarnos por los valores puede llevar a una nostalgia regresiva. Pero creo también que, aunque no tengamos derecho adquirido a obtener una respuesta en el corto tramo de nuestras vidas, es legítimo y necesario el trabajoso ejercicio de imaginar plataformas fijas –transitorias seguramente– que nos ayuden a resistir a las fuerzas tendientes a una homogeneización que, en última instancia, está en la base del caos. Después de todo, la vida misma como forma fugaz de orden no es más que una "absurda" resistencia a la tercera ley de la termodinámica que rige al universo.



Primera parte

La tradición en jaque

1

1880
1910

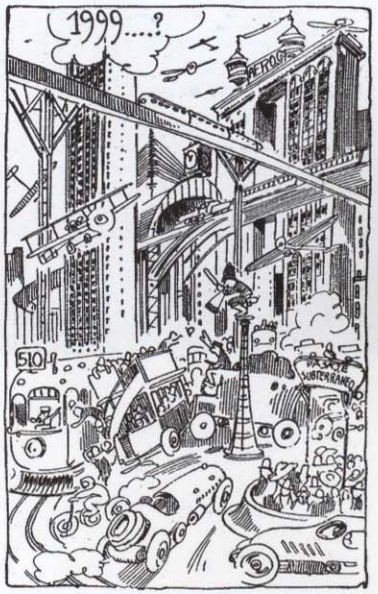
Construir el país, imaginar la Nación

La construcción del país urbano

Una de las características del período fundacional de la Argentina moderna fue el proceso de urbanización del país: en 1869 sólo el 28,6% de los 1.737.000 argentinos vivía en ciudades; cuarenta y cinco años más tarde estos pasaron a constituir el 52,7% de los 7.885.200 habitantes. Si se comparan los 496.000 vecinos de 1969 con los 4.155.500 de 1914 resulta evidente que no se trató de apenas de un aumento de tamaño de las ciudades, sino que debió producirse lo que podemos llamar una revolución urbana. Revolución que tuvo un doble impacto: por un lado, en la construcción de una trama de nuevos pueblos y ciudades en varias regiones del país; por el otro, en la transformación de varios de los viejos centros en ciudades modernas, y la radical metropolización de Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Lo primero se advierte si se tiene en cuenta que, en 1869, 258.000 personas poblaban los 53 pequeños centros (2.000 a 20.000 habitantes) que había en el país, mientras que en 1914 a estos se habían agregado otros 258, alcanzando la cantidad de 1.557.000 habitantes. Las cifras que marcan la transformación de las ciudades son igualmente elocuentes: Buenos Aires pasó de 187.100 habitantes en 1869 a 1.575.800 en 1914; Córdoba de 29.000 a 122.000; Rosario de 23.000 a 226.000; La Plata, fundada en 1882, contaba con 101.000 pobladores en 1914.

Para construir una representación de lo que debió ocurrir en las ciudades conviene imaginarlas, ante todo, como gigantescos obradores en los que se estaban demoliendo los viejos edificios, cavando las calles, edificando palacios en medio de quintas o baldíos, montando galpones y talleres improvisados. En estas vertiginosas aglomeraciones los más pobres se acomodaban donde podían, en las viejas casas, en ranchos o casillas, en tinglados en las terrazas o en los patios. Pero estas duras condiciones no eran la marca de un descenso social inexorable, sino la opción por un presente de sacrificio que tenían por delante, e imaginaban un futuro promisorio. ¿Qué les ofrecían los centros urbanos? En primer lugar, trabajo en talleres o industrias, pero, sobre todo, en su propia construcción. Cuantas más obras –de funcionalidad, de salubridad o de ornato– emprendía el poder público, más se elevaban los valores de las propiedades. Producto de su propia expansión industrial, los excedentes financieros de las grandes potencias –especialmente Gran Bretaña, Bélgica, Alemania y Francia– eran un excelente estímulo para este proceso con momentáneos beneficios a tres puntas: banqueros, propietarios y ciudadanos se favorecieron con estas gigantescas transformaciones a las que la elite contribuyó con sus derroches. Sólo que ese enorme flujo de capital literalmente se enterró en bulevares, plazas, parques, empedrados, teatros, palacios, bancos y juzgados; pero esto traería consecuencias en el futuro. Mientras tanto, esas transformaciones ofrecían trabajo, o mejor, medios de vida, pero además la posibilidad de acceder gratuitamente a la escuela y al hospital, o de tener un curandero o una partera a mano, de encontrarse con los compatriotas en las asociaciones nacionales, de descubrir la pareja de los sueños o comprar un rato de placer, de compartir ideales, de robar, de escuchar y bailar la música preferida, o divertirse en los circos, las riñas, las carreras o el parque japonés.

El primer factor que debe tenerse en cuenta para comprender estas transformaciones es el papel de las ciudades en el sistema de transporte. Sabemos que la Argentina se articuló en este período, con el sistema de división internacional del trabajo, mediante la exportación de sus productos agropecuarios, especialmente los granos y el ganado vacuno de la pampa húmeda, y los ovinos que incorporaron al sistema a la región patagónica. La explotación en las restantes regiones cumplía especialmente papeles subordinados: el tanino



2.

1. Congreso Nacional. Buenos Aires.
2. "Como cambian los tiempos". Caras y Caretas, 1913.

del noreste vinculado a los cueros, el azúcar, la vitivinicultura y los algodonales de Tucumán, Cuyo y el Chaco, al consumo interno; los quebrachales, a la construcción. Consecuencia de la disponibilidad financiera, y de la necesidad de construir un sistema de extracción de esas materias primas, el sistema ferroviario experimentó un desarrollo vertiginoso desde los 2.400 kilómetros de red en 1880 hasta los 33.700 en 1915. Las ciudades, grandes o pequeñas, fueron, ante todo, nudos de esa red, y todas, en distintos niveles, experimentaron las consecuencias. Desde la simple partición en dos zonas a ambos lados de la vía, en los pueblos más pequeños, hasta los complejos problemas estructurales de las metrópolis. El papel de las ciudades en la red de transportes determinó el carácter de sus transformaciones. Buenos Aires y Rosario, a escala nacional, y –en menor medida– Córdoba, a escala regional, experimentaron los impactos mayores, porque funcionaron como polos de extracción y, simultáneamente, de introducción de mercaderías. Mientras que ciudades como Mendoza, San Juan o Tucumán asumían un papel terminal a escala nacional y los puertos de Bahía Blanca, Puerto Deseado, Ensenada, San Nicolás o Campana actuaban como nudos regionales de intercambio, Buenos Aires y Rosario se convirtieron en las dos grandes cabeceras nacionales del sistema, en la medida en que en ellas se articulaba la mayoría de los ramales de la red ferroviaria con sus puertos de ultramar. Por este motivo, el rasgo saliente de estas dos ciudades fue el lugar físico que en ellas ocuparon las infraestructuras que materializaban la red, y los problemas estructurales que de esto derivaban.

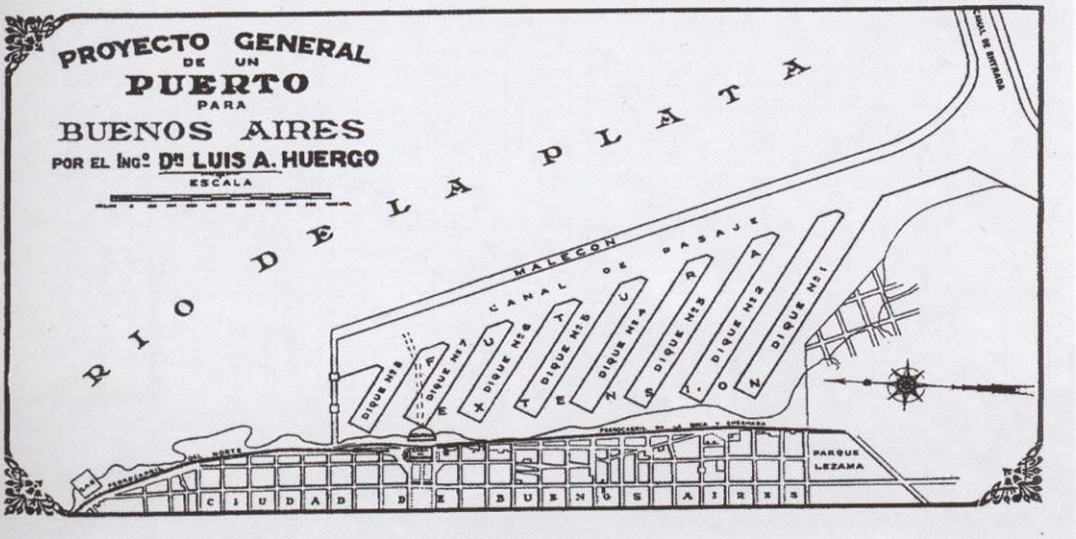
Cabecera nacional y regional, Rosario inició las grandes obras del puerto en 1902 ocupando el frente fluvial de la ciudad. Las principales líneas ferroviarias, hacia el oeste (Córdoba) y hacia el norte, determinaron la ubicación de grandes playas de maniobras y talleres en el extremo norte del puerto, mientras que otras conexiones con el suroeste y el sur dieron lugar a una especie de pinza que entraba por el norte y el sur del puerto estableciendo una suerte de cerco vial de la ciudad. De este modo, entre 1871 y 1895 se ubicaron las principales estaciones ferroviarias: Gran Central Argentino (1871), Sunchales (1886), Oeste Santafecino (1883), Provincial de Santa Fe (1891) y Central Córdoba (1891). Estas gigantescas marcas sobre el territorio generaron lo que sería la estructura funcional de la ciudad: en la zona enmarcada por los brazos de la pinza ferroviaria, el centro cultural y de negocios; hacia el norte, en los intersticios de los ramales, los barrios más pobres; más allá, en la franja que quedaba libre entre la vía y la costa, los nuevos barrios residenciales, completados con los pueblos nuevos al oeste; y en el sur los servicios que requerían de alguna marginación: el matadero público, el mercado público, el asilo de mendigos y la cárcel de mujeres.

La necesidad de mejorar las condiciones del puerto de Buenos Aires comenzaron a hacerse evidentes ya en la década del setenta, y fueron varios los proyectos que se sucedieron con este fin, como el del ingeniero Bateman, de 1871. Pero, todavía en 1881, un barco de 500 toneladas requería 100 días para su descarga, cuando en otros puertos esta actividad demoraba sólo 10 o 12. Hasta la década del '90 las principales funciones portuarias fueron realizadas utilizando para este fin el Riachuelo, debiéndose, para ello, dragar un canal de entrada para los barcos de mayor tonelaje. De este modo, en ambas márgenes del Riachuelo fueron asentándose barracas, frigoríficos y una parte de las incipientes industrias. El nuevo puerto fue construido entre 1886 y 1889, según el proyecto de Eduardo Madero, ocupando una zona de gran tamaño adyacente al centro histórico de la ciudad. Al igual que en Rosario el ejido urbano fue atravesado por los ramales ferroviarios procurándose no interferir en la zona central de la ciudad y tomando al puerto por el norte y por el sur. Y también, al igual que en Rosario, el trazado ferroviario definió un precinto que no sería afectado por la lógica técnica, delimitado –en este caso– aproximadamente por las calles Pueyrredón, Jujuy y el borde del río. Salvo Plaza Constitución, las grandes terminales eran externas o tangenciales a este precinto, como en el caso de Chacarita, Once o Retiro. Más allá de ese límite, el territorio urbano era atravesado por los ramales de las distintas líneas y marcado por las grandes superficies, como en Sola, junto al Riachuelo, y en torno de Retiro, Palermo y Constitución definían verdaderas porciones urbanas con absoluta autonomía.

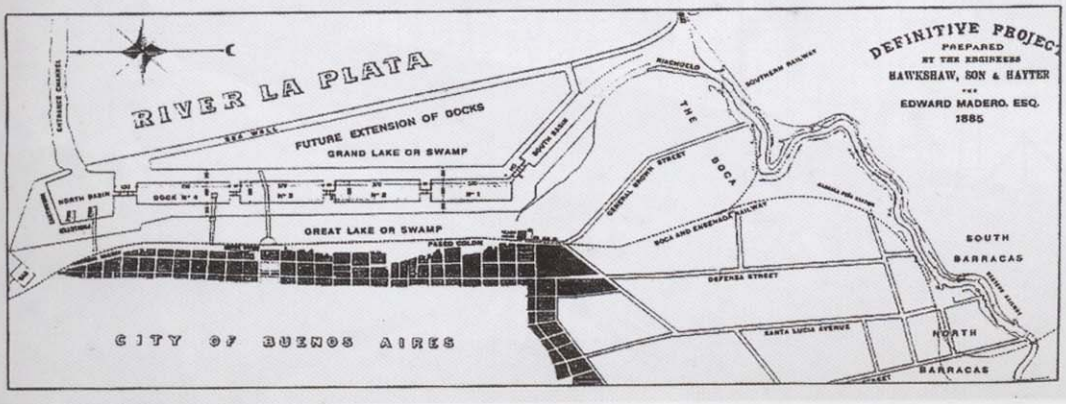
También externo, como en Rosario, fue el destino de los programas marginales: el complejo asistencial y los mataderos, en el sur; el cementerio de la Recoleta, en el norte.

Aunque no existe ningún Plan elaborado o dibujado para ninguna de las dos ciudades, es evidente que en ambos casos las acciones están presididas por una misma lógica o imagen urbana. Esta parece haber consistido –y el primer intendente de Buenos Aires, Torcuato de Alvear, llegó a formularlo de modo explícito– en preservar para la Forma –y, por lo tanto, como territorio de las principales inversiones públicas– a un

1.



2.



3.

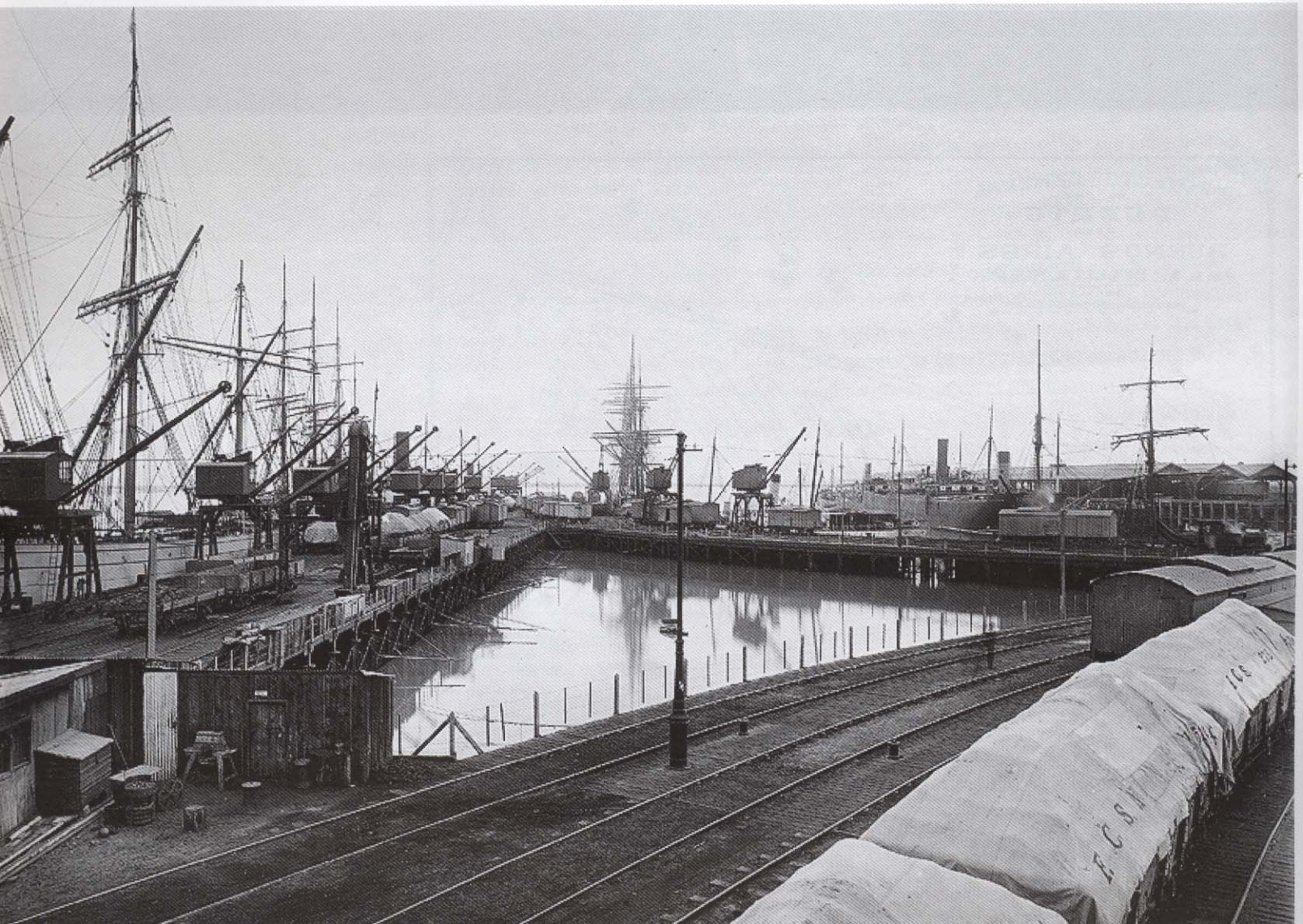
1. Puerto de Buenos Aires en construcción.
2. Puerto de Buenos Aires. Proyecto Huergo.
3. Puerto de Buenos Aires. Proyecto Madero.

La construcción del puerto de Buenos Aires fue una de las herramientas principales para el ingreso del país al proceso de modernización liderado por Gran Bretaña. La obra constituye un ejemplo paradigmático de las gigantescas transformaciones operadas sobre el territorio y, simultáneamente, de la propia sociedad que, para llevarlas a cabo, se obligaba a cambiar.

1. Puerto de Bahía Blanca.
2. Plano de La Plata, nueva capital de la provincia de Buenos Aires.
3. Plano de avenidas de Antoine Bouvard, para Rosario.
4. Plano de ampliación de Mendoza. Benito Carrasco.

La extensión masiva de la red de transporte organizada para la extracción y distribución de mercaderías sobre el territorio determinó el crecimiento de los principales nudos de intercambio, y en especial de los portuarios. Bajo la presión de estas condiciones comenzaron a desarrollarse, desde distintas áreas del conocimiento, los instrumentos para la comprensión y control de la nueva totalidad metropolitana.

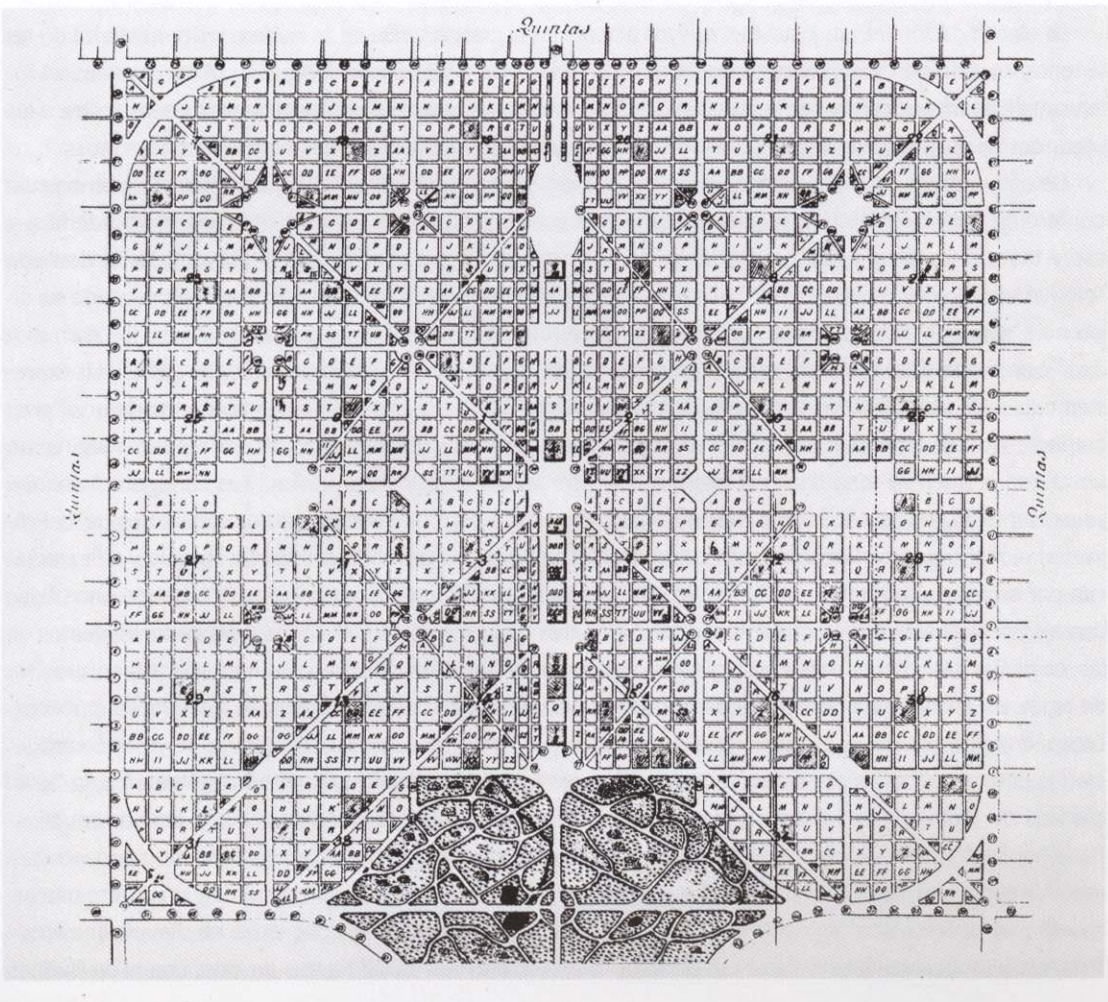
área relativamente pequeña, más allá de la cual no se imaginaba su extensión. Esta área coincidía con el primer límite pensado para la Capital, la avenida Pueyrredón y su continuación por Jujuy y luego la avenida Sáenz hasta Puente Alsina. La diferencia de superficie entre el ejido urbano total y el área de la "ciudad ideal" se explica en la medida en que para esa franja periférica se preveían funciones técnicas, de servicio y aprovisionamiento, o "marginales", inmersas en áreas no edificadas. Dentro del territorio señalado se percibe con claridad una suerte de cuadrado central delimitado al norte y al sur por Santa Fe y Caseros –en cuyo interior se legisló la apertura de las avenidas–, el triángulo del puerto y toda un área sur –la Boca y Barracas– dedicada a actividades productivas o programas "marginales". Que se haya adoptado el proyecto de Madero y no el de Huergo es coherente con este criterio de ciudad pequeña: mientras este último estaba presidido por una lógica de crecimiento ilimitado, el de Madero tenia una forma final, acorde con la dimensión acotada que se atribuía al centro urbano. Y también es congruente con esa imagen el trazado de la avenida de Mayo y el temprano proyecto (1889) de la avenida Norte-Sur: entre ambas definían una cruz en cuyos puntos extremos se ubicaban las sedes de los poderes de la ciudad: el Congreso Nacional, el Municipio, los Tribunales y la Casa de Gobierno. Atribuir a las elites dirigentes incapacidad de prever que la ciudad alcanzaría en menos de un siglo una población diez veces mayor que la de 1914 es un anacronismo: la ciudad capital se pensaba como un organismo relativamente pequeño (a la manera de Washington y no de Nueva York), burocrático y comercial, cabeza de un territorio agrícola-ganadero cubierto por una extensa red de pequeños pueblos. Serían estos últimos, se pensaba, y no los núcleos urbanos dirigentes o portuarios, los receptores de la corriente inmigratoria.



Las formas urbanas que hasta aquí venimos analizando expresan a grandes rasgos las características de un modelo de gestión oligárquica, basado en las relaciones de conveniencia entre las elites tradicionales, propietarias mayoritarias del casco central y protagonistas de la gestión política, y las grandes compañías de transportes extranjeras, especialmente británicas. Pero sobre la ciudad intervenían, además, otros actores que no necesariamente coincidían con estos criterios. Por empezar, los propietarios de las tierras de la gruesa franja periférica, los que, a su vez, podían tener relaciones con la elite.

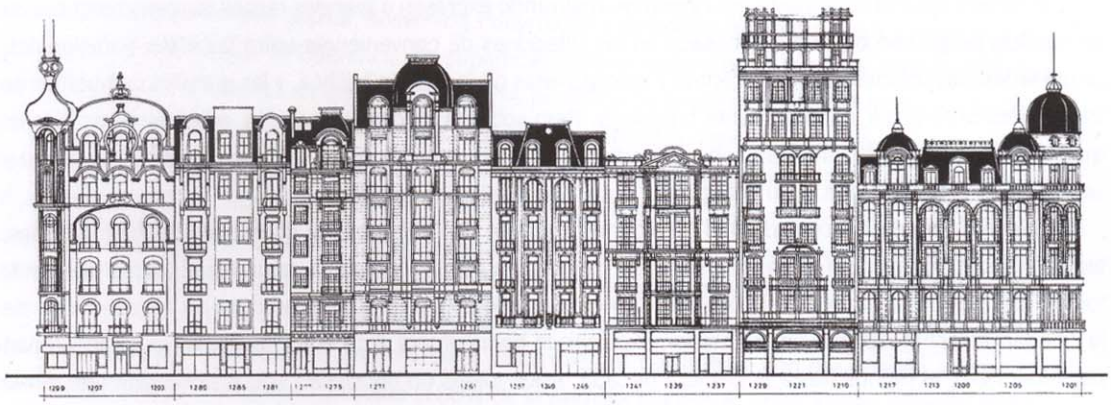
Hacia el Oeste de la "ciudad ideal", en tierras del área de "servicios" (y en el caso de Buenos Aires, también hacía el sur, sobre territorio provincial), comenzó a desarrollarse una creciente actividad de loteos, fomentada por los altos precios de la propiedad y los alquileres que el mismo proceso de consolidación de la "ciudad ideal" provocaba en su interior, expulsando hacia afuera a quienes no podían o no aceptaban pagarlos. Pero, al menos hasta la primera década, estos loteos no consistían sólo o principalmente en la expansión de la cuadrícula. Tanto en Buenos Aires como en Rosario la modalidad que caracterizó el crecimiento en este período fue la creación de lo que se llamaron villas en la primera –como Devoto, Soldati, Lugano–, y pueblos en la segunda –como Fisherton o Eloy Palacios–. Se trata de grandes porciones del territorio que un propietario organizaba en torno de un proyecto unitario, generalmente dominado por una plaza central, loteando luego los terrenos. Como la operación no podía completarse sin una vinculación con las redes de transportes, estos grandes propietarios también establecían sus propias relaciones con las empresas que brindaban ese servicio, determinando desvíos de ramales, instalación de estaciones o trazados de las redes tranviarias.

Las compañías de tranvías y de los restantes servicios internos urbanos constituían otro tipo de actores. Sus intereses no tenían –como en el caso de las ferroviarias o las navieras, las acopiadoras, los frigoríficos y las aseguradoras vinculadas a los puertos– nexos dominantes con los poderes nacionales. Y aunque debían mantenerlos, lo decisivo es que se conectaban mucho más estrechamente con los intereses ligados a los

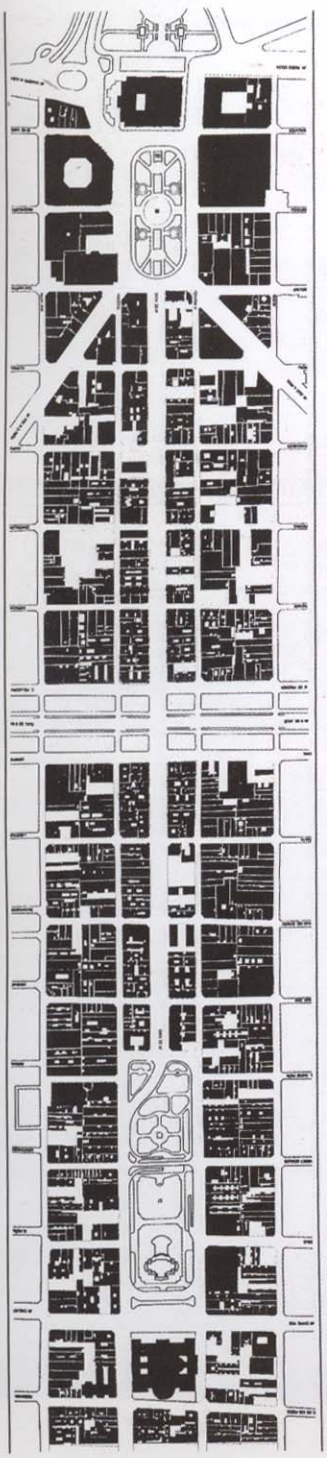


3.

4.



2.



1.

factores locales; con los propietarios de las tierras, porque su presencia determinaba inmediatamente una aumento del valor, y con los industriales, hacia cuyos establecimientos había que llevar o traer obreros o mercaderías. Con tracción a sangre y de un elevado costo relativo que los hacía inaccesibles para los trabajadores, estos primeros trazados consolidaron barrios de sectores medios. En las dos ciudades que estamos considerando, durante el período que analizamos las redes se desarrollaron principalmente en el interior de la "ciudad ideal", con conexiones con las terminales ferroviarias y con ramificaciones externas hacia los pueblos periféricos más alejados (Alberdi, en Rosario; Belgrano y Flores, en Buenos Aires), o hacia las áreas de producción (Villa Ortúzar, Nueva Chicago, Nueva Pompeya y Barracas, en Buenos Aires; Mataderos, en Rosario). La electrificación de las redes se inició con fuerza en 1902 y se acentuó en Buenos Aires a partir de la instalación de la Gran Usina de Dock Sur. Esto significó un quiebre y provocó una ulterior explosión del proceso de urbanización: en primer lugar, al producir un brusco descenso en los precios de los boletos, haciéndolos accesibles a los miles de trabajadores, y, en segundo lugar, porque fue consecuencia de la adopción de una nueva fuerza motriz, la electricidad, que no era controlada por los capitales ingleses.

La electrificación introdujo así tres nuevos actores en la construcción de la ciudad: los propietarios de los terrenos intersticiales, los habitantes de los nuevos vecindarios y las nuevas compañías. A los primeros les interesaba la intervención del municipio en la valorización de sus tierras, a partir del trazado de las calles; a los segundos, la obtención de los servicios de salud y educación, pero también la ampliación de las redes.

De esta manera, en los primeros años del nuevo siglo las acciones urbanas contaban con un crecido número de participantes que pugnaban cada uno por consolidar sus propios intereses. Pero además, y sobre todo, el desarrollo real producido hasta el momento echó por tierra con el proyecto de la deseada "ciudad ideal". Esta "ciudad ideal" que las elites habían imaginado y construido durante un cuarto de siglo no había sido otra cosa que la realización del proyecto rivadaviano para Buenos Aires: la "gran ciudad" que tuvo en La Plata –fundada como capital de la provincia de Buenos Aires, en 1882– su expresión más pura. Su fundador, el gobernador Dardo Rocha, defendía precisamente el proyecto de una "gran ciudad", y debió enfrentar las posiciones de quienes, como el senador Juan Ortiz de Rozas, imaginaban un centro pequeño y juzgaban más conveniente asentar las autoridades provinciales en alguna localidad ya existente, como San Nicolás o Mar del Plata. Realizado por el Departamento de Ingenieros de la Provincia, el plano parece haberse originado a partir de una propuesta de Juan Martín Burgos y se caracteriza por su forma cuadrada, por la dominante presencia de los edificios públicos a lo largo de uno de los dos ejes centrales, por la importante existencia de tres juegos de diagonales. Los devastadores efectos de las pestes y los criterios higienistas determinaron su localización en una zona elevada y bien provista de agua, así como una abundancia de parques y plazas sostenida por la presencia de edificios públicos. La importancia del eje, la dispersión de los edificios y la jerarquía similar de las plazas mayores contradecían la centralidad aparente de la planta, dando por resultado un tejido urbano homogéneo. Así, la "gran ciudad" de Rocha no lo era por su tamaño, sino por la presencia de las Instituciones y por su republicana articulación del espacio público y del espacio privado sobre la totalidad del territorio urbano. Era efectivamente una "ciudad", y no una "metrópoli", la sede de su ideal de una armonía y un orden; una armonía y un orden sólo imaginables en la medida en que el organismo se concretara en dimensiones controlables y reducidas. Si se compara el plano de La Plata, con sus 5.000 metros de lado, con el de Buenos

3.

4.

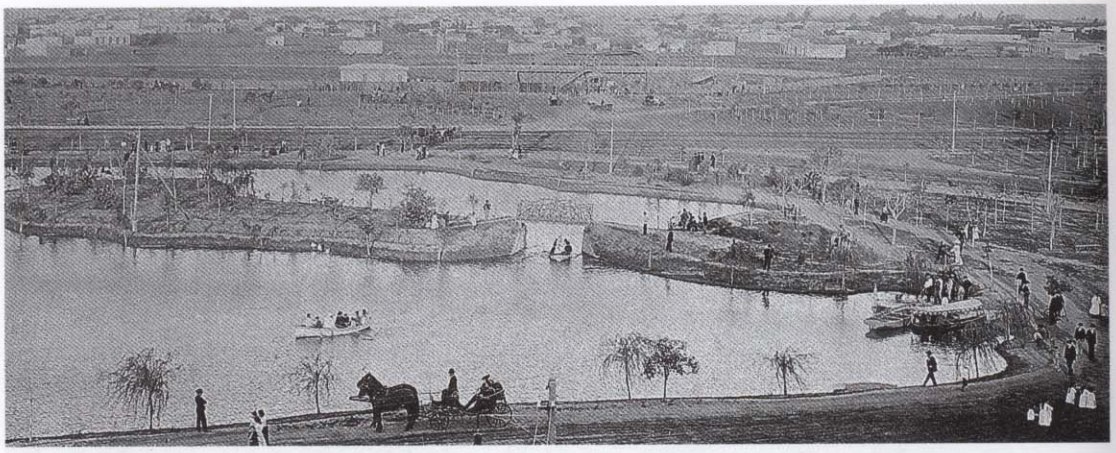
Aires, puede comprobarse que esa longitud es la que va del puerto a plaza Miserere y de Santa Fe a Caseros: la "gran ciudad" de Rocha tenía exactamente la dimensión del recinto preservado a que antes aludimos, la misma que la ciudad deseada por Alvear. No es de extrañar entonces que, también coincidente en dimensiones, la cruz central de La Plata realizara el nunca concretado sueño de la cruz de los poderes que observamos en Buenos Aires.

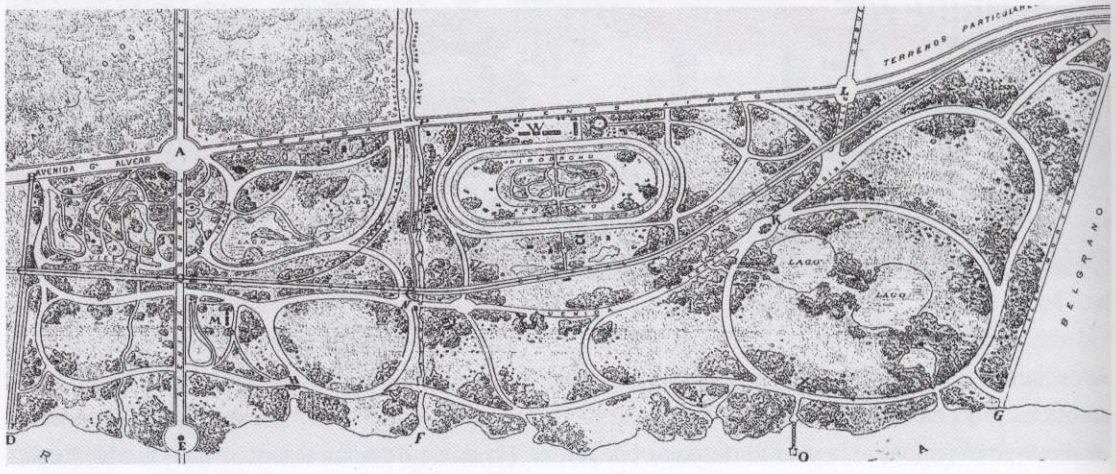
Pero, como vimos, más allá del proyecto de la elite porteña, junto y sobre su "ciudad ideal", el proceso real fue articulando simultáneamente las piezas descentradas del nuevo fenómeno metropolitano. Frente a la diversidad y multiplicidad de demandas característica de las metrópolis tendieron a establecerse dos corrientes: una, que sostenía que el territorio urbano debía ser una pura expresión no regulada del mercado, y otra, que comenzó a percibir la necesidad de establecer marcos regulatorios y propuestas generales.

La contratación de Joseph-Antoine Bouvard por parte de los municipios de Buenos Aires (1907) y Rosario (1909), con el objeto de confeccionar nuevos planos para ambas ciudades, constituyó la primera manifestación de que en la administración comenzaba a pesar la segunda de las corrientes citadas. El carácter progresista de estas propuestas está determinado por el intento de que, a partir de reconocer como inevitable la extensión de la ciudad a la totalidad del ejido y el fenómeno metropolitano, fuera el poder público el que decidiera las principales tendencias de desarrollo de la ciudad. En los dos casos los proyectos procuraban diferenciar la franja periférica del casco central. Lo más destacable de la propuesta para este último era el intento de desplazar hacia el oeste las funciones hasta entonces concentradas en el borde del río. Para la franja periférica el plan tenía un doble propósito: en primer lugar, el intento de homogeneizar su territorio creando una red de espacios públicos –plazas y parques– que, se pensaba, podrían articular en su torno de los vecindarios nacientes; en segundo lugar, y vinculado a lo anterior, se trataba de morigerar la construcción radioconcéntrica de la ciudad, evitando en lo posible la relación periferia-centro como dirección dominante, para lo que se buscaba crear flujos transversales de tránsito. En el caso de Buenos Aires debe notarse que la mayor parte de las avenidas propuestas vinculaban el norte y el sur del ejido capitalino, tratando de atravesar en sentido transversal a los grandes ramales ferroviarios que habían segmentado en gajos este-oeste el territorio urbano. Sólo se destacaba un eje en esa dirección a la altura de Flores, cuya intención era procurar construir el centro geográfico de la metrópoli, mientras que no se proponía ninguna vía de penetración al antiguo casco de la ciudad. El Plano de Rosario constituyó un paso adelante en relación con el de Buenos Aires, y tomó como modelo la pro-

1. Plano de la avenida de Mayo.
2. Un tramo de la avenida de Mayo.
3. Villalobos. "La transformación de Buenos Aires". *Caras y Caretas*, 1913.
4. Fachada en la avenida de Mayo.

Con su unidad de trazado, pero también con la pluralidad estilística que la identifica, la avenida de Mayo constituye la pieza urbana más expresiva de la autorrepresentación de la elite dirigente en las primeras décadas de la modernización. Pero la avenida es, además, un enorme tajo abierto en la trama que marca, por primera vez de manera tan elocuente, la división entre el norte rico y el sur pobre que caracterizará a Buenos Aires a lo largo del siglo XX.





1. Parque de la Independencia. Rosario.
2. Carlos Thays. Trazado del Parque 3 de Febrero.
3. Parque 3 de Febrero. Buenos Aires.
4. Arco de entrada al Paseo del Parque. La Plata.

Junto con las grandes avenidas, los parques urbanos fueron el instrumento más poderoso con que contaron los municipios para definir las tendencias de crecimiento de las ciudades. La construcción de estos grandes equipamientos verdes fue un rasgo distintivo de casi todas las ciudades argentinas de este período.

puesta más avanzada del momento –no europea sino americana– conocida el mismo año de la contratación de Bouvard: el plan de Chicago, de Burnham y Bennet. Como en ese caso, la articulación transversal se obtenía mediante un sistema radial de trama diagonal, que giraba en torno al triángulo del casco original, vinculando los nuevos barrios periféricos con la costa del río, al norte y al sur de la ciudad.

Aunque fueron importantes las ideas y propuestas urbanas de arquitectos como Enrique Chanourdie o Víctor Jaescke, no debe pensarse que fueron los arquitectos los únicos o los primeros profesionales para los que la ciudad generada por la modernización comenzó a ser considerada como un problema. Médicos como Emilio Coni, autor de *El Urbanismo en la Argentina*, economistas como Alejandro Bunge y, sobre todo, numerosos abogados se hicieron cargo del "urbanismo" que, a caballo del cambio de siglo, no era entendido todavía como una técnica, sino simplemente como la alarmante tendencia al crecimiento de los centros urbanos. Así, fue en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires donde más tempranamente se produjeron tesis sobre este tema, como la de Mana, *El urbanismo. Morfología de la ciudad moderna*, de 1913, o como las de Francisco Pondal, Francisco y Juan Carlos Lagos, y tuvo lugar la publicación de *Ciudad. Revista de Urbanismo*, dirigida por Enrique E. García.

Si la extensión indiferenciada de la trama y los loteos y las obras de las grandes empresas constituyeron las principales marcas de la acción privada en la construcción de las ciudades, el trazado de bulevares y, sobre todo, de los grandes parques fueron los instrumentos de la acción pública. Una acción no homogénea, cuya complejidad, su iter tortuoso de realizaciones y fracasos, da cuenta de la composición siempre móvil de la elite, pero también de la constitución paulatina de una escena pública.

Con Torcuato de Alvear, Buenos Aires inició la serie de esos bulevares mediante la construcción de la avenida de Mayo y la pavimentación y ensanche de Entre Ríos-Callao y la avenida Alvear. De origen rivadaviano, la idea de la avenida de Mayo tuvo sus primeras expresiones en los proyectos de José Marcelino Lagos (1869) y Carranza-Solier (1872), pero fue instrumentada por Alvear, quien consiguió que el 31 de octubre de 1884 fuera aprobada por ley 1.583. El proceso de esta avenida es una buena muestra de los distintos puntos de vista que se enfrentaban en la construcción de esta forma del espacio público: favorables

3.

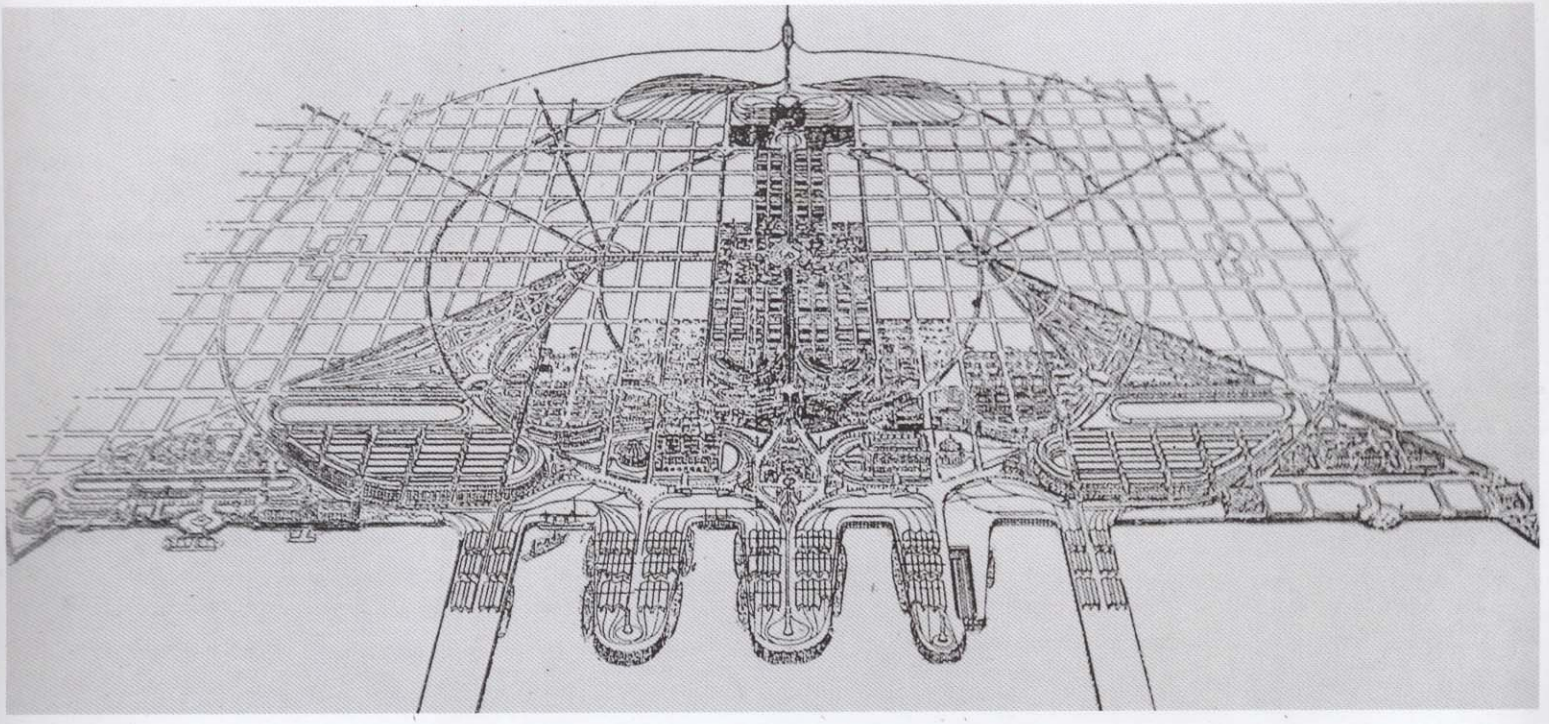
4.

a la conveniencia global que la operación suponía, aproximadamente la mitad de los 172 propietarios con fincas sobre la traza cedieron gratuitamente sus terrenos, mientras que el resto debió ser expropiado, en un proceso que demoró la finalización de la obra hasta 1894.

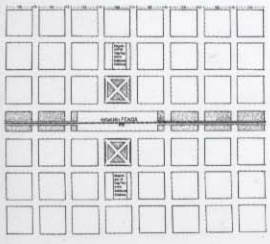
En Rosario la idea de abrir dos nuevos bulevares, el Santafecino y el Argentino, fue concebida en 1868. A diferencia de la avenida de Mayo, en este caso se trataba de la construcción de una suerte de bordes de la ciudad existente, una operación que, como es obvio, otorgaba un extraordinario valor a terrenos hasta entonces marginales. El primero de ellos fue inaugurado en 1887.

El intendente Luis Lagomaggiore impulsó en Mendoza la construcción de la alameda, en la avenida San Martín (1884-1888), como medio de unión de las ciudades "vieja" y "nueva". Y procedimientos similares determinaron que se hiciera la avenida diagonal en Córdoba. Junto con las grandes avenidas, los parques urbanos fueron el instrumento más poderoso con que contaron los municipios para definir las tendencias de crecimiento de las ciudades. La construcción de estos grandes equipamientos verdes fue un rasgo distintivo de casi todas las ciudades argentinas de este período: en Buenos Aires, el parque 3 de Febrero (1874); en La Plata, el paseo del Bosque (1882); en Corrientes, el parque Mitre (1887); en Paraná, el parque Urquiza (1895); en Mendoza, el parque General San Martín (1896); en Salta, el parque 20 de Febrero (1900); en Rosario, el parque de la Independencia (1900); en Mar del Plata, la rambla, el bulevar marítimo y el parque Camet (1903); en Tucumán, el parque 9 de Julio (1906).

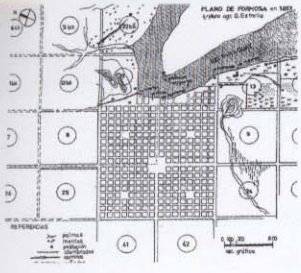
La función de los parques fue cambiando. Sarmiento concibió el parque 3 de Febrero como un instrumento educativo y productivo. Las epidemias acentuaron su carácter higiénico; pero estos lugares fueron también el escenario del nuevo fenómeno del tiempo libre de las masas. Sin embargo, ninguna de estas funciones fue tan decisiva como la capacidad de estos grandes espacios de generar una ruptura en la masa más o menos indiferenciada originada por la extensión de la cuadrícula española. En ese territorio homogéneo los parques introdujeron núcleos, alteraciones, que si intentaron actuar al principio como barreras a la expansión –en casos como Rosario, La Plata o Buenos Aires– se convirtieron luego en polos de agregación de zonas diferenciadas –y, por ende, de distinto valor– de la ciudad.



1.



2.



3.

1. Propuesta de plan para Futura Ciudad y Puerto de Samborombón.
2. Resistencia. Esquema general. 1876.
3. Planta de Formosa,1893.
4. Ingenio Santa Ana. Tucumán.
5. Planta de Fontana.

El país urbano no se construyó exclusivamente en las grandes ciudades. Con sus artefactos, sus demandas de nuevos consumos y, en consecuencia, con la expansión de los sistemas industriales y extractivos, las ciudades ocuparon también, jalonándolo, el territorio no urbanizado. Se crearon de este modo pueblos industriales, colonias agrícolas, instalaciones turísticas, centros de salud.

Pero el país urbano no se construyó exclusivamente en las grandes ciudades. Con sus artefactos, sus demandas de nuevos consumos y, en consecuencia, con la expansión de los sistemas industriales y extractivos, las ciudades ocuparon también, jalonándolo, el territorio no urbanizado. Se crearon de este modo pueblos industriales, colonias agrícolas, instalaciones turísticas, centros de salud.

Si por un lado la modernización determinó en las provincias la extinción de algunas de las formas de producción tradicionales, por el otro introdujo transformaciones notables. Financiada con fondos nacionales, la construcción del ferrocarril (1876) que unía Tucumán con Rosario permitió establecer un mecanismo de producción y distribución del azúcar nacional destinado al consumo interno. De este modo, junto a las plantaciones de caña se construyeron los establecimientos para la molienda, y a su alrededor crecieron los más tempranos poblados industriales del país. No estaban destinados a los zafreros, quienes habitualmente se instalaban en ranchos provisorios que ellos mismos se construían, sino a los trabajadores permanentes de los ingenios. El ingenio solía ocupar el centro de una trama territorial constituida a su vez por colonias menores, como resulta claro en el Bella Vista. En su programa se contaba, además de la fábrica, la mansión del propietario rodeada de parques (en San Pablo y Mercedes, proyectados por Carlos Thays), las casas para empleados y obreros y, a veces. la escuela y la capilla. Con frecuencia, chalet patronal y fábrica ocupaban el remate de una formación en la que los empleados habitaban en torno de una suerte de plaza sobre la que también se ubicaban las instalaciones principales, mientras que las viviendas obreras se alineaban a los lados de las calles de penetración al lugar, como ocurre en La Florida (1894), San Juan y Bella Vista.

Como en Tucumán, también Mendoza fue temprana cabecera de la otra gran línea del ferrocarril, y en ella se instaló la industria vitivinícola, destinada igualmente al consumo de los grandes centros urbanos del litoral. Pero aquí los viñedos y las bodegas generaron un tipo de poblado lineal, a lo largo de los caminos de borde de las propiedades. Como en los casos de San Martín y Rodeo de la Cruz, sobre ellos se extendían las viviendas patronales y de los trabajadores, los comercios y servicios y las instalaciones industriales propiamente dichas.

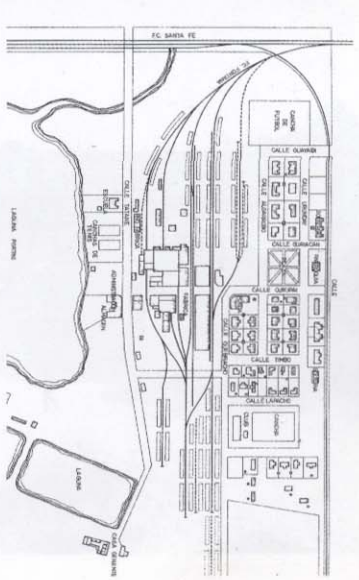
Otra de las producciones favorecidas por el modelo de modernización adoptado fue la del tanino, destinado especialmente al tratamiento de los cueros y obtenido del quebracho. El principal protagonista de esta explotación fue la Compañía Forestal del Chaco, de capitales internacionales, principalmente franceses. Se construyeron en este caso distinto tipo de asentamientos: algunos, como Villa Guillermina, apelando al trazado en damero; otros, a la manera de los ingenios organizados en torno de la fábrica, como en Fontana; y otros sobre el modelo de la ciudad jardín pintoresca, como en La Escondida.

Especialmente en Santa Fe, Entre Ríos y el sur de Córdoba tuvo lugar la fundación de colonias, destinadas en su mayor parte a producción agrícola: en 1895, la mitad de las 2.049.683 hectáreas sembradas con

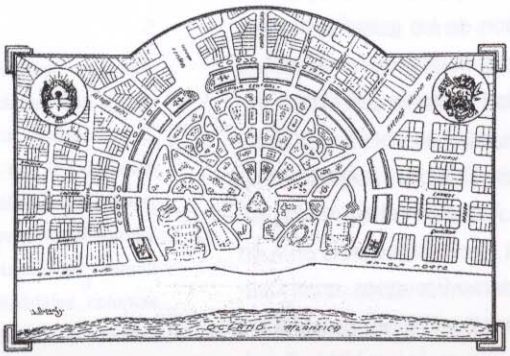
4.

trigo se localizaban en la primera de estas provincias. En sólo 21 años (1871-1890) se crearon 341 asentamientos de este tipo en esta región; 201 en Santa Fe, 135 en Entre Ríos y 54 en Córdoba. Esperanza, San Carlos, San Jerónimo, en Santa Fe; San José y Villa Urquiza, en Entre Ríos; San Francisco y Marcos Juárez, en Córdoba, son sólo algunos pocos nombres de los más prósperos de esos intentos, caracterizados por sus sencillas estructuras de damero en torno de una plaza central.

El principal organizador de la mayoría de los nuevos asentamientos fue el ferrocarril, en tanto el propio sistema requería de servicios instalados rítmicamente a lo largo de las líneas, pero, además, porque parte de las concesiones consistía en las tierras que el gobierno cedía a las compañías a ambos lados de los trazados. De este modo los pueblos ferroviarios se configuraban con centro en la estación y divididos en dos por la vía. Villa María, en Córdoba, fundada por el Ferrocarril Central Argentino (1876); Sampacho, en Mendoza, por el Ferrocarril Andino (1875), o Firmat, en Santa Fe, por Ignacio Firmat, sobre la vía del Ferrocarril del Oeste Santafecino (1888), constituyen algunos ejemplos de estas instalaciones. Asimismo, el ferrocarril determinó la creación de pueblos en torno de sus propios establecimientos destinados a talleres o depósitos, como ocurrió con Tafí Viejo, en Tucumán; Pérez y Laguna Paiva, en Santa Fe; Tolosa y Remedios de Escalada, en Buenos Aires.


F.C. SANTA FE
CALLE GUEMES
CALLE SARMIENTO
CALLE LAVALLE
CALLE BELGRANO
CALLE MITRE
CALLE LAVALLE
CALLE SARMIENTO
CALLE GUEMES

2.



4.

1. Club Canottieri Italiani. Tigre.
2. Bristol Hotel. Mar del Plata.
3. Casa de fin de semana. Tigre.
4. Plano para un centro turístico en Ostende.
5. Club de Pelota y Esgrima. Buenos Aires.
6. Hotel Termas. Rosario de la Frontera.

Inicialmente sólo al alcance de sectores de la elite, la mayor disponibilidad de tiempo libre y las nuevas teorías higiénicas estimularon el desarrollo de programas arquitectónicos y urbanísticos destinados a la práctica de deportes y a la vida al aire libre.
Hoteles, clubes, balnearios, casinos, casas de fin de semana y establecimientos termales, comenzaron a constituirse en nuevos ámbitos intermedios entre el espacio público y el de la intimidad.

gunos casos, como en Colonia San Justo, en Santa Fe, se produjo una combinación entre colonia agrícola y fuerte; en otros, este último no evolucionó hacia una población, quedando determinado por sus funciones militares, como Puerto Belgrano, en la Provincia de Buenos Aires.

Dominado y "civilizado", el territorio se convirtió entonces en paisaje. Objeto de la mirada o vehículo de placer corporal, importantes áreas geográficas se constituyeron así en escenarios instalados por nuevas obras: el Parque Nacional Nahuel Huapi (1902), en el Neuquen; el Parque Nacional del Iguazú (1903), en Misiones; el Cristo Redentor, en la Cordillera de los Andes. El ferrocarril permitió el acceso a zonas con buenas condiciones climáticas y geográficas. En Córdoba se construyeron gigantescas instalaciones con este fin: entre 1895 y 1897, en el departamento de Punilla, el Hotel Edén, que a partir de 1912 dio lugar a la actual ciudad de La Falda; en 1908, en Alta Gracia, el Hotel Sierras, casino a partir de 1912; en Traslasierra, el Hotel Yacanto. En la Provincia de Buenos Aires cumplieron este papel las sierras de La Ventana y de Tandil, desarrolladas a partir de similares intervenciones de gran dimensión, como el Club Hotel Sierra de la Ventana (1911), una alargada construcción de carácter "pintoresco", y la ciudad de Carhué, con sus aguas termales. La existencia de estas últimas dio lugar también a la cons-

1.

2.

trucción de complejos hoteleros en las provincias de Santiago del Estero y Mendoza, y en Salta el doctor Antonio Palau edificó el Hotel Termas de Rosario de la Frontera (1886). Pero no siempre estas instalaciones fueron germen de desarrollos urbanos posteriores y, en ocasiones, las expectativas terminaron en estrepitosos fracasos. Esto ocurrió en el caso de la llamada Mansión de Invierno, en Empedrado (Entre Ríos, 1909), un complejo hotelero que no llegó a utilizarse; y, aunque en territorio uruguayo, en el de las instalaciones que la Compañía Mihanovich levantó en las afueras de Colonia, que al hotel sumaban casino, plaza de toros, cancha de paleta e hipódromo.

Pero la capital del turismo fue Mar del Plata, un asentamiento hasta el que en 1886 se hizo llegar un ramal del Ferrocarril Sur. A partir de ese momento, a las primitivas instalaciones del Grand Hotel comenzaron a agregarse otras, de la que la más notable fue el Bristol Hotel (1888). Las casillas precarias de madera de los primeros tiempos fueron reemplazadas por *cottages* construidos a la inglesa o a la normanda, y las construcciones de madera de las primitivas ramblas y los balnearios La Perla y San Sebastián fueron reemplazadas por otras en vidrio y hierro, en 1906.

Una práctica conflictiva

A fines del siglo XIX, el campo de los operadores dedicados a las actividades edilicias se presentaba como un territorio en disputa. Si bien cualquiera podía construir y "hacer Arquitectura", podían distinguirse varios estamentos. Estaban los arquitectos que habían cursado estudios en los establecimientos oficiales europeos, los que lo habían hecho en *ateliers* particulares, también en Europa, los egresados como ingenieros en la Facultad de Ciencias Exactas local, los arquitectos extranjeros residentes en la Argentina y los que enviaban sus trabajos desde sus respectivos países. A ellos había que agregar los "idóneos": constructores, "empresarios", albañiles y todos los que se lanzaban a construir sin experiencia alguna.

Según los censos, en 1895 se desempeñaban en el país 396 arquitectos y 1.481 ingenieros. En 1914 serían 4.746 los profesionales dedicados a la construcción, de ellos: 2.798 constructores, 1.405 ingenieros (sin especificación de ramos) y 623 arquitectos. Por otra parte, la relación entre arquitectos e ingenieros en Buenos Aires era de 33 a 121 en 1869, 120 a 559 en 1887, 209 a 794 en 1895 y 255 a 826 en 1904, vale decir que la proporción de arquitectos disminuyó del 21,5% en el '69 al 17,7% en el '87, para aumentar al 23,6% en 1904.

1. Tarjeta postal. Parque Nacional Nahuel Huapi.
2. Tarjeta postal. Parque Nacional Iguazú.
3. Tapa de la revista de la Sociedad Central de Arquitectos.

Dominado y "civilizado", el territorio se convirtió en paisaje. Objeto de la mirada o vehículo de placer corporal, importantes áreas geográficas se constituyeron así en escenarios instalados por nuevas obras. Instrumento decisivo del nuevo fenómeno, el ferrocarril permitió el acceso a zonas con diferentes condiciones climáticas y geográficas. Con ello la llanura y el "desierto" comenzaron a dejar de ser las únicas formas de imaginar al país.

Con el objetivo de poner orden en una actividad que en los comienzos de la modernización se presentaba como un confuso amasijo de prácticas, creencias e ideas, se definieron e instituyeron formas legales, hábitos, normas éticas, límites físicos, modelos, formas de reconocimiento, etc., que fueron acotando a la Arquitectura como disciplina rectora de la construcción del habitar.

Este conjunto, esta Institución, debía cumplir dos objetivos fundamentales: se constituiría en la única depositaria de los Valores en el campo de la edilicia, diferenciando lo normal de lo patológico, y permitiría, a partir de la sujeción de las prácticas, la renovación que las circunstancias fueran exigiendo.

Para ello se avanzó en las distintas tareas que esta operación acarreaba:

1) Para la definición de los agentes que el cuerpo social habría de reconocer como únicos poseedores de ese saber específico se actuó en dos direcciones: en 1903 se instauró una reglamentación por la cual se bloqueaba el flujo de profesionales extranjeros, admitiendo como idóneos exclusivamente a los graduados en el país y a los graduados en el exterior residentes hasta la fecha; y, en 1905, mediante la ley nacional 4.560, que abarcaba a otras profesiones, se estableció el requerimiento de título universitario para el ejercicio de la Arquitectura.

   Por otra parte, en 1895 adquirió personería jurídica la Sociedad de Arquitectos, y Constructores de Obras y, en 1901, se fundó por segunda vez la Sociedad Central de Arquitectos (luego de un primer intento fracasado, en 1866). Esto permitió ir estableciendo una ética de la profesión, al tiempo que comenzaron a atenderse y regularse intereses particulares, como los aranceles profesionales o la reglamentación de los concursos.

   En otro plano de legalidad, pero no menos importante, se inició la construcción de una genealogía válida de la profesión. En 1913, Christophersen dictó la primera conferencia sobre la Arquitectura Colonial. Mientras tanto, con la incorporación de Kronfuss comenzaron a atenderse los antecedentes de la arquitectura argentina en la Escuela de Arquitectura.

   Para el Centenario, Juan Buschiazzo, como presidente de la SCA, propuso al gobierno la redacción de un volumen de Arquitectura Argentina.

2) Para la validación y consagración de las prácticas se instauraron competencias de calidad y se organizaron medios de difusión de los productos y agentes consagrados.

   Así, en 1902 se creó el premio anual Municipalidad de Buenos Aires, con el fin de fomentar la edificación privada de carácter arquitectónico, por el cual se señalaría a los profesionales que produjeran el edificio de mejor "carácter arquitectónico y ornamental en su fachada".

   Cuatro años más tarde, la propia Sociedad Central de Arquitectos inició una serie de concursos con premios de honor para estimular la creatividad de los profesionales.

   En abril de 1904, comenzó a publicarse *Arquitectura*, como órgano de los arquitectos; en los primeros años como suplemento de la *Revista Técnica* y, poco después, como una revista autónoma.

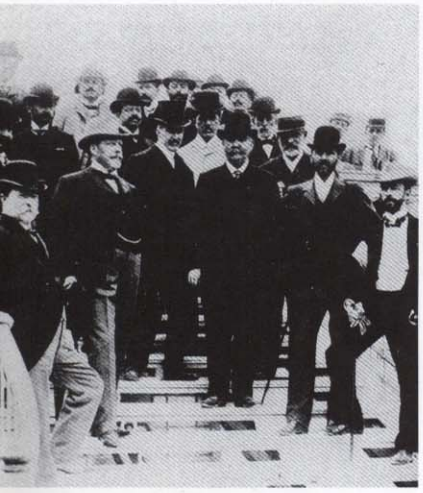
   Como medios de mayor impacto público se organizaron y promovieron exposiciones, como la que tuvo lugar en la muestra de Bellas Artes realizada con motivo del Centenario, en el pabellón de Plaza San Martín al que nos referiremos más adelante.

3) Para garantizar la reproducción de los distintos actores e ideas se actuó en los tres niveles de enseñanza. En el primario, se organizó el aprendizaje de dibujo en las escuelas públicas, pues se pensaba que de este modo los sectores populares elevarían el valor de su trabajo, pero, además, para que pudiera crearse un nivel intermedio entre la elite intelectual y la mano de obra obrera. Avanzando en este sentido, en el nivel secundario se creó el curso de Maestros Mayores de Obras, con la instalación del Colegio Industrial de la Nación. Por último, en el nivel terciario Luis A. Huergo, como decano de la Facultad de Ciencias Exactas, creó en 1901 la Escuela de Arquitectura.

3.

Sin embargo, llama la atención que el cuerpo profesional no actuó de manera homogénea. Por el contrario, los inscriptos en la Sociedad Central de Arquitectos constituían sólo el 10% de la totalidad de los arquitectos registrados en 1914 y, según recordaría años más tarde Alejandro Christophersen, en aquel momento sus "colegas" no llegaban al centenar.

Teniendo en cuenta que el ingreso a la SCA era selectivo, resulta evidente que ésta representaba a un grupo que buscaba separarse del conjunto de los operadores trazando en torno de sus integrantes un círculo de exclusión: en su interior la Arquitectura, en su exterior la Ingeniería, las disciplinas subordinadas o unas prácticas bastardas.



1.

La modernización del país planteaba la aparición de nuevos ámbitos de trabajo que como tales no presentaban todavía una precisa organización de su saber. Era un proceso por el cual se disolvían los límites de las viejas formas institucionales, como consecuencia de la adopción de nuevos modelos organizativos, los requerimientos de necesidades inéditas y el desprendimiento de objetos y prácticas reclamados por otros conjuntos del saber. Pero después de un período de relativa fluencia algunos consiguieron aglutinarse en la SCA y legitimar a la Arquitectura –obviamente a lo que ellos entendían bajo esta definición– como su porción específica de las formas de construcción del habitar.

La adopción de las normas de la Academia de Bellas Artes de París como el núcleo principal en torno del cual se constituyó esa Arquitectura como Institución, no se produjo de manera "natural", sino como consecuencia de ensayos, dudas y disputas, y en la medida en que tales normas se demostraron como el instrumento más apto para resolver la multitud de problemas técnicos, económicos, sociales, estéticos y culturales que acarreaba el proceso de modernización a la elite hegemónica. Englobar el conjunto de la producción de este período bajo categorías generales, como "arquitectura del liberalismo", "eclecticismo" o "academicismo" puede dejarnos la aparente tranquilidad de estar comprendiendo una totalidad, pero constituye una peligrosa simplificación en la medida en que lo que nos interese sea aproximarnos a conocer algo mejor ese pasado sobre el que nuestro presente se apoya.

La construcción de los instrumentos, cobijos y escenarios materiales, públicos y privados, de la Argentina Moderna fue en sus comienzos, y ante todo, una tarea desmesurada. Desmesurada en términos concretos, porque la cantidad de obra realizada fue realmente gigantesca y súbita; pero desmesurada también en términos de ideas, porque no se tenía noción de los enormes problemas que los nuevos temas, las nuevas técnicas, las nuevas demandas y los nuevos contratos sociales planteaban a los fundamentos de la disciplina arquitectónica y a las pericias profesionales de sus protagonistas. Para aproximarse a esta producción conviene abandonar ese aire condescendiente y algo burlón que suele inspirar buena parte de las miradas hacia estas obras finiseculares; incluso es necesario hacer un esfuerzo por dejar de lado la capa de frivolidad que parece haber caracterizado a muchos protagonistas, a veces no conscientes de la entidad de las cuestiones que abordaban y a las que comenzaban a dar respuestas. No es el objeto de este capítulo una descripción de la arquitectura durante este período, sino proponer otro punto de vista que permita reconocer las más relevantes de esas cuestiones, y qué respuestas se instalaron con mayor fuerza como fundamento de lo que en capítulos posteriores analizaremos como las declinaciones modernistas de la arquitectura la Argentina.

Los arquitectos que operaban en el país tuvieron que afrontar los mismos interrogantes que se les planteaban a sus colegas de Occidente y, poco a poco, a los de todos los territorios que la expansión del capitalismo incorporaba a la modernización. Estos se expresaron en los cuatro niveles de la creación proyectual: el técnico, el tipológico, el compositivo y el del carácter.

Más adelante, dedicaremos un apartado entero al análisis del primero, por cuanto el desarrollo de la Técnica misma era una de las condiciones de la modernización; de tal importancia, que muchos lo han identificado con el origen mismo de la Arquitectura Moderna. Esta interpretación ha condicionado buena parte de la arquitectura de este siglo y, precisamente por eso, es necesario –antes de abordarla de manera específica– poner de relieve cómo el proceso de transformación afectó el plexo de las tradiciones y teorías disciplinares, para las que la Técnica era, como veremos, un factor subordinado.

En el nivel tipológico, el más complejo de esos interrogantes se presentaba en torno a la cuestión de la reproducibilidad. Producto de las nuevas técnicas, pero también de las nuevas condiciones de la economía, la reproducibilidad eliminó por un lado el aura del *unicum*, que había sido una condición definitoria del proyecto arquitectónico, pero invirtió también la cadena de elaboración tipológica. Los tipos arquitectónicos, generados hasta la modernización de manera anónima y asentados a lo largo de los tiempos, pasaron a ser concebidos por un creador individual que debía prever las posibilidades de repetición más o menos instantánea y sus consecuencias. Los nuevos programas y técnicas generados por la modernización acarreaban la necesidad y la posibilidad de la invención y reproducción de las soluciones tipológicas, pero a esto agregaban problemas en el segundo de los niveles, el compositivo, como la competencia entre dimensión vertical y horizontal en los rascacielos, las asimetrías inevitables en muchos procesos industriales, la complejización de los circuitos de circulación y de los sistemas de provisión y eliminación de fluidos que afectaba la organización de la planta y el corte, la desaparición del *poché* murario, o la condensación máxima de los recintos a raíz de su transformación en mercancía.

1. Los principales arquitectos de Buenos Aires. (*ca.* 1900).
2. Palacio Unzué.
3. Palacio Paz.

En distintas escalas, la modernización determinó la transformación del interior doméstico. La producción de objetos en escala industrial y la acrecentada capacidad de compra de las elites locales permitió disponer de un inédito y variado cúmulo de bienes. Por otra parte, la cada vez más compleja, tensa y anómica realidad metropolitana acrecentó el deseo de espacios privados de refugio y autorrepresentación.

2.

3.

Como veremos enseguida, para quienes se desempeñaban en nuestro país se presentaron muy pocos interrogantes inéditos, o al menos no explorados hasta entonces, en el orden de la creación tipológica, pero, en general, estos parecen haber incidido débilmente en la formación de nuestra particularidad. La única tipología fuertemente característica de la modernización argentina, y poco frecuente en otros países, se produjo de manera anónima y espontánea: la casa popular de patio lateral.

Tampoco en la composición parecen haberse producido problemas poco abordados en otras latitudes, o al menos en los países europeos.

Es en el tercer nivel, el del carácter, en donde con mayor fuerza debieron afrontarse problemas específicos; para los arquitectos de los primeros tiempos de la modernización, configuró un grave problema a resolver. Como es sabido, los planos en que el carácter de un edificio debía expresarse según las teorías académicas eran tres: el general (carácter nacional, de clase o categoría), el programático (dependiente de la función del edificio) y el particular (lugar, materiales, técnicas, etc.). Los europeos podían tener dudas en lo referente al primero de estos tres planos: no se sabía, por ejemplo, si lo genuinamente francés era el estilo gótico de sus catedrales o el borbónico de sus palacios. Pero cada uno de los países contaba con referencias a las que acudir para buscar definiciones. ¿Cuáles debían ser estas referencias para quien decidiera trabajar en la Argentina?

La pregunta no admite una respuesta fácil: la discusión de los europeos era en torno de distintos modelos preexistentes con una enorme riqueza de soluciones –con las que en nuestro territorio no se contaba– que permitieran dar respuesta a los otros niveles de los problemas abiertos y a los restantes planos del carácter. Por empezar, al segundo de estos planos. Los nuevos programas introdujeron un extraordinario espacio de incertidumbre sobre las formas con que correspondía representar a requerimientos inéditos hasta entonces, de complejidad creciente y en permanente renovación. Las respuestas estaban abiertas y fueron exploradas en nuestro país en paralelo con las exploraciones que se producían en otros sitios.

En el tercer plano del carácter, el particular, se introducía otro amplio campo de incertidumbres en la medida en que era a través de él donde se plantean las cuestiones de la renovación técnica.

1. Palacio Ferreira. Córdoba.
2. Palacio Unzué. Buenos Aires.
3. Casa del coronel Urquiza. La Lucila.

Como en todas partes, la casa de ricos de la Argentina del '80 se constituyó como un mecanismo de intrincado funcionamiento que sirvió, por lo menos en las primeras décadas del "progreso", como medio de identificación y diferenciación entre los distintos grupos de la elite, y que exigía para su construcción de unas pericias desconocidas para la tradición local.

Por otra parte, era natural que ante las enormes y nuevas dificultades e incertidumbres se recurriera, como en cualquier otra actividad humana, a las experiencias previas, y que muchas de esas soluciones a las que se acudía, respondieran parcialmente a las necesidades específicas que habían inducido a su empleo, abriendo, a su vez, nuevos interrogantes. Cuando los límites que imponía el sistema tradicional codificado por la Escuela de Bellas Artes de París parecían impedir las soluciones más adecuadas, se saltaba fuera de las normas.

El problema consecuente se expresa en tres preguntas: ¿cuándo?, ¿hacia dónde?, ¿en qué medida? Una vez aceptadas las normas –y veremos enseguida por qué éstas podían resultar necesarias–, la respuesta a la primera pregunta contenía una tensión ética de lealtad hacia el sistema, y es lógico que el riesgo fuera asumido en las zonas de la sociedad más alejadas de las "responsabilidades" de la hegemonía. En cuanto a la segunda, no hay dudas de que salir de las normas abría y abre al universo ilimitado de la libertad, una de las conquistas más importantes de la modernización. Para quienes la lideraban y al mismo tiempo trataban de construir la Nación eso era un problema, puesto que ponía en cuestión sus mecanismos de hegemonía al abrir el juego a las soluciones individuales y a inéditos conjuntos de normas. Pero, ¿se trataba exclusivamente de un problema de las elites?

Lugares, artefactos y formas para la nueva privacidad

Analizaremos las áreas principales en las que a principio de este siglo los arquitectos podían disputar un espacio para su acción: la vivienda y los equipamientos urbanos.

Si se considera la producción de vivienda en relación con los distintos sectores sociales a los que debía responder, distinguimos tres grupos diferenciados: la construcción de palacios urbanos o rurales, la de departamentos y casas individuales y la vivienda de los sectores populares.

Los palacios urbanos y rurales

Para la resolución de estos programas se emplearon especialmente arquitectos provenientes de países europeos o que, al menos, habían estudiado en ellos. Entre los primeros se encontraban Alejandro Christophersen, Eduardo Le Monnier, Julio Dormal; entre los segundos, Juan Buschiazzo, Ernesto Bunge, Joaquín Belgrano o Héctor Ayerza. Pero también solían emplearse profesionales residentes en Europa, como René Sergent, Louis Sortais o Gustavo Heine.

La relación entre tan variados orígenes profesionales no podía transitar un curso pacífico, y a este tema hemos de referirnos más adelante. Pero esta disputa resulta secundaria si la comparamos con la que subyace simultáneamente entre comitentes y operadores en su conjunto.

A mediados del siglo XIX, durante la era de una "regularidad" que se había adoptado sin las exigencias de una sociedad moderna, la figura profesional del arquitecto se diluía en los Departamentos de Ingenieros, confundido con estos y con los restantes operadores de la construcción sin claras funciones específicas. Por eso, para la opinión corriente no se trataba de una práctica prestigiosa y mucho menos de perfiles nítidamente definidos, sino de apenas algo más que un fabricante de planos. El comitente creía estar en condiciones de definir su programa y, salvo en contadas excepciones y para casos muy particulares, en general parecía estar en lo cierto. En definitiva, el propietario podía incidir sin mayores dificultades en un modelo compositivo que hasta entonces se basaba en una ristra de ámbitos más o menos similares o, a lo sumo, en la subdivisión regular de la superficie de la planta con alzados extremadamente despojados.

Pero esta situación varió en consonancia con la expansión de la modernización, y la modificación de ese sistema simple, como consecuencia de factores externos, dio mayor autonomía relativa al Arquitecto, quien por este motivo comenzó a ser requerido, al menos, como un imprescindible mediador.

El cambio en los comportamientos de la elite, las disponibilidades de recursos, las transformaciones de la higiene como consecuencia de la metropolización, y la presión de las empresas dedicadas a la producción de bienes domésticos ocasionó una transformación radical en la vida privada, introduciendo en el interior la "especialización" de funciones que se producía simultáneamente en la sociedad. Esto condujo a la modificación del antiguo sistema de proyectación de la Academia de Bellas Artes, mediante la creación de circuitos circulatorios interconectados pero independientes para los sectores público, privado y de servicio,

1.▲

▼2.▲3.

2.

y la estricta especialización de las funciones de la casa y, con ello, de su definición formal. Menos mecánicamente también puede interpretarse la cualificación del interior, siguiendo la sugerencia benjaminiana que la entiende como una reacción a la pérdida de valor y a la anomia metropolitana.

Como sea, y como en todas partes, la casa de ricos de la Argentina del '80 se constituyó como un mecanismo de intrincado funcionamiento que sirvió, por lo menos en las primeras décadas del "progreso", como medio de identificación y diferenciación entre los distintos grupos de la elite, y que exigía –para su construcción– unas pericias desconocidas para la tradición local.

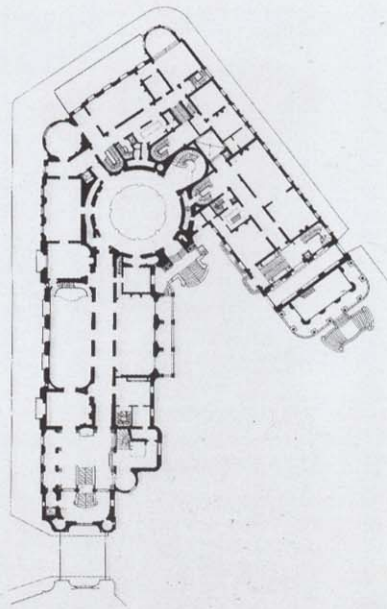
Puede distinguirse un diferente grado de tensión interna entre las grandes residencias rurales o suburbanas y las mansiones urbanas. En las primeras era posible reproducir con cierta exactitud, y hasta corregir, los modelos que se deseaba trasladar desde Europa, una tarea de copia para la que sólo bastaba poseer los recursos necesarios. También se podían experimentar articulaciones volumétricas más o menos libres en la medida en que se quisiera responder sin trabas compositivas a las necesidades de los comitentes. Quedaba, luego, abierta la cuestión del carácter.

Es evidente el tono doméstico pero austero e introvertido denotado por la rítmica repetición de pequeñas ventanas, la ausencia de basamento y el uso de un orden de columnas dóricas, pero estriadas, en la planta baja de la residencia proyectada por Sergent para los Alvear, en Beccar. Las elevadas mansardas, pero sobre todo la gran cúpula central, el arco de acceso, las terrazas y las escalinatas de la mansión del coronel Urquiza, en La Lucila, exhibían en cambio una explícita voluntad festiva y de fasto social. En Villa Elisa, los pináculos, la torre y las terrazas daban a la residencia de Francisco Uriburu, proyectada por Duplan, un carácter igualmente festivo, aunque más ligero, menos pedante que el anterior, y algo similar ocurría con la estancia Huetel, en la provincia de Buenos Aires. En cambio, Ernesto Tornquist parece haber preferido dar a su imagen la solidez, el romanticismo, pero también el sentido primitivo del poder, que exhibían, con su aspecto de construcciones medievales, la Villa Ombúes, en Buenos Aires, y la estancia San José, en Luján; si bien las terrazas y pequeños balcones, la abundancia de vanos y la transparencia de la planta baja otorgaban a la primera una escala doméstica ausente en la segunda. Pero es difícil distinguir algunos temas particulares en estas obras, salvo las dificultades constructivas que debió acarrear su edificación en medio de la llanura.

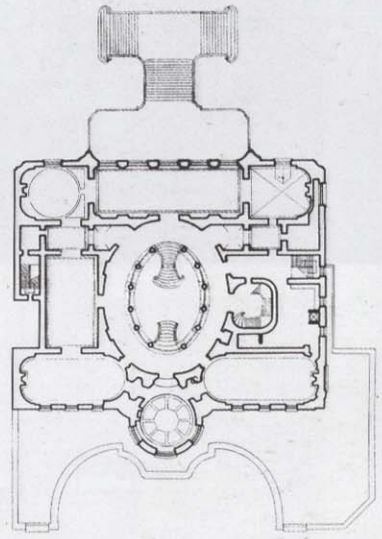
En cambio, en los palacios urbanos se presentaban algunos problemas que trascendían las cuestiones del carácter. Y uno de los principales inconvenientes que se debía vencer era el del tamaño de los predios. En la medida en que se deseara construir un verdadero *hôtel particulier* se debía contar con una superficie suficiente para contener la *cour d'honneur* por delante del edificio y el *jardin* en la parte posterior, además del *corp de logis*, de la construcción propiamente dicha. De manera que se requerían terrenos de grandes dimensiones, puesto que los modelos franceses más pequeños contaban con un desarrollo de al menos 80 metros de profundidad y 40 o 50 de frente, es decir con 3.000 o 4.000 m^2; y estas dimensiones eran prácticamente imposibles en el trazado del relativamente pequeño damero de origen español, como lo han demostrado estudios sobre la parcelaria en la zona rica de la expansión de Buenos Aires, el barrio de Recoleta, donde el promedio de los predios disponibles rondaba los 700 m^2. Así, los *hôtels particuliers* construidos en nuestras ciudades recurrieron habitualmente a dos tipos de artilugios: uno, consistente en la eliminación de la *cour d'honneur* o, más bien, su reemplazo por un espacio público y/o la eliminación del *jardin*, ocupando todo un frente de la manzana, pero apoyando al edificio en una medianera posterior; el otro, fue la extrema compactación de la planta. Podemos citar a los palacios Ortiz Basualdo (1904), de Jules Dormal, sobre la plaza San Martín; Ferreira (1913), de René Sergent, sobre la plaza España, en Córdoba, o Bosch, sobre el parque de Palermo, como ejemplos de la primera operación; el palacio Errázuriz (1911), de René Sergent, combinaba la eliminación de la *cour d'honneur* con la del *jardin*; el palacio Anchorena (1909), de Alejandro Christophersen, y el palacio Paz (1912), de Louis Sortais, apelaban a las distintas tácticas y constituyen un ejemplo de esas plantas extremadamente apretadas.

Por eso tuvo tanto éxito en Buenos Aires la avenida Alvear, que en sus primeros tramos ofrecía predios con doble frente y barranca: con sus casi 50 metros de ancho y sus más de 90 de fondo. La residencia Fernández de Anchorena, proyectada por Le Monnier en 1909, es una buena muestra de las posibilidades que ofrecía el lugar.

El trabajo en dimensiones reducidas, la ignorancia y las demandas excesivas de muchos comitentes, la posibilidad de tapar errores con decoraciones aplicadas, pináculos, mansardas y claraboyas, y el apuro en



4.



5.

1. Palacio Paz. Buenos Aires.
2. Vivienda unifamiliar. San Miguel de Tucumán.
3. Palacio Anchorena. Buenos Aires.
4. Palacio Paz. Planta.
5. Palacio Fernández Anchorena. Planta.

La complejización de las funciones domésticas determinó la creación de circuitos circulatorios interconectados pero independientes para los sectores público, privado y de servicio, y la estricta especialización de los locales.

1.

construir, condujeron a unas versiones bastardas –no exclusivas de nuestro país– de la heterodoxa arquitectura francesa del primer renacimiento.

Al estimular una competencia en el plano de las dimensiones, la adopción y exhibición de la nueva complejidad doméstica en sus diferentes expresiones fue un medio relativamente efímero de distinción social, puesto que para los recién llegados a la riqueza –los *nouveau riches*, los rastacueros– bastaba con reproducir y multiplicar rápidamente los mismos signos para asimilarse a la elite; y, de este modo, se ponía en crisis el sistema de exclusión. Así, la casa de ricos, que fuera definida y valorizada al principio del proceso mediante una operación de multiplicación de comportamientos y objetos, fue encontrando en la ausencia de límites a esa misma multiplicación el obstáculo a su vigencia como signo de diferencia. Va de suyo, como veremos más adelante, que este valor habrá de ser entonces buscado en su opuesto. Y es por este motivo que, aproximadamente desde finales de la década del '90, los sectores "tradicionales" comenzaron a intentar desvincularse de la profusión del "gusto 'bizarro' del *parvenu*", propugnando una corriente "purificadora".

Las casas suburbanas se organizaban según tres tipologías: villa criolla, de patio lateral o el *petit hôtel*. Mezcla de tradición española y nueva sensibilidad italiana, la primera (casa Rocatagliata, en la avenida Del Tejar) tenía una estructura en H con un vestíbulo central al que daban las habitaciones y galerías a ambos lados; la segunda, más modesta y utilizada en todas las ciudades, era una simple secuencia de cuartos con galería lateral; la tercera, constituye una versión del hotel particular, reducida, compacta y estirada en los estrechos límites del lote de 10 varas.

En términos generales, las transformaciones más sustantivas se produjeron en cocinas y baños, relacionadas con los grandes cambios introducidos en las estructuras urbanas, especialmente con la construcción de cloacas, la distribución de agua corriente y la sofisticación de los tipos de energía. A lo largo de todo el período, el combustible de las cocinas fue el carbón, que comenzó a ser lentamente reemplazado a partir de la expansión de la red eléctrica (*circa* 1907), de manera que esa zona sucia y calurosa debía mantenerse alejada de las áreas públicas de la casa. En Buenos Aires, el agua corriente pasó de suministrarse a un

1. Estancia "Huetel".
2. Estancia "La Armonia".
3. Estancia de Olivera.

En la concepción de las grandes residencias rurales era posible reproducir con cierta exactitud, y hasta corregir los modelos que se deseaba trasladar desde Europa, una tarea de copia para la que sólo bastaba con poseer los recursos necesarios. También se podían experimentar articulaciones volumétricas más o menos libres en la medida en que se quisiera responder sin trabas compositivas a las necesidades de los comitentes. Quedaba luego abierta la cuestión del carácter, esto es: ¿qué expresión correspondería mejor a sus dueños?, ¿fastuosa, rural, doméstica, refinada?

2.

3.

14% de las viviendas en 1860 a un 53% en 1910; el 10% era servido por cloacas en 1890, y todavía apenas el 40% en 1920. En otras ciudades, en los pueblos y en los suburbios, en la mayor parte de los casos se empleaban pozos para cumplir ambas funciones. En 1885 se introdujo el *water-closet*, y en 1903 el Reglamento de la Administración de las Obras de Salubridad de la Nación fijó las características a las que debían ceñirse todas las instalaciones sanitarias.

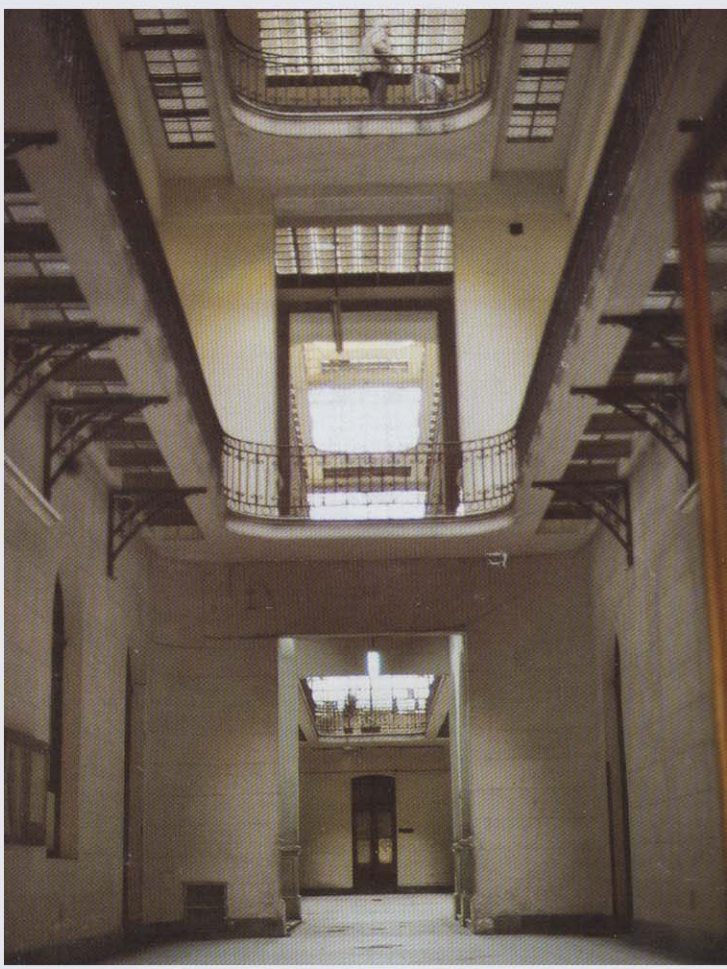
Hacia la vivienda como mercancía: la casa en altura

Un tipo de problemática nueva comenzó a presentarse con los edificios de renta desarrollados en altura. Según el censo municipal de 1904, en Buenos Aires había 60 casas de 4 pisos, 40 de 5 y 38 de 6. En 1909 el parque se había duplicado: 146 casas de 4 pisos, 92 de 5 y 68 de 6. De las ciudades del interior, Rosario se destacaba con unas 30 casas de tres pisos en 1906; sólo un 1% de construcciones de dos pisos se contarían en Tucumán en 1913; en Córdoba y las restantes capitales provinciales ningún edificio sobrepasaba las dos plantas.

Como es sabido, las casas de renta en altura, especialmente por encima de los cuatro pisos, son producto del alto valor alcanzado por los terrenos centrales a partir del crecimiento de los servicios y del aumento de la calidad urbana. Por otra parte su construcción era permitida a partir del empleo de nuevas tecnologías (uso del hierro) y de la invención de mecanismos posibilitados por la energía eléctrica –como los ascensores, los llamadores, la cocina y la calefacción, etc.– y del desarrollo de las instalaciones de higiene (inodoros con sifón, duchas, desagües cloacales, etc.). Pero, en los primeros años, el empleo de los nuevos elementos implicaba un alto costo por tratarse de insumos importados, sofisticados y de cierta complejidad de instalación y mantenimiento. Por este motivo las primeras casas de renta en altura se destinaban a un público de altos ingresos, constituido por capas inferiores de los sectores altos o por quienes utilizaban los departamentos como residencia urbana alternativa a sus mansiones de estancia.

Este tipo de edificio producía un conflicto entre dos fuentes diversas de valor: por un lado, la necesidad de disminuir los costos de la operación para aumentar la ganancia y, por otro, la necesidad de responder a

LARUSEN



las expectativas simbólicas del público, hasta entonces basada, precisamente, en la acumulación de objetos y materiales preciados.

Pero además, y quizás más importante como factor de crisis de la propia disciplina, en ellos se generaba un conflicto entre un mecanismo compositivo clásico, basado en el *poché* y en las leyes de euritmia y simetría y, por ende, con un amplio consumo de espacios excedentes, y –por otro lado– la ley del máximo beneficio sobre la utilización de la tierra y con ello una fuerte tendencia a la máxima compactación de las unidades y los recintos.

En el caso de Buenos Aires, aunque la necesidad de reglamentar las construcciones se vio acelerada en los comienzos de la modernización por razones sanitarias actuando para ello distintas instituciones (Consejo de Higiene Pública, 1872; Comisión de Higiene Municipal, 1873; Departamento de Obras Públicas y Comisión de Delineaciones, 1873), la construcción en altura comenzó a ser restringida recién con las Ordenanzas Reglamentarias de Construcciones, de 1887, a las que sucedieron las de 1891, 1904, 1911 y 1918. Desde entonces, se fomenta la mayor densificación sobre las avenidas, se impiden balcones de más de un metro de voladizo, se estimulan las "*mansardes*" y los "pináculos", se determinan las alturas de los edificios en relación con el ancho de las calles (16 metros cuando éste era menor de 10 metros y a partir de un coeficiente en casos de que fuera mayor), se caracteriza a los locales y se establece entre 3 y 4 metros su altura, se diferencia entre patios para locales principales y pozos de aireación para locales de servicio (recién en 1891 se reglamentan las dimensiones libres en relación con la profundidad del terreno), y se elaboran normas para entrepisos y sótanos (1904).

Quizás pueda tomarse como indicio del riesgo que implicaban estas primeras operaciones el hecho de que, con frecuencia, fueron los propios profesionales los inversionistas fundamentales.

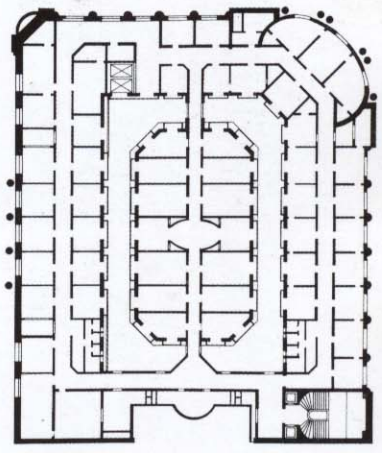
La aparición de estas casas ponía en cuestión la figura del profesional necesario: por una parte, el manejo de los nuevos elementos técnicos demandaba el empleo de ingenieros (u otros técnicos), mejor preparados en este sentido, y, por otra, las nuevas dimensiones de este tipo de obras, que simultáneamente debían poseer un fuerte contenido simbólico, exigían un *tour de force* lingüístico que sólo un profundo conocimiento de la composición permitía realizar. Por último, producto de las contradicciones antes enunciadas comenzó a formularse la posibilidad de una ruptura de las formas clásicas de composición, ruptura que –a diferencia de las casas baratas– debía realizarse dentro del ámbito de legalidad de la disciplina.

Con la burocratización creció la necesidad de espacio para la administración estatal, pero también para la actividad privada, lo que dio lugar a nuevas tipologías y transformaciones constructivas. En Buenos Aires, durante el primer tramo de este período los edificios de "escritorios" se construyeron en vinculación con el emprendimiento de la avenida de Mayo, empleando dos tipos principales: la organización de cuartos en torno de un patio central con iluminación cenital, o bien la superposición de plantas de organización libre permitida por el empleo de estructura independiente, como en el edificio construido por Fausto di Bacco (1913), en la esquina de la citada avenida y San José.

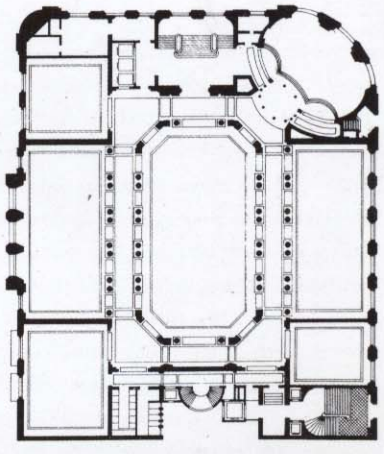
Algunas grandes empresas instalaron sus sedes administrativas en edificios creados con este fin y, a veces, también destinados parcialmente en alquiler a escritorios privados. El frente sobre Leandro Alem en las cercanías de la plaza de Mayo ofrecía excelentes predios, de doble orientación, visuales al río, y en ellos se podía utilizar favorablemente la barranca; teniendo en cuenta la relación con el puerto, estos edificios se ofrecían, además, como verdadera fachada de la ciudad. En esta posición pueden citarse los ejemplos de la Administración del Ferrocarril Central Argentino (1901), en la esquina de Bartolomé Mitre, de Conder, Follet y Farmer; la Oficina de Ajustes del Ferrocarril (1910), de los mismos junto con Newbery Thomas, en la esquina de Alsina; Bunge y Born, en la esquina de Lavalle; y Lahusen, de Ernesto Sackmann, en el cruce de Paseo Colón y Moreno. De los nombrados, cabe señalar especialmente al segundo, porque por sus proporciones esbeltas y su altura de 14 pisos inicia la serie de los rascacielos –quizás la tipología edilicia más representativa de la modernidad, a la que nos referiremos luego–, y el último, que presenta un rasgo claramente renovador: los aventanamientos –que cubren la mayor parte de la superficie de las fachadas, dejando muy angostas fajas murarias en horizontal y en vertical– basados en la repetición de un módulo que incorpora persianas de enroscar rebatibles. Sobre este mismo frente urbano Alejandro Christophersen inauguró, en 1916, la Bolsa de Comercio, un edificio que muestra con claridad el conflicto entre normas académicas y nuevas exigencias. Porque su autor combatía ardorosamente la destrucción proporcional y dimensional que los colosos verticales producían en el sistema clásico de

1. Oficinas del frigorífico Lahusen.
2. Oficina de Ajustes del Ferrocarril.
3. Interior de un edificio de oficinas de renta.
4. Bolsa de Comercio. Planta de piso de oficinas.
5. Bolsa de Comercio. Planta baja.

Con la burocratización creció la necesidad de espacio para la administración estatal pero también para la actividad privada, lo que dio lugar a nuevas tipologías edilicias. Durante el primer tramo de este período fue frecuente la organización de cuartos en torno de un patio central con iluminación cenital, pero ya a comienzos del siglo comenzaron a construirse los edificios de iluminación perimetral, cuyo paradigma serán más adelante los "rascacielos".



4.



5.

1.

1. Patio de un conventillo.
2. *Cité*. Corredor de ingreso a las viviendas.
3. Planta de vivienda colectiva en *cité*. Rosario.

Determinada exclusivamente por la búsqueda de altos beneficios y establecido rápidamente el tipo más rentable, la construcción de conventillos no requería ni produjo invención alguna. Para las viviendas de alquiler más modestas el tipo más frecuente resultó de la secuencia de pequeñas unidades a lo largo de una circulación, se trata del tipo *cité*, que conlleva la definición de fachadas interiores y tiende a constituir un nuevo elemento urbano, puesto que cuando no se interrumpe al final del predio puede unir dos calles.

composición, optó por aplastar la superficie para "escritorios" privados que el programa exigía en un volumen bajo, que proveyó con insignificantes patios de luz y debió apoyar dificultosamente sobre una planta noble de grandes espacios de reunión.

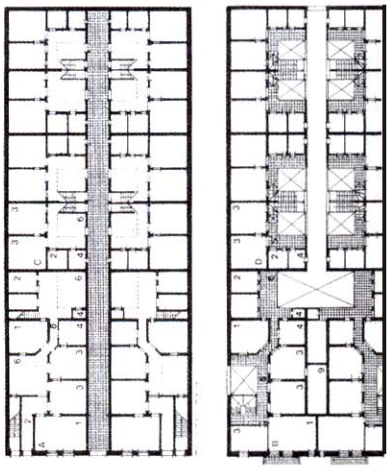
La industria del alquiler: el conventillo y la casa popular de renta

No fue sólo en el área de la renovación de los usos y códigos lingüísticos de la elite donde intervino, transformándose, la institución arquitectónica. También fue sometida a fuertes tensiones por los temas propios del habitar popular: el conventillo, la casa popular de renta, la casa autoconstruida y el conjunto planificado.

No es de menor importancia el hecho de que, para quienes poseían una formación *Beaux Arts*, la vivienda –y en particular la de los sectores populares– no tenía lugar en el sistema teórico de la disciplina. Sea por su colocación social o por la calidad de los materiales posibles de ser empleados, el tema ocupaba el sitio más bajo en la cadena de los seres, concepto de origen platónico que determinaba los objetos de interés de la institución arquitectónica.

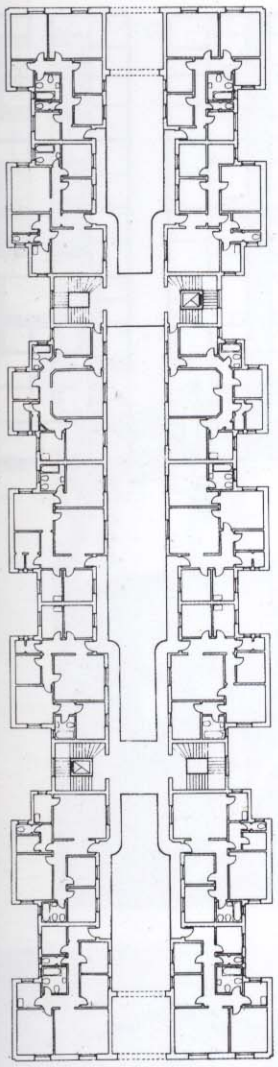
El análisis debe, ante todo, tener en cuenta el gigantesco proceso de especulación edilicia desatado en Buenos Aires y Rosario y, en menor grado, en Córdoba, La Plata y Tucumán, a partir del '80. Con este marco buscaremos destacar, desde nuestro punto de vista, los problemas operativos específicos que cada grupo presentaba a la disciplina arquitectónica.

2.



3.

El conventillo llegó rápidamente a la definición de un tipo que no requería la intervención de especialista alguno: se trataba de una sucesión simple de cuartos iguales entre sí, alineados a lo largo de uno o ambos lados de un espacio abierto de la menor dimensión posible, eufemísticamente llamado patio, al final del cual se agregaba un número generalmente exiguo de retretes y piletones. Para construirlo se empleaba una tecnología elemental, en la mayor parte de los casos utilizando materiales precarios (tablas y tirantes de madera, chapas de zinc, o elementos usados de descarte) y, a veces, muros de mampostería. En los casos de una mayor presión especulativa se fabrican dos niveles superpuestos con la consiguiente inclusión de una escalera. En 1880, ya había en Buenos Aires unos 2.000 conventillos, de los cuales unos 300 habían sido construidos para ese fin. Las reglamentaciones fueron acotándolos poco a poco: en la década del '70 se determinó que no podían instalarse más de tres camas por cuarto, en 1875 se estableció la inspección municipal para los establecimientos de renta de más de cuatro habitaciones, en 1883 se dispuso que no podían emplearse materiales precarios, desde 1893 debió proveerse al menos una ducha para mujeres y otra para hombres, en 1899 la provisión de duchas se elevó a una por cada diez habitaciones. Recién en 1904 se estableció la cantidad de retretes y otros servicios sanitarios en función de la cantidad de sus habitantes. En Rosario se aprobó, en 1890, un reglamento detallado para la construcción de estos edificios, donde se establecían las dimensiones de las habitaciones, normas técnicas y la necesidad de que los planos fueran aprobados por la autoridad municipal. Al año siguiente, el Concejo Deliberante de esa ciudad sancionó nuevas ordenanzas sobre higiene, a las que siguieron otras en 1893. En Mendoza, el reglamento de 1904 exoneraba de impuestos a la construcción de viviendas obreras.



1.

2.

1. Pasaje General Paz. Planta.
2. Pasaje General Paz.
3. Mansión de obreros. Berisso.
4. Casas para obreros. Proyecto. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
5. Casa "chorizo". Planta.

A partir de los estudios y la acción de Eduardo Rawson, Emilio Coni y Samuel Gache, la vivienda popular comenzó a ser reconocida como un asunto del higienismo. Los arquitectos e ingenieros también se interesaron por el tema, pero el debate no se limitó a un registro exclusivamente técnico. Maestros, curas, moralistas, empresarios, especuladores, médicos, abogados, políticos y periodistas fueron estructurando a través de panfletos, libros de lectura, manuales, magazines, conferencias y periódicos, la noción de "vivienda popular" y sus posibles modelos.

Determinado exclusivamente por la búsqueda de altos beneficios y establecido rápidamente el tipo más rentable, el tema no requería –ni produjo– invención alguna. De modo que la Institución, cuyas normas no podían presentarse sino como superfluas complicaciones, asistió perpleja al crecimiento, más allá de sus bordes, de uno de los más importantes componentes de la construcción del nuevo paisaje urbano.

En cambio, con las casas de alquiler el proceso fue más complejo, por cuanto se partía de organismos compuestos por varios elementos diferenciados (cuartos, cocina, baño) y porque el público al que estaban destinadas tenía mayores aspiraciones y posibilidades. La adaptación de estos organismos a terrenos que muchas veces resultaban de la adición de varios lotes requería de ciertas pericias técnicas o, al menos, de un ingenio especialmente desarrollado para resolver estas particularidades. Pero la tendencia a la repetición de los problemas –determinada por los casos similares que presentaba el damero– permitía, también aquí, la producción de soluciones típicas, las que a su vez contribuyeron a la aceleración del proceso de producción.

El tipo más frecuente resultó de la secuencia, a lo largo de una circulación, de departamentos que solían ventilar a pequeños patios individuales, como los casos de los edificios de Chacabuco 874 (Buenos Aires), construido por el ingeniero Emilio Seitun, en 1901 y de Ramón L. Falcón 3082 (1914). Si la circulación era lo suficientemente ancha, actuaba como patio y permitía su utilización para ventilación de los departamentos. Se trata del tipo *cité*, que conlleva la definición de fachadas interiores y tiende a presentarse como nuevo elemento urbano, puesto que cuando no se interrumpe al final del predio puede unir dos calles (pasaje Sarmiento).

Con todo, los niveles de complejidad de este tema presentaban un mayor arco de variables, las que incluían algunas exigencias simbólicas, como la caracterización de las fachadas al patio, y estructurales, cuando las casas eran de dos plantas –como la edificada en Varela 58 de la Capital Federal, por el constructor A. Pini (1914), o en México 470 (1898)– o el conjunto se elevaba a tres plantas, con la consiguiente aparición de puentes y escaleras, como en el pasaje General Paz.

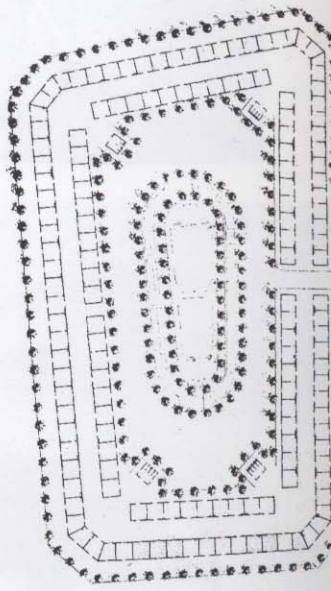
Por este motivo, los operadores más eficaces en esta área debían contar con un grado de especialización, con frecuencia provisto por la propia práctica. Es el caso de Giuseppe Bernasconi, quien, llegado de Italia y sin recursos, se inició como aprendiz apenas desembarcado y, paso a paso, a partir de su asociación con capitales de importantes familias patricias, expandió su acción hasta construir 300.000 m².

Un negocio frecuente lo constituyó la edificación de viviendas unifamiliares para la venta. Generalmente apareadas, las unidades eran muy sencillas, partiendo de un único cuarto; en su mayoría se trataba de agrupaciones lineales de patio lateral. En el caso de Buenos Aires, El Hogar Argentino, una de las primeras empresas dedicada a estas construcciones, se fundó en 1899, pero la expansión del proceso acompañó a la suburbanización, acelerada a partir de 1904. Uno de los primeros grupos de casas fue construido en 1903, por la Sociedad Anónima Cooperativa La Paternal; en 1905, se fundaron La Propiedad y La Constructora Nacional; en 1906, el Banco del Bien Raíz, La Edificadora Económica y La Casa Popular Propia, y, en 1907, El Banco Familiar y El Hogar de Todos. En la totalidad de los casos, la construcción de las pequeñas viviendas era el mecanismo que permitía poner en movimiento operaciones financieras basadas en la captación de los ahorros de los futuros propietarios. Aunque –como veremos más adelante– fueron muchos los intentos de industrializar, o al menos seriar y racionalizar, la totalidad de los procesos constructivos, la repetición de los modelos sólo alcanzó a afectar a los componentes. De este modo, la edificación de estas sencillas unidades se resolvía mediante una combinación extremadamente simple de mampostería tradicional y componentes manufacturados, como puertas y ventanas, cubiertas, pisos, barandas y piezas estructurales de hierro fundido.

3.

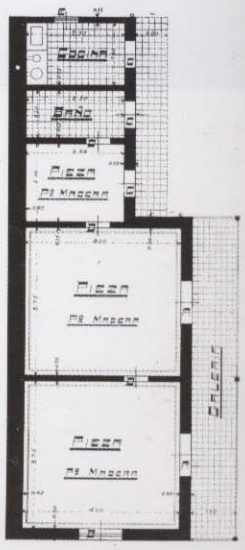
Las múltiples versiones del *petit hôtel* constituyeron el área de mayor interferencia entre profesionales de distinto origen, porque el contenido simbólico que las capas medias a las que estaban destinados les conferían era extremadamente variable. Este tipo de vivienda contaba con un abundante reservorio de modelos en libros y revistas populares, cuya congruencia disciplinar no podía ser fiscalizada por sus destinatarios, por lo que fue un campo de ensayo de las más diversas aventuras organizativas y lingüísticas.

Relativamente controlada por Lanusse y Hary y adherida al repertorio clasicista, la casa Garzón (1910), en Córdoba, es un prototipo de estas aglomeraciones de torretas, mansardas, balaustradas y vidriados jardines de invierno. Pero por sus propias características combinatorias los ejemplos de este tipo son innumerables y pueden encontrarse en todas las ciudades medias del país.



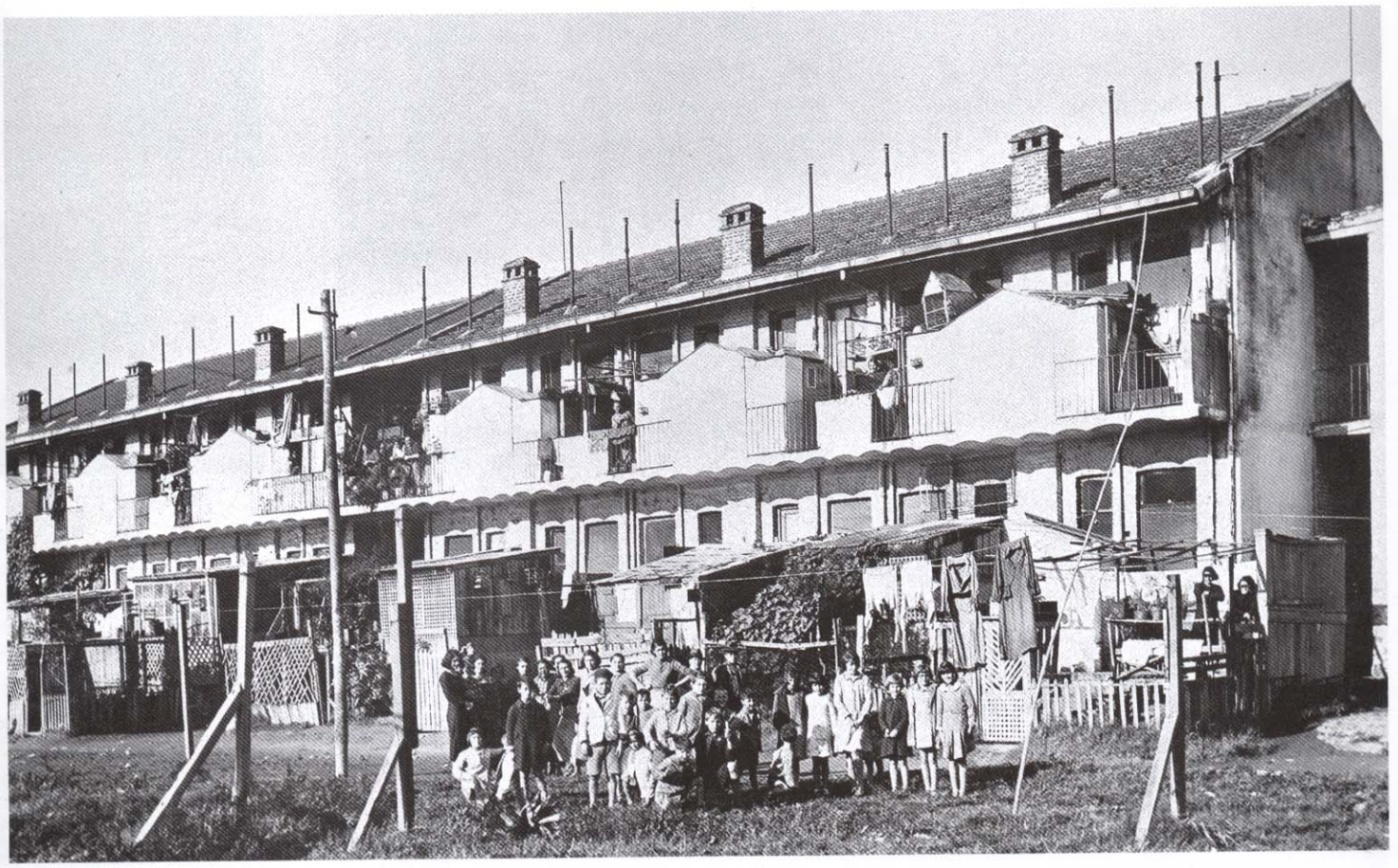
4.

Algunas veces, estas viviendas para sectores medios se edificaron para su alquiler o su venta en pequeños conjuntos urbanos y suburbanos. En 1908, La Compañía de Tierras y Hoteles construyó, por ejemplo, un grupo de viviendas unifamiliares de unos 170 m², para la venta o renta, en Villa Carlos Pellegrini. El conjunto respondía ambiguamente a los requerimientos de una zona turística: empleaba, por un lado, una tipología de habitaciones en tira y recreaba, por otro, mediante su repertorio formal, un clima de suburbio inglés. Las series de *cottages* típicamente británicos no fueron infrecuentes en distintos barrios de Buenos Aires, pero especialmente en Belgrano, como en el caso de Superí 1959, de la constructora Mompel (1910). Otros pequeños conjuntos de casas de sectores medios destacables son el sobrio pasaje Marcoartu, en Flores (1914), y el proyectado por Lorenzo Siegrist (1913), en Carbajal y Conde, también en el barrio de Belgrano.

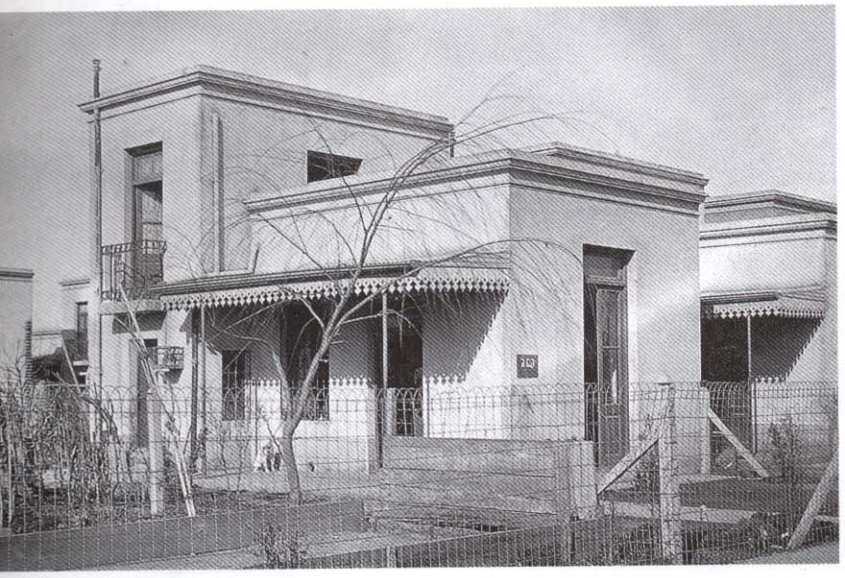


5.

Puede comprobarse que, en todos estos casos, la participación de la Arquitectura en la disputa por el control de la edilicia media se producía en condiciones adversas. Los que seguían reivindicando sus normas debían enfrentar la competencia de numerosos operadores que entraban y salían del sistema con absoluta libertad. Y a esta súbita ampliación de público y operadores debe atribuirse una de las causas determinantes de la combinación indiscriminada de repertorios formales que caracteriza al eclecticismo. Para sobrevivir en estas condiciones, algunos profesionales optaron por luchar por la universalización de las normas y la construcción de sistemas de legitimación; otros se plegaron a la táctica de sus contendientes.

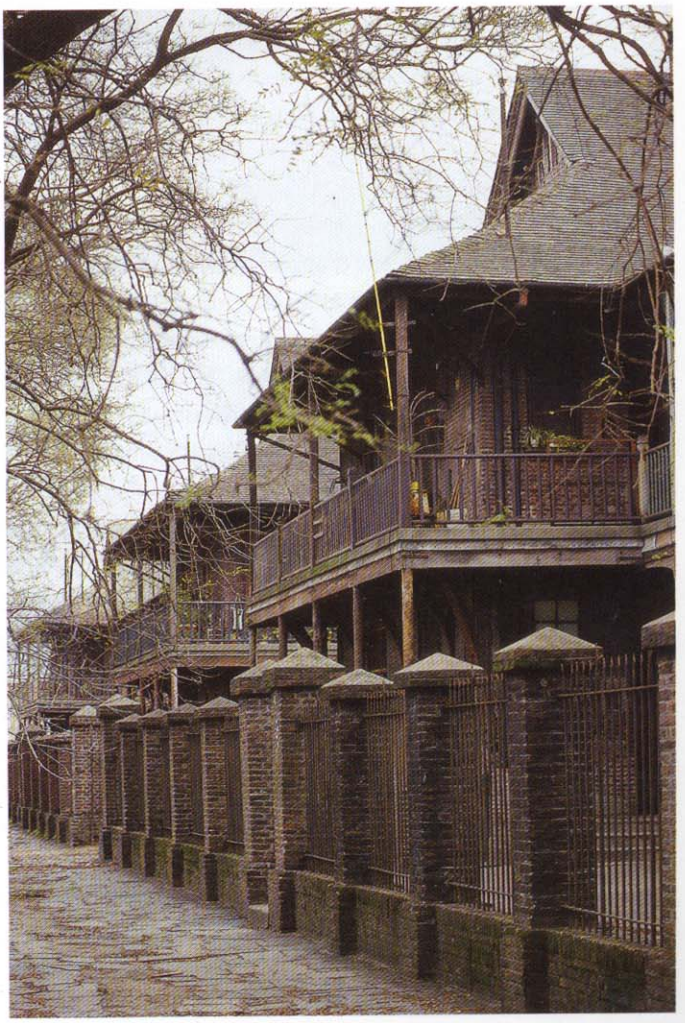


1.



2.

3.



4.

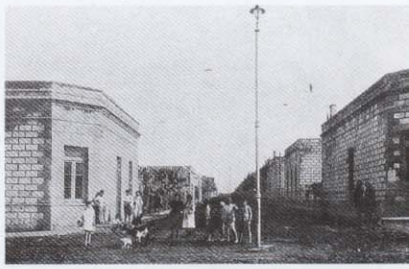
El habitar de los sectores populares

Ya nos hemos referido a la vivienda de renta y al conventillo, pero es obvio que no se agota en ellos el tema de la vivienda de los sectores populares. Con la electrificación de la red tranviaria, en la gran mayoría de los casos esto se resolverá a partir de 1907 con la autoconstrucción. Por este motivo, cuando se afirma que en Buenos Aires las elites dirigentes no atendieron el problema, habría que precisar que lo que estas no realizaron masivamente fueron planes de vivienda según el modelo que comenzaba a ponerse en práctica en otros países. Pero, ¿significó esto una ausencia de estrategia y, por ende, de la multitud de prácticas y lenguajes que la componían en el campo específico de la vivienda popular?, ¿quiere decir esto que la mayor parte del volumen construido en Buenos Aires se produjo como mera excrecencia periférica al sistema de dominio? Una respuesta afirmativa no parece la más conveniente: para el proyecto de país que impulsaban las elites dirigentes resultaba más conveniente el sistema de la vivienda autoconstruida, en tanto este podía servir como aliento a la especulación inmobiliaria, modo de dispersión de los trabajadores en el territorio, estímulo a la formación de unidades domésticas familiares mononucleares, radicación de los extranjeros, canalización local de los ahorros, ocupación del tiempo libre, y superexplotación encubierta.

De todos modos, hubo un debate sobre el tema de la vivienda popular, se produjeron distintas respuestas, y fue advirtiéndose que se estaba conformando un nuevo problema; quienes en los comienzos se ocuparon de ello con mayor frecuencia e intensidad fueron los médicos. Sobre todo a partir de los estudios y la acción de Eduardo Rawson, Emilio Coni y Samuel Gache, la vivienda popular fue tratada como un asunto del higienismo en congresos, debates, programas de enseñanza y publicaciones especializadas.

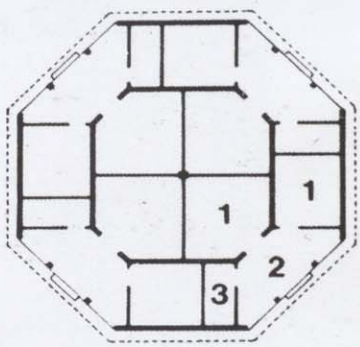
En 1877 se produjo la primera manifestación que conocemos, una tesis universitaria de Raimundo Battle; los primeros proyectos de arquitectos –Buzchiazzo, para el intendente Alvear, en Buenos Aires– se conocieron en la década del '80; y en la del '90 los primeros números de *Arquitectura*, la revista de la Sociedad Central de Arquitectos, y otros medios, como el periódico *El Constructor*, comenzaron a conceder al tema un espacio importante. Pero el debate no se limitó a un registro exclusivamente técnico. A través de panfletos, libros de lectura, manuales, magazines, conferencias y periódicos fue estructurándose la noción de "vivienda popular" y sus posibles modelos. Maestros, curas, moralistas, empresarios, especuladores, médicos, abogados, políticos, periodistas, fueron los principales protagonistas, en los bordes del espacio tradicional de la disciplina, el objeto nuevo que constituirá probablemente el factor fundamental –y aún vigente– de su crisis.

Las construcciones iniciales de viviendas para obreros se llevaron a cabo en la primera mitad de la década del setenta, vinculadas a las obras públicas en torno del Edificio Recoleta (actual museo de Bellas Artes) y de la fábrica de ladrillos de San Isidro. Poco después, en 1882, Juan y Ema de la Barra construyeron el "barrio de mil casas", en Tolosa (provincia de Buenos Aires), para obreros del Ferrocarril. En 1884, la Dirección de Obras Públicas de la Municipalidad de Buenos Aires proyectó una "casa para obreros" en el terreno limitado por las calles Pueyrredón, Las Heras, Larrea y Melo, articulada en torno de un gran patio central; y, en 1885, Juan Buzchiazzo propuso para el mismo terreno una solución en tiras, cuya construcción se inició al año siguiente y se terminó en 1889. Samuel Gache publicó en 1900 el proyecto de Charles Doynel de una "ciudad obrera" de 270 habitaciones, y una de las propuestas más interesantes por su radicalidad –un verdadero pueblo de 3.500 casas individuales compactas de sólo dos tipos repetidos en serie– fue presentada por los ingenieros Fernández Poblet y Ortúzar, para un terreno en el bajo de Flores (1909). En todos los casos nombrados, y en las variadas propuestas de empresas privadas para llevar acabo este tipo de construcciones, el elemento decisivo estaba constituido por las características la financiación con que podía o debía contarse. Visto desde un punto de vista técnico, no ideológico, político o religioso, la factibilidad de las obras estaba en directa relación con la capacidad o incapacidad de ahorro de sus futuros ocupantes. En caso de ser destinadas a la venta, ¿estarían los destinatarios en condiciones de sostener los créditos de larguísimo plazo que eran necesarios?; y si se ofrecían en alquiler, ¿recuperaría el operador su inversión con las correspondientes ganancias en un tiempo razonable? Las respuestas a estas preguntas no se encontraron en este período (y tampoco en los siguientes), por lo que la mayor parte de las acciones continuó realizándose o bien con altos costos para los ocupantes, lo que terminaba desnaturalizando su objetivo, o bien a fondo perdido. De este último tipo fueron las intervenciones más frecuentes.



5.

6.



7.

1. Viviendas para obreros de la Fábrica Gratry. Buenos Aires.
2. Casas "chorizo" construidas para la venta.
3. Casas de obreros. Planta. San Vicente. Córdoba.
4. Viviendas para empleados ferroviarios; estación Sola. Buenos Aires.
5. Viviendas obreras. Talleres ferroviarios en Tafí Viejo.
6. Viviendas en el ingenio San Pablo. Tucumán.
7. Viviendas en el ingenio San Pablo. Planta. Tucumán.

En algunos casos resultaba conveniente para las empresas levantar viviendas que, en general, no estaban destinadas a los obreros, sino a dirigentes o empleados medios. En los ingenios de Tucumán estas construcciones comenzaron a realizarse en los primeros años del siglo. Las compañías ferroviarias edificaron varios de estos conjuntos con aspecto de barrios británicos. Pero también era habitual que se alojara a los obreros en conventillos construidos con este fin por los propios industriales.

1. Aduana. Buenos Aires.
2. Aduana. Planta.
3. Aduana. Fachada.
4. Escuela Carlos Pellegrini. Buenos Aires.

Tarea espacial por excelencia, la expansión material del Estado nacional suponía la construcción de una escena física concretamente unificada, comunicando poblaciones mediante redes, creando nuevos núcleos en las zonas desérticas o hasta entonces ocupadas por indígenas y fundando los establecimientos necesarios para instalar los nuevos valores "nacionales".

En algunos casos resultaba conveniente para las empresas construir viviendas que, en general, no estaban destinadas a los obreros sino a dirigentes o empleados medios. Un modelo de este tipo lo constituyó el barrio levantado en Quilmes (1895) por la cervecería del mismo nombre. En los ingenios de Tucumán estas construcciones comenzaron a realizarse en los primeros años del siglo: el Informe de Bialet Massé sobre los trabajadores, de 1904, consignaba la existencia de estas construcciones en los ingenios San Juan y Esperanza; y en 1908 se edificaron en el ingenio Bella Vista. En el mismo año, Chambers y Newbery Thomas proyectaron un conjunto de viviendas anexo a los Talleres del Ferrocarril Sud (Talleres, provincia de Buenos Aires); en 1910, la fábrica Lutz Schultz levantó 24 casas para su personal, y Establecimientos Americanos Gratry, 3 bloques para 600 personas en un terreno cercano al Riachuelo. Era habitual también que se alojara a los obreros en conventillos construidos por las mismas empresas, como en el caso de la curtiembre Alejandro Nogué, de Rosario, o la fábrica de carnes conservadas Higland Scott Conning Company, en Quilmes (1890).

A partir de la encíclica *Rerum Novarum*, y como parte de su nueva política hacia los trabajadores, la Iglesia Católica fue dándose formas de intervención en el problema de la vivienda, y una de sus primeras acciones fue la construcción de un conjunto en el Barrio de Parque Patricios, para el que contó con fondos provenientes del Jockey Club (1902). En 1907, se produjo una gigantesca huelga contra los altos alquileres por parte de los inquilinos de la Capital Federal, y ese mismo año, durante el Segundo Congreso de Católicos Argentinos, Cafferata hizo un llamamiento para que el problema contara con claras acciones por parte de ese sector confesional. Garzón Maceda consiguió que se aprobara la ley de Casas Baratas en la provincia de Córdoba, y en la Capital Federal la donación de un terreno por parte de Azucena Butteler dio lugar a la primera intervención de la municipalidad.

Los primeros proyectos de legislación comenzaron a discutirse en los primeros años del nuevo siglo –el del diputado Irigoyen, en 1904, y, al año siguiente, el del diputado Gouchon– y en 1905 se sancionó la ley que permitía a la Municipalidad de Buenos Aires emitir títulos y transferir terrenos destinados a la construcción de barrios obreros. Los sucesos de 1907 dieron nuevo impulso a este debate, y ese año comenzó a hacerse efectiva esa ley y se dictó otra, la 1.951, que destinaba con el mismo objetivo fondos del Jockey Club, con los que a partir de 1909 se llevó a cabo un barrio municipal en Parque Patricios. En 1910 el debate recrudeció a partir de una presentación de los diputados Estrada, Rodríguez Jurado, Parera, Serrey, Moreno y Pena. ¿Cuáles eran los términos de estas discusiones? Por un lado, como ya dijimos, los financieros. Pero tras las argumentaciones financieras se oponían concepciones más generales: ¿los trabajadores no podían acceder a las cuotas porque los sueldos eran bajos o por su "innata" resistencia al ahorro?, ¿eran los sueldos realmente bajos y debían aumentarse, o se trataba de abaratar los consumos?, ¿podía o debía equipararse la vivienda a cualquier otro bien y, por lo tanto, ser regido por las leyes del mercado?, ¿era la vivienda sólo una cuestión económica o también un instrumento de educación moral?, y en ese caso ¿debía ser administrado por el Estado, por privados o por otro tipo de entidades?

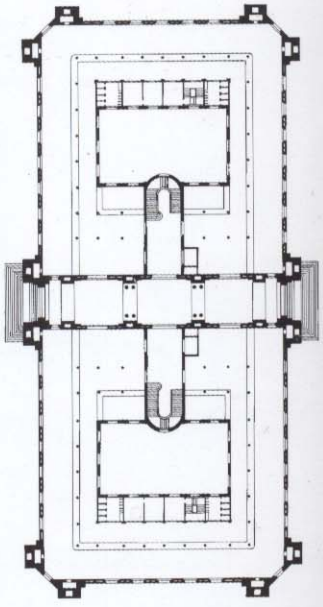
Los socialistas miraban con ojos críticos una política de vivienda que pusiera en manos de las elites conservadoras que dominaban el Estado recursos que, pensaban, serían empleados como palancas clientelísticas. Por este motivo, el Partido Socialista fundó en 1905 la Cooperativa El Hogar Obrero, con el objetivo de apoyar la acción mancomunada y el esfuerzo de los trabajadores, demostrando de este modo que el problema podía resolverse si se eliminaba el plusvalor que pretendían las empresas capitalistas. Con algunas excepciones, el resultado de esta política en esta etapa fue la construcción de viviendas unifamiliares y de algunos pequeños conjuntos de casas individuales.

En todos los casos, el período que ahora analizamos puede caracterizarse como de aparición de los temas y problemas en torno del nuevo programa de la vivienda popular, pero esto ocurrió de manera dispersa. La construcción de los instrumentos y de una plataforma generalizada y común para el debate está ligada a la ampliación de la democracia y la introducción de los interesados a la escena pública mediante la ley Sáenz Peña de sufragio universal, obligatorio y secreto. Analizaremos este tema en el capítulo que sigue.

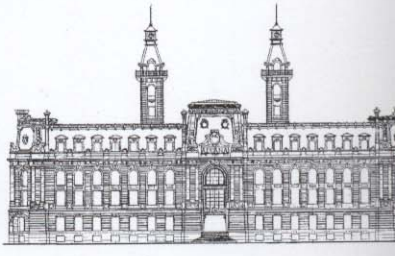
Control, burocracia y representación: las arquitecturas de Estado

De las tres modalidades –represiva, cooptativa y material– que caracterizaron la construcción del Estado nacional moderno en la Argentina, la arquitectura se vio involucrada especialmente en las dos últimas. Basta recordar que en el período 1862-1875 las "obras públicas y edificios fiscales" consumieron 3.400.375 pe-

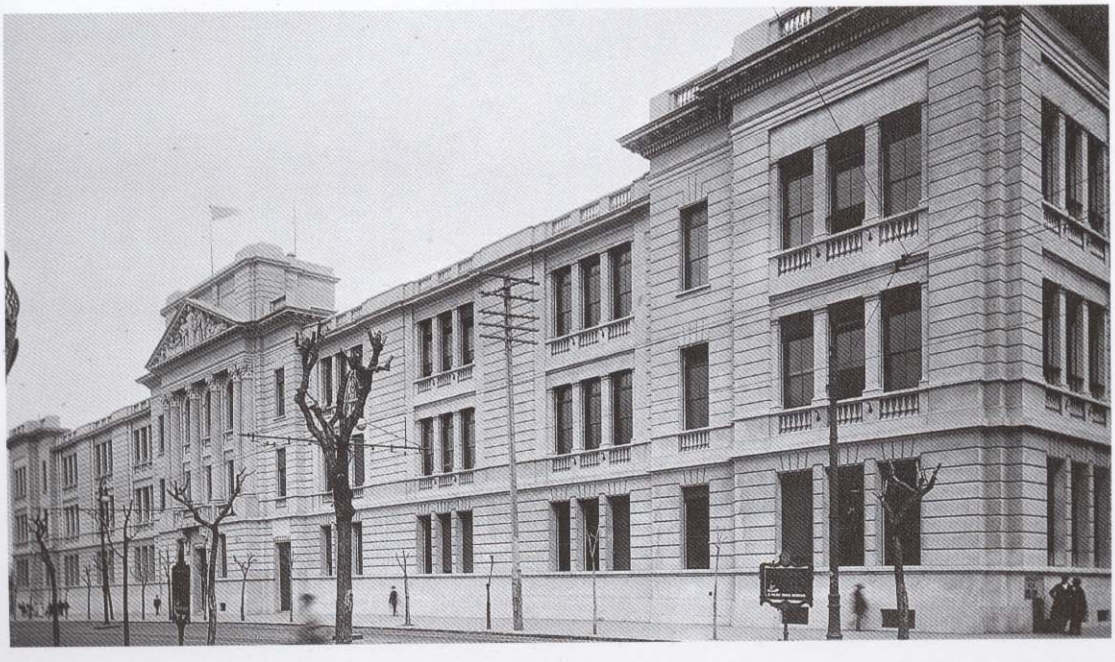
1.



2.



3.



4.

1.

2.

sos del Presupuesto Nacional y tomaron el 16% de la inversión total en "actividades para el desarrollo"; mientras que en el período 1876-1889 el monto creció a 60.265.060 pesos, tomando el 53% de las mismas actividades, para advertir que el volumen de esta operación tuvo dimensiones extraordinarias.

La modalidad cooptativa tendía a captar apoyos en las provincias mediante un juego de compromisos y prestaciones recíprocos. La burocratización, la ampliación de los mecanismos de administración y control central es un rasgo distintivo de los Estados nacionales modernos, rasgo que determinó el crecimiento de las necesidades de los tres poderes, especialmente en el territorio de la Capital Federal. Dadas las características de la tradición y la nueva Constitución, la expansión fue particularmente notable en los organismos dependientes del Ejecutivo. Pero, como también fue advertido por José Luis Romero, en las condiciones de declinación de las economías del interior el empleo público funcionó, asimismo, como un mecanismo compensador y de captación de voluntades. Funcionarios de correos o de juzgados, contadores, médicos, profesores y maestros, o simplemente escribientes, los nuevos "dotores" así instalados no sólo fueron desplazando a militares y caudillos, sino que se convirtieron en pilares de la estabilidad política.

La modalidad material consistió en la creación y difusión de valores, conocimientos y símbolos que reforzaban los sentimientos de nacionalidad. Era una acción de tipo ideológico, pero también económico, puesto que para llevarse a cabo requería incorporar o vincular las actividades productivas locales al núcleo más dinámico de la economía nacional. Tarea espacial por excelencia, esta forma de expansión del Estado nacional suponía la construcción de una escena física concretamente unificada, comunicando poblaciones mediante redes, creando nuevos núcleos en las zonas desérticas o hasta entonces ocupadas por indígenas, y fundando los establecimientos necesarios para instalar los nuevos valores "nacionales".

Podemos llamar "equipamientos" a todas las obras encaradas por el Estado destinadas a albergar estas actividades. Pero conviene hacer una distinción. Porque aunque siempre se trataba de organismos terciarios con algún grado de voluntad simbólica o representativa, los problemas a resolver eran diferentes cuando una u otra característica era dominante. Por eso trataremos por separado a las que llamaremos "construcciones monumentales" y a las "construcciones de servicio".

Las "construcciones monumentales"

Al menos hasta los años del Centenario, los grandes programas monumentales solían resolverse mediante concursos internacionales, puesto que los edificios de las nuevas instituciones del Estado eran considerados como símbolos de vigencia universal y, por lo tanto, sujetos a códigos de excelencia igualmente universales. Pero la realización de concursos internacionales era una fuente de conflictos con la corporación profesional que se iba construyendo en el país, y los arquitectos locales actuaron en el plano jurídico y en el ideológico para obturar la acción de los extranjeros. La polémica desatada en ocasión del llamado a concurso internacional nada menos que para el monumento al centenario de la Nación Argentina adquirió al respecto un valor paradigmático.

Con excepción del caso de La Plata, para los edificios públicos de los estados provinciales se recurrió a los proyectistas argentinos o, al menos, residentes en el país.

Además de las habituales dificultades compositivas o de carácter, los grandes programas del Estado presentaban nuevos problemas de organización y técnica de la construcción, de escala y de construcción del espacio público metropolitano, pero podían resolverse sin mayores dificultades dentro de las tradiciones de la disciplina.

El emplazamiento de estos edificios se determinaba respondiendo a criterios distintos. En algunos casos, como en la de la Casa de Gobierno de Tucumán (1908), de Domingo Selva, la de Santa Fe (1911), de Francisco Ferrari, y la de Corrientes (1886), de Juan Coll, la obra se instalaba en la plaza principal, reemplazando o cubriendo el papel del viejo Cabildo, según un criterio claramente simbólico por el que el "progreso" demolía los usos, valores y representaciones del "mundo antiguo".

En otros casos, la hipótesis urbana que presidía la construcción de estos nuevos edificios era la del efecto multiplicador. Las grandes construcciones del Estado debían ser avanzadas capaces de generar en torno de ellas nuevos barrios: un mecanismo de expansión de la ciudad y valorización de tierras. En Buenos Aires esta intención es evidente en la localización del Congreso Nacional, el Palacio de Justicia y el teatro Colón, que buscaban apoyar y estimular el avance hacia el oeste. Del mismo modo, el gran depósito de aguas corrientes se proponía consolidar el "borde" de la Avenida Callao, juntamente con el Colegio Carlos Pellegrini y la Escuela Petronila Rodríguez; y, articulado con la Bolsa de comercio, el Palacio de Correos pretendía

1. Casa de Gobierno. Tucumán.
2. Palacio de Justicia. Rosario.

En una sociedad que se estaba construyendo de modo acelerado sobre bases muy inestables no siempre los programas de los edificios públicos estaban claramente establecidos o se consideraban definitivos. Por este motivo, en continuidad con una larga tradición de regularidad heredada de los principios de Durand, la composición de la mayoría de estas obras era pensada como repetición relativamente neutra de módulos de características similares, organizados generalmente en torno de dos o más patios.

1.

2.

transformar una zona degradada, como lo eran los bajos de la ciudad. En Salta, la Legislatura (1890-1902) expandía hacia el oeste el área central de la ciudad; en Rosario, Juan Canals, el constructor del Palacio de Justicia, era dueño de las tierras circundantes, hasta entonces no subdivididas, y su construcción formaba parte de la creación de una nueva "urbanización".

El interés especulativo debió incidir fuertemente a la hora de decidir la localización de estas enormes inversiones. En el damero americano extendido sobre la llanura la renta de posición no se genera a partir de factores naturales, y en el caso rioplatense las preexistencias que en otras condiciones agregan valor eran, además de escasas, de endeble consideración cultural. De manera que la localización de edificios significativos, que a su vez suponía el perfeccionamiento de las infraestructuras adyacentes, era una de las principales fuentes de valor para los predios vecinos.

Aún así, este factor debía enfrentar un criterio de signo diverso que provenía de la política: el de la virtud o, en términos urbanos, el decoro republicano. Es cierto que con el cambio de siglo el debate acerca de la vigencia de los principios de equilibrio, impulsados especialmente por Alberdi, se había ido resolviendo de manera negativa. Pero en las décadas anteriores constituyó una parte importante de las representaciones sobre el país que se estaba construyendo y el criterio de una distribución homogénea de los beneficios de la acción del Estado inspiró también los emplazamientos. Este papel estructurante de la totalidad del nuevo espacio urbano se advierte con especial claridad en el caso de La Plata, donde se planeó la localización de los edificios públicos como pernos distribuidos sobre la trama, en torno de los cuales se esperaba que fuera construyéndose la ciudad.

Generalmente, todos estos edificios tenían el propósito de participar en la construcción del espacio público en su entorno inmediato; y también esto ocurría de maneras diversas. El ancho del cuerpo central del Congreso Nacional, algo que determinó a su vez la esbeltez de su cúpula, derivaba del de la avenida de Mayo, de la que debía ser culminación; el Correo organizaba una gigantesca plaza que cruzaba por sobre la avenida Leandro Alem, salvando la barranca; la Casa de Gobierno de Jujuy (1920) ocupaba una manzana que cerraba la plaza principal de la ciudad.

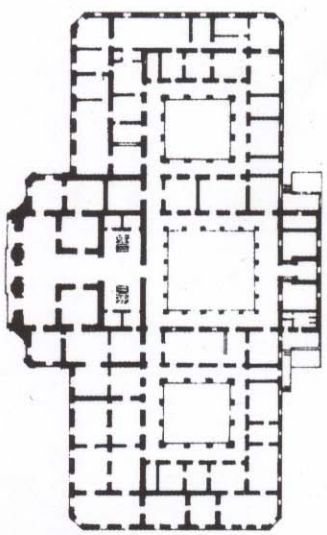
1. Palacio de Correos. Proyecto. Buenos Aires.
2. Municipalidad. La Plata.
3. Palacio de Justicia. Buenos Aires.
4. Legislatura. Planta. Salta.

La vocación republicana de equilibrio constituyó una parte importante de las representaciones del país que se estaba construyendo, por lo que el criterio de una distribución homogénea de los beneficios de la acción del Estado inspiró también los emplazamientos de sus sedes principales. Este rol estructurante de la totalidad del nuevo espacio urbano se advierte con especial claridad en el caso de La Plata, donde los edificios públicos se concibieron como pernos distribuidos sobre la trama, en torno de los cuales se esperaba que fuera construyéndose la ciudad.

3.

En una sociedad que se estaba construyendo de modo acelerado sobre bases muy inestables no siempre los programas de estos edificios estaban claramente establecidos o se consideraban definitivos. Por este motivo, en continuidad con una larga tradición de regularidad heredada de los principios de Durand, la organización de la planta de la mayoría de estas obras era pensada como repetición relativamente neutra de módulos de características similares.

Quizás debido a esas incertidumbres para organizar la *distribution*, el *poché* no era una virtud frecuente en estas arquitecturas, de modo que la cualificación de sus ambientes se apoyaba especialmente en la decoración aplicada. Podemos recordar varios ejemplos, de programas distintos pero con una actitud proyectual similar: el Banco de Córdoba, el Ministerio de Hacienda de La Plata, la Aduana de Buenos Aires y el citado Palacio de Justicia de Rosario. Proyectado y construido por el ingeniero Francisco Tamburini, entre 1887 y 1889, el Banco consiste en una serie de locales administrativos de igual dimensión organizados en torno de un hall central precedido por un vestíbulo y una galería. Los mismos locales administrativos neutros distribuidos en torno a dos patios y rodeados de galerías constituían el Ministerio, una obra que Pedro Benoit construyó entre 1883 y 1884. Bajo su rico aparato figurativo, también la Aduana –de Lanus y Hary (1909-1911)– era, en definitiva, un contenedor neutro para las mercaderías a las que estaba destinada, y su único espacio calificado, la galería central, basaba su interés no en la articulación compleja de la planta sino en el magnífico tratamiento de la iluminación cenital. En el Palacio de Justicia la neutralidad era exigida, además, por dos condiciones de programa: una, las características no orales de nuestros procedimientos, lo que descartaba grandes salones de audiencias y halls de pasos perdidos; la otra, que sus dimensiones eran mucho mayores de las razonablemente esperables, debido a que en buena proporción su superficie estaba destinada a las oficinas de alquiler, cuya renta justificaba la inversión inicial.



4.

Basados en un programa relativamente inestable o precario, determinados por las rígidas condiciones impuestas por el damero y siguiendo los criterios organizativos tradicionales de herencia mediterránea, los edificios de este tipo tendieron a estructurarse en torno de patios.

Congreso Nacional. Vista general.
Congreso Nacional. Circulaciones interiores.
Congreso Nacional. Planta.

El Congreso Nacional fue la más grande de las obras monumentales del Estado Nacional. Se organiza en torno de cuatro patios los que, ceñidos por el límite de la manzana, resultan evidentemente pequeños en proporción a las superficies construidas. Allí donde las exigencias de representación se relajan se emplean de manera desprejuiciada los más avanzados recursos técnicos disponibles.

El módulo de la manzana de 100 m x 100 m condicionó su organización: en la medida en que debía tratarse de piezas exentas, el partido de estos proyectos de gran escala se definía de este modo, puesto que la organización en un bloque compacto de doble crujía hubiera exigido terrenos alargados de más de una cuadra. El pliegue del edificio en U o E no era frecuente, porque generaba una espalda que exigía grandes espacios abiertos; entre los pocos casos del segundo tipo se encuentran las municipalidades de La Plata (1885) y de Pergamino, ambas proyectadas por Hubert Stier, profesor en la Escuela Politécnica de Hannover.

En torno de un único patio principal, Maillart organizó el edificio de Correos, aunque debió recurrir al apoyo de dos patios menores, en todos los casos usados como medios de iluminación y ventilación y no trabajados como espacios positivos; es evidente en este proyecto una relación poco armoniosa entre patio y masa edificada, producto de un programa muy exigido para las dimensiones del terreno en la medida en que no se rompiera con la condición de hierro de la horizontalidad. Por contar con unas determinaciones más favorables es mucho más precisa la solución del ingeniero Gonzalo Correa para la Casa de Gobierno de Jujuy (*circa* 1900-1910), en la que el patio central es vitalizado por una galería perimetral; y, mejor aún, la que Gustavo Heine y Jorge Hagemann consiguieron en el Palacio de la Legislatura de La Plata (1881), con gran pureza y precisión proporcional. La mencionada Aduana de Buenos Aires es un excelente ejemplo resuelto en torno de dos grandes patios, mientras que el Colegio Nacional de Buenos Aires, de Maillart, revela en las condiciones desventajosas del ala derecha que el tipo requería perímetro libre al menos en tres de sus lados. Menos habitual, en torno de tres patios organizados linealmente se construyó la Legislatura de Salta. La más grande de estas obras, el Congreso Nacional, de Víctor Meano (1898), cuenta con cuatro patios que, ceñidos por el límite de la manzana, resultan evidentemente pequeños en proporción a las superficies construidas.

Si en la elección de los partidos y las distribuciones no había holgados márgenes de innovación o caracterización, no ocurría lo mismo con algunos elementos singulares de la composición y con el aparato decorativo. Entre estos elementos son destacables las salas de representación, las bibliotecas, los vestíbulos y los halls. Las salas eran de dos tipos: las destinadas a la reunión de legisladores y los teatros. Entre las primeras la solución más frecuente es el hemiciclo *all'antica*, de origen vitrubiano, en el que no se distinguen diferencias entre los espectadores que concentran su mirada en un foco central. El ejemplo más claro de una composición de dos salas iguales fue el de la legislatura bonaerense; el Congreso Nacional, en cambio, se caracteriza por la compleja articulación entre el volumen de la Cámara de Diputados –de mayor dimensión y ubicado en el eje de composición– y el de la pequeña Cámara de Senadores, desplazada asimétricamente. Un caso particular es la sala oval proyectada por Kronfus para la legislatura de Córdoba. En cuanto a los teatros, el modelo más importante fue, obviamente, el Colón de Buenos Aires. De esta obra, proyectada sucesivamente por Francisco Tamburini, Víctor Meano y Julio Dormal (1889-1908), debe destacarse:

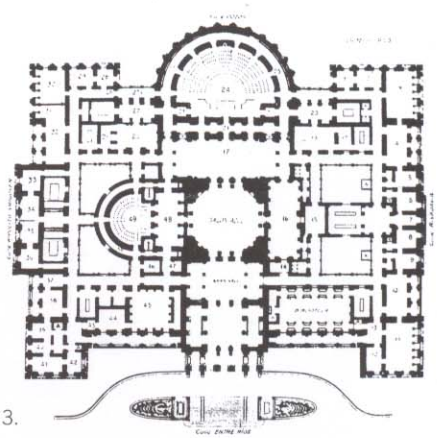
1) la importancia de las zonas de público en relación con el resto de las funciones;
2) la desproporción entre plateas y palcos (800 localidades sobre un total de 3000; expresión de su financiamiento a partir de la preventa de estos últimos);
3) la extraordinaria cualidad acústica;
4) la complejidad del sistema de accesos, que no sólo separa sectores sociales sino peatones y vehículos;
5) la combinación entre el punto 1), de origen francés, y la envolvente neutra, de origen italiano.

Como sus antecesores confesionales, los nuevos templos laicos surgieron en casi todas las ciudades del país, pudiendo también considerárselos como arquitecturas de reproducción: en La Plata, el Argentino (1890); en Córdoba, el Rivera Indarte (1891); en Jujuy, el Mitre (1901); en Rosario, el Círculo (1904); en Santa Fe, el Municipal (1905); en San Nicolás, el Municipal, (1908); en Corrientes, el Juan de Vera (1910); en Santiago del Estero, el 25 de Mayo (1910); en Tucumán, el Alberdi (1912); en Bragado, el Constantino (1912); en Bahía Blanca, el Municipal (1913). Muchos más, de menor dimensión y pretensiones, se construyeron especialmente en las provincias del litoral. Las características del Colón no se repitieron en todos los casos: aún en los más grandes, como el Argentino y el Rivera Indarte, los sectores de público eran de menor envergadura, y en algún caso, como el Juan de Vera, la expansión se producía sobre una terraza lateral; los sitios de privilegio solían ser menos (80 contra 360, en el Apolo de La Plata).

Los halls funcionaban como una suerte de patio cubierto al que se volcaban los distintos ámbitos menores que constituían el programa. Fueron especialmente utilizados en la arquitectura de los bancos, de los que definieron una tipología característica y repetida en casi todas las sucursales, en el caso de los bancos Nación y de la Provincia de Buenos Aires; se seguía una pauta ensayada por primera vez en 1867, por Hunt

1.

2.



3.

1. Teatro Vera. Corrientes.
2. Teatro Argentino. La Plata.
3. Teatro Colón. Sala.
4. Teatro Colón. Vista general.
5. Teatro Colón. Planta.

Como sus antecesores confesionales, a modo de nuevos templos laicos, los teatros surgieron en casi todas las ciudades del país, pudiendo también considerárselos como arquitecturas de reproducción. Proyectado sucesivamente por Francisco Tamburini, Víctor Meano y Julio Dormal, el modelo más importante fue el Teatro Colón de Buenos Aires, una obra notable por su calidad técnica y por el virtuosismo de su resolución funcional.

y Schroeder, con la sede porteña del Banco de la Provincia de Buenos Aires. Uno de los primeros exponentes de gran calidad de estos grandes halls bancarios fue la casa matriz del Banco de la Provincia de Buenos Aires (1882), de Juan Buschiazzo y Luis Viglione, una extraordinaria pieza interior cuya envolvente consiste en un alto basamento sobre el que se apoya una suerte de *stoá* iluminada por detrás. El hall del Banco de la Provincia de Córdoba, también de planta rectangular aunque iluminado cenitalmente, fue proyectado por Francisco Tamburini (1887); otro magnífico ejemplo de este tipo fue el salón de la casa central del Banco Nación. El Banco Francés, en Buenos Aires, es un ejemplo de la variante circular de estos halls, de gran eficacia espacial y ensayada también en otras oportunidades. Pero el hall como espacio principal funcionó también en otros edificios de representación, públicos y privados. Entre los primeros, algunos ejemplos se encuentran en el de la Bolsa de Rosario y los del Correo Central y el Palacio de Justicia. Las obras privadas en las que el hall constituía el momento central de la composición eran las grandes casas comerciales, como Harrod's, de Conder, Follet y Farmer (1914), en Buenos Aires, o la extraordinaria tienda La Favorita (1927), de Presas y Armán, en Rosario. En torno de un gran hall con cubierta de vidrio se articula, también, el edificio que fue sede del diario *La Prensa*.

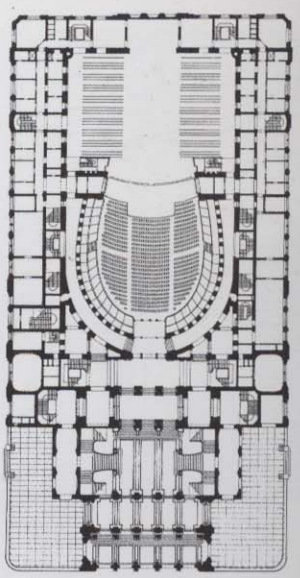
Las bibliotecas constituían en realidad un caso particular del gran hall, sólo que debían ser capaces de albergar libros –generalmente sobre los muros perimetrales– y requerían de especiales condiciones de iluminación. El caso más significativo es el de la Biblioteca Nacional (1902), de Morra, un edificio no destinado originalmente para este fin, cuya sala principal estaba iluminada por grandes ventanas termales; menos eficaz y desproporcionadamente angosta, pero destacable por su extraordinaria calidad constructiva, es la Biblioteca del Congreso Nacional; notable por su esquema de sala circular central (a la manera de la Biblioteca de Estocolmo) es la Biblioteca de la Universidad de La Plata; como lo es, por su sala octogonal con iluminación perimetral, la Biblioteca Argentina de Rosario. Y no puede dejar de recordarse aquí el caso del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, de Hayneman y Ober (1889), un organismo excepcional por la calidad de las piezas que lo componen –especialmente el hall circular y los dos hemiciclos iluminados cenitalmente– como por no existir otros ejemplos homologables.

Mucho más comunes, tanto en la edilicia pública como privada, fueron los vestíbulos, el espacio interior de acceso o recepción, en los que la necesidad de representación era máxima. No es fácil distinguir particularidades en la construcción de estas piezas, pero pueden destacarse, al menos, algunos casos de gran cualidad como los del Congreso Nacional, el teatro Colón, la Biblioteca Nacional, el Círculo Naval, el Colegio Nacional de Buenos Aires y el Colegio Champagnat, en la Capital Federal, y la Legislatura de La Plata.

1.

2.

3.▲ 4.▼



5.▲

1. Tienda La Favorita. Interior. Rosario.
2. Pasaje Dardo Rocha. Interior. La Plata.
3. Escuela Normal de Maestros Mariano Acosta. Interior.

La disponibilidad de nuevos materiales –especialmente hierro y vidrio–, la demanda de contextos apropiados a la circulación y autocelebración de las nacientes burguesías urbanas y la creciente necesidad modernista de omnivisibilidad dieron lugar a la adopción de halls de grandes dimensiones e impactante cualidad espacial.

1.

Como ya se ha dicho al comienzo, la búsqueda de un carácter apropiado para sus soluciones en los tres planos –general, programático y particular– constituía uno de los problemas que en todos los casos debían encontrar soluciones específicas. Con su propuesta para el Congreso Nacional, Meano buscaba la pureza griega y la pompa romana, a las que consideraba los atributos de la joven república que estaba sorprendiendo al mundo con su pujanza. Ya hemos aludido a su respuesta a las condiciones de sitio; galerías y cubiertas de escasa pendiente debían responder a las de clima. La Casa de Gobierno de Corrientes era de una sola planta con galerías perimetrales, como correspondía a una ciudad chata, y otro tanto ocurría con la austera fachada de una sola planta de la de Misiones.

Siguiendo las normas clásicas sin mayores particularidades, las fachadas de estas construcciones representativas de las instituciones se resolvían habitualmente según un esquema a.b.a con tripartición en sentido vertical y acentuación del centro de la composición mediante pórticos o cuerpos salientes. Para que dominaran las líneas horizontales, los últimos pisos se agrupaban bajo mansardas y se rusticaban las plantas bajas.

En las primeras décadas de esta etapa, la tripartición quedaba librada habitualmente al uso de los órdenes –tal como ocurría con la Curia Eclesiástica–, o a las características de los tímpanos –como en el Club del Progreso o la Casa de Gobierno– que se aplicaban sobre ventanas que solían horadar las fachadas de manera homogénea. De este modo todas las construcciones adquirían un carácter doméstico, monotonía que se hizo más evidente a medida que fueron multiplicándose y complejizándose los programas estatales.

2.

De manera que comenzaron a ensayarse nuevos recursos. En algunos casos, mediante el empleo de cuerpos de fábrica destacados en la composición; entre estos, las cúpulas se emplearon pocas veces, como en el Congreso Nacional o el Palacio de Justicia de La Plata. Las torres caracterizaron –a modo de faros– la Aduana de Buenos Aires, pero fueron especialmente el elemento distintivo de los palacios municipales en la medida en que reproducían a su más prestigioso antecedente, el *campidoglio* romano y, más en general, a la tradición medieval. Ejemplos de esta organización de un cuerpo con torre central se encuentran en La Plata (Hubert Stier, 1881), Bahía Blanca, Mercedes, Villaguay, Azul, Tres Arroyos; la solución se empleó también en esquina, en casos como Santa Fe y Córdoba.

Quizás con más frecuencia que en otras latitudes se abrieron *loggias* o galerías que generaban fuertes contrastes de luz y sombra, como en las casas de gobierno de Tucumán, Santa Fe (Francisco Ferrari) y Misiones, o en la Dirección de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires y el Ministerio de Hacienda de La Plata.

Buscando distinguir a los edificios públicos representativos de las construcciones privadas, otro recurso empleado fue el orden gigante. Este medio de caracterización fue adoptado en casos como el del Congreso Nacional, por Meano, en la Bolsa de Comercio, por Christophersen, en el Banco Nación de la ciudad de Córdoba, por Salvador Mirate, en el Banco de la Provincia de Buenos Aires en Balcarce (y muchas otras sucursales), en la Aduana de Rosario, por Juan Ochoa; y constituyó casi un rasgo distintivo de la obra de Maillart (Palacio de Justicia, Correos, Colegio Nacional de Buenos Aires).

3.

▲1.

▲2. ▼3.

Escuelas, hospitales, cárceles: las "máquinas" del poder

En el ámbito de la educación se produjeron, como es sabido, los principales enfrentamientos entre las diversas concepciones del mundo, laicas o religiosas, conservadoras o progresistas, de la elite, involucrando al conjunto de la sociedad.

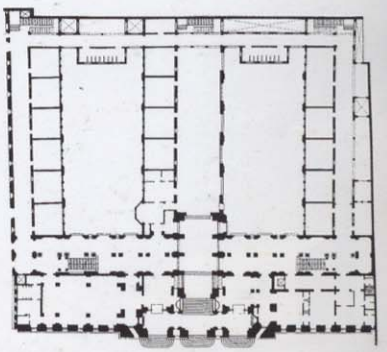
Así, la arquitectura escolar distó de partir de nociones uniformes y establecidas, de manera que sus ensayos y avances alcanzaron una extraordinaria portada. Mientras que los edificios de gobierno debían responder a una demanda simbólica prioritaria, diferenciándose caso por caso, las escuelas introducían el doble problema moderno de la educación laica y la repetición. La aprobación de la ley 1.420 de educación primaria obligatoria y gratuita determinó un plan de construcción de nuevos establecimientos que se lanzó en 1886. Aunque en 1883 ya se habían iniciado seis escuelas (proyecto tipo de Raymundo Battle), a las que siguieron catorce en 1884 y otras cuarenta en 1884, fue con el plan desarrollado bajo la conducción del ministro Ramos Mejía cuando estas obras adquirieron mayor impulso, llegándose a construir trescientas veinte escuelas en todo el país.

Es cierto que estas construcciones debían transmitir también la presencia del Estado inspirando respeto y una cierta devoción. Esta demanda hizo que se descartara el tipo de escuela compacta, solución radicalmente laica, que caracterizaba las escuelas/casa admiradas por Sarmiento en los Estados Unidos y a las que refiere la escuela de Catedral al Sur. Descartada la "casa", podían tomarse otros dos modelos: el templo o el palacio. La respuesta de mayor sintonía con la sacralización del edificio escolar fue el edificio con apariencia de un templo griego de la Escuela Presidente Roca (1900), que proyectó Carlos Morra, un especialista en el tema. La escuela Petronila Rodríguez (1889), proyectada por Carlos Altgelt, director general de Arquitectura del Consejo Nacional de Educación, ofrecía un modelo de la segunda posibilidad, y con su larga fachada de alusiones nórdicas sobre la entonces perimetral avenida Callao actuaba como frente de la ciudad y oponía la "fortaleza laica" a las sedes religiosas del colegio La Salle, la iglesia del Carmen y el Instituto de Cultura Religiosa Superior. A diferencia de otros temas desarrollados sólo en la Capital Federal, desde el Consejo Nacional de Educación debían proveerse construcciones escolares para todo el país, lo que obligó a adecuar las respuestas a las variedades de clima y condiciones constructivas. De lo primero constituyen un ejemplo las escuelas Manuel Belgrano y Domingo Faustino Sarmiento, para 650 y 500 alumnos respectivamente, construidas en 1895 por Juan Col en la ciudad de Corrientes. Por su tamaño y el cuidado puesto en el aparato decorativo, destacable especialmente en la primera, los dos edificios daban cuenta de la extraordinaria apuesta educativa. Pero, además, producto de largos estudios sobre el tema que Col había dado a conocer en 1883 (*Edificios para Escuelas Graduadas*), con sus amplios ventanales, sus galerías y sus ventilaciones cruzadas, aptas

1. Diario *La Prensa*. Patio interior.
2. Biblioteca Argentina. Rosario.
3. Palacio Paz. Salón.
4. Intendencia. Pergamino.
5. Colegio Nacional de Buenos Aires. Planta.
6. Colegio Nacional de Buenos Aires. Fachada.

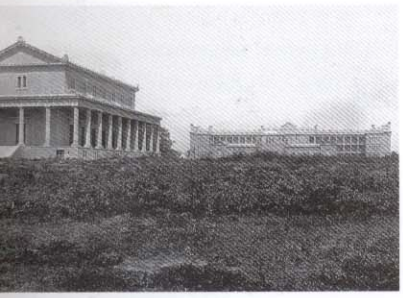
Siguiendo las normas clásicas sin mayores particularidades, las fachadas de estas construcciones representativas de las instituciones se resolvían habitualmente según un esquema a.b.a con tripartición en sentido vertical y acentuación del centro de la composición mediante pórticos o cuerpos salientes. Uno de los recursos más frecuentes para evitar la monotonía era el empleo de cuerpos de fábrica destacados en la composición.

5.

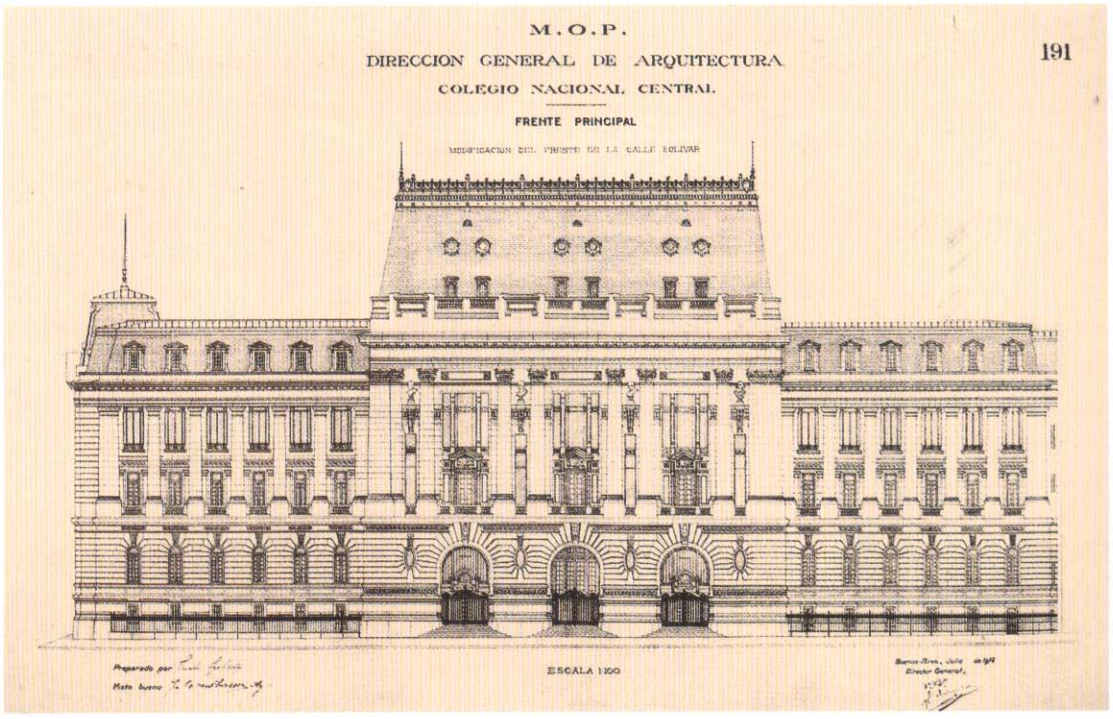


4.

6.



1.


M.O.P.
DIRECCION GENERAL DE ARQUITECTURA
COLEGIO NACIONAL CENTRAL
FRENTE PRINCIPAL
191
ESCALA 1:100

2.

ESCVELA
PRESIDENTE ROCA

3.

4.

para el clima regional, y con sus aulas especializadas o integrables, mostraban una adhesión rigurosa a los principios técnicos de eficiencia.

Pero, como dijimos, no era la del carácter la discusión más importante, sino la de los tipos más apropiados y la de las características de los elementos constituyentes. Al tipo compacto norteamericano se oponía el tipo claustral, que contenía las actividades de los descansos separándolas de la calle. También hubo distintos criterios sobre la conveniencia de unificar el patio, separarlo en mayores y menores (escuelas tipos A, B y C del Plan) o distribuirlo en torno de un cuerpo central (calle San José 977). En cuanto a las aulas, la determinación de su tamaño y forma, así como de la orientación de la iluminación o la distribución y características de las puertas de acceso constituyó un campo de debates, en la medida en que en ello se jugaban los valores que se trataba de imprimir en la nueva sociedad en formación. Las aulas poligonales, igualitarias, ensayadas en algunos casos, fueron finalmente descartadas, y se adoptó la organización rectangular jerárquica, con maestro al frente y la puerta a espaldas de los alumnos, para garantizar un acceso sorpresivo y consolidar así la disciplina.

De más envergadura, pero –en la mayor parte de los casos– resueltos también con una arquitectura sobria, sistemática y de cuidadosa calidad constructiva fueron los colegios y escuelas secundarias. Aberg y Tamburini son los principales responsables de edificios como la Escuela Normal de Profesoras Mariano Acosta, de la capital, las normales de maestras de Santiago del Estero, Catamarca, Mendoza, Rosario y Tucumán, y el colegio nacional de San Luis. Con similares características, gigantescos edificios de más de una planta que ocupaban una manzana, fueron construidas las escuelas de graduadas de Villaguay y la mixta de Concordia. En otras ocasiones, menos frecuentes, hubo preocupaciones de carácter retórico y un mayor exhibicionismo, como las afrancesadas escuelas normal e industrial de Santa Fe o el goticista colegio de la Santa Unión de Rosario.

Si las alternativas para la arquitectura escolar mostraban aspectos del debate sobre distintos proyectos para la sociedad, las propuestas para la arquitectura hospitalaria eran expresión de una mirada medicaliza-

1. Colegio Nacional. Universidad de La Plata.
2. Colegio Nacional de Buenos Aires. Fachada.
3. Escuela Presidente Roca.
4. Escuela Petronila Rodríguez.

Mientras que los edificios de gobierno debían responder a una demanda simbólica prioritaria, diferenciándose caso por caso, las escuelas introducían el doble problema moderno de la educación laica y la repetición. La aprobación de la ley 1.420, de educación primaria obligatoria y gratuita, determinó un plan de edificación de nuevos establecimientos que se lanzó en 1886. Estas construcciones debían transmitir también la presencia del Estado inspirando respeto y una cierta devoción: descartado el modelo de la "casa", se adoptó en la mayor parte de los casos los del templo o el palacio.

1. Hospital de Córdoba.
2. Hospital J. M. Ramos Mejía. Buenos Aires.

Para los higienistas, el hospital llegó a constituir un modelo en pequeño de la "perfecta" organización deseable para la ciudad, a punto tal de que algunos, como Emilio Coni, imaginaron incluso un prototipo de ciudad ideal a partir de sus principios de saneamiento físico y moral.

da de ese mismo debate, mirada de extrema importancia que se trasladaría casi sin mediaciones a las versiones más radicales de la arquitectura moderna.

La construcción del Hospital de Buenos Aires (1881), de Mauricio Schwartz, signó el pasaje de una tradición basada en la actuación religiosa y en el hospital como lugar de reclusión organizada según el tipo claustral, a una nueva concepción en la que los protagonistas serían los especialistas médicos, y el hospital un ámbito de aplicación de políticas sanitarias organizado según el tipo pabellonal. Para la aplicación de esas políticas el nuevo organismo debía permitir el tratamiento, pero también el estudio de los enfermos, dando lugar a organismos complejos como el Pabellón de Anatomía Patológica (1901), de Domingo Selva.

Para los higienistas, el hospital llegó a constituir un modelo en pequeño de la "perfecta" organización deseable para la ciudad, a punto tal de que algunos, como Emilio Coni, imaginaron incluso un prototipo de ciudad ideal a partir de sus principios de saneamiento físico y moral. De hecho, la política de construcción de grandes centros sanitarios regionales, promovida por la Ley 4.953, determinaba la creación de verdaderos pueblos, lo que sumado a la promoción de centros helioterapéuticos en zonas de montaña oponía el modelo de la ciudad jardín a la "máquina de curar". La Comisión Asesora de Asilos y Hospitales, presidida por el doctor Domingo Cabred, promovió la construcción de varios centros, como el del Hospital Regional Julio C. Perrando (1907), en Resistencia (Chaco), o el Hospital Regional Dr. Madariaga (1916), en Posadas (Misiones). En ambos casos se trata de sencillos pabellones rodeados de jardines; los edificios respondían estrictamente a las necesidades para las que estaban destinados, y con sus cubiertas en pendiente y sus amplias galerías sostenidas por columnillas de madera buscaban adaptarse al clima de la región, obteniendo su dignidad arquitectónica de su composición simétrica y de tenues detalles decorativos, como la aplicación de mayólicas o el tallado de algunas tiranterías.

El empleo de pabellones aislados obedecía a la creencia en la expansión de las infecciones a través del aire, en la necesidad de aislar entre sí a los grupos de enfermos y a las virtudes curativas de la acción solar.

En los grandes centros urbanos con terrenos de dimensiones más ajustadas, la repetición sistemática de pabellones iguales sin concesiones a requerimientos simbólicos o de lugar introducía una fuerte convulsión a las normas compositivas tradicionales, de las que sólo quedaba el alineamiento de los bloques a ambos lados de un eje, y anticipaba, también, los criterios que se aplicarían para la solución de la vivienda. La atención de los higienistas se volcó especialmente sobre los hospitales para enfermedades crónicas o infecciosas, como el Alvear (1909), proyectado por el doctor Penna, que suponían una larga estadía de los enfermos y de este modo los transformaban, de hecho, en pequeñas ciudades donde era imprescindible preservar la "higiene física y moral". Los arquitectos intervinieron mediante concursos, especialmente en los hospitales de agudos, como el Ramos Mejía (1884). Su autor, Juan Buschiazzo, dedicó considerables esfuerzos a una profundización y máxima actualización técnica sobre el tema, obteniendo resultados destacables como el edificio del Hospital Italiano (1896). Basándose en los nuevos conocimientos sobre la propagación de las infecciones (Pasteur), Buschiazzo utilizó en ese proyecto una teoría alternativa a los pabellones aislados, unificándolos –y, por ende, compactando el proyecto– a lo largo de una circulación central, El mismo principio se adoptó en otros avanzados ejemplos de ese momento: el Hospital de Clínicas de Córdoba (1885-1913), proyectado por el ingeniero doctor Rafael Aranda, y el hospital de Rosario.

El aspecto externo de los hospitales fue generalmente de extrema sobriedad, aunque, en ocasiones, hubo discretos intentos de caracterización.

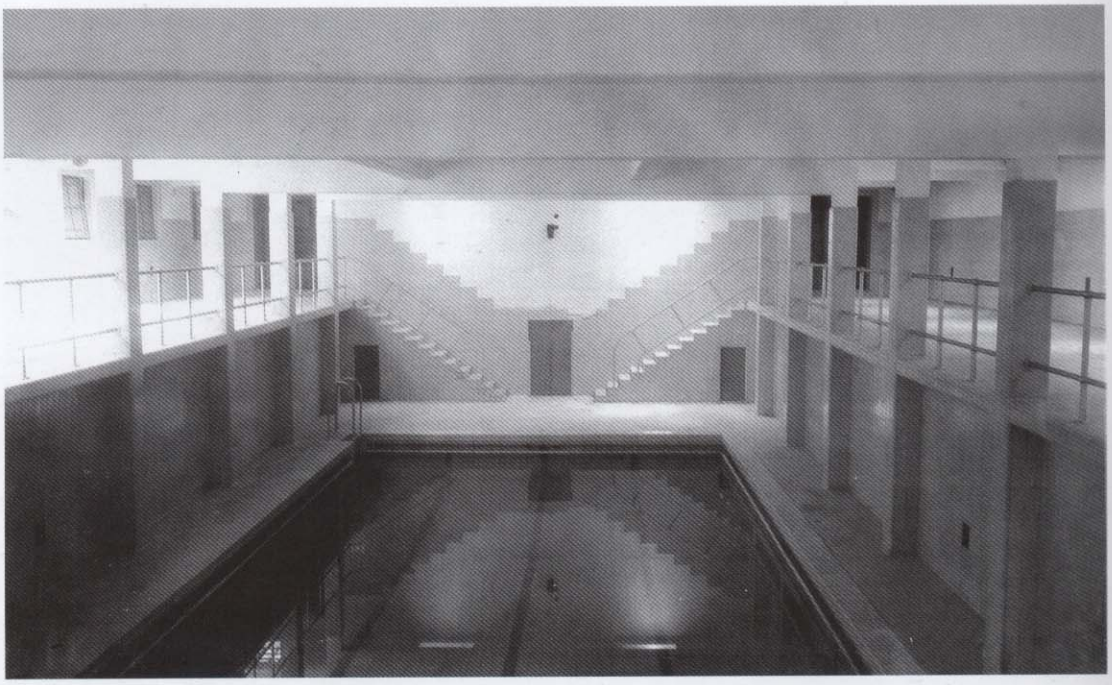
Así, el hospital fue conformándose como la primera "maquina perfecta", y la ingeniería hospitalaria promovida desde el higienismo impulsó avances en el empleo de los nuevos materiales (pinturas, colores, cerámicos, linóleos), la regulación de los cubajes de aire, el control climático, la renovación del mobiliario, los cambios en las tradiciones constructivas (eliminación de ángulos entre paramentos, ventanas). Austera, determinada por requerimientos "exactos", perfectamente saludable, sistematizada, blanca y luminosa, la arquitectura de la "maquina de curar" construyó las bases de una estética para el habitar masivo, tal como sería proclamada por las vanguardias: la estética de la lavabilidad. Para que esta fuera aceptada por el conjunto de la sociedad, sólo habría que transformar la idea de la medicalización en un paradigma cultural.

Si el hospital fue la "máquina" destinada a separar lo sano de lo patológico en el campo del comportamiento biológico de los habitantes, la cárcel fue creada para cumplir el mismo objetivo en el campo del comportamiento social. Con el avance de la frontera y del alambrado, estas otras máquinas fue-

1.
2.

1. Colegio Nacional de Buenos Aires. Piscina.
2. Hospital Militar de la Capital. Buenos Aires. Sala de internación.1889.
3. Hospital Común Regional. Posadas.

Austera, determinada por requerimientos "exactos", perfectamente saludable, sistematizada, blanca y luminosa, la arquitectura de la "maquina de curar" construyó las bases de una estética para el habitar masivo, tal como sería proclamada por las vanguardias: la estética de la lavabilidad.



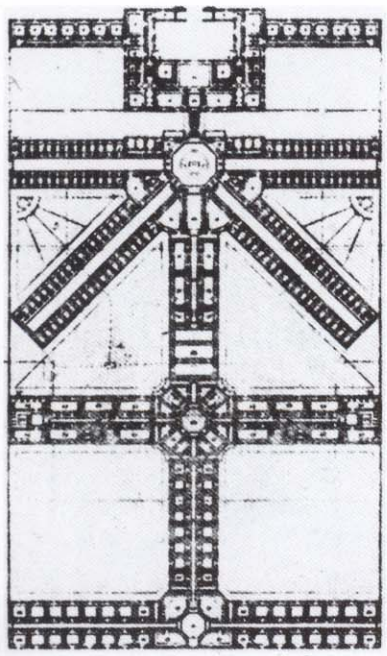
1.

ron instrumento decisivo para domesticar al "gaucho malo" y con la llegada de la inmigración masiva actuaron como el receptáculo de los "elementos indeseables". En 1866 se dictó el Código Penal, en él se dividían estas instalaciones en "presidios", destinados a los "irrecuperables", y "penitenciarias", para los que podían ser corregidos; en los primeros, los condenados debían trabajar en las tareas más duras (apertura de caminos, trazado de canales), mientras que en los segundos se dictaba una suerte de educación para el trabajo "sano". En 1877 se inauguró la primera de estas nuevas máquinas, el mecanismo panóptico que proyectó Ernesto Bunge como Penitenciaría Nacional en Buenos Aires. También en estos edificios se aplicó tempranamente la "estética de la lavabilidad", reduciéndose sus componentes a los mínimos requeridos para cumplir con funciones estrictamente determinadas. Y hasta el carácter, por la condición grave y patética de su finalidad, se insinuaba apenas por la aparición de bordes almenados o casetas de vigilancia. Tras las huellas de la Penitenciaria, también en la Cárcel de Reincidentes de Ushuaia se empleó un esquema panóptico, aplicándose en otros casos esquemas pabellonales. Según el censo carcelario de 1906, se habían construido en esos cuarenta años 65 cárceles en todo el país: 3 en la Capital, 6 en la provincia de Buenos Aires, 3 en la de Santa Fe, 2 en Tucumán, 2 en Salta, 2 en Jujuy, 4 en Córdoba, 1 en San Luis, 3 en Santiago del Estero, 1 en La Rioja, 6 en Entre Ríos, 1 en Mendoza, 1 en Misiones, 1 en Formosa, 1 en el Chaco, 2 en Río Negro, 1 en el Chubut, 1 en Santa Cruz y 1 en Tierra del Fuego.

La industria y el comercio: ¿galpones o palacios?

La arquitectura de las industrias comenzó a requerir la intervención de arquitectos sólo a partir de los últimos años del siglo. Determinada por un sistema económico estructuralmente inestable, en el que alternativamente convenía la explotación del grano o la de la lana, la importación o la producción local, la industria que se establecía con anterioridad era demasiado incierta en su destino y en su constitución como para requerir obra autorrepresentativa. De manera que las primeras construcciones industriales habían sido galpones precarios de chapa y madera. Sobre estas elementales barracas, instaladas especialmente en el centro de Buenos Aires y en sus áreas portuarias, lo mismo que en Rosario o en las zonas de explotación de materias primas, como Tucumán, el Chaco o la Patagonia, fueron consolidándose en su mayor parte los edificios industriales con alguna significación. Las ampliaciones o los nuevos edificios de esta etapa buscaban, en alguna medida, demostrar una voluntad de permanencia y solidez, relacionadas con la consolidación que el modelo y la sociedad iban demostrando paralelamente. Este *crescendo* puede observarse en la evolución de las usinas de electrici-

2.▲ 3.▼



1.

2.

dad, que en un principio se localizaban en sótanos u otras instalaciones precarias, siguieron luego con galpones industrializados (Berisso, la Boca) y fueron aguzando la calidad arquitectónica; primero, con la gran usina de Dock Sur (1907) y, luego, con las de la Compañía Italo Argentina de Electricidad (1912), hasta rematar con las extraordinaria pieza neopalladiana de la Compañía Hispano Argentina de Electricidad (1932).

Como en el resto de los temas, la construcción de estos edificios industriales fue, entonces, demandando la presencia de arquitectos en la medida en que crecía su significado. Y en la medida en que se requería su presencia la disciplina fue planteándose a su vez los problemas específicos de composición, distribución y carácter que se presentaban. Esta observación es necesaria, porque –para demostrar un surgimiento de la arquitectura moderna "incontaminado" por las tradiciones académicas– con frecuencia se ha eliminado la presencia de los autores al analizar los edificios de este tipo. El ejemplo más significativo en este sentido tiene escala internacional: los silos de Molinos Río de La Plata (1902), en el puerto de Buenos Aires, han sido tomados como ejemplo de una "nueva arquitectura" de ingenieros por los líderes del "movimiento moderno"; notoriamente, por Walter Gropius y Le Corbusier. Sin embargo estas construcciones, que exhiben tímpanos clasicistas (lisa y llanamente borrados en las ilustraciones publicadas por Le Corbusier), fueron edificadas por la empresa Amme, Giesecke & Konegen, la que era asesorada por Theodor Fischer, uno de los grandes maestros del academicismo alemán. Es evidente la intencionalidad estética de este caso, si se lo compara con las construcciones en hierro y chapa, aquí sí puramente ingenieriles, de Puerto Galván en Bahía Blanca.

Tampoco se suele recordar que otra de las literalmente grandes construcciones industriales de este período, el Mercado de Frutos (1890; 150.000 m^2, la más gigantesca superficie cubierta del mundo en su momento) fue proyectado por Fernando Moog, quien se había formado en Alemania con figuras como Grashop y Rosenbacher.

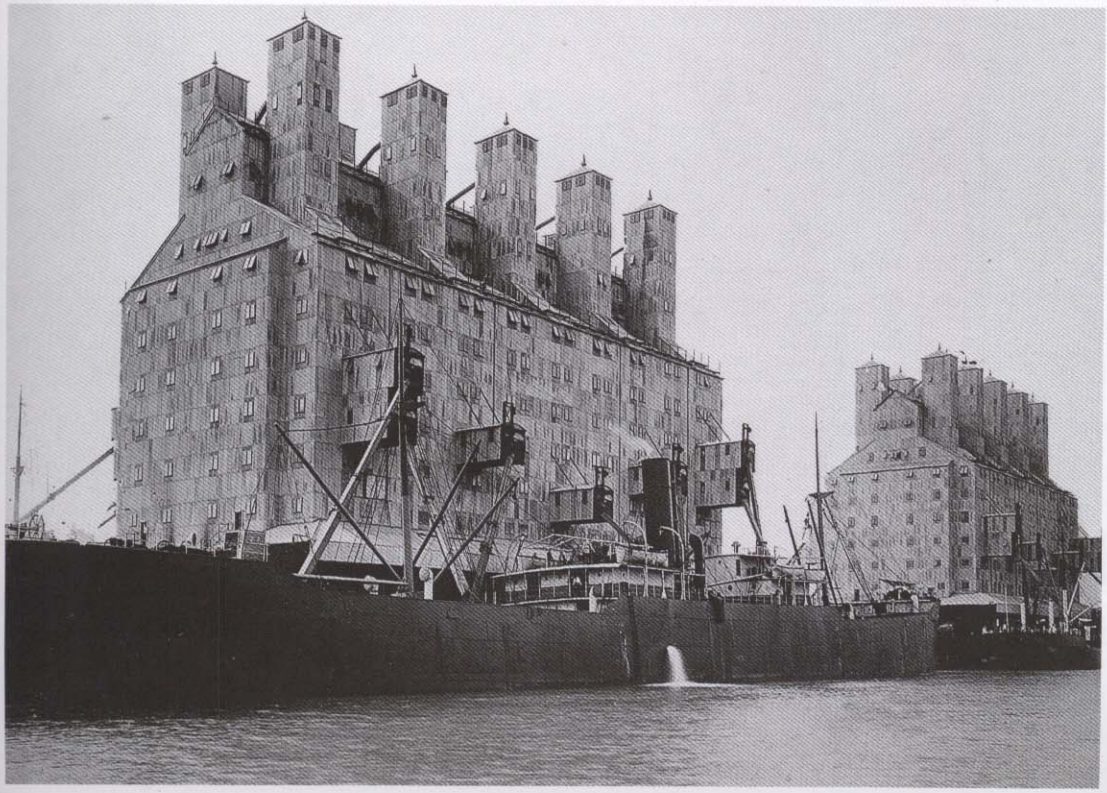
Cuando eran invitados a intervenir, los arquitectos debían responder a dos tipos de preguntas; unas afectaban a los límites de la disciplina, las otras al carácter de estos edificios. ¿En qué modelos podía apoyarse Moog para controlar razonablemente las dimensiones de un edificio como el Mercado? Había sido formado en un gusto austero, como lo demuestra en otros proyectos, pero ¿bastaba esa austeridad?, ¿debía admitir que el nuevo problema lo había colocado fuera de las normas?, ¿debía inventar otras?

Carlos Nordmann enfrentó un problema más simple en el edificio para la Compañia Stiller & Laas (1895; luego Cía. Sudamericana de Billetes de Banco). Se le demandaba una sucesión vertical de planos de trabajo

1. Penitenciaria. Planta. Córdoba.
2. Penitenciaria Nacional. Buenos Aires.
3. Silos de Molinos Río de la Plata. Buenos Aires.
4. Silos. Ingeniero White.
5. Silos. Buenos Aires.

Como en el resto de los temas, la construcción de estos edificios industriales fue demandando la presencia de arquitectos en la medida en que crecía su significado. Y, en la medida en que se requería su presencia, la disciplina fue planteándose a su vez los problemas específicos de composición, distribución y carácter que se presentaban. Obsérvese la diferencia entre la construcción "objetiva" de los silos de Ingeniero White con la composición clasicista de los de Molinos Río de la Plata.

3.



4.

5.

–programa típico de establecimiento industrial, determinado por el sistema de transmisión de la energía de vapor mediante cintas– que decidió iluminar cenitalmente y apoyar sobre columnas de hierro. Nordmann era alemán y había trabajado varios años con Juan Buschiazzo, de manera que si había que dar alguna dignidad al edificio era esperable que proyectara una sobria fachada en los tres niveles clásicos, con proporcionados aventanamientos y apenas perceptibles aplicaciones decorativas.

Con criterios similares, y debiendo resolver problemas de este orden, trabajaron R. Candia, en la Maltería de Rosario; L.N. Thomas, en la Bieckert de Llavallol; M. Geminiani, en la fábrica Vasena de Buenos Aires, y el ingeniero Carlot, en la cervecería de Río Segundo, en Córdoba. En el caso de Mendoza se ha formulado incluso una hipótesis más extrema, afirmándose que en las fachadas de bodegas pueden hallarse trazas reguladoras de origen palladiano.

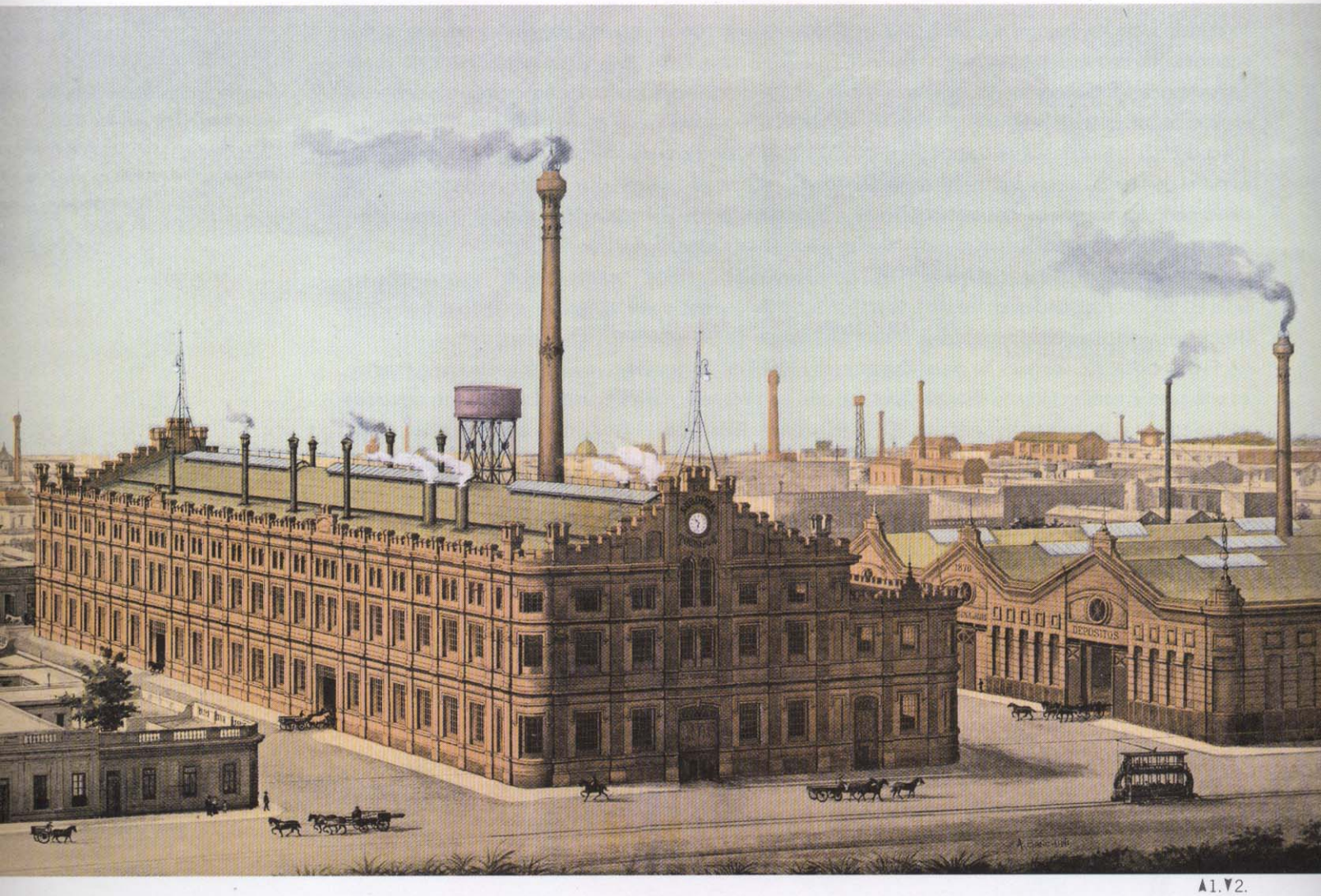
Los grandes conjuntos, especialmente los frigoríficos, fueron organizándose a partir del crecimiento de las demandas y requirieron una escasa intervención de la arquitectura, como en La Negra (ingeniero Federico Burton) de Avellaneda o el Swift de La Plata. Como es evidente en el caso de los frigoríficos y, como veremos, en el de los ferrocarriles, los nuevos procesos de organización del trabajo y la nueva Técnica asumían en algunos edificios para las industrias un protagonismo que en otros casos o bien era eclipsado frente a otras dimensiones del programa o bien no llegaba a adquirir un grado absoluto. Ha sido estudiado, para el caso de Buenos Aires, que en un comienzo las industrias tendían a instalarse en la trama, adoptando sus bordes los límites del damero, pero este criterio tendió a ser reemplazado luego por la búsqueda de predios mayores y por una disposición regida exclusivamente por la ingeniería productiva. En estos casos, las condiciones tradicionales de producción de la arquitectura forzaban los límites tradicionales de la disciplina, y no sólo –como lo comprobamos en el ejemplo de Moog o en el de la Bolsa de Comercio– porque dentro de sus reglas el problema carecía de resolución aceptable. Los forzaban,

1.

fundamentalmente, porque el lugar que la Técnica tenía asignado en la teoría académica entraba en crisis, poniendo en crisis la totalidad del sistema. Para la teoría académica, y muy especialmente en el período de su articulación con el positivismo, uno de los objetivos más importantes del proyectista debía ser el de detectar el "alma" de su programa de necesidades para expresarlo en lenguaje arquitectónico. La fórmula *Utilitas-Firmitas-Venustas* sólo encontraba su realización en una síntesis, y tal síntesis era esa "alma" del programa que el arquitecto debía buscar y captar en el intransferible momento de formulación de su *parti*. De manera que las técnicas constructivas eran sólo eso, herramientas, materiales disponibles que de ninguna manera podían ni debían ser erigidos en el momento decisivo del proyecto: no la verdad material sino la verdad esencial era lo que se buscaba. Así, la "verdad" de una estación ferroviaria no residía en las locomotoras, ni en las vías, ni en sus estructuras, sino en el "alma" del programa, que era el Gran Hall, el espacio de la multitud, el mayor símbolo del desenraizado espíritu metropolitano.

El espacio de los andenes de plaza Constitución (1886) no se formula como interior sino como exterior; es una calle y, con un ritmado sistema de arcos, que a su vez remite a los acueductos romanos, sus lados ofician como las fachadas de esas calles. En la estación de Retiro (1912) los grandes arcos articulados proyectados por la Francis Morton de Liverpool son eso, una eficiente obra de ingeniería. Y por respeto a una arquitectura que se vincula con la ingeniería, el "alma" de la estación –su Gran Hall– fue construido por Eustace Lauriston Conder (con quien trabajaba Sidney Follet, discípulo de Edwin Lutyens) con las características, y la dignidad expresiva, de las más grandes ingenierías romanas para espacios internos, las de las Termas, ubicadas –como las estaciones– a la entrada de la ciudad.

Las estaciones más pequeñas del suburbio, los barrios para operarios y empleados, trataban de construir el paisaje de "ciudad jardín" que complacía a los directivos británicos y no eran producto de una neutra decantación de la "verdad constructiva" sino de una estrategia de hegemonía y de competencia con los



▲1.▼2.

capitales de otros orígenes que, como en el caso francés, imponían en estaciones como Flores o Devoto sus propios paradigmas. Jorge Withe, un ingeniero formado en Escocia, fue el autor de las muy británicas casas para obreros en Bahía Blanca; Chambers y Thomas edificaron el barrio de operarios en Talleres, y sólo Conder proyectó unas 40 estaciones del Ferrocarril Central Argentino.

Las necesidades de las metrópolis permitieron a los arquitectos construir con ingenio y eficiencia las estaciones de trenes sobreelevadas de Barracas (1908, Chambers y Thomas) y 3 de Febrero, sobre el modelo de las construcciones de Otto Wagner para Viena (1897), que ya Chambers, en 1903, había aplicado en su estación de La Plata, que inspiraría a los futuristas más de una década después.

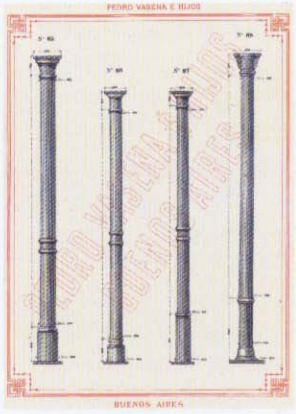
En síntesis, puede comprobarse que más allá de algunos casos de exhibicionismo, e independientemente de su muchas veces compleja constitución técnica, la tendencia dominante en estas obras de servicio y equipamientos fue la simplificación y la austeridad; una simplificación y una austeridad que fueron inducidas por la atenuación de los requerimientos simbólicos y de las restricciones disciplinarias, implícita en el propio sistema de proyecto, pero también por las características repetitivas y los altos costos de estas construcciones levantadas en regiones alejadas y con dificultades para el aprovisionamiento de materiales y de mano de obra especializada. Este ámbito "menor" permitió el ensayo de mecanismos proyectuales, rupturas lingüísticas y desarrollos técnicos alternativos.

Dado que sobre la base de una concepción tecnocrática ha sido habitual considerar casi con exclusividad a las arquitecturas de la industria como campo de renovación, nos interesa poner de manifiesto que dicho campo fue mucho más vasto no sólo por estar determinado por otros problemas sociales, políticos y simbólicos, sino también porque afectó otras temáticas. Es más, fueron muchos los profesionales que trabajaban alternativamente en el ámbito de la profesión liberal y como asalariados o, al menos, en el seno de instituciones públicas o privadas. En las condiciones de un campo cultural reducido e incipiente, como el de la Argentina, la división entre "técnicos" y "artistas" tal como fue formulada por la historiografía para comprender el nacimiento de la arquitectura moderna europea no es aceptable ni productiva. Por el contrario, muchos de los problemas específicos de la historia de la arquitectura argentina del siglo XX sólo podrán comprenderse como producto de la fusión entre técnicos y artistas en la figura sintética del profesional. Sólo en los años de la primera guerra pueden hallarse algunas figuras que, como Christophersen, intentaban definirse según el paradigma del *maître d'atelier*, pero paradójicamente esto ocurrió cuando ya el modelo de la modernización había comenzado el largo camino de su crisis.

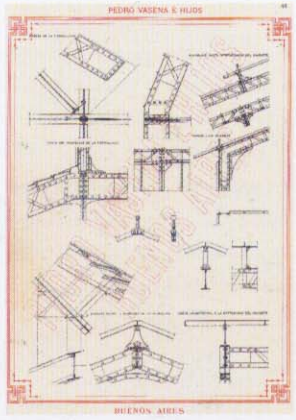
Por el contrario, el caso de Domingo Selva es emblemático: ingeniero, se desempeñó como empleado municipal y realizó los primeros ensayos de hormigón armado en el país en los pequeños puentes y pabellones del jardín zoológico porteño, construyó importantes edificios íntegramente realizados con este material por razones de celeridad o economía (un gigantesco mercado, instalaciones para la Facultad de Ciencias Veterinarias, el teatro Coliseo, etc.), pero también fue el autor de la academicista casa de gobierno de Tucumán. Confirmando que más que una "arquitectura del liberalismo" lo saliente de la producción de este período fue su condición de "arquitectura del Estado", muchos otros ejemplos corroboran esta característica de la coexistencia entre desempeño público y privado: Fernando Moog, agrimensor y miembro del Departamento Topográfico; Carlos Morra, ingeniero militar y arquitecto del Consejo Nacional de Educación; Carlos Nordmann arquitecto del Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires; Carlos Altgelt, arquitecto del Consejo Nacional de Educación; Juan Buschiazzo, empleado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; Adolfo Buttner, arquitecto e ingeniero en el Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires y del Banco Nación; Juan Denis, arquitecto de la Dirección Nacional de Correos y Telegrafos; Louis Dubois, del Departamento de Obras Públicas de la Nación.

La revolución material

Como ya dijimos, la expansión de la Técnica fue uno de los factores protagónicos de la modernización. Las extraordinarias transformaciones de la edilicia que hemos venido analizando no hubieran sido posibles sin una simultánea transformación de los métodos y la organización de la industria de la construcción. Por una parte, se modificaron las características de los materiales tradicionales y, por otra, se incorporaron otros nunca antes empleados e inéditas formas de producción, tratamiento y ensamblaje.



3.



4.

1. Talleres Vasena. Perspectiva. Buenos Aires.
2. Fábrica de Cerveza. Córdoba.
3. 4. Ilustraciones del Catálogo de Talleres Vasena.

En un comienzo las industrias tendían a instalarse en la trama, adaptando sus bordes a los límites del damero, pero este criterio tendió a ser reemplazado luego por la búsqueda de predios mayores y por una disposición regida exclusivamente por la ingeniería productiva. Las condiciones tradicionales de producción de la arquitectura forzaban en estos casos los límites tradicionales de la disciplina, porque dentro de sus reglas el problema carecía de resolución aceptable y porque el lugar que la Técnica tenía asignado en la teoría académica entraba en crisis.

1. Casa de Estancia. Provincia de Buenos Aires.
2. Facultad de Agronomía. D. Selva. Buenos Aires.
3. Ferretería Hirsch. Buenos Aires.
4. Estación Constitución. Buenos Aires.
5. Edificio "Moore y Tudor". Buenos Aires.

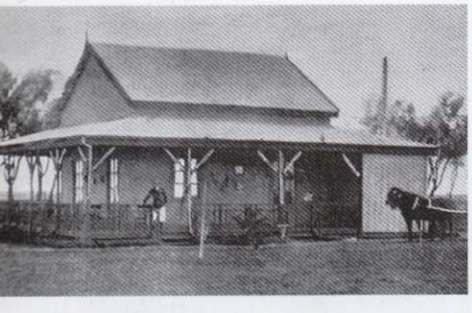
Más allá de algunos casos de exhibicionismo, e independientemente de su muchas veces compleja constitución técnica, la tendencia dominante en las obras de servicio y equipamientos fue la simplificación y la austeridad; una simplificación y una austeridad que fueron inducidas por el atenuarse de los requerimientos simbólicos y de las restricciones disciplinarias, implícito en el propio sistema de proyecto, pero también por las características repetitivas y los altos costos de estas construcciones levantadas en regiones alejadas y con dificultades para el aprovisionamiento de materiales y de mano de obra especializada.

Ya en 1848, Sarmiento asociaba el empleo de ladrillos de máquina al ahorro de material de mortero, a la existencia de una demanda sostenida y de una red de transporte adecuada. Importados de Inglaterra a lo largo del siglo XIX, estos ladrillos comenzaron a fabricarse en el país en 1863, en Rosario. En general, se adoptó para las obras públicas el uso de ladrillos de calidad normada, y cuando –por contrato de 1874– el Estado de Buenos Aires se comprometió a proveer de ladrillos a las obras de desagüe se dio impulso a las fábricas existentes en San Isidro, una de las cuales fue adquirida por el Municipio de la Capital, en 1880. En cambio, los ladrillos huecos comenzaron a producirse recién en 1902.

Algunos ejemplos de construcciones con ladrillos de máquina dejados a la vista son de una excelente calidad, tal es el caso de la vivienda colectiva (1911) edificada para gerentes ferroviarios, en cabello 3791, por Regis Pigeon, con una extraordinaria variedad y delicadeza en la resolución de los detalles; los viaductos del Ferrocarril, en el parque de Palermo; la escuela Vicente López y Planes (1909); la Dirección Nacional de Agricultura (1884) en el Jardín Botánico, de Carlos Thays; la serie de edificios de la Compañía Italo Argentina de Electricidad, de Chiogna; el ya citado Mercado de Frutos y, por supuesto, las grandes obras del Puerto Madero. Allí, los depósitos de Molinos Río de La Plata (1902), los ya citados silos y, sobre todo, los depósitos de Hawkshaw (1900) construyeron un paisaje caracterizado por el uso del ladrillo visto, que con otras obras de la zona, como la fábrica de Tabacos Nobleza Piccardo (1918) y los muchos depósitos de Barracas caracterizaron la arquitectura industrial del período.

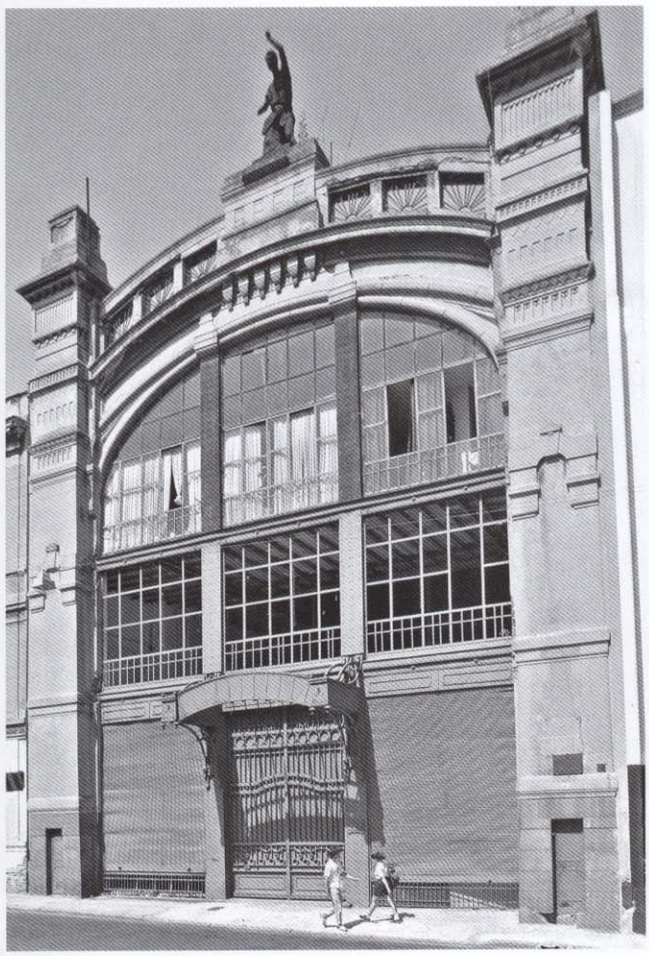
Sin embargo, en la Argentina el empleo de ladrillo visto de máquina o semimáquina no llegó a constituir en esos años una tradición de la arquitectura doméstica, comercial o pública. En todas las ciudades, la fabricación de ladrillos comunes fue una de las industrias más prósperas. Estos procedimientos eran encarados frecuentemente por los grandes propietarios, aprovechando el consumo de las tierras para nivelar los terrenos. En estas condiciones, el ladrillo común se caracterizaba no sólo por superficies irregulares, sino también por su tamaño y composición variables. Además, deben tenerse en cuenta las particulares características de la mano de obra. Las abrumadoras cantidades de inmigrantes "albañiles" que figuran en los censos no deben considerarse como integradas por profesionales de esta actividad (entre otros motivos, porque sólo una minoría provenía de zonas urbanas). En la Argentina de este período, una de las principales características de la producción es su variabilidad, periódica y estacional: no sólo cambiaban en pocos años las actividades y zonas agrarias prioritarias –del vacuno al lanar, del pastoreo al trigo o al maíz– y las actividades secundarias –de la producción local a la importación–; también oscilaban en el año las demandas de mano de obra de una a otra actividad. En una importante proporción, los trabajadores que se ocupaban en la construcción no eran estables, sino que formaban parte de esta inestabilidad de la producción en general. Dicho esto para comprender que en estas circunstancias se hacía difícil consolidar una determinada tradición constructiva y las destrezas relativas y la precisión que exige, por ejemplo, la buena resolución de detalles mediante el uso del material a la vista. Los morteros y los revoques permitían ocultar los innumerables errores, imprevisiones y fallas que eran propias de esa inestabilidad.

La construcción de las grandes obras de infraestructura dinamizó la aplicación del hormigón armado a la edificación civil. El ingeniero Pellegrini fue de los primeros en proponer el uso de la "piedra de sillería artificial" (1854), pero la primera patente efectiva fue obtenida en 1889 por José Monie, como reváli-



1.

2.



3.

5.

4.

1. Estación de Córdoba.
2. Estación Barracas.
3. Hall Central Estación de Córdoba. Perspectiva.
4. Estación Retiro. Andenes.
5. Estación de La Plata.
6. Cabina de señales del ferrocarril. Fachada.

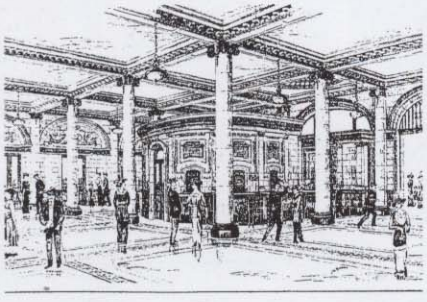
La "verdad" de una estación ferroviaria no residía en las locomotoras, ni en las vías, ni en sus estructuras, sino en el "alma" del programa que –especialmente en las terminales– era el Gran Hall, el espacio de la multitud, el mayor símbolo del desenraizado espíritu metropolitano. Las estaciones más pequeñas del suburbio trataban de construir el paisaje de "ciudad jardín" que complacía a los directivos británicos y eran producto de una estrategia de hegemonía y de competencia con los capitales de otros orígenes que, como en el caso francés, imponían en estaciones como Flores o Devoto sus propios paradigmas.

da de la original francesa. Un freno al desarrollo de sistemas locales estuvo constituido por la ausencia de instalaciones propias para la fabricación de cemento de tipo Pórtland, que debía ser importado. En 1888, Nicolás Fuhr instaló la primera fábrica de cemento en Rosario, a la que siguieron plantas en otros sitios, como Buenos Aires y Tandil, aunque la más importante fue la fábrica cordobesa propiedad de Bialet Massé, la cual proveyó del material a la primera gran obra hidráulica del país: el dique San Roque (1890). Muchos otros establecimientos surgieron desde entonces, pero fue en 1907 cuando se construyó el de mayor envergadura y permanencia, la Fábrica Nacional de Cemento Pórtland, en Rodríguez del Busto, provincia de Córdoba.

Sobre esta base el material fue empleado en esos años por las grandes compañías constructoras alemanas (como Weyss y Freitag, Siemens, Geopé) que se instalaron en Buenos Aires para construir nuevos silos, la gran Usina de Dock Sur y el subterráneo. También los modelos de cálculo de la Facultad de Ingeniería fueron prevalentemente alemanes. En 1902, los ingenieros Selva y Usnardi sorprendieron al emplear hormigón armado en la construcción del nuevo Teatro Casino y, poco tiempo después, en algunos edificios para la Facultad de Agronomía, aunque la masificación del uso del material en la edilicia civil parece haberse producido especialmente en la segunda década del nuevo siglo.

El trabajo con la madera experimentó también un extraordinario avance en estos años. En 1881, en los pueblos cercanos al centro de Buenos Aires había 18 hornos de ladrillos, con un capital de 2.271.000 pesos, radicados principalmente en Flores, y 38 carpinterías, con un capital de 788.400 pesos, la mitad en San Fernando. En 1904, la ciudad de Buenos Aires contaba con 65 hornos de ladrillos que producían por un valor de 1.784.380 pesos, y 43 aserraderos, que lo hacían por 7.941.800 pesos. No toda la madera se dedicaba a la construcción de edificios, pero puede observarse que se trataba de una actividad industrializada de gran importancia relativa. Y, efectivamente, de los censos resulta que hasta la primera década una importante proporción de las construcciones se realizaba con este material y techos de zinc. En Buenos Aires, los barrios que más concentraban estas construcciones precarias eran la Boca y San Cristóbal Sur, pero las había por todas partes, en los alrededores de la Recoleta, en Belgrano, Villa Crespo, los bajos de Flores. De las 3.241 casas que se registraban en la Boca, 1.242 eran de madera, y de las 3.736 de San Cristóbal Sur, a las 540 casillas de madera se agregaban 100 de chapa sobre estructu-

1.

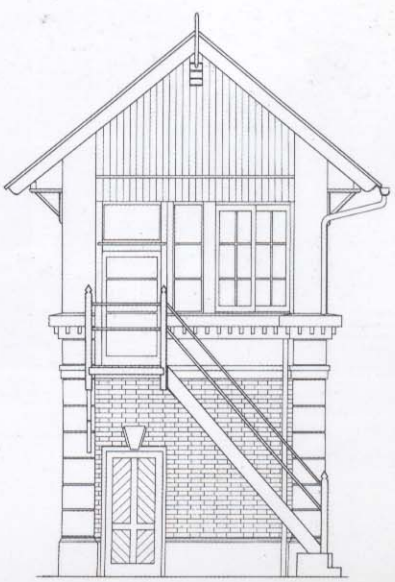


3.

2.

4.

5.



6.

1. Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de París, 1889. Techos.
2. Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de París, 1889.
3. Palacio de Justicia. Bóveda interior.

Las estructuras metálicas permitían aumentar el tamaño de las superficies de iluminación o disminuir el espesor de los apoyos en los niveles inferiores de los edificios de mayor altura y eran un material de considerables ventajas comparativas para cubrir las grandes luces que demandaban los programas de masas.

ra de madera. En La Plata debieron desarrollarse las construcciones domésticas en madera, para suplir la falta de ladrillos, consumidos especialmente en las grandes obras monumentales de la ciudad; de las 810 unidades registradas en 1884, 591 eran de madera. En Berisso y Ensenada, sus barrios portuarios, el 90% de las casas estaban construidas de este modo y algo similar ocurría con las viviendas en otras ciudades, como Mar del Plata, y, especialmente, los nuevos asentamientos de la Patagonia, como Puerto Argentino (Malvinas), Río Gallegos, Puerto Santa Cruz y Ushuaia. Conventillos y casillas para los sectores populares, pero también barracas industriales, teatros, estaciones ferroviarias, iglesias, escuelas y hospitales debían montarse en pocos días para responder a una demanda de aceleración inusitada, y muchas veces en lugares alejados y sin mano de obra. Relativamente liviana, fácil de ensamblar, disponible en ciertas regiones, la madera respondía fácilmente a estos requerimientos: uno de los primeros asilos de menores, pero también el Colegio Inglés de Buenos Aires, se construyeron mediante *kits* importados; fueron hospitales-barraca (destinados a infecciosos, debían quemarse a los pocos años) el Melchor Romero, en La Plata, y el Muñiz y el Ramos Mejía, en Buenos Aires.

Al comienzo de la modernización también los espectáculos de masas se instalaron a las apuradas, como producto de la gran demanda y de la falta de controles. De manera que esos primeros teatros, circos, clubes e hipódromos eran galpones de madera con techos de chapa que, como en el resto de los temas, podían ser construidos por idóneos. Lo fueron el Hipódromo en el parque de Palermo y el de Belgrano; el Círculo Ciclista Italiano, el Jardín Florida, la Asociacion Nacional de Ejercicios Físicos, el Frontón Nacional, el Buenos Aires Rowing Club. Las diferencias entre circo y teatro no estaban claramente establecidas, pero tampoco estaban nítidamente caracterizados los teatros como tales. Por supuesto, había circos trashumantes, pero no eran pocos los estables: en Buenos Aires algunos de éstos eran el Humberto Primo (de los Podestá), el Politeama, el José Chiavari, el Anselmi. Algunos "teatros" se convertían por períodos en barracas, como ocurría con el de la Victoria; otros funcionaban como pistas de patinaje sobre hielo (*skating rings*), como el San Martín; casi todos oficiaban como salones de baile.

De esos galpones de madera fueron especialmente notables el Teatro Iris, el Nacional (1882), el Doria (1887), el Pasatiempo (1886) y el Dorado (1876).

Como operaciones de repetición en madera se destaca la serie de 50 escuelas construidas en la provincia de Entre Ríos, entre 1904 y 1914, por la firma Perasso y Cía, de Misiones, y las dos decenas de estaciones del Ferrocarril El Económico, edificadas en Corrientes, entre la capital de la provincia y Mburucuyá.

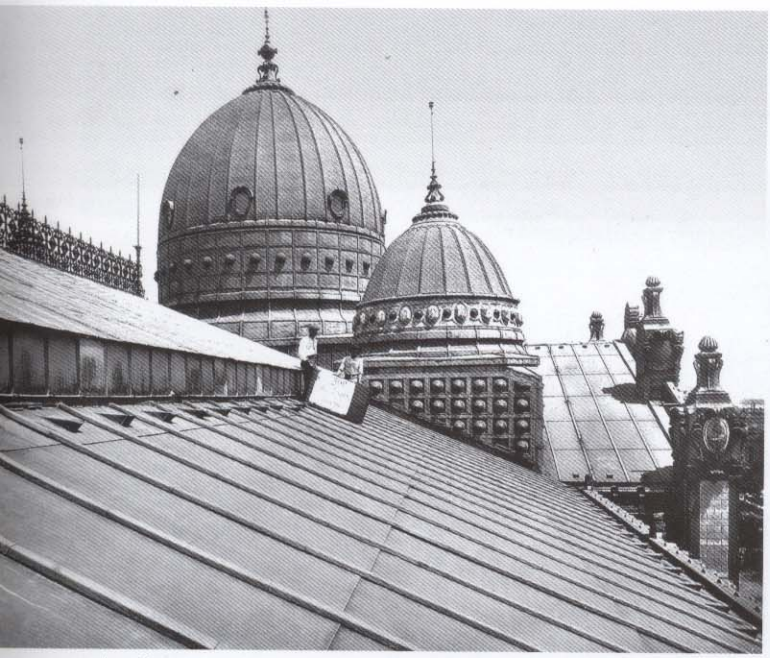
Entre las iglesias, son notables las capillas rurales construidas sobre la ruta 14, en Misiones; la catedral de Río Gallegos (1899); la iglesia de Nuestra Señora de la Merced, en Ushuaia (1894), y el Tabernáculo protestante de Puerto Argentino (1900).

Las construcciones domésticas en la región surandina o en Misiones se realizaban con madera del lugar, en tanto recurso fácilmente disponible. En otros casos, lo habitual era la compra de *kits* a empresas argentinas o extranjeras, generalmente británicas o norteamericanas. El gobernador de La Plata se instaló de este modo en una residencia adquirida en Estados Unidos por la Comisión de Adquisición de Casas, los delegados gubernamentales en Ushuaia y Río Gallegos lo hicieron en viviendas compradas en Buenos Aires (1885), en tanto que las casas de recreo construidas en el Delta del Paraná solían importarse completas.

El hierro fue otro de los materiales cuyo desarrollo industrial transformó la edilicia. Los fabricantes de piezas domésticas de hierro fundido –camas, braseros, cocinas– destinadas al consumo masivo en los primeros años de la modernización abordaron luego la producción de elementos para la construcción, hasta industrializar la totalidad de los componentes de mercados, quioscos, retretes, invernáculos y otras unidades similares.

Las principales empresas dedicadas a este tipo de productos fueron Zamboni, Spinola, Vasena, Rezzonico y Merlini. Un buen ejemplo de la envergadura adquirida por esta industria lo constituye el caso de Vasena, en Buenos Aires, cuyos talleres comenzaron a funcionar en 1870 y tres décadas más tarde llegaron a requerir un insumo mensual de 2.000 toneladas de hierro y 4 toneladas diarias de carbón.

En la edilicia popular se emplearon con frecuencia componentes metálicos, como las columnillas que sostenían los aleros en los patios, las viguetas sobre las que se apoyaban las bovedillas de ladrillo de las cubiertas, y las fachadas de negocios con sus vidrieras y cortinas de enrollar. La mayoría de los edificios en altura durante este período se realizaron también con estructuras metálicas. Las piezas de hierro se dejaban a la vista en edificios destinados a usos comerciales, como ocurre con la casa de remates Bullrich o la se-



1.▲ 2.▼

3.▲

1. Puentes ferroviarios de ladrillo. Parque 3 de Febrero.
2. Galpón en Río Gallegos. Provincia de Santa Cruz.
3. Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Interior.
4. Congreso Nacional en construcción.

Al ser Buenos Aires la sede de la mayoría de las nuevas obras rara vez se empleó la piedra con características estructurales. La del Congreso Nacional constituye una de esas excepciones.

La chapa acanalada de zinc se usó de manera extensiva en la construcción de galpones, viviendas y todo tipo de programas, especialmente en las zonas más alejadas como la Patagonia.

1.

de de Nocetti, en Buenos Aires. En esta última es especialmente destacable la gran superficie vidriada de la fachada, sostenida por una sutil trama de hierro.

La combinación de ambos materiales, a los efectos de permitir la máxima entrada de luz, dio lugar a fachadas livianas en las que éstos se intercalaban entre superficies de mampostería, cada vez menos importantes, tratadas con un léxico tradicional. Ejemplos salientes de este tipo de edificios fueron los de Thompson Muebles, Moore y Turor, Gath & Chaves, Agar Cross y Villalonga, todos en Buenos Aires. La expresión más completa del uso de hierro y vidrio se daba en los invernaderos, como el del Jardín Botánico de Buenos Aires o el de la estancia El Durazno, en Córdoba.

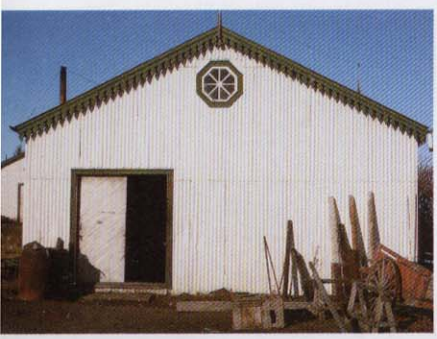
También se fabricaron en hierro fundido componentes del equipamiento urbano, como los faroles y los soportes de publicidad de la avenida de Mayo.

Gigantescas instalaciones de uso industrial fueron construidas enteramente en chapa y estructura de hierro en todo el país, como en los casos de los galpones de esquila de la estancia María Behety, en Tierra del Fuego, los galpones similares de Puerto Deseado; los silos del Ingeniero White o los elevadores de trigo del Puerto de Buenos Aires.

Si las estructuras metálicas permitían aumentar el tamaño de las superficies de iluminación o disminuir el espesor de los apoyos en los niveles inferiores de los edificios de mayor altura, eran asimismo un material de grandes ventajas comparativas para cubrir las grandes luces que demandaban los programas de masas. Y, de estos, los más exigentes fueron las terminales ferroviarias, especialmente sus versiones metropolitanas; el caso de Retiro, de Lauriston Conder, con sus grandes arcos articulados de 45 metros de luz, es el más destacable.

Pero de todos los usos del hierro, el más integral se produjo en la construcción de los mercados urbanos, cuyos elementos fueron industrializados en su casi totalidad. De ellos, el Mercado de Abasto Proveedor de Buenos Aires, construido por Vasena según proyecto del ingeniero Taglioni (1889), fue probablemente la experiencia más avanzada y compleja. Otros, como el Modelo (Fernando Moog, 1884), el San Telmo (Juan Buschiazzo, 1897), el Ciudad de Buenos Aires (Juan Balestretti, 1894), en Buenos Aires; o el General Paz (Baltasar Ferrer, 1912) y el San Vicente, en Córdoba; o el Mercado Modelo de Rosario (1888) no se distinguen cualitativamente, sino que integran una extendida serie presente en numerosas ciudades del país.

Este tipo de prefabricación integral de base metálica no fue frecuente en otros programas, lo que no resulta extraño por cuanto, como vimos, podía ser reemplazada por *kits* de madera cuando distintos motivos no permitían acudir a sistemas más tradicionales. Hubo algún caso en que se empleó el sistema belga *Forges d'Aiseau*, de planchas prensadas de hierro, como en la casa Pérez Cornejo, en Córdoba (1916), pero esto fue excepcional. Aunque se trató igualmente de un episodio aislado, el Pabellón Argentino en

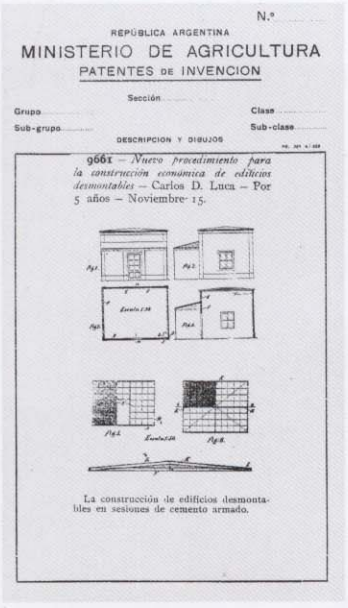


2.

3.

C.ª GARRILLOS
SIGLO XX
20 Cs
TE TIGRE
ALMIDON TIGRE
LOS DE 20 CTS CADA VEZ MEJORES

4.



N.º

REPÚBLICA ARGENTINA

MINISTERIO DE AGRICULTURA

PATENTES DE INVENCION

Sección

Grupo Clase

Sub-grupo Sub-clase

DESCRIPCION Y DIBUJOS

9661 — *Nuevo procedimiento para la construcción económica de edificios desmontables* — Carlos D. Luca — Por 5 años — Noviembre 15.

La construcción de edificios desmontables en sesiones de cemento armado.

1.

2.

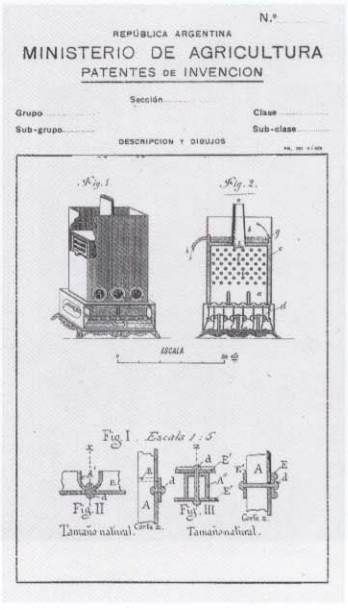
la Exposición de París de 1889 constituyó un edificio notable por su dimensión y su calidad; fue fabricado en Francia de este modo y trasladado a Buenos Aires, donde se lo instaló en la plaza San Martín, destinado a Museo de Bellas Artes.

Es cierto que en buena parte de los casos los edificios de este período se terminaban con revoques, trabajando la superficie de los muros mediante cornisamientos o aplicaciones de piezas decorativas prefabricadas en cemento, lo que daba por resultado una arquitectura gris y de claroscuros. Pero también se emplearon revestimientos y color, en la medida en que fueron difundiéndose las reconstrucciones arqueológicas que demostraban la importancia de la policromía en la arquitectura antigua. Con su estructura pintada y sus apliques, el ya citado pabellón instalado en medio de la plaza San Martín se destacaba por su colorido. El edificio de Aguas Corrientes, construido por el ingeniero Nysrtromer, es otro notable ejemplo de uso de revestimientos vivamente coloreados. Si no toda la obra se revestía y coloreaba, era usual aplicar cerámicos en guardas o zonas de la fachada, como en los casos de La Inmobiliaria, de Luis Broggi, en la avenida de Mayo; el Palacio Fuentes, de Juan Durand, en Rosario; el Museo de La Plata; o la casa Carrillo, en Jujuy. Buena parte de las casas construidas por Christophersen en el primer período de su obra, y la suya en particular, estaban íntegramente cubiertas por piezas cerámicas de color. Si las condiciones económicas lo permitían, se empleaban revestimientos de piedras, como en el Club del Progreso, recubierto de mármol rosa.

3.

Babel

Lo hemos visto: el escenario que fue construyéndose en la Argentina en las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX constituía un gigantesco mosaico. Si todas las lenguas se escuchaban en las grandes ciudades del litoral, en los nuevos enclaves industriales y en los caminos de la llanura, la escena de ese murmullo se reproducía en unas formas construidas en las que no se destacaba un mensaje en particular. Esas edificaciones hablaban el cocoliche de los conventillos.


N.°

REPÚBLICA ARGENTINA

MINISTERIO DE AGRICULTURA

PATENTES DE INVENCION

Sección

Grupo Clase

Sub-grupo Sub-clase

DESCRIPCION Y DIBUJOS

Fig. 1. Fig. 2.

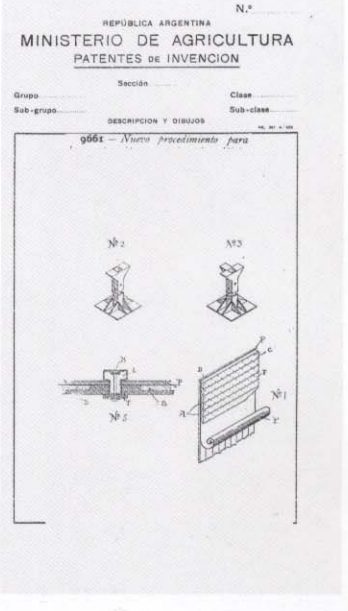
ESCALA

Fig. I. Escala 1:5

Fig. II Fig. III

Tamaño natural. Tamaño natural.

4.


N.°

REPÚBLICA ARGENTINA

MINISTERIO DE AGRICULTURA

PATENTES DE INVENCION

Sección

Grupo Clase

Sub-grupo Sub-clase

DESCRIPCION Y DIBUJOS

9661 — Nuevo procedimiento para

5.

1, 4, 5. Patentes de Invención para construcciones domésticas.
2. Invernadero. Jardín Botánico.
3. Invernadero Estancia Maria Behety. Tierra del Fuego.
6. Mercado de San Telmo. Buenos Aires.

De todos los usos del hierro, el más integral se produjo en la construcción de los mercados urbanos, cuyos elementos fueron industrializados en su casi totalidad, formando una extendida serie presente en numerosas ciudades del país. Muchas construcciones de madera se hacían también de manera integral, armando *kits*, generalmente comprados en los Estados Unidos.

6.

1.

1. Vivienda unifamiliar. San Miguel de Tucumán.
2. Edificio La inmobiliaria. Interior. Buenos Aires.
3. Pasaje Güemes. Interior. Buenos Aires.
4. Edificio La Inmobiliaria. Fachada. Buenos Aires.

Los descubrimientos arqueológicos dieron legitimidad académica al empleo del color. El uso de revestimientos o de estucos se fue haciendo cada vez más frecuente, en una tendencia que alcanzaría su apogeo hacia la segunda década del siglo XX.

En Occidente, al menos, es frecuente que las ciudades se construyan según modelos analógicos. Lo intentaron Venecia, Lima y Aquisgrán respecto de Roma o Bizancio; Londres y París respecto de Jerusalén, y, también, Boston y Nueva York quisieron alguna vez ser París, Tical, Atenas o Cartago. Pero en el mosaico cultural, racial y social de la Argentina que estamos estudiando todas esas ciudades convivían y cada grupo esperaba ocupar el máximo espacio posible en la representación.

Había pequeñas porciones de lugares y de tiempos. De Francia venían las más importantes, pero no debido a la presencia dominante de franceses entre los inmigrantes, sino porque, como en todas partes –desde San Petersburgo a Berlín y Caracas–, París era vista como la Capital de la modernización. Claro que no sólo París actuaba como modelo análogo: en los campos podían imaginarse castillos de la Loire, o en las costas oceánicas los perfiles de la Riviera o de Bretaña.

Por otra parte, tampoco la composición de la cultura arquitectónica francesa era homogénea; y mucho menos a lo largo del período relativamente extenso que ahora estamos considerando. De acuerdo con las manifestaciones que se registran en nuestro país es posible distinguir en ella al menos cinco grandes líneas de influencia.

La primera, subyacente, proviene de la continuidad de las lecciones de regularidad que –derivadas de la "arquitectura revolucionaria" y particularmente de los escritos de Durand– fueron trasladadas al Río de la Plata en las primeras décadas del siglo XIX. Ya hemos visto en distintos ejemplos la importancia de esta tradición en la configuración de tipologías sencillas y plantas de geometrías elementales.

La segunda, pudo articularse sin complicaciones con la anterior. Se trata del conjunto de ideas, modelos y prácticas que en Francia se organizaron en torno de los desarrollos posteriores de la *École Polytechnique*, vinculada a los ingenieros de *Ponts et Chaussées* y a la *Direction des Bâtiments Civils*. De este núcleo derivan las importantes discusiones en torno de las arquitecturas de servicio y de la vivienda popular, a la aplicación de las teorías de la medicina higienista y al uso de las nuevas técnicas sanitarias a ellas vinculadas.

La tercera y la cuarta corrientes de origen francés, derivan en cambio de la *École des Beaux Arts* y son aquellas a las que les corresponde el adjetivo de "academicistas": se trata del arqueologismo y el creativismo.

Postular la existencia de soluciones arquitectónicas óptimas, fijadas a partir del ajustado cumplimiento de las normas de la antigüedad, y procurar adecuar las soluciones de los problemas presentes a aquellas respuestas arquetípicas constituía la base de la aproximación clasicista arqueológica. Según ella, el saber arquitectónico se regía por un doble principio de erudición y de censura. Erudición que permite una adecuada solución particular adherida con la mayor precisión a un modelo aceptado, y censura que deja afuera las combinaciones "bastardas" y de "mal gusto" de una creatividad sólo necesaria para quien no se considera heredero genuino de una tradición ejemplar. Por eso, generalmente ligadas a ejemplos del siglo XVIII, las manifestaciones más puras de este arqueologismo provenían de arquitectos franceses, como René Sergent y Norberto Maillart.

Usamos el neologismo de creativismo para designar a aquella corriente de la *École des Beaux Arts* derivada de las enseñanzas de Charles Garnier, basada en un principio inverso al del arqueologismo, el de que el valor de la obra reside en las invenciones que el arquitecto es capaz de producir a partir de los materiales del pasado. Si la figura profesional que el arqueologismo propugna es la del erudito, la que se prioriza con esta otra corriente es la del artista. El "eclecticismo", vale decir la composición que combina materiales de distintas proveniencias estilísticas, es un derivado –no el único– de este principio. Eclécticas son en este sentido arquitecturas como la del Hotel Majestic, de Zucker, en Buenos Aires; la Jefatura de policía de Corrientes (1905), de Nicolás Heyerdall, o el palacio Bedoya, de Cornejo y Correa (1913), en Salta.

Pero no sólo el ecleticismo es expresión de esta corriente académica "creativa". Alejandro Cristophersen se había educado en estos principios y procuraba inventar nuevas situaciones, como sus incrustaciones de hierro en el Palacio Anchorena, o su marquesina en el Palacio Leloir, y fue esta una vía de búsqueda de un "arte nuevo" que, como veremos en el próximo capítulo, se prolongó en diferentes maneras en las décadas que siguieron.

Con esta corriente confluyó la quinta y última de las citadas líneas de influencia, en la que pueden reunirse las ideas que provenían de escuelas del área francesa, paralelas y a veces enfrentadas con la de Bellas Artes de París. De la *École Gratuite du Dessin*, creada por Viollet Le Duc y, por lo tanto, preocupada por la búsqueda de una arquitectura que superara los estilos históricos, se desprendieron la *École Centrale*, que luego sería la *École Spéciale d'Architecture*, en la que estudiaron personajes como Sergent; y a estas se su-

2.

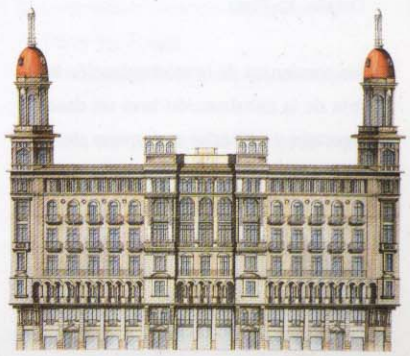
3.

maba la *École des Arts Décoratifs*, donde –por ejemplo– se formó Eduardo Le Monnier, como discípulo de Hector Guimard. De manera contradictoria en estas escuelas se discutían las distintas formaciones de ideas que se articularán con posterioridad en el "funcionalismo". Por eso no resulta extraño que muchos académicos tuvieran buen cuidado en subrayar su voluntad de respetar fielmente los requerimientos del programa y en buscar, a su modo, la arquitectura apropiada a la modernización.

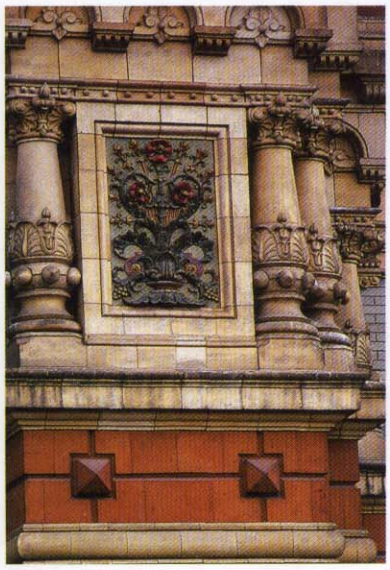
De Italia llegaba, en cambio, la mayoría de los inmigrantes y buena parte de los profesionales de la construcción. Pero ¿existía Italia y con ella una arquitectura italiana? No todavía. Para algunos se trataba de instalar en el Río de la Plata las formas heredadas de los borbones, las que construyeron Nápoles o Palermo. Para otros –Broggi, por ejemplo– la arquitectura más apropiada para el clima medio de la Argentina era la del centro de la península, la que Florencia llevó a su mejor expresión con sus *loggias*, sus arcadas rítmicas y sus cubiertas de profundos aleros. Otros pensaron, como Chiogna, según vimos, que era la Lombardía la región que mejor podía representar a la Italia naciente. Y en edificios como el Club Canottieri Italiani, del Tigre, o el Banco de Italia, en San Fernando, pareció pertinente recordar a Venecia y sus filigranas arquitectónicas.

Sin embargo, considerando a la Arquitectura como Institución no debe descuidarse que en buena parte del período que ahora consideramos es en el área del norte de la península donde se localiza el segmento más dinámico e influyente del debate, en torno al *Istituto de Venezia*, el *Politècnico de Torino* y la *Accademia de Brera*, en Milán. Y si, además, se recuerdan las relaciones de esta región con la monarquía habsbúrgica de la que dependía, podrá comprenderse que esta Italia del norte es, a su vez, vehículo de modelos e ideas no solamente de influencia francesa, sino también de los complejos lazos con la cultura centroeuropea y, muy particularmente, por parte del ambiente politécnico de Zurich, Munich y Viena.

Se trata de unos lazos tan estrechos e intrincados que, por momentos, hacen difícil encontrar la identidad de las líneas que los conforman, para determinar con exactitud, por ejemplo, las distancias entre obras que deberían resultan aparentemente tan diferentes como las de Tamburini y Moog.



4.



1.

1. Depósito de Aguas Corrientes. Detalle. Buenos Aires.
2. Museo de Ciencias Naturales. Interior. La Plata.
3. Museo de Ciencias Naturales. Detalle. La Plata.

En los comienzos de la modernización la industria de la construcción tuvo un desarrollo precario y utilizaba una mano de obra escasamente entrenada. Hacia el final del período el país ya contaba con numerosas empresas capaces de proveer insumos más sofisticados, los que se sumaban a los productos de importación. Factor importante es el notable aumento de las cualidades de los operarios, favorecido por la ampliación de la base educativa.

De todos modos, del ambiente académico italiano puede destacarse una figura que parece haber tenido una gran importancia para los arquitectos de ese origen. Se trata de Camilo Boito, defensor de la necesidad de dar solución a las necesidades del presente a partir de un atento estudio del pasado y de la capacidad de las obras y los estilos de sintetizar requerimientos culturales, funcionales y climáticos. Las arquitecturas más "italianas" del período que estudiamos, especialmente las investigaciones sobre el románico, el gótico y el primer renacimiento florentino, de Broggi y Chiogna, en Buenos Aires, pero también –más tarde– de Stramandinoli, en Jujuy, de Noé Macchi, en Salta, o de Juan Col, en Misiones, constituyen las primeras expresiones de esta influencia, que adquirirá años después una intensidad nueva en la obra de Palanti y Colombo, según estudiaremos en el siguiente capítulo. En no pocas de esas investigaciones, preocupadas por las condiciones de clima, por las volumetrías cúbicas, y por un uso "honesto" de los materiales abrevarían también muchas de las ideas que compondrían más adelante nuestras formas modernas.

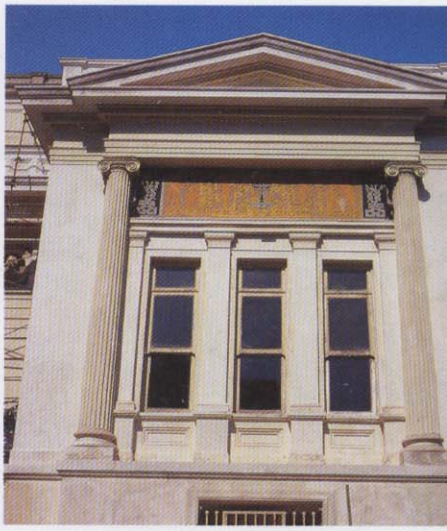
Los alemanes memoraron a su país de origen de manera irritante para las mayorías criollas o mediterráneas, sobre todo cuando instalaron entre nosotros aquella que, más tarde, Alejandro Christophersen llamaría con desdén "esa exótica Arquitectura importada de los helados y brumosos países del Norte". Pero la influencia de la cultura arquitectónica alemana constituye un fenómeno que no se limita a decorativismo "exótico". Los germanismos que condicionaron la arquitectura argentina tienen variados orígenes y manifestaciones que atraviesan las obras privadas, representativas y de servicio y que en el plano estilístico van desde al neogótico hasta el neogriego. Por empezar, conviene destacar que seis de los diez miembros que fundaron en 1886 la Sociedad Central de Arquitectos tuvieron, por formación o por procedencia, una educación profesional alemana. Esta primera presencia se completó más tarde, a raíz de la construcción de la ciudad de La Plata, en la que los concursos de varios de sus edificios principales fueron ganados por arquitectos alemanes.

Las vinculaciones con la cultura arquitectónica alemana de las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XIX refuerzan la hipótesis de la fuerte raíz politécnica de la arquitectura argentina. En los cursos de la Carrera de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, en la Facultad de Ciencias Exactas, creada por Juan María Gutiérrez, los egresados adquirían el perfil de técnicos disponibles para resolver los grandes nuevos temas que, como hemos visto, comenzaban a suscitarse a raíz de la construcción del Estado Moderno. El fuerte empuje recibido por la edilicia pública de servicios, al menos hasta entrados los años ochenta, relegó la importancia de los aspectos "representativos" que se acentuarían a partir de entonces. Por eso, es comprensible que, en general, los "exotismos" se concentraran principalmente en la edilicia privada y fueran producto de una insuficiente educación estilística –arqueológica o creativa–, a la manera de la *École des Beaux Arts*. Para comprobar lo dicho basta observar en particular el currículum de Bunge, uno de los representantes más notables de esta corriente, de la que también forman parte, entre otros, Altget, von Arnim, Büttner, Joostens, Moog, Stier, Menzell, Ober y Haynemann. Además de una prolífica producción privada de más de cuarenta propiedades, de su obra se destacan: la Penitenciaria Nacional (1870), las escuelas Normal de Maestras, Elemental de San Fernando, Elemental de Belgrano, las cárceles de Dolores y San Nicolás, los asilos maternales del Este y del Sur, la casa de Expósitos, el edificio para la Policía, el Hospital de Niños, y un plan para el saneamiento de la Ciudad de Buenos Aires.

Aunque insuficientemente estudiados hasta el momento, también los planes y normativas para la ciudad de origen centroeuropeo contribuyeron a la construcción de un nuevo "saber urbano". No sólo mediante la influencia de Camilo Sitte, sino también con la entrada, probablemente a través de la manualística, de los análisis de estudiosos como Stübben y Eberstadt.

Como en los casos anteriores, los británicos construían siguiendo sus propias tradiciones. Y los enclaves productivos, las casas, las arquitecturas de servicio que debían albergarlos repetían los vocablos y la sintaxis de sus ambientes cotidianos originarios. El desarrollo más productivo de esas tradiciones se produjo con la difusión de la idea del *home* y del *cottage*, articuladas con la expansión de las concepciones antiurbanas implícitas en las teorías de ciudad-jardín. Mediante publicaciones como *La vida moderna*, ya en 1907 comenzó en Buenos Aires la construcción de un ideal suburbano que intentaba recuperar los valores de la naturaleza. Este transplante del neovernacular británico revela por cierto el snobismo fácil de sus protagonistas, pero con él entraban también las ideologías que lo sustentaban en su sede de origen. Estas, aunque no fueran aceptadas coincidentemente por los arquitectos encargados de las obras,

2.

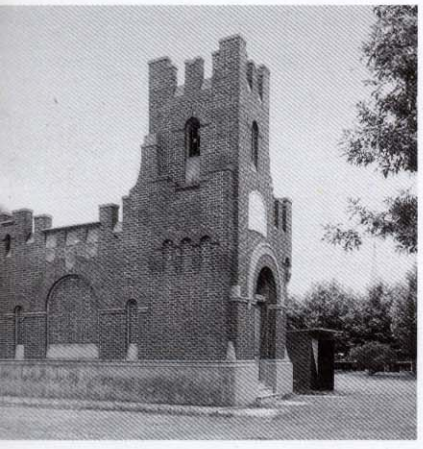


3.

implicaban de hecho cuestionamientos profundos a los fundamentos del sistema clásico y modificaciones a las formas de vida de la gente. En primer lugar, resultaban alterados los valores del programa, que en este otro sistema pasaban a ser "economía, confort, higiene y salubridad", exactamente los que habrían de constituir la base de la Arquitectura Moderna.

La ideología del *home* y del *cottage* tuvo una gran influencia en la conformación de los suburbios más ricos, y especialmente de aquellos lugares en que se constituía el nuevo "tiempo libre" de las elites o los sectores medios altos, en las afueras de las ciudades más grandes. Y junto con ella, las ideas de John Ruskin, articuladas con la cultura literaria modernista, contaron con una amplia difusión. Depósitos, campamentos portuarios, establecimientos laneros, y el ambiente más directamente vinculado a las líneas ferroviarias fueron trazados, en general, siguiendo los mismos criterios pragmáticos que, trámite el neotudor, condujeron a reemplazar el "decoro" por el "confort".

Pero sería un error imaginar una figuración homogénea. A través de figuras como Basset Smith, Boyd Walker, Eustace Conder, Paul Bell Chambers, Sidney Follet, Thomas Fraser, Herbert Inglis, Charles Medhurst Thomas, Strong y Parr, James Smith, la Gran Bretaña contribuyó también a legitimar otras imágenes y otras ideas. Por un lado, las interpretaciones del clasicismo engendradas en su territorio: el neopalladianismo, el barroco eduardiano, el *georgian*, y las delicadas inspiraciones neorromanas de los Adams; por otro, la particular teorización del "eclecticismo" que como verdadero "estilo internacional" fue ampliamente difundida a partir de la prédica de Alexander James.



1. Edificio de viviendas de empleados ferroviarios. (Influencia británica).
2. Estación transformadora. Compañía Italo Argentina de Electricidad.
3. Casa Quinta. Villa Elisa. Neorrenacimiento francés (eclecticismo).
4. Edificio Otto Wolf. (Influencia noreuropea).
5. Usina de la Compañía Italo Argentina de electricidad. (Neorrománico italiano).

El escenario que en la Argentina fue construyéndose en las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del siglo XX constituía un gigantesco mosaico. Si todas las lenguas se escuchaban en las grandes ciudades del litoral, en los nuevos enclaves industriales y en los caminos de la llanura, la escena de ese murmullo lo reproducía en unas formas construidas en las que no se destacaba un mensaje en particular. Esas construcciones hablaban el cocoliche de los conventillos.

Frente al viejo mundo de la "Cultura" europea, el "americanismo" constituía para muchos una forma inmadura de los nuevos tiempos. El *Ariel*, del uruguayo Rodó, fue la expresión emblemática de esta suerte de búsqueda de una posición alternativa entre esos polos, en la que acechaba un rechazo a la subordinación al nuevo modelo que surgía en el norte del continente. Pero la Argentina, o al menos una parte de su elite, no se consideraba muy distante de aquella renovación. También aquí, se pensaba, el futuro estaba incubando un mundo nuevo. Si se considera la velocidad con la que estaban aplicándose y desarrollándose las transformaciones técnicas del habitar, no es de extrañar que en 1897 Paul Groussac, por ejemplo, imaginara con una visión "futurista" la Buenos Aires del Centenario, llena de máquinas voladoras, en la que todo se movería pulsando botones: una hermana de Chicago.

Profesionales de primera línea, como el ingeniero Huergo, tuvieron una formación de posgrado en los Estados Unidos y mantuvieron estrechos vínculos. Algo que se repitió en otros casos, como los del ingeniero Muñoz González y el arquitecto Julio Senillosa, menos conocidos, pero de intensa actividad publicista en los primeros años del nuevo siglo.

1. Si bien, como hemos visto, la introducción de *kits* prefabricados procedentes de aquel país parece haber sido habitual, no fue frecuente la actuación de arquitectos de raíz norteamericana, pero en algunos casos, como los de Louis Newbery Thomas, John Currie y Alfred Zucker (originario de Austria), tuvieron una importante influencia, especialmente en la construcción de los "rascacielos" que echaron las bases de una verdadera tradición moderna rioplatense.

En los orígenes de un modernismo conservador

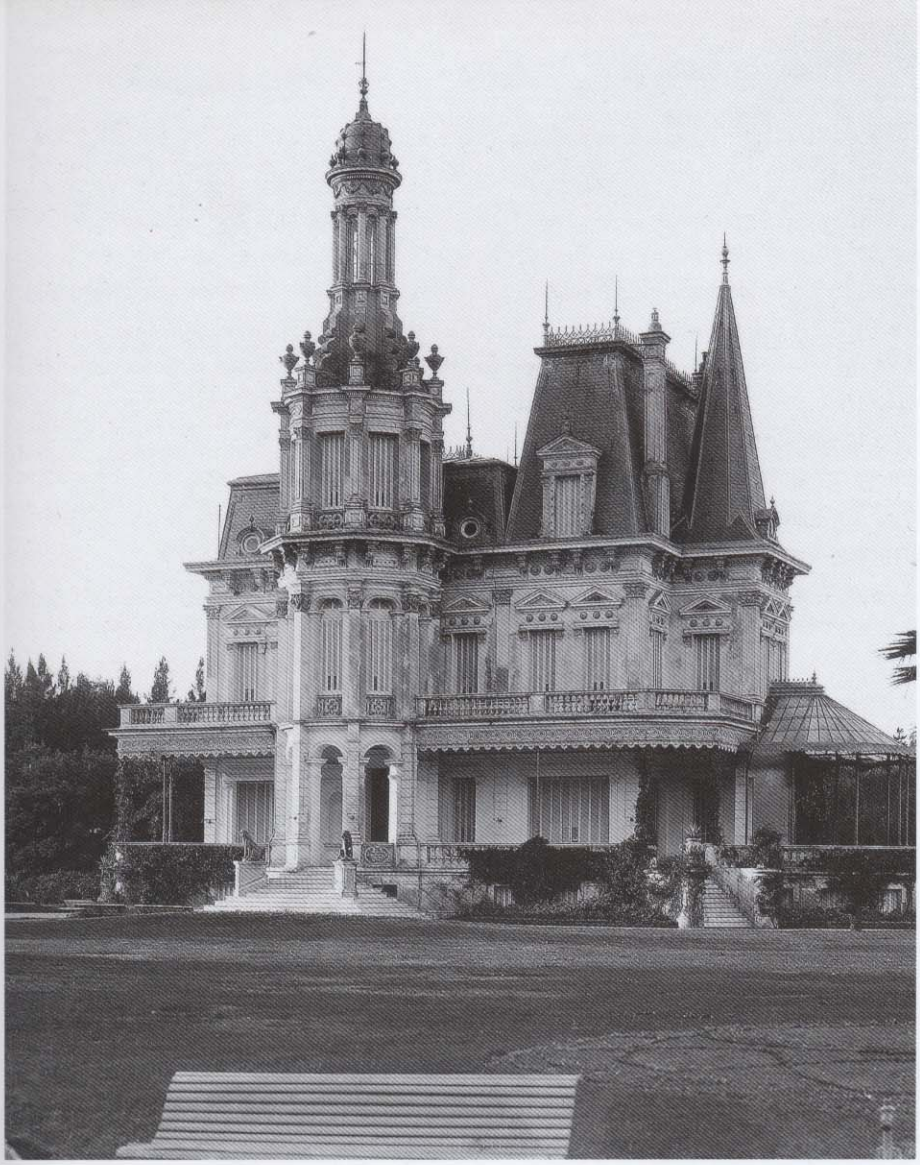
La formulación de una problemática específica y la instauración de las reglas de juego para su resolución fueron elementos fundantes de la modernización de la disciplina. Recién a partir de aquí se hizo posible promover y determinar los términos y la puesta en discurso del debate. Un debate en el que sus participantes no se expresaron de manera acabada –como tampoco lo hicieron en otros países– y del que deben descubrirse sus significados en las entrelíneas y en las maneras en que cada una de las partes hace referencia a uno u otro modelo externo. En este sentido, cada uno de los "estilos" y corrientes antes mencionados representaba la adopción de ciertas normas o cierto sustento ideológico, los que, leídos en las relaciones específicas y peculiares que establecían con las condiciones locales, comportaban la adopción de diferentes utopías, y con ellas el deseo de diversos y muchas veces opuestos mundos posibles. De este modo, junto a los procesos de modernización objetiva fueron definiéndose sus distintas representaciones, los modernismos de distinto signo y, también, la configuración modernista hegemónica que analizaremos en la segunda parte de este libro.

2.

La crisis de 1890 mostró los límites de las fantasías más delirantes de "progreso" y fisuró la idea de un ejercicio impune del poder del Estado Nacional. El ajuste económico determinado por la crisis fue acompañado por una suerte de ajuste ideológico que estaría determinado por la búsqueda de la sobriedad. Como ha sido observado por Oscar Terán, este ajuste ideológico postulaba la necesidad de una purificación de la totalidad del organismo social argentino, purificación que para alcanzar su máxima intensidad debía comenzar por la elite misma.

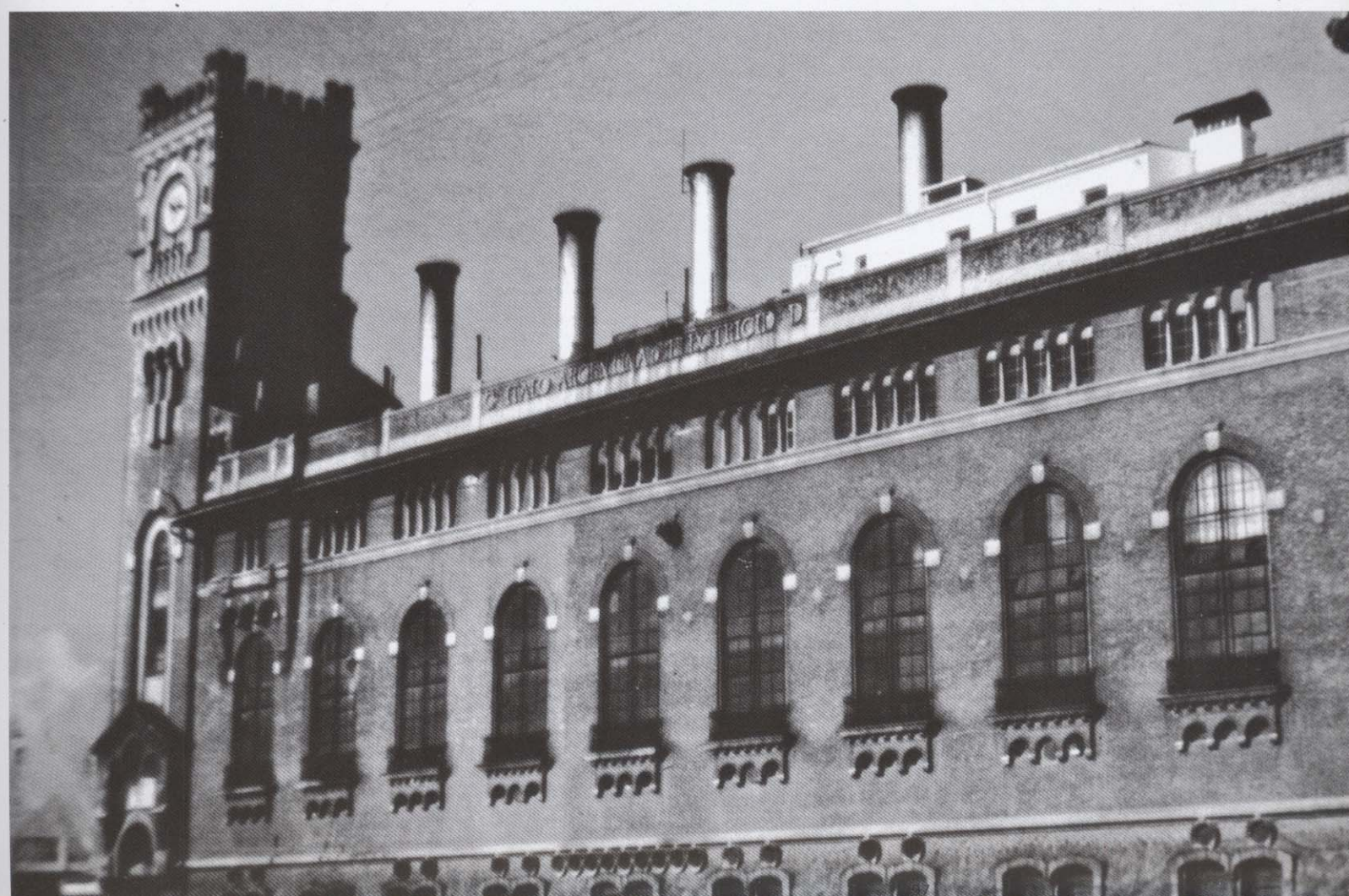
Así, como alternativa al relativismo historicista de los primeros años de la modernización, fue instalándose lo que algunos autores han considerado como "un quietismo desdeñoso de la historia"; y el cambio, la perturbación y la movilidad permanente que la caracterizan fueron siendo reemplazados por otros valores que se postulaban eternos e inmutables. De este modo, una calidad que no dependía de atributos agregados, ya que, por el contrario, debía basarse en valores "eternos y verdaderos", se instauró como patrón de distinción entre los recién llegados y quienes creían poseerla desde siempre. La elegancia, entonces, se presentó como una marca sutil y oculta. Y hasta algunos, como los Urquiza Anchorena, en signo de rechazo del "rastacuerismo" y el exhibicionismo de quienes eran considerados como los recién arribados, llegaron a negarse a abandonar sus casas del viejo barrio sur de Buenos Aires.

En el campo específicamente arquitectónico se conformó una suerte de "partido de la sobriedad" que convocó un cuerpo de ideas del que no eran ajenas la reflexión y experimentación estimuladas por las nuevas circunstancias y técnicas, pero que permitía rechazar simultáneamente cualquier exuberancia. La



3.

4.



5.

1.

tradición arquitectónica del occidente moderno abunda en ejemplos de situaciones similares. Casi siempre para resolverlas el recurso empleado fue el mismo: un retorno al clasicismo elemental como marco en el que inscribir la ruptura. Claro que no se lo adopta en sus versiones más rígidas –como las del estadio maduro del Iluminismo– sino en la forma "blanda" representada por la producción que caracterizó la faz inicial del reinado de Luis XVI. Articulado en torno a la sencillez, la sobriedad, la racionalidad, el autocontrol, validado y validándose en una tradición incuestionable, el mismo cuerpo de valores será, casi sin advertirlo, vehículo de la renovación.

Ya hemos mostrado la manera en que la Arquitectura define un círculo institucional de exclusiones de otras prácticas y agentes. Alrededor de las ideas que acabamos de examinar se trazó un segundo círculo, más pequeño, que definió la tendencia hegemónica, y para eso se estableció un determinado juego de alianzas. Además de la tendencia clasicista de origen francés, en este segundo círculo debe incluirse:

1) el "neorrenacimiento" de un Broggi, probablemente como sistema de reflexión sobre los mecanismos de composición seriados, tanto en la planta como en el alzado;
2) las flexibles y poco regladas posibilidades compositivas que ofrecía el campo de los modelos de origen británico y, más tarde,
3) la tematización de las formas de adaptación de las soluciones al medio físico, el empleo de materiales sencillos y la adaptación a la tradición local que presume el despuntar de la arquitectura neocolonial, tema que abordaremos en el capítulo siguiente.

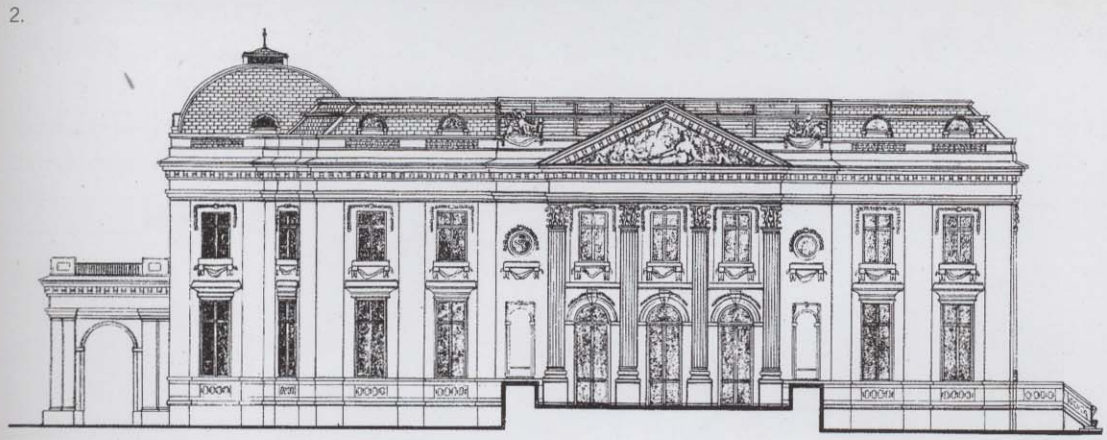
Muy probablemente es en la existencia de este círculo de mutuas concesiones entre personajes que transitan más o menos libremente de uno a otro sistema donde pueden encontrarse algunas razones para explicar la composición de las primeras comisiones directivas de la renovada SCA, así como la elección de los sucesivos presidentes.

¿Quiénes resultaban excluidos? En primer lugar, los que postulaban un modernismo basado en rupturas radicales. Es que si, como hemos tratado de mostrar, los problemas de la renovación podían ser abordados sin requerir un simultáneo replanteo de los sistemas históricos de regulación, el llamado a aventuras lingüísticas vanguardistas resultaba no menos ingenuo que banal: un estilo de periferia. Pero los "modernistas" no eran los únicos marginados. En otras alas del frente también se descartaba a los germanófilos, al primer renacimiento francés, e incluso a la zona de la Academia liderada por Garnier. Christophersen clamaba sin sordina contra los primeros, proclamando que de encontrarse modos propios y racionales de construir éstos desaparecerían. En cuanto al primer renacimiento francés, si bien menos agresivamente, se estructura también una actitud de rechazo, que se verifica, fundamentalmente, en la propia filiación de la mayor parte de la obra construida en los primeros años del nuevo siglo. Y no es incomprensible: los llamados estilos Luis XIII y XIV, generados a partir de la invención y el agregado, son manifestación grandilocuente y retórica de recién llegados a la riqueza y, en buena medida, producto de la ignorancia de la "buena norma", ignorancia que en Francia había sido consecuencia de la adopción tardía y "bizarra" de los preceptos renacentistas italianos. Garnier, de una heterodoxia guiada por la sensibilidad y la retórica, tampoco podía ser visto con profunda simpatía por este sector que buscaba atrincherarse en la racionalidad de sus acciones como base para construir e imponer un sistema generalizable de legalidad.

Mucho menos todavía podía ser aceptable por esa elite el "Arte nuevo" en cualquiera de sus formas. Y no por una presunta incapacidad de reconocer las "revoluciones espaciales" que habrían sido originadas en esta tendencia: basta recordar la compleja articulación de los halls que hemos analizado antes para advertir el dominio que la norma clásica exigía y promovía en el manejo del espacio. Ninguna incapacidad restringió entonces al "Arte nuevo" a estilo lineal de panaderías, sino el rechazo a los desbordes, a una "*Secession*" que ningún "Imperio", todavía, estaba en condiciones de provocar y contener.

Recuperación del sentido nacional, conocimiento y dominio de la renovación tecnológica, sobriedad, veracidad, honestidad, simplicidad, vinculadas a una vocación funcionalista y racionalista, son precisamente características que confieren los particulares matices que individualizaran el proceso de renovación lingüística que la historiografía posterior identificó como "la" Arquitectura Moderna argentina. Nuevas condiciones del país, nuevos ingredientes de importación provocarán cambios, sin duda. Pero ¿puede aquí hablarse de ruptura, de síntesis nueva?, ¿o resulta más conveniente admitir los muchos inicios de una única historia, la de las consecuencias de la modernización?

2.



3.

1. Hipódromo. Acceso principal. Buenos Aires.
2. Palacio Bosch. Buenos Aires
3. Residencia Errazuriz. Fachada. Buenos Aires.

Como respuesta al peligro de disolución subyacente en la tendencia hacia una "Babel" cultural se conformó una suerte de "partido de la sobriedad" que convocó un cuerpo de ideas del que no eran ajenas la reflexión y experimentación estimuladas por las nuevas circunstancias y técnicas, pero que permitía rechazar simultáneamente cualquier exuberancia. Casi siempre, el recurso empleado para resolverlas fue el mismo: un retorno al clasicismo elemental como marco en el que inscribir la ruptura.

2

1910
1930

Criollos y cosmopolitas

La ciudad de los nuevos vecinos

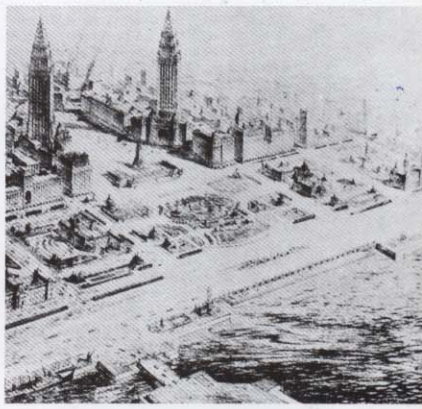
El período que ahora vamos a analizar se caracteriza por la consolidación de los sectores populares como nuevos protagonistas en la construcción del país. La expresión de esta consolidación fue, como es bien sabido, la instalación de Hipólito Yrigoyen y del Partido Radical en el Poder Ejecutivo en 1916. También en el nivel de las expresiones nacionales de la política, el proceso había comenzado a manifestarse desde la última década del siglo XIX con la creación del propio Partido Radical y el surgimiento de los partidos Anarquista y Socialista, además de las nuevas organizaciones obreras.

Favorecida por los nuevos medios técnicos, la expansión de Buenos Aires mediante los loteos indiscriminados de sus periferias dio por tierra con los proyectos de concentración que hemos visto en el capítulo anterior. En las grandes ciudades, la realidad urbana de las décadas del 10 y del 20 estaría determinada por la existencia de escuálidos vecindarios ligados generalmente a las estaciones del ferrocarril. La construcción de los nuevos barrios populares, librados al tesón y el trabajo de sus habitantes, determinó la constitución de lazos de solidaridad, agrupaciones y nuevas instituciones locales, las que presionaron no sólo para conseguir una mejoría de sus condiciones de vida (nivelaciones, pavimentos, aguas corrientes, iluminación, transportes, escuelas, sanidad, etc.), sino también para una modernización de la legislación, que permitiera su inclusión en la sociedad política en otros niveles más generales de la administración.

Como producto de estas transformaciones, las políticas urbanas comenzaron a reflejar las demandas de los nuevos protagonistas, y esta es una de las características más importantes del debate sobre la arquitectura de la ciudad en este período.

Entre 1914 y 1918 fue director de Parques y Paseos de la Ciudad de Buenos Aires Benito Carrasco, una figura que ya desde principios del período planteó la necesidad de cualificar y apoyar la definición de los nuevos barrios periféricos mediante la construcción de parques que, consolidando alrededor de ellos nuevas instituciones de masas, como clubes, colonias de vacaciones, hospitales, escuelas, articularan los vecindarios dispersos. Los resultados de este nuevo estado de las ideas fueron la creación del parque Centenario (1910) y el proyecto de construcción de tres barrios parque que, en parte, se llevó a cabo en Palermo Chico.

En 1923, bajo la dirección del intendente Noel, la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires llevó a cabo un estudio que dos años más tarde dio como resultado un Plan de Estética Edilicia. Este Plan procuraba consolidar y completar los principales sectores centrales de la ciudad en torno de la plaza de Mayo, el Congreso o Retiro, y establecía por primera vez una estrategia para el conjunto de la ciudad, extendiendo a la totalidad del territorio determinado por la ley de capitalización su área de acción. Siguiendo la línea iniciada por Carrasco, mejoraba las vías de comunicación existentes entre los barrios y apoyaba su consolidación mediante la creación de nuevos parques con sus viviendas obreras y otros servicios. Además de su función a escala barrial, las nuevas calles y avenidas tenían el propósito de completar una trama transversal al dominante esquema preexistente en abanico, con centro en la Casa de Gobierno. Sumada a la extensión y transformación del parque de Palermo como parque costero, la creación de esta nueva trama suponía dar a la metrópolis un nuevo frente sobre el río de la Plata, proponiendo una ciudad organizada para los nuevos sectores populares. Una de las principales consecuencias de este planteo fue la creación de la avenida Juan B. Justo, trazada sobre el entubado arroyo Maldonado.

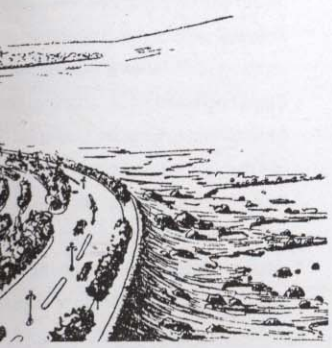


2.

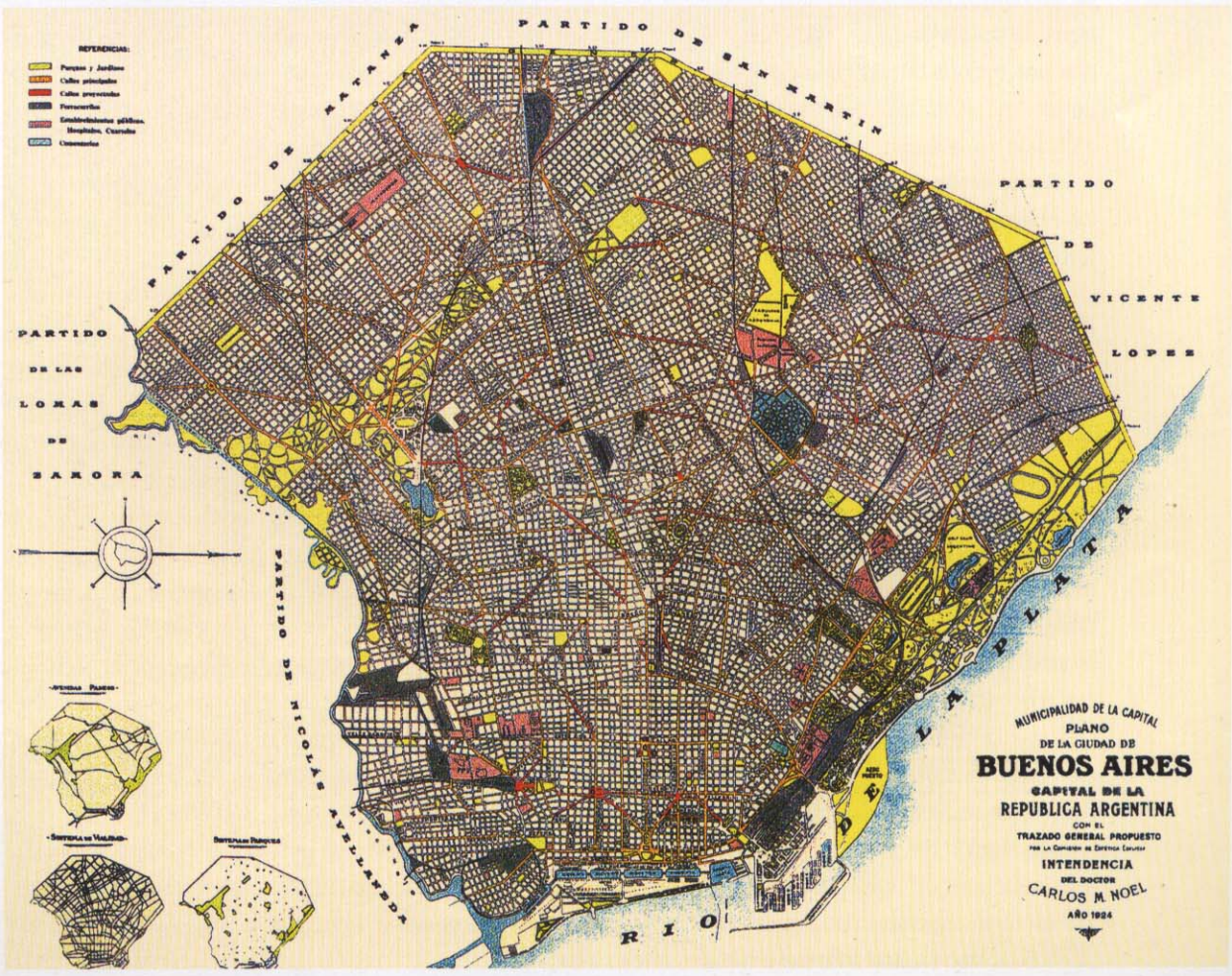
1. Club Español. F. Roca. Rosario.
2. Plan de la Comisión de Estética Edilicia para Buenos Aires. Remodelación de la plaza de Mayo.

El Plan para Buenos Aires de la Comisión de Estética Edilicia procuraba consolidar y completar las principales áreas centrales de la ciudad en torno de la plaza de Mayo, el Congreso o Retiro, y establecía por primera vez una estrategia para el conjunto de la Capital, tratando de responder al crecimiento de los barrios populares. Las nuevas calles y avenidas propuestas procuraban interconectarlos y cualificarlos y, a la vez, construir una trama transversal al abanico preexistente centrado en la Casa de Gobierno. Sumado a la extensión y transformación del parque de Palermo como parque costero, el nuevo trazado debía producir un giro en la estructura urbana creando un frente de nuevo tipo –metropolitano, deportivo y popular– sobre el río de la Plata.

1.



2. 3.


REFERENCIAS:
Parques y Jardines
Calles principales
Calles proyectadas
Ferrocarriles
Establecimientos públicos. Hospitales, Cuarteles
Cementerios
PARTIDO DE MATANZA
PARTIDO DE SAN MARTIN
PARTIDO DE VICENTE LOPEZ
PARTIDO DE LAS LOMAS DE ZAMORA
PARTIDO DE NICOLAS AVELLANEDA
RIO DE LA PLATA
MUNICIPALIDAD DE LA CAPITAL
PLANO
DE LA CIUDAD DE
BUENOS AIRES
CAPITAL DE LA
REPUBLICA ARGENTINA
CON EL
TRAZADO GENERAL PROPUESTO
INTENDENCIA
DEL DOCTOR
CARLOS M. NOEL
AÑO 1924

El parque de los Patricios (iniciado en 1902) se desarrolló como un "parque de los pobres", procurando contrabalancear en el sur de Buenos Aires el proceso que Palermo protagonizaba en el norte. A su alrededor surgieron durante el período pequeños clubes –que en algún caso (Huracán) crecieron adquiriendo dimensión nacional–, se construyeron conjuntos de vivienda popular (1902, 1906, 1916) y el parque mismo fue empleado como vivero, lechería, centro de educación física y colonia de vacaciones. Historias similares se repitieron en la Chacarita (conjunto los Andes), en los terrenos de Agronomía (conjuntos de la Comisión Nacional de Casas Baratas - CNCB) e incluso en algunas ciudades del interior: en Mendoza, en este período se localizan varios clubes en parque del Oeste; en Rosario, en 1925, comenzó a construirse el estadio municipal en el parque Independencia, que se hizo accesible a los sectores populares gracias a la llegada de una línea de tranvías.

La iniciativa mendocina formaba parte de una política de equilibrio urbano impulsada por el intendente Jacinto Anchorena, quien solicitó a tal efecto un plan a Carrasco, una de cuyas propuestas llevadas a cabo fue la de contrarrestar el impulso hacia el oeste mediante la construcción de la avenida costanera Ricardo Videla. En el caso de Rosario, la necesidad de un plan como medida de homogeneización y equilibrio se manifestó en 1923, como parte del rechazo expresado por distintos grupos sociales al plan de construcción de la estación del Ferrocarril Central Argentino en la culminación del bulevar Oroño, consiguiéndose en 1929 la aprobación de una Ordenanza Municipal que dispuso la redacción del Plan. Y también Córdoba, con 157.000 habitantes en 1921, formuló su plan, una ciudad jardín impulsada por el intendente Olmos.

El Plan de Buenos Aires fue ampliamente criticado por algunos sectores conservadores, los que lo veían como un instrumento de distribución de recursos que a su juicio el Municipio debía dedicar a las áreas centrales tradicionales. Frente a la conformación excesivamente "cosmopolita", y frente a la proliferación de diversidades que habían ido caracterizando a la avenida de Mayo, los mismos sectores, representados por el intendente Joaquín Anchorena, habían logrado, en 1913, que se diera inicio a la diagonal Norte, la gran pieza urbana cuya construcción atraviesa todo el período que analizamos, culminando en 1931. Para evitar dishomogeneidad volumétrica y estilística de la avenida, y presentarse como ejemplo de una "armonía en la uniformidad", la construcción de dicha diagonal estaría determinada por una rígida reglamentación, cuya aplicación se vería favorecida por el tamaño de las parcelas libradas a las nuevas construcciones. Como iremos comprobando más adelante con distintos ejemplos, las construcciones de la diagonal serán expresión de los cambios del período: las sedes de YPF, del Banco de Boston y de las grandes compañías de seguros.

Pero como dijimos en el primer capítulo, la construcción de la ciudad se realizaba como producto del choque entre los múltiples intereses que unas veces unían pero otras también separaban entre sí a los distintos grupos de los sectores dirigentes. De modo que mientras para algunos era conveniente concentrar las inversiones en el centro, otros –y no solamente los propietarios y especuladores de tierras– se beneficiaban con la expansión. Probablemente como producto de una presión combinada entre la Compañía Anglo Argentina de Tranvías, la Compañía Argentina de Electricidad y la constructora Geopé, en 1922 se puso en marcha el más gigantesco operativo de construcción de viviendas populares emprendido hasta el momento (y pasarían más de veinte años hasta que se alcanzaran volúmenes y un impacto urbano similares), organizado como subdivisión de la manzana tradicional en fetas de doble frente, de un ancho absurdamente reducido. El emprendimiento fue llevado a cabo por la Compañía de Construcciones Modernas (CCM), luego de haber conseguido poner en marcha un contrato que por primera vez había sido firmado en 1913 con el Municipio. Por este contrato la CCM se obligaba a construir diez mil unidades dispersas en distintos puntos de la ciudad vinculados con parques y ligados a líneas de tranvías. De la operación se concretaron cuatro mil quinientas viviendas y el contrato fue rescindido por el Municipio en 1929.

Pero para comprender las transformaciones de la ciudad en estos años es necesario considerar además, al menos, dos transformaciones técnicas que tuvieron consecuencias decisivas: la electrificación masiva y el automóvil. Aunque había comenzado a emplearse en la década del ochenta del siglo anterior, la electricidad impactó sobre la formación urbana recién a partir de 1910, cuando las grandes usinas comenzaron a brindar la nueva energía a precios accesibles para la industria y el transporte y consumo masivos. En Buenos Aires el gran salto se produjo con la instalación de la Gran Usina de Dock Sur, en 1907.

La electrificación del transporte masivo fue, como ya hemos visto, uno de los factores determinantes de la construcción de los nuevos barrios. De 1904 a 1914, por ejemplo, la población de la mitad oeste de la Capital Federal se cuadruplicó, mientras que en su totalidad la ciudad crecía un 60%.

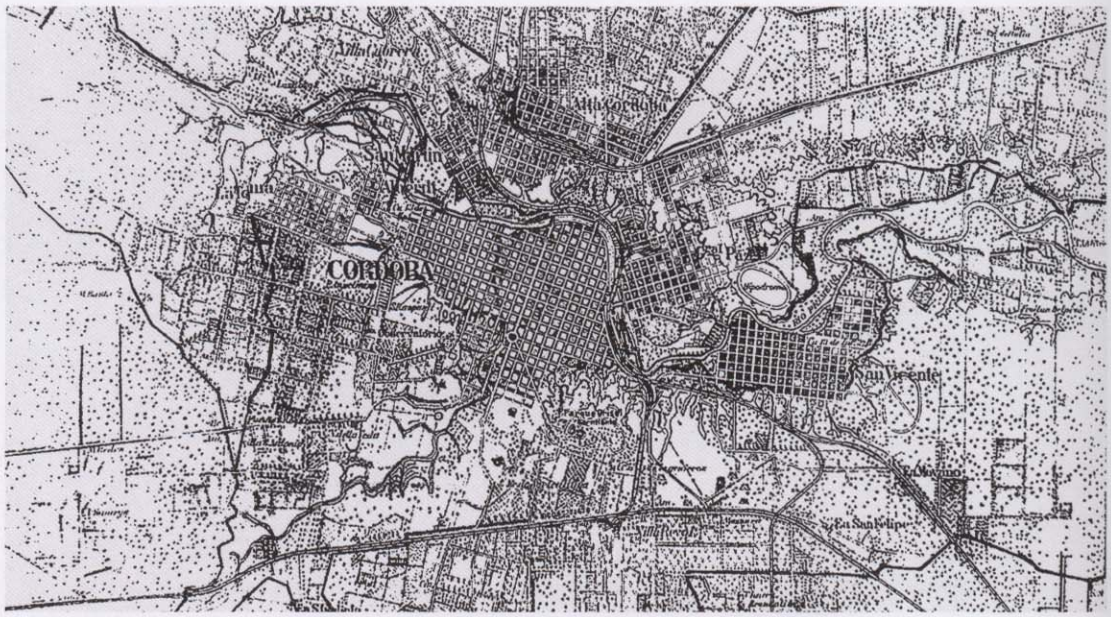
1. Palermo Chico. Buenos Aires.
2. Croquis para una avenida sobre terrenos ganados al Río de la Plata. Benito Carrasco.
3. Plan de la Comisión de Estética Edilicia. Buenos Aires.
4. Arroyo Maldonado. Buenos Aires.
5. Construcción de la avenida Juan B. Justo. Buenos Aires.

La creación de nuevos parques estuvo ligada a la construcción de nuevos barrios con una trama alternativa a la cuadrícula ideal que, en parte, se llevó a cabo en Palermo Chico en Buenos Aires. La creación de la avenida Juan B. Justo, trazada sobre el entubado arroyo Maldonado, fue una de las principales consecuencias de la propuesta de rearticulación sur-norte implícita en el Plan de la Comisión de Estética Edilicia.

4.

5.

1.



Otros asentamientos de menor escala contaban con un empleo relativamente difundido desde algunos años antes: ya en 1985 existían en el país dieciséis centrales eléctricas que sumaban 38.000 kw instalados: siete en la misma Capital, cinco en distintas ciudades de la provincia de Buenos Aires, dos en la de Santa Fe, una en Tucumán y otra en Catamarca. Pero se trataba de escalas incomparables: la potencia de la nueva usina inaugurada en 1910 era de 100.000 kw. Otras centrales se instalaron en los años siguientes en La Calera (Córdoba, 1911), Lules (Tucumán, 1912) y Cacheuta (Mendoza, 1916).

Como producto de la electrificación, en sintonía con la extensión de la red tranviaria y en la escala de las obras de la diagonal Norte, se inició la construcción de la red de subterráneos. La primera de ellas unía las plazas de Mayo y Miserere –actualmente llega hasta Primera Junta– y se inauguró en 1913, como parte de un plan mayor que contemplaba el trazado de otras líneas. Sin embargo, una multitud de conflictos impidió que éstas desarrollaran y recién en 1927 se iniciaron los trabajos de la segunda línea, desde Carlos Pellegrini a Chacarita, inaugurada en 1930.

La otra gran consecuencia de la electrificación sobre las ciudades fue la posibilidad de una independización de las industrias en las dos dimensiones del tiempo y el espacio, en la medida en que permitió extender a los horarios nocturnos la jornada de trabajo e hizo innecesaria la localización de los establecimientos en las cercanías de fuentes de aprovisionamiento de agua. Articuladas con el crecimiento y fortalecimiento de la capacidad de demanda de las organizaciones populares, estas transformaciones incidieron en la extensión y disponibilidad de tiempo libre para grandes sectores de la población. Esto acarreó, en primer lugar, una mayor disponibilidad de las horas nocturnas, lo que permitió y estimuló el desarrollo de nuevas zonas de la ciudad, como la avenida Corrientes, y tuvo consecuencias en la masificación del tango –nacido en los márgenes de la sociedad "honesta" y en los suburbios en el período anterior–, que ahora podía brindarse masivamente bajo las luces del centro: los faroles eléctricos pasaron de seis mil en 1910 a treinta y ocho mil en 1930; en 1920 se canceló el sistema de gas, y en 1917, con su interpretación de "Mi noche triste", Carlos Gardel inició en un teatro de Corrientes y Esmeralda (el actual Maipo) el ciclo que se cerró en 1935.

Fundamentándose en la transformación de los conceptos de higiene corporal provenientes de la medicina, pero urgidos también por la necesidad de evitar los usos "indebidos" (alcoholismo, prostitución) de ese tiempo libre, los sectores dirigentes acogieron las demandas en favor de un aumento de los espacios disponibles para la recreación, lo que a su vez coincidía con estrategias generales para el crecimiento de la ciudad. Iniciada por el intendente Gramajo e inaugurada finalmente por el intendente Noel, entre 1916 y 1924 se construyó la costanera sur, la primera pieza urbana de Buenos Aires al servicio y a escala de sus nuevos protagonistas. Junto con el nuevo tiempo libre de masas había cambiado el concepto de paisaje, hecho para ser visto, en el período anterior y, ahora, para ser protagonizado activamente. Pero, además, en el caso de Buenos Aires la construcción de la costanera sur y el proyecto de la costanera norte formaban parte del replanteo global de su frente fluvial al que ya aludimos y en el que se incluía también el crecimiento del puerto y la generación de una nueva reserva de expansión fiscal hacia el noreste del centro tradicional. Esta operación se inició por ley en 1907; en 1911 se contrataron las obras con Thomas Walker & Cía. (la empresa constructora del puerto Madero en la etapa anterior); entre 1911 y 1919 se construyeron las obras básicas; en 1928 se concluyó la totalidad de las cinco nuevas dársenas. Las construcciones del nuevo puerto y los planes para la costa –a los que enseguida comenzaron a vincularse las propuestas para la creación de una estación aérea (1923-24, primeras iniciativas del teniente coronel Torres; entre 1925 y 1929, cinco proyectos del Ministerio de Obras Públicas - MOP)– consagraban el proceso de lenta valorización de la zona norte de la ciudad que se prolongaría a lo largo del siglo. Confirmando esta tendencia y desarrollando iniciativas del Plan del 25, en 1927 J.B. Hardoy le dio forma mediante un plan integral que procuraba articular la vieja área central de la ciudad con los terrenos de nueva creación.

En otras localidades costeras vecinas a la Capital Federal, como Vicente López y Quilmes, también se construyeron avenidas e instalaciones para el tiempo libre. Y lo mismo ocurrió en ciudades como Rosario, donde en 1919 se inauguró una gran escalinata sobre la barranca y en 1922 el balneario municipal en Arroyito. Hemos mencionado ya la costanera de Mendoza, a lo que deben agregarse las obras de La Cañada en Córdoba y la costanera de Corrientes (1929).

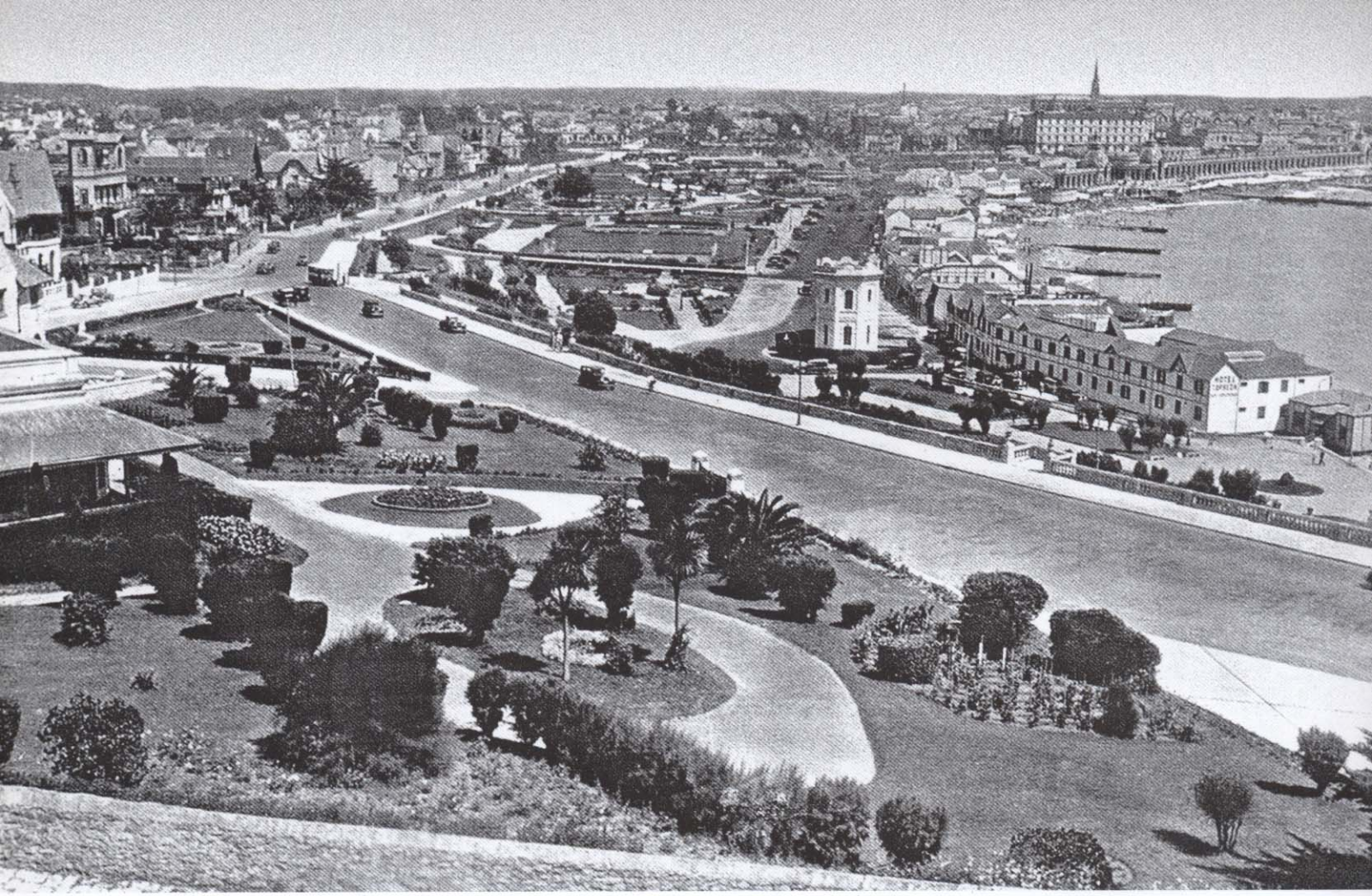
Para sectores todavía restringidos pero en expansión, el uso del tiempo libre fue favorecido por la aparición del automóvil, un artefacto que la compañía Ford comenzó a montar en la Argentina en 1913. Especialmente la versión colectiva (el "colectivo"), creada en 1928, tuvo un impacto masivo en la arquitectura y en la ciudad, que comenzaría a registrarse en el período siguiente: ya en 1930 se contarían setenta y dos líneas que transportaban a 1.500.000 pasajeros diarios. Aún así, en esta etapa ya podían advertirse en la disciplina arquitectónica al menos dos modificaciones considerables introducidas por estas nuevas máquinas. La primera, fue la aparición de una serie de servicios: talleres, agencias de venta y, sobre todo, estacionamientos. En algunos casos dieron lugar a obras notables, como el taller y agencia que proyectó Mario Palanti en Buenos Aires (1926), con una pista de pruebas en la terraza a la manera de la Fiat Lingotto, o la agencia de venta de Ford en Córdoba, del arquitecto Lo Celso. La segunda de las modificaciones, de mayor importancia, fue la aparición del espacio para estacionamiento en las casas y edificios.

En cuanto a la ciudad, el automóvil se ligó al ferrocarril para apoyar la expansión de los barrios de residencia de los sectores más altos de la clase media, los que tendieron a ubicarse en zonas favorecidas pai-

4.

1. Estudio de urbanismo. J. Kronfuss. Córdoba.
2. Plano de Córdoba, 1924.
3. Plano Regulador y de Extensión. B. Carrasco. 1927. Córdoba.
4. Plano de ampliación. 1925. Mendoza.

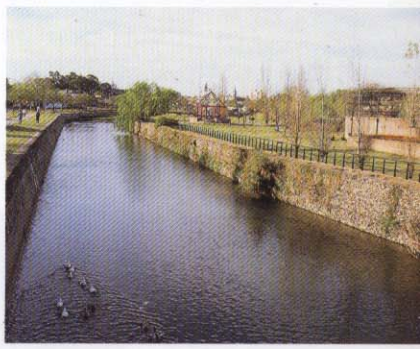
Varias ciudades comenzaron a procurarse nuevos instrumentos de reordenamiento de su crecimiento. En Mendoza el intendente Jacinto Anchorena solicitó un plan a Benito Carrasco, una de cuyas propuestas llevadas a cabo fue la de contrarrestar el impulso hacia el oeste mediante la construcción de la avenida Costanera Ricardo Videla. En el caso de Rosario, se aprobó en 1929 una Ordenanza Municipal disponiendo la redacción del Plan. También en Córdoba, en 1921, el intendente Olmos propuso la construcción de una ciudad jardín.



1. Expansión de balnearios. Mar del Plata.
2. Balneario Municipal. Quilmes.
3. Costanera Sur. Buenos Aires. Vista aérea.
4. Costanera Sur. Buenos Aires.
5. La Cañada. Córdoba.

La transformación de los conceptos de higiene corporal provenientes de la medicina, y la preocupación por los usos "indebidos" (alcoholismo, prostitución) del tiempo libre de los sectores populares, impulsó un aumento de los espacios disponibles para la recreación, lo que, a su vez, coincidía con estrategias generales para el crecimiento urbano. En numerosas ciudades las "costaneras" se transformaron en nuevos paisajes artificiales y en grandes dispositivos de integración social y de un mejoramiento de la calidad de vida que fue caracterizando a las nuevas capas medias.

4.



5.

sajísticamente. En Buenos Aires esto acarreó la expansión hacia el norte; la línea eléctrica que permitía unir Retiro con Tigre en 26 minutos se creó en 1916, y en torno de las estaciones de la provincia de Buenos Aires (Vicente López, Olivos, Accasusso) fue creciendo un nuevo tipo de suburbio según el modelo anglosajón, a la manera de lo que ocurrió también en Rosario con los barrios Alberdi y Fisherton.

Casas baratas

En el período anterior el habitar de los sectores populares había comenzado a ser comprendido como un problema específico cuya solución o su consolidación afectaban al conjunto de la sociedad. Sin embargo, los estudios, proyectos o acciones destinados a resolverlo habían sido en su mayor parte individuales o puntuales, y rara vez sistemáticamente organizados. En la etapa que ahora analizamos, aunque estas intervenciones particularizadas continuaron existiendo, el tema comenzó a ser abordado en el nivel de las Instituciones. De estas, las que mayor incidencia alcanzaron fueron el Partido Socialista, la Iglesia Católica, el Estado Nacional y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

El debate giró en torno de tres aspectos principales del problema. En primer lugar, se trataba de determinar cuáles eran los agentes más apropiados para promover las acciones: el Estado, la beneficencia privada o pública o las organizaciones populares mismas. En segundo lugar, había posiciones enfrentadas acerca de las condiciones generales de la "vivienda": colectiva o unifamiliar, en propiedad o en alquiler, aislada o integrada. Por último, se buscaba establecer la tipología y carácter que debía darse a las unidades: en planta baja o de altos, con patios o compactas, "clásicas" o pintorescas.

Este debate fue protagonizado por instituciones como el Museo Social Argentino, que organizó el Primer Congreso Argentino de la Habitación (1920), y tuvo su condensación más importante en el movimiento por la Gran Colecta Nacional (1919). Las acciones más destacables llevadas adelante de este modo fueron el hogar Mercedes Dorrego (1912) y los barrios San Vicente de Paul, en Nueva Pompeya (1912), Monseñor

1. Barrio San Vicente de Paul. Buenos Aires.
2. Barrio Monseñor Espinosa. Buenos Aires.
3. Barrio Caferatta (CNCB). Buenos Aires.
4. Mansión Valentín Alsina (CNCB). Buenos Aires.
5. Barrio Los Andes. Planta. Fermín Bereterbide. Buenos Aires.
6. Mansion Valentin Alsina (CNCB). Planta. Buenos Aires.

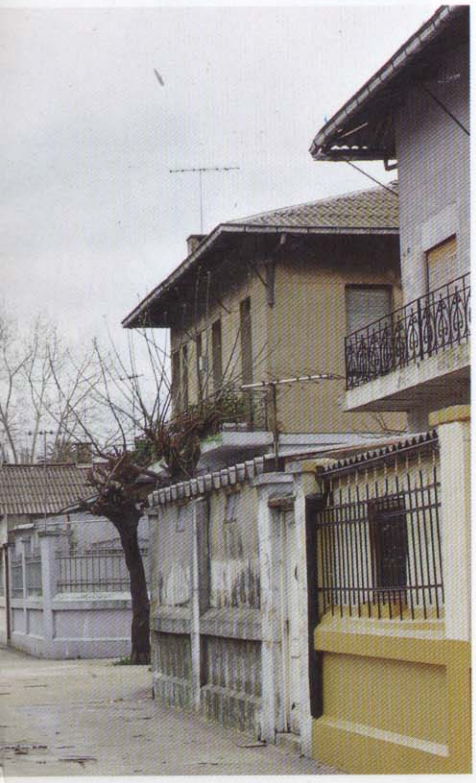
El debate acerca de la vivienda popular giró en torno de tres aspectos principales del problema. En primer lugar, se trataba de determinar cuáles eran los agentes más apropiados para promover las acciones: el Estado, la beneficencia privada o pública o las organizaciones populares mismas. En segundo lugar, había posiciones enfrentadas acerca de las condiciones generales de la "vivienda": colectiva o unifamiliar, en propiedad o en alquiler, aislada o integrada. Por último, se buscaba establecer la tipología y carácter que debía darse a las unidades: en planta baja o de altos, con patios o compactas, "clásicas" o pintorescas.

Espinosa, en Barracas (1920), la Mansión de Obreros, en Berisso (1920), y el conjunto Flores (1921), proyectado por Fermín Bereterbide, como resultado de un concurso.

El Parlamento Nacional, las Legislaturas Provinciales, el Concejo Deliberante de la Capital fueron acogiendo las muy diferentes posiciones frente al problema. Además de las ya mencionadas de católicos y socialistas, se agregaban las de los conservadores, que pensaban que cada habitante debía proveer a la solución de su problema, las de los liberales modernistas del grupo de Roque Sáenz Peña, que impulsaban la necesidad de una reforma del Estado, y las de los radicales que, en términos generales, también impulsaban una intervención estatal. De este debate emergió en 1915 la ley 9.677, que integró una Comisión Nacional de Casas Baratas (CNCB) que debía promover la edificación de estas construcciones, experimentando y demostrando las soluciones posibles. Como resultado de la esa ley se construyeron, entre otros, la Mansión Valentín Alsina (1916) y los barrios Cafferata (1918), Alvear (1923-25) y Rawson (1928).

En la provincia de Córdoba, el Municipio construyó en 1910 el Pueblo Nuevo y más adelante la Ley Garzón Maceda dio lugar a la construcción del barrio San Vicente, encomendado a Juan Kronfuss en 1922, y en Rosario La Vivienda del Trabajador edificó 594 unidades. En la Capital Federal, las distintas formas de abordar el problema se cruzaban con mayor intensidad, y a las ya citadas intervenciones se le sumaron las iniciativas del Ejecutivo y las que impulsó el Concejo Deliberante. En el Ejecutivo se originaron el barrio Butteler (1910) y el Parque de los Patricios (1912), pero el resultado de mayor impacto sobre la ciudad fue el contrato suscrito con la Compañía de Construcciones Modernas (1913) que, como dijimos, edificó 4.500 unidades en los barrios Chacabuco, Nazca y Liniers. Con la presión de la ya numerosa representación socialista, el Concejo llamó a concurso para la construcción de varios conjuntos (1925), de los que llegó a realizarse el barrio Los Andes, proyectado por Fermín Bereterbide. El Hogar Policial construyó un conjunto de veinticuatro departamentos en Independencia 31.

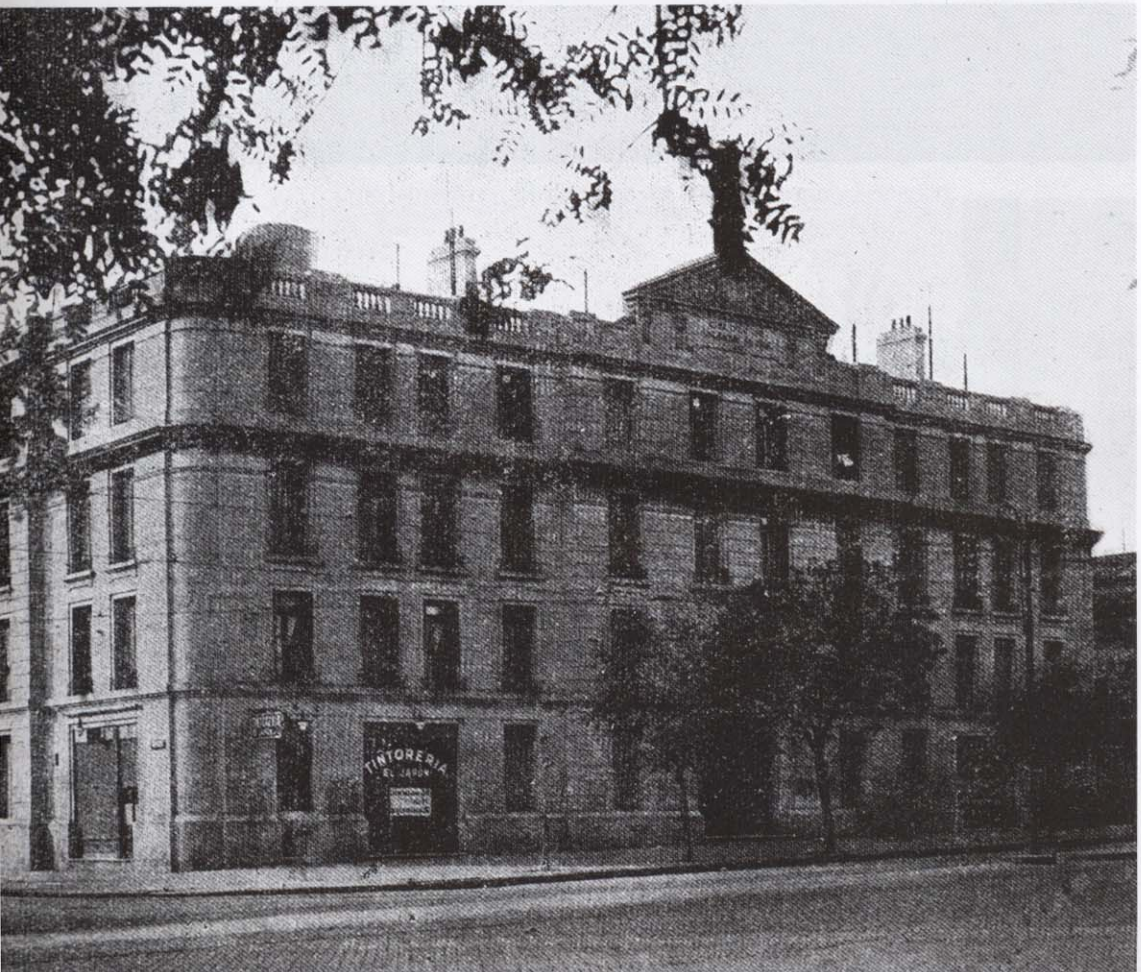
De esta etapa pueden destacarse tres características de importancia. La primera, es la creciente participación de los arquitectos en la medida en que fue advirtiéndose la complejidad urbanística, técnica, organizativa y simbólica del tema. La segunda, consiste en el avance considerable en el campo de la definición tipológica; puede afirmarse que es en este período cuando se consagran, luego de un arduo proceso, la tipología compacta, para la unidad individual, y la pabellonal, para los conjuntos. La tercera, es el magro desarrollo técnico alcanzado, en tanto en ningún caso la relación calidad/costos estuvo determinada por la reproductibilidad: en un polo se construyeron ejemplos que tenían, ante todo, un valor pro-

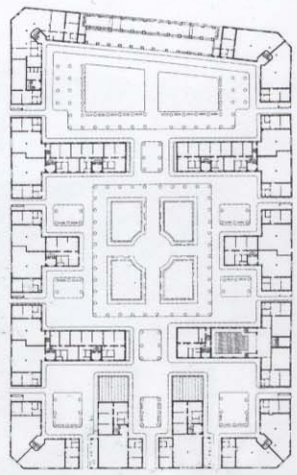


1.

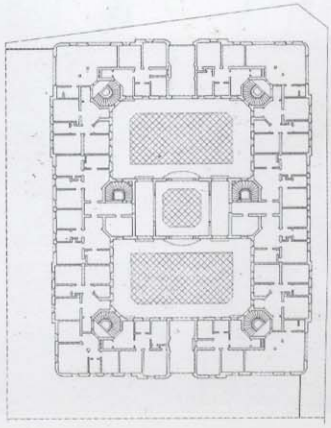
2

3.▲ 4.▼





5.

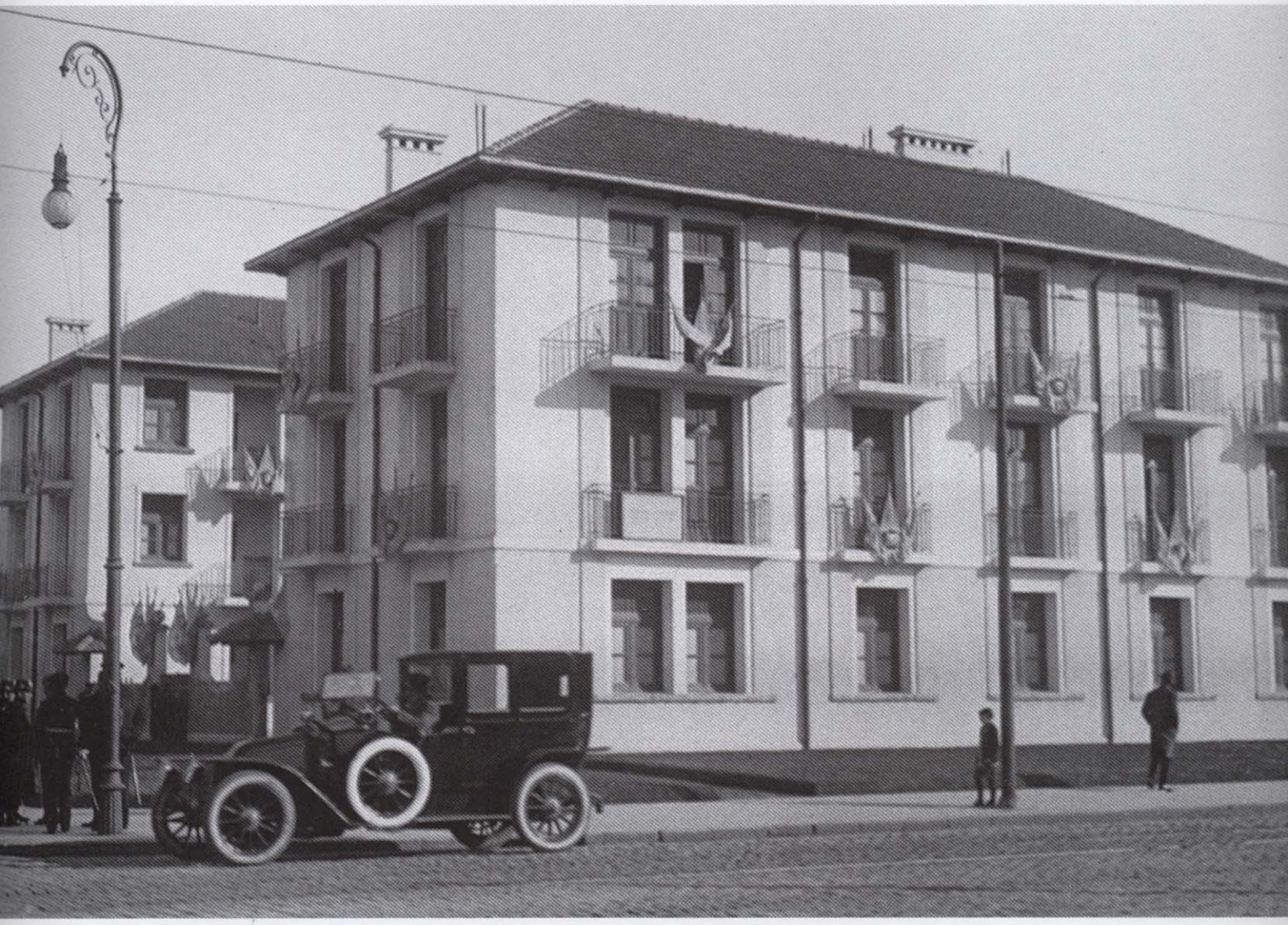


6.

1. Conjunto de casas particulares. Hilarión Hernández Larguía. Rosario.
2. Barrio Alvear (CNCB). Buenos Aires.
3. Barrio Los Andes. Fermín Bereterbide. Buenos Aires.
4. Viviendas del Hogar Policial. Buenos Aires.

Tres características de las transformaciones del campo de la vivienda popular a lo largo de este período pueden ser destacadas. La primera, es la creciente participación de los arquitectos en la medida en que fue advirtiéndose la complejidad urbanística, técnica, organizativa y simbólica del tema. La segunda, consiste en el avance considerable en el campo de la definición tipológica. La tercera, es el magro desarrollo técnico alcanzado, en tanto en ningún caso la relación calidad/costos estuvo determinada por la reproducibilidad: se construyeron ejemplos que tenían ante todo un valor propagandístico, o bien, cuando las cantidades fueron importantes, se trató de operaciones de especulación financiera.

2.



4.

pagandístico, y en consecuencia con costos relativamente altos (como en el barrio Los Andes); y cuando las cantidades fueron importantes (como en el caso de la CCM), no se trataba de políticas que apuntaban a soluciones globales sino de operaciones de especulación financiera que en ningún modo procuraban maximizar los resultados en términos de cantidad de beneficiarios, condición urbana y calidad de vida de los habitantes.

Si bien los sectores dirigentes continuaron construyendo sus propias viviendas según las tipologías analizadas en el capítulo anterior, como consecuencia de las transformaciones sociales, culturales y técnicas y de las políticas urbanas que hemos recordado, en el período que ahora examinamos los sectores medios incorporaron dos formas de habitar: el departamento en altura y el *cottage* en los suburbios.

La construcción de los primeros se vio acelerada además por los aumentos en altura y la extrema superexplotación de los predios permitida por las reglamentaciones que ya hemos visto y no ofrece más características que la cada vez más ceñida compactación. En cambio, la segunda se constituyó a partir de construcciones individuales, pero también como producto de emprendimientos empresarios de producción y venta de unidades en escalas relativamente pequeñas, como una alternativa a las casitas en *cité*.

Uno de los ejemplos más exitosos y paradigmáticos de estas intervenciones fueron las viviendas que produjo el Banco Edificador Rosarino (BER), según proyectos del estudio de Hilarión Hernández Larguía y Juan Manuel Newton. Dividiendo en muchos casos las manzanas por mitades mediante una calle, entre 1924 y 1929 el BER edificó con ambos arquitectos unas trescientas unidades siguiendo un proceso constructivo que si no industrializado estaba al menos racionalizado, del mismo modo que el proyecto –y, sobre todo– ofrecía variantes de fachada, sobre la base de un modelo compacto de dos pisos.

1. Publicidad de nuevos accesorios sanitarios.
2. Proyecto de un Hall. Escuela de Arquitectura. Buenos Aires.
3. Logotipo de la Sociedad Central de Arquitectos.

En las primeras décadas del siglo la figura y el rol de los arquitectos fue delineándose con mayor claridad en relación con otras formas de actuación en la edilicia. En la línea heredada de los primeros años de la Independencia a través de figuras como Senillosa o Pellegrini, la disciplina arquitectónica surgió con un perfil politécnico relativamente alejado del sistema de las bellas artes en el que, de manera parcial o dominante, los estudios de Arquitectura se habían desarrollado en otros países.

¿Ingenieros, arquitectos?

Como resultado de las operaciones que mencionamos en el capítulo anterior, en las primeras décadas del siglo la figura y el papel de los arquitectos fue delineándose con mayor claridad en relación con otras formas de actuación en la edilicia. De todos modos, observadas con mayor detalle, las dishomogeneidades de ese proceso proveen de indicaciones que dan cuenta de las particulares características del posterior desarrollo de la profesión y de la disciplina.

Para comprender las líneas que se organizan en este período resulta especialmente productivo analizar las transformaciones de la enseñanza y, para ello, conviene retroceder en el tiempo.

Así, si se observa el nacimiento y desarrollo de la carrera dentro de la Universidad de Buenos Aires se advierte que ésta surgió como resultado de la reorganización general que, orientada por Juan María Gutiérrez a partir de 1861, apuntó a enfatizar los estudios científicos. Fue dentro del recientemente creado Departamento de Ciencias Exactas, y como parte de los estudios de ingeniería, donde comenzaron a prepararse los futuros arquitectos. De manera que en la misma línea que se heredaba de los primeros años de la Independencia, a través de figuras como Senillosa o Pellegrini, la disciplina arquitectónica surgía con un perfil politécnico relativamente alejado del sistema de las bellas artes en el que, de manera parcial o dominante, los estudios de Arquitectura se habían desarrollado en otros países.

No por azar arquitectos como Julio Dormal, Fernando Moog o Ernesto Bunge –figuras destacadas del primer período de la modernización– tenían una formación europea de este tipo: el primero, ingeniero de la Universidad de Lieja y luego perfeccionado en la Escuela Central de Arquitectura de París, con Viollet Le Duc; el segundo, en las escuelas politécnicas de Berlín y Karlsruhe; el tercero, en la Academia de Arquitectura de Berlín.

De manera que, consolidada la Facultad de Ingeniería, la formación de los primeros egresados los orientaba a resolver los problemas jerarquizando las componentes funcionales, productivas y técnicas y subordinando a ellas los aspectos estéticos en los que no se contaba con una sólida base (sólo un par de materias diferenciaban el programa de arquitectos e ingenieros): en la obra de Juan Buschiazzo, segundo título de arquitecto del país, se corporiza con claridad esta tendencia.

Como dijimos en el capítulo anterior, fue precisamente para resolver esa debilidad ante la necesidad de establecer normas y cánones ordenadores del caótico universo formal en construcción, que se decidió, en 1901, separar los estudios de arquitectura dándoles una mayor especificidad en relación con los de ingeniería. El nuevo Plan de Estudios incorporó materias como Arquitectura, Composición Decorativa, Modelado, Higiene e Historia de la Arquitectura, ausentes en el Plan anterior. El dictado de los cursos de proyecto en los distintos niveles estuvo a cargo de Alejandro Christophersen y Pablo Hary, a los que luego de sumó Juan Kronfuss. Christophersen se había formado en Amberes y luego en París con Louis Pascal, Hary obtuvo título en la vieja Facultad de Ingeniería de Buenos Aires y continuó estudiando ingeniería en Londres y luego arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de Bruselas; proveniente del ambiente austrohúngaro, Kronfuss había estudiado en Munich. Debido a que, aunque eran diversas entre sí, las líneas que se propugnaban daban énfasis a la creatividad individual y a la sensibilidad artística, el estado de confusión lingüística no fue substancialmente mejorado y el Plan debió ser corregido al cabo de una década.

1.

En 1914 se produjo una reestructuración de la Escuela que, aunque sufrió correcciones de rumbo, tuvo vigencia hasta la segunda mitad del siglo, de modo que condicionó de manera considerable el desarrollo de la disciplina en este período. Las principales correcciones que se impusieron al Plan anterior consistieron en el reemplazo del carácter de práctica estilística de la materia Arquitectura por el estudio de programas y tipos; el dictado de Teoría de forma autónoma; y la introducción de nociones de cálculo. Pero de mayor importancia aún fue la contratación en París de René Karman, formado con Chedanne, luego en la *École des Beaux Arts* de París y finalmente con Laloux y Pascal. Invitado por Ernesto de la Cárcova, Karman llegó a Buenos Aires en 1913 y desde entonces fue profesor de Arquitectura hasta 1946.

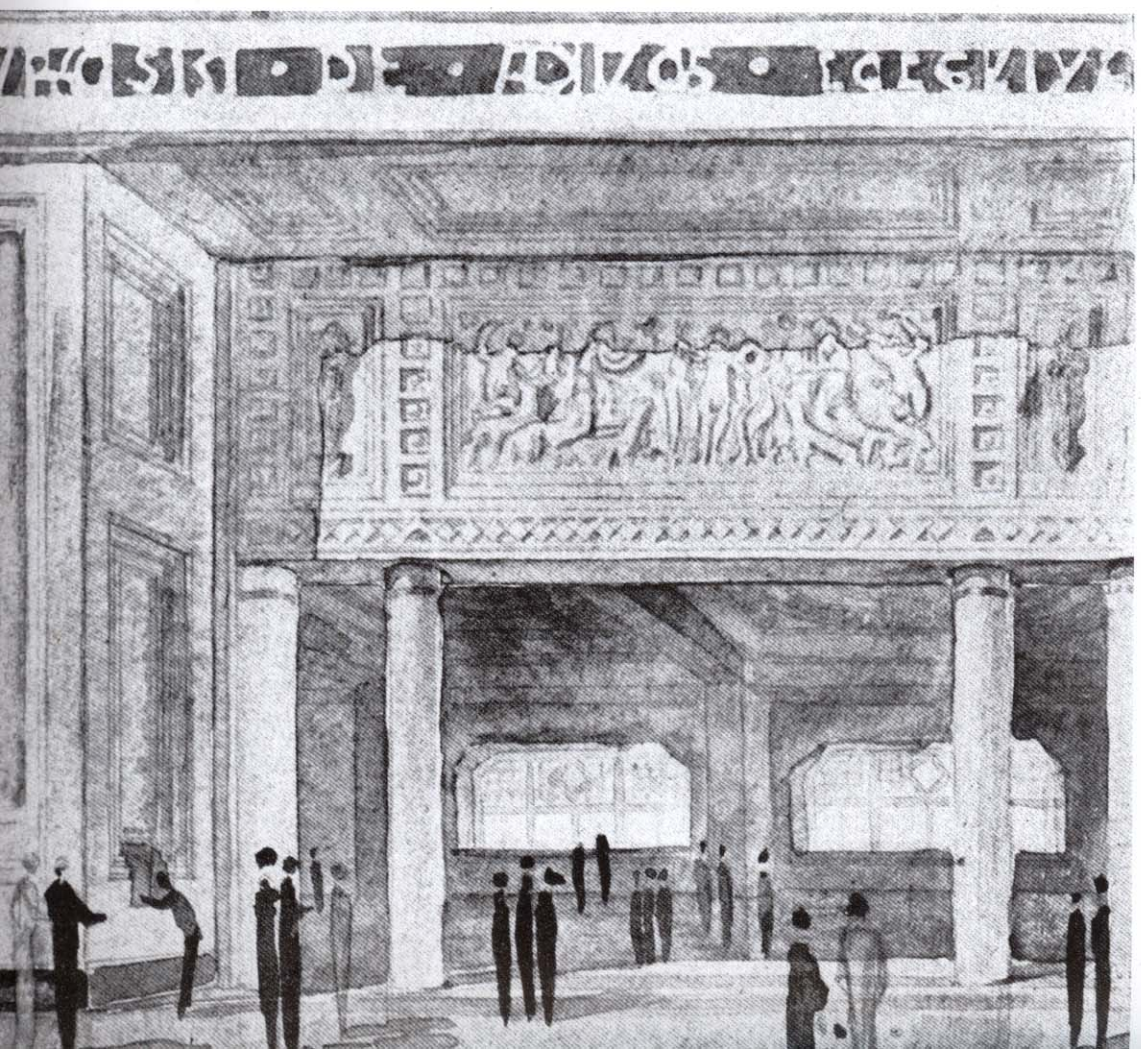
A diferencia del período anterior, Karman –quien a los pocos años dictaba la totalidad de los cursos de Arquitectura (de primero a cuarto año)– enfatizó el aprendizaje de las leyes de la composición, con un cierto desinterés por problemas iconográficos o de caracterización. Karman pensaba que estas últimas eran características ligadas a las condiciones de tiempo y lugar y por lo tanto variables. Su mé-

todo permitió sistematizar y establecer bases comunes para el accionar disciplinar. Pero simultáneamente promovió una división tajante entre estructura y léxico y, al basarse en el esquicio rápido, estimuló el uso de soluciones seguras obliterando toda tendencia a la experimentación sobre los fundamentos mismos de la proyectación.

Si esto ocurría con la formación en la Escuela, paralelamente era posible obtener un título habilitante para las mismas actividades en la Facultad de Ingeniería. En la medida en que la Escuela surgió desde dentro de aquella no fue posible dividir con claridad las incumbencias, y el malestar producido por una coexistencia que no obtenía un reconocimiento social y jurídico para una diferencia de destrezas que sólo tenía estatuto académico se manifestó a lo largo del período que estudiamos y no tuvo resolución hasta varias décadas más adelante. Mientras tanto, a igualdad de duración de la carrera, los ingenieros no sólo estaban habilitados para hacer exactamente las mismas tareas que los arquitectos, sino también muchas otras que estos últimos estaban impedidos de llevar a cabo. De manera que hasta que esta superposición no se solucionó, en la Argentina buena parte de la arquitectura fue producida por ingenieros.

Al promediar el período tuvo lugar un acontecimiento de gran importancia para la historia política y cultural del país, y más específicamente para la de sus instituciones educativas: la Reforma Universitaria. Los sucesos desencadenados en 1918 en Córdoba afectaron también a la arquitectura con la particularidad de que, probablemente por primera vez, las transformaciones se originaban o tenían su más potente caja de resonancia en el ámbito académico.

De espíritu contrario a la enseñanza de base retórica o con fuertes raíces confesionales, la Reforma no redundó sin embargo en la adopción de principios modernizadores de base técnica. Por el contrario, la articulación de impulsos purificadores, con convicciones antiimperialistas tendió a atribuir a la Técnica de origen anglosajón la culpabilidad de nuevos fenómenos dramáticos, como la miseria urbana y la reciente Guerra Mundial. Esos mismos impulsos condujeron en dos direcciones: por un lado, hacia el neohelenismo –que era defendido con ardor por líderes de la Federación Universitaria Argentina, como Ripa Alberdi, de la Uni-



2.

3.

versidad de La Plata–; por otro, hacia una nueva mirada al pasado que volviera a incluir al período colonial –impulsado por Levene y Ravignani en Buenos Aires, en el ámbito de la Historiografía, y por Martín Noel y Angel Guido en Rosario, en el campo de la Arquitectura–. Las ideas de los estudiantes obtuvieron gran difusión a través de las revistas, y especialmente en el caso de la *Revista de Arquitectura*, de la Sociedad Central de Arquitectos, en la que ya habían comenzado a ejercer su influencia desde 1915.

Los inventores de lenguajes

Muy acertadamente, la fiebre de invención que caracterizó a la Argentina –especialmente a las ciudades del litoral, en las primeras décadas del siglo– ha sido asociada a la creencia, difundida en las multitudes metropolitanas desprovistas de linaje, en la posibilidad de emerger socialmente mediante un golpe de talento y una pacientemente entrenada habilidad manual. Beatriz Sarlo nos ha mostrado muy bien cómo el inventor imaginaba que era posible, mediante una iluminación muy ligada a la magia, romper el círculo cerrado de la tradición, salir de su pequeño mundo e, incluso, fundar una nueva era.

Hubo dos momentos para estos sueños de autonomía. En el primero, la invención se imaginó basada en la ensoñación, en una fuga de las "formas vulgares" instaladas masivamente: fuga hacia otras civilizaciones, fuga hacia el pasado remoto, fuga hacia paraísos de fábula. En el segundo, roto el encanto, la huida se planeó hacia el futuro, y se imaginó a la Técnica como el instrumento para forjarlo y, simultáneamente, como el vehículo para arrancarse del presente.

En términos generales, el modernismo en su acepción literaria constituyó la voluntad de fundar una estética nueva, independizada de los cánones políticos heredados. Era decisivo fundar esa nueva estética en la fuerza creadora del individuo, y esto tendría lugar en la medida en que la creación artística se independizara no sólo de las formas tradicionales sino también de los condicionamientos de la realidad. Esta actitud se tradujo en la creación de formas nuevas, la incorporación de un léxico inhabitual, la construcción de versos libres y fluctuantes: Lugones la encarna. Quiroga y sobre todo Arlt construyeron en cambio su universo formal, e incluso sus ilusiones personales, confiados en la potencia de las nuevas máquinas, en los procesos industriales y en el empuje creador que se origina en el rencor, la rabia y la desesperación metropolitanas.

Ambos momentos tienen en común el ser productos de la modernización, de la necesidad que sentían esos hombres de la multitud naciente, de no desaparecer en la homogeneización y la anomia. Rotas o despreciadas las reglas –los "círculos de exclusión" a que nos referimos en el capítulo anterior– cualquiera estaba en condiciones, se creía, de "inventar" sus formas según sus propias preferencias. De aquí la formidable recepción del "arte nuevo" y el *art déco* entre los sectores populares, en las formas de los que se instalaban como primeros consumos de masas: el mobiliario, la gráfica y, naturalmente, la edilicia. No examinaremos esas expresiones masivas, presentes en todo el territorio, y en la mayor parte de los casos realizadas al margen de la arquitectura como Institución; nos interesa, en cambio, relevar los intentos de invención sistemática de los nuevos lenguajes, sus manifestaciones más significativas y sus aporías.

En ambos casos, la duración de los movimientos nos obligará a exceder las cotas del período que ahora estudiamos: hacia los últimos años del siglo XIX en el Arte Nuevo y hacia finales de la década del '30 en el *art déco*.

El "arte nuevo"

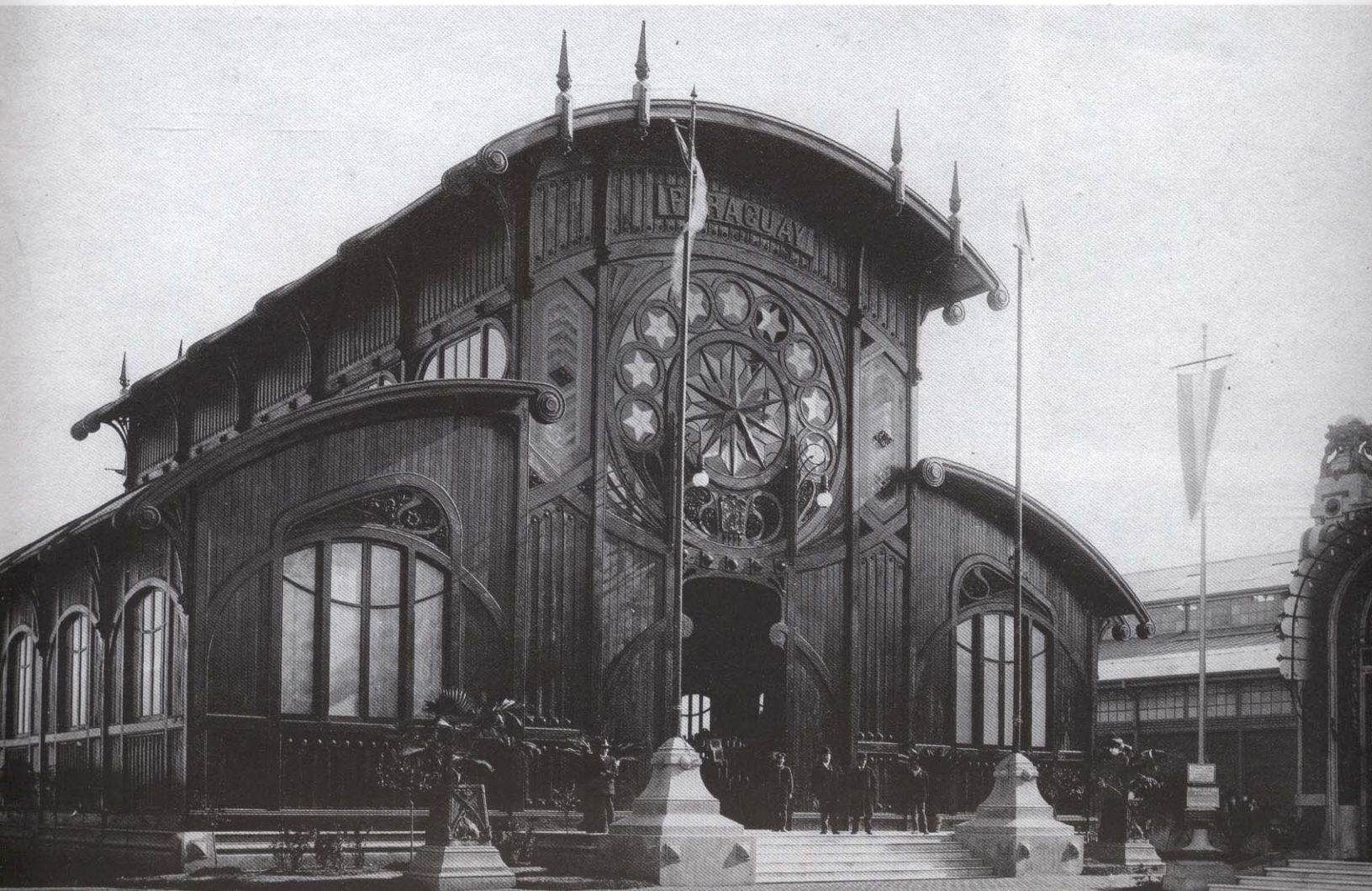
Con independencia de la polémica en torno de las designaciones y la paternidad y coherencia del "estilo", en el ambiente internacional se acepta como primera manifestación del Arte Nuevo a la casa Tassel, de Víctor Horta, construida en Bruselas en 1893. Las obras de Otto Wagner, para Viena, son de la segunda mitad de esa década; las de Guimard, para el Metro de París, se llevaron a cabo en torno de 1900, y las de Mackintosh, para la escuela de Arte de Glasgow, en 1898. Gaudí construyó la casa Batlló en 1906, y la Colonia de Artistas en Darmstadt se inauguró en 1901.

En la Argentina, aunque pueden reconocerse búsquedas del Arte Nuevo a comienzos del nuevo siglo, las expresiones más notables se produjeron hacia el final de su primera década y culminaron en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo. El Arte Nuevo fue el estilo característico de la mayor parte de

1. Exposición Internacional del Centenario de la Revolución de Mayo. Pabellón de Ferrocarriles.
2. Exposición Internacional del Centenario de la Revolución de Mayo. Pabellón del Paraguay.

El Arte Nuevo fue el estilo característico de la mayor parte de las construcciones de la gran Exposición Universal organizada en Buenos Aires para conmemorar aquel hecho que celebraba al unísono la autonomía de la Nación, la hegemonía de la ciudad-puerto sobre la totalidad del territorio y el éxito del modelo de país que sobre esas bases se había instalado a partir de 1880.

1.▲ 2.▼



1. Vivienda unifamiliar. Detalle. La Plata.
2. Vivienda unifamiliar. La Plata.
3. Vivienda unifamiliar. San Miguel de Tucumán.
4. Confitería El Molino. Cúpula. Francisco Gianotti. Detrás, la cúpula del Congreso Nacional. Buenos Aires.
5. Confitería El Molino. Vista. Francisco Gianotti. Buenos Aires.
6. Confitería El Molino. Manijón de puerta de entrada. Francisco Gianotti. Buenos Aires.

La difusión del Arte Nuevo en todo el país fue producto de su condición como vehículo de sectores nuevos.
En numerosas ciudades hay ejemplos de esta arquitectura de constructores esmerados, disciplinariamente inculta pero con los sabores fuertes requeridos por una demanda que se juzgaba "moderna" y "cosmopolita". Los programas en que con mayor frecuencia se aplicó esta nueva estética fueron las casas individuales, los comercios y las instalaciones para la recreación.

las construcciones de la gran Exposición Universal organizada en Buenos Aires para conmemorar aquel hecho que celebraba al unísono la autonomía de la Nación, la hegemonía de la ciudad-puerto sobre la totalidad del territorio y el éxito del modelo de país que sobre esas bases se había instalado a partir de 1880.

La exposición contó con pabellones de notable calidad, como el del Paraguay, o el de Alemania, de Bruno Möhring, y con la participación de varios de los arquitectos destacados en la creación de ese Arte Nuevo: Atilio Locatti y Virginio Colombo trabajaron, entre otros, en los pabellones de Mendoza y del Servicio Postal, respectivamente; Arturo Prins construyó el gran pabellón de la Exposición Industrial y Julián García Núñez fue el proyectista seleccionado por el gobierno español –protagonista central del evento– para dar forma a sus instalaciones.

Pero conviene no llamarse a engaño; la presencia del Arte Nuevo en la Exposición no significaba su triunfo como corriente hegemónica en la cultura arquitectónica argentina. Todo lo contrario: corroboraba su papel secundario, su carácter festivo y efímero, apto para panaderías y construcciones transitorias, pero no para dar cuenta de las Instituciones y de un Poder que sólo comenzaría a ser democrático seis años después. Ninguna "novedad" era deseable en 1910, y el problema de la elite criolla consistía en encontrar una forma de superación del "cosmopolitismo" y el filisteísmo, que habían hecho crisis con la Revolución del Parque, sin afectar su propia hegemonía.

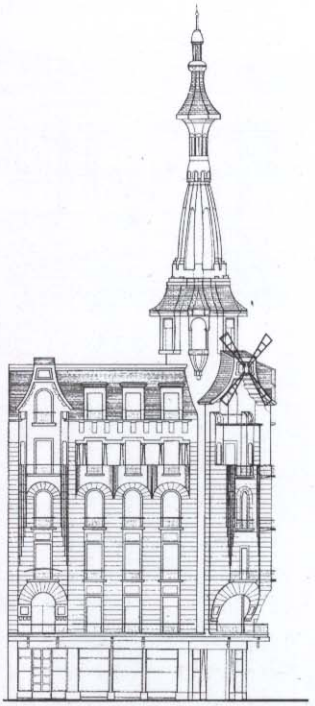
La tarea de creación de un Arte Nuevo suponía un salto al vacío cultural, que podía ser bienvenido en aquellos casos en que, como en Bruselas en relación con París, Chicago con Nueva York, Barcelona con Madrid, Darmstadt con Berlín o Glasgow con Londres, se buscaba competir desde una identidad periférica renovadora contra un centro conservador dominante externo. Pero en los años en que el Arte Nuevo se construía, la elite criolla no estaba interesada en ninguna competencia de este tipo y, por el contrario, todos sus movimientos, y también su cultura y su estilo, estaban dirigidos a demostrar una complementariedad con "Europa". Una "Europa" vista como conjunto –sólo existente para su mirada– que se identificaba con "París" como su centro cultural.

1.

3.

2.

4.

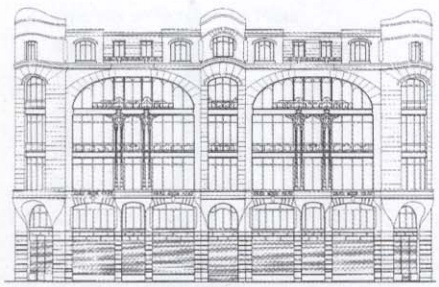


5.

6.

Si la crisis, y por lo tanto la necesidad de renovación cultural de la tradición clásica, era advertida universalmente, el problema era grave, porque esa tradición clásica era justamente la expresión de aquella "cultura europea" sólo unitaria a su mirada. Promover un Arte Nuevo, inédito, hubiera significado proclamar una separación que no se deseaba; pero identificarse con cualquiera de los "artes nuevos" nacientes suponía tomar partido por alguna de aquellas "identidades periféricas", abandonado de este modo ese universalismo, esa capacidad de sentirse "europeos", lo que hubiera supuesto, paradójicamente, la pérdida de su identidad.

La elite cultural era consciente de la crisis de la tradición clásica, una tradición que por funcionar sobre la base de normas permitía a la larga democratizar su empleo. Precisamente, el mundo de las nuevas metrópolis y de la nueva sociedad, con sus nuevos pobres y sus nuevos burgueses, con la inabarcable reproducción e infinita combinación de signos que esa tradición permitía y propugnaba, la había vulgarizado y masificado, y era necesario buscar otras formas de identificación. Es cierto que los "decadentes", como los llamaba Darío,



1.

2.

1. Edificio de oficinas. Avenida de Mayo. Fachada. Buenos Aires.
2. Edificio de oficinas. Avenida de Mayo. Buenos Aires.
3. Rambla. Carlos Pellegrini. Mar del Plata.
4. Yacht Club. Eduardo Le Monnier. Buenos Aires.
5. Yacht Club. Eduardo Le Monnier. Faro. Buenos Aires.

Las búsquedas de lo "nuevo" no comenzaron como oposición global, externa, al sistema académico. Por el contrario, rasgos de la renovación pueden encontrarse en su propio interior. Se seguía de este modo la traza abierta Charles Garnier –arquitecto de la Opera de París y figura central de la Academia de Bellas Artes–, quien aunque aceptaba los criterios generales de la composición clásica tenía su propia teoría del "carácter" y el gusto, favoreciendo el "camino del artista", la creatividad individual, por sobre la repetición del repertorio antiguo.

eran aquellos que se negaban a aceptar la vulgaridad y buscaban habitar un universo etéreo, imaginativo, individualista, por encima de esa realidad mercantilizada. En ese sentido, la búsqueda de lo "raro" parecía un camino alternativo. Pero no era posible abandonarse a la pura subjetividad; por el contrario, la "diferencia" debía radicar en un "estilo", con sus normas como garantía de proyecto grupal de hegemonía.

Por este motivo, en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX el Arte Nuevo fue, como ya dijimos, gusto de inmigrantes o, al igual que en su origen europeo, de periferias. No por casualidad el Arte Nuevo no se empleó en edificios representativos del Estado o en las arquitecturas más significativas de la elite patricia. Frente al Congreso Nacional se erige la confitería "El Molino" (1914), de Francisco Gianotti, una de las obras más representativas del Arte Nuevo, en parte porque se trata de un organismo elaborado, construido con materiales de gran cualidad y no menos destacable uso del repertorio formal renovador. Pero es en el lugar ocupado al costado de la legislatura, con su carácter ligero, superfluo y algo carnavalesco, donde se expresa mejor la condición que el Arte Nuevo adquirió en el país.

Su difusión en ejemplos menores en todo el país fue, precisamente, producto de su condición como vehículo de sectores nuevos. En numerosas ciudades hay ejemplos de esta arquitectura de constructores esmerados, disciplinariamente inculta pero con los sabores fuertes demandados por una demanda que se juzgaba "moderna" y "cosmopolita". En Rosario las obras del arquitecto Armando Soler, del ingeniero Felipe Censi y de los constructores Baldini, Soler, Nale, Mospoli y Remoti, entre muchos otros, conformaron el fondo coral de la obra de Francisco Roca, a la que volveremos luego. En Córdoba actuaron los ingenieros Sánchez Sarmiento, Resler y Gross; en Tucumán hay varios ejemplos, como la destacable casa de 24 de Setiembre, y La Plata posee la abigarrada pero deslumbrante casa de la calle 43, también entre muchos ejemplos anónimos.

El Arte Nuevo se liga a la autorrepresentación de sectores sociales emergentes y a las nuevas actividades comerciales. En este sentido se destacan dos tipos de programas para los que resultó particularmente eficaz. Por un lado, las nuevas galerías o pasajes comerciales; por otro, las oficinas. Estructuras dispuestas para aumentar los metros lineales disponibles de escaparates, los pasajes comenzaron a construirse tem-

3.

4.

5.

1. Edificio de departamentos. Detalle de fachada. Virginio Colombo. Buenos Aires.
2. Edificio de departamentos. Detalle de puerta. V. Colombo. Buenos Aires.
3. Vivienda. V. Colombo. Buenos Aires.
4. Edificio de departamentos. V. Colombo. Buenos Aires.
5. Edificio de departamentos. V. Colombo. Buenos Aires.
6. Edifico de departamentos.V. Colombo. Buenos Aires.

Quienes reconocían el triunfo de la "levedad" –desenraizamiento, atectonicidad– modernista, tenían tres posibilidades: o expresarla de manera literal con vidrio y acero, lo que los conducía fuera del sistema y a aceptar la verdad en la "apariencia material" de las cosas; o mantener la creencia en una "verdad esencial" y develarla mediante los recursos de la tradición, o bien internarse por caminos inexplorados. Una manera de alivianar la construcción era cubrirla con figuras humanas o animales, como si éstas flotaran.

1.

2.

pranamente en vinculación con las obras para la avenida de Mayo, que generaron manzanas de menos de 50 metros de fondo y, con ello, predios accesibles por ambos lados. Entre los más tempranos se encuentra el pasaje Roverano (1912), del arquitecto Eugenio Gantner, el cual, aunque en su fachada conserva alusiones clasicistas, en la planta baja apela a las libertades cercanas al Arte Nuevo. Más nítido en este sentido es el edificio del pasaje Florida (1915) –hoy Güemes–, de Francisco Gianotti, una obra de dimensiones inusitadas (87 metros de altura), compleja estructura funcional y buena cualidad constructiva.

Como ocurrió en otras ciudades, al eliminar masa e introducir una tectónica ajena a la del sistema clásico, el empleo de grandes superficies vidriadas en la construcción de oficinas comerciales determinó, especialmente en Buenos Aires, la exploración de la nueva sintaxis y los nuevos repertorios. Sobre la avenida de Mayo ensayó este camino Fausto Di Bacco, en la esquina con San José; en la avenida Callao Emilio Hugue y Vicente Colmegna construyeron la Casa Mouisson, y contienen elementos de estas características los edificios Moore y Tudor (1915) y Northern Assurance (1918), de Conder, Follet y Farmer, el Plaza Hotel (1910) y la sede de Villalonga, de Alfred Zucker.

Sería de todos modos erróneo sostener que las búsquedas de lo "nuevo" comenzaron exclusivamente como oposición global, externa, al sistema académico. Por el contrario, rasgos de la renovación pueden encontrarse en su propio interior. Esto era admisible en la medida en que en el último tramo del siglo XIX, la Academia había sido liderada por Charles Garnier, arquitecto de la Opera de París, quien aunque aceptaba los criterios generales de la composición clásica tenía su propia teoría del "carácter" y el gusto, favoreciendo el "camino del artista", la creatividad individual, por sobre la repetición del repertorio antiguo.

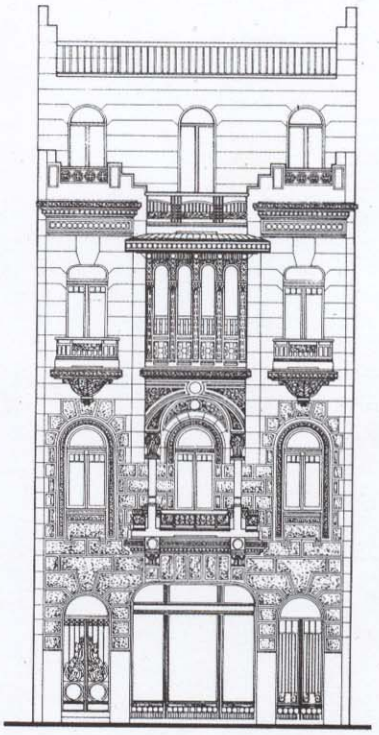
En la Argentina esta versión de la Academia estimuló la inventiva de algunos arquitectos y la existencia de una zona difusa entre tradición y Arte Nuevo, en la que se instalan construcciones ambiguas, como los pabellones de vidrio y hierro de la vieja rambla de Mar del Plata, o la obra de arquitectos como Eduardo Le Monnier y Oscar Ratzenhofer.

Educado en la *École Nationale des Arts Decorativs* y alumno de Charles Genuys y de Guimard, Le Monnier heredaba la línea iniciada por Viollet Le Duc y continuada en la *École Gratuite de Dessin*. Si bien fue autor de prototipos clasicistas como el palacio Fernández Anchorena (Buenos Aires, 1909), manifestó permanentemente su voluntad de ruptura en edificios como La Bola de Nieve, en Buenos Aires y Rosario, la Herrería Artística Motteau, el Ateneo de la Juventud y el Jockey Club de Rosario.

Un buen ejemplo de su trabajo lo constituye el *petit hôtel* de Lima 1642 (1902), en el que aunque se emplean elementos del orden clásico (columnas jónicas en la *loggia*, balaustrada, cornisas), sorprende de la libertad expresiva, la buscada asimetría, el encadenamiento cadencioso de curvas y contracurvas, y la referencia a Horta en las ensortijadas formas de la herrería. Le Monnier obtuvo un resultado más maduro de la aplicación de estos nuevos criterios en 1915, con la construcción de la sede del Yacht Club en el puerto de Buenos Aires. El edificio unía dos cuerpos, uno bajo y semicircular, cuya cubierta funciona como terraza, y otro alto, al que adosa un faro. Los arcos y fustes de columnas del cuerpo bajo, el ritmo regular de su disposición y la composición de la planta recuerdan la tradición a la que el edificio se vincula, pero los verdaderos protagonistas son la extraña feta de un edificio mayor inexistente, que configura el cuerpo vertical, y el geometrismo abstracto de los esbeltos contrafuertes del faro en contraste con las diagonales de la cubierta.

La obra de Ranzenhofer fue igualmente experimental, pero sin haberse acercado nunca a los bordes del sistema, como sí lo estaba haciendo Le Monnier. Sus edificios conservan las simetrías y resultan pesados como resultado de su preferencia por dar más lugar a la masa que a los vanos en los niveles superiores. De todos modos, casi siempre eludía el empleo del orden y buscaba inventar elementos lexicales o producir arriesgados contrastes de escala. En varias oportunidades, Razenhofer trabajó asociado con Arturo Prins, autor –como dijimos– del pabellón de la Exposición Industrial del Centenario, un edificio caracterizado por la profusión de esculturas aplicadas, las que casi llegan a disolver el orden clásico de la composición.

Esta modalidad del proyecto distaba de constituir un "error" o un camino regresivo. La expresión de la distribución de los pesos en un edificio había sido uno de los imperativos básicos de toda la arquitectura clásica; de este modo había se había construido el léxico de columnas, pilastras, capiteles, bases, cornisas, triglifos, etc. La solidez que el discurso visual evocaba debía demostrar, a su vez, que el edificio estaba bien plantado sobre la tierra: era expresión de jerarquías, de valores, y allí iba a estar siempre



5.

6.

1

2.

3

para testimoniarlos. La modernización y la modernidad arrasaron conceptualmente con esa idea de permanencia e instalaron la inseguridad, la fragilidad, la movilidad, el cambio. A este cambio gigantesco, que Hans Sedlmayr lamentó como "pérdida del Centro", la técnica sumó la posibilidad de superar el funcionamiento de las estructuras a la compresión, incorporando la tracción. Con ello, la llegada de los pesos a tierra podía hacerse con secciones infinitamente menores y la noción tradicional de tectónica entró también en crisis. Si los arquitectos se sentían impulsados a referir esta nueva situación, este triunfo de la "levedad", tenían dos posibilidades: o expresarla de manera literal, con vidrio y acero, lo que los conducía fuera del sistema y a aceptar la verdad en la "apariencia material" de las cosas; o bien mantener la creencia en una "verdad esencial" y develarla fuera mediante los recursos de la tradición, o internándose en caminos inexplorados. Buena parte de los esfuerzos del Arte Nuevo, casi su cometido principal, fue dar cuenta de esta nueva condición por la que la arquitectura podía, por fin, aceptar la tentación de mimetizar el mundo flexible y esbelto de las formas biológicas.

En la obra de Virginio Colombo hay buenos ejemplos de la búsqueda de disolución del orden tradicional. Con frecuencia su arquitectura consistía en una poco reflexiva conjunción de recursos en la fachada de edificios especulativos, pero en todos los casos exhibía una excepcional pericia técnica en la fabricación de texturas, variando el grano y el color de los revoques en innumerables combinaciones que reemplazaban otros materiales. En sus mejores trabajos como Hipólito Yrigoyen 2563/67, Rivadavia 3222, Colombo mantenía un esquema general clásico que componía con muchas piezas de su creación, especialmente fecunda en el diseño de las herrerías. Pero el rasgo característico de esas obras consiste en la aplicación de paños de frescos o mosaicos con escenas figurativas, y de esculturas de gran tamaño en relación con los restantes elementos. Las primeras perforaban la solidez del muro, mientras que, contrastando con el léxico y la composición tradicionales, las segundas provocaban un efecto de extrañamiento en la escala del conjunto. Este efecto alcanzó su máxima expresión en una obra que estilísticamente podemos atribuirle, el pabellón del Servicio Postal en la Exposición del Centenario. En él, el organismo protagónico del edificio –la cúpula–, fue colocado en un segundo plano hasta casi diluirse; no sólo por la escala del grupo simbólico de mujeres sosteniendo el mundo, que funcionaba a modo de linterna, sino por los dos paños laterales tras los que aquella desaparecía, poniendo en primer plano a un conjunto "parlante" de esculturas, pinturas y bajorrelieves.

Quienes sospechaban la crisis de fundamentos pero se negaban a identificarse con una u otra de las corrientes regionales o con el espíritu de la tradición clásica siguieron el camino de la pura subjetividad, optando por la máxima liberación de la línea. Una liberación que naturalmente los conducía al callejón sin salida del puro capricho formal que ya habían explorado seguidores de Hermann Obrist, como August Endell, en el Taller Elvira de Munich, en 1896. Aunque conservó algunos signos clásicos, Alfred Massu intentó manejarse con estas libertades formales en edificios como su casa de Chile 1036 y, de manera más atenuada, en el más conocido de Tucumán y Talcahuano. Louis Dubois contorsionó sus cúpulas, cornisas y balaustras en el Hotel Chile (1907), sobre la avenida de Mayo. Y una de las expresiones más sorprendentes de esta actitud fue la fachada de la casa de Rivadavia 20231, que proyectó el ingeniero E.S. Rodríguez Ortega, organizando las aberturas simétricamente pero sin aludir a ningún sistema figurativo conocido, en un frente atravesado por una madeja revuelta de líneas que se trasladaban sobre la superficie y formaban balaustres y balcones.

Pero el más extraordinario de los inventores del Arte Nuevo fue Julián García Núñez. Su obra, una de las más ponderables en la historia de la arquitectura argentina, comenzó a plasmarse en Buenos Aires desde su llegada al país en 1906, y para los años del Centenario su talento era ya reconocido, como lo demostró el encargo para el Pabellón de España. El valor especial que la caracteriza no es un resultado genérico del talento de su autor, sino de la dirección que llevó su exploración y de la profundidad que ésta logró alcanzar. García Núñez aceptó el riesgo de trabajar fuera de la tradición clásica sin abandonar el principio de que la "verdad" que su arquitectura buscaba no estaba en la apariencia de sus materiales y sus formas, sino en la esencia de su propuesta estética como totalidad. Y esa propuesta puede identificarse como una reflexión coherente y temprana en torno de la "levedad".

García Núñez creaba y aplicaba sus repertorios y sus organismos arquitectónicos con el objeto de despojar a la masa de su peso, desvaneciéndola en valores atmosféricos. Para conseguir este objetivo fue valiéndose de manera creciente de los siguientes instrumentos:

4.

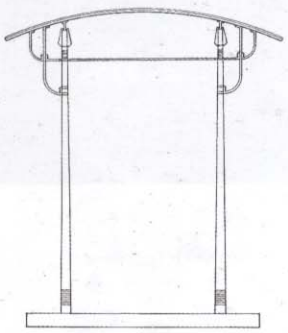
5.

1. Asociación Española de Socorros Mutuos. Francisco Roca. Rosario.
2. Vivienda multifamiliar. E.S. Rodriguez Ortega. Buenos Aires.
3. Vivienda multifamiliar. San Miguel de Tucumán.
4. Asociación Española de Socorros Mutuos. Detalle. Francisco Roca. Rosario.
5. Asociación Española de Socorros Mutuos. Detalle. Francisco Roca. Rosario.

El uso del color era otra de las formas de aligerar las superficies. Una de las maneras más habituales de dar cuenta de la nueva condición de levedad real era mimetizar el mundo flexible y esbelto de las formas biológicas.

1.

2.



3.

1. Vivienda multifamiliar. Julián García Núñez. Buenos Aires.
2. Hospital Español. J. García Núñez. Buenos Aires.
3. Detalle de pórtico. J. García Núñez.
4. Edificio de oficinas. Patio interior. J. García Núñez. Buenos Aires.
5. Detalle de baranda. J. García Núñez.
6. Edificio de oficinas. J. García Núñez. Buenos Aires.
7. Hospital Español. Hall central. J. García Núñez. Buenos Aires.
8. Vivienda individual. J. García Núñez. Buenos Aires.

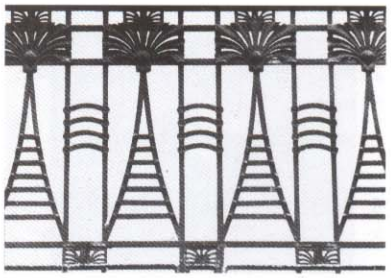
Julián García Núñez aceptó el riesgo de trabajar fuera de la tradición clásica sin abandonar el principio de que la "verdad" que su arquitectura buscaba no estaba en la apariencia de sus materiales y sus formas, sino en la esencia de su propuesta estética como totalidad. Y esa propuesta puede identificarse como una reflexión coherente y temprana en torno de la "levedad".

1) la liquidación del muro mediante el empleo de color en superficies brillantes construidas con mayólica o vidrio;
2) el hiperdesarrollo de líneas verticales ascendentes seriadas en sentido horizontal, agrupadas en distintas dimensiones y partiendo de la mitad del muro, para culminar con variaciones generalmente sobrepasando la cornisa;
3) la eliminación de toda alusión a los planos horizontales o inclinados de las cubiertas, y la desmaterialización de las cúpulas (el pasaje de lo literal a lo fenomenal es especialmente evidente si se comparan la cúpula revestida en mayólicas brillantes del Hospital Español (1906) con la de esquina del edificio de Viamonte y Paso (1913), cuya disolución se opera por la vibración de luces y sombras conseguidas por la textura de pequeñas semiesferas);
4) la subdivisión de las fuerzas en líneas, alivianándolas, como ocurre en el magnífico detalle de los apoyos de la galería del "Asilo" de Temperley;
5) el uso de puntos o pequeños círculos sobre las superficies y en medio de las líneas, para alterar la continuidad perceptiva;
6) el empleo de curvas y rectas con solución de continuidad, marcando las articulaciones.

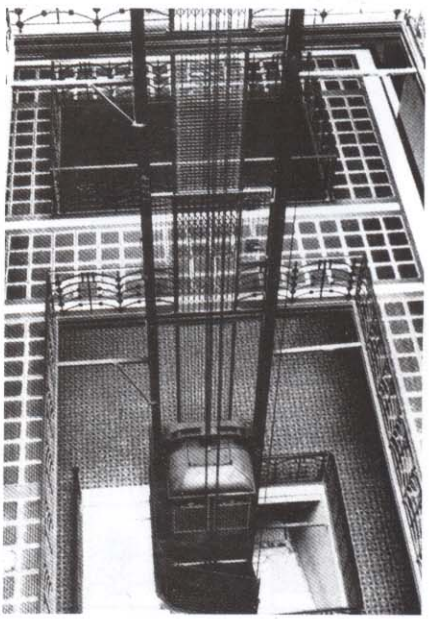
Debe destacarse que, sobre todo en estos dos últimos puntos, se advierte la profunda diferencia que separa a García Núñez de una arquitectura como la de Rodríguez Ortega: ninguna continuidad atraviesa la totalidad de estos edificios, alcanzada mediante segmentos que se articulan y se repiten como las piezas sueltas del universo metropolitano. Lo excepcional de una obra como Chacabuco 78 (1910) no reside en el empleo de barandas de hierro y balcones de ladrillos de vidrio en torno de un patio interior iluminado por una lucarna; esto ya había sido realizado varias veces en otros edificios para el mismo programa, como el ya citado de la avenida Rivadavia. Lo excepcional de esta construcción es la separación perfectamente expresada entre "cultura" y "producción"; entre la "palabra" arquitectónica y las "cosas"; entre la fachada que narra en su esencia los temas de la "levedad", y ese interior al que se penetra como en una cueva, desde sus entrañas, para encontrar la "apariencia" realizada de una atmósfera de transparencia y de luz.

Aunque de calidad excepcional, la obra de García Núñez no era un producto aislado; formaba parte de la gran expansión de la presencia de constructores españoles provenientes de la zona oriental de la península, y particularmente de Cataluña, donde no sólo fue determinante la influencia de Antonio Gaudí sino también el interés por la *Secession* austríaca. De entre los profesionales de este origen se destacan las figuras de Guillermo Alvarez y Francisco Roca. El primero fue autor de obras como las de avenida Belgrano 1936, Perú 770 o Rivadavia y 24 de Noviembre, destacándose la casa en la calle Almirante Brown y Williams, en la Boca, por la elegancia del tratamiento linear y por la singular volumetría con que explota la forma triangular del predio en que se sitúa.

4.



5.



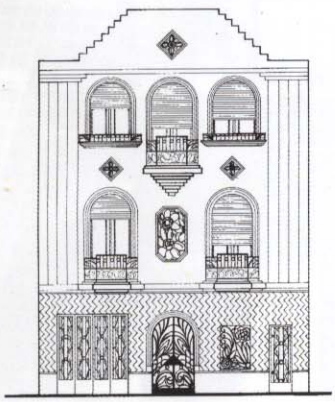
6.

7.

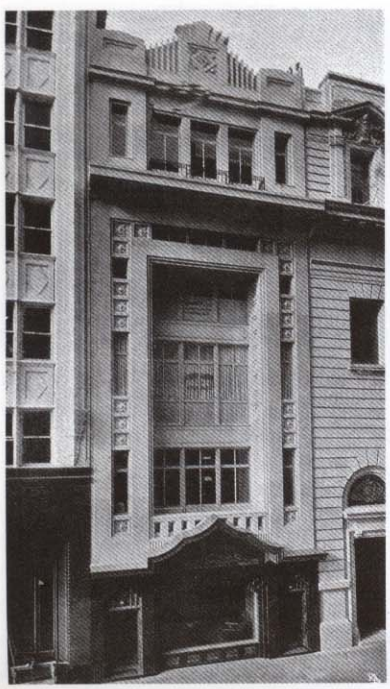
8.

1. Vivienda particular. Buenos Aires.
2. Edificio Gilardoni. Eremete De Lorenzi. Rosario.
3. Vivienda colectiva. Vista. Guillermo Alvarez. Buenos Aires.
4. Diario *Crítica*. Detalle. Buenos Aires.
5. Vivienda colectiva. Guillermo Alvarez. Buenos Aires.

El *art déco* puede leerse como una puesta al día lingüística que parecía haber dejado atrás las ataduras de la tradición. Reducida la renovación al ámbito del repertorio, es natural que el "estilo" tuviera una gran expansión en la edilicia de los sectores medios, en la medida en que su geometrismo sencillo acompañaba la paulatina degradación de las habilidades artesanas que requería el "arte nuevo".



1.



2.

La linearidad *secession* caracterizó también algunos edificios construidos por las Fuerzas Armadas, por ejemplo en el Regimiento de Granaderos a Caballo de San Martín (1907-1920), en Buenos Aires, y las instalaciones de Campo de Mayo (*circa* 1910).

De origen belga, la Sociedad Eléctrica de Rosario construyó en esa ciudad las subusinas Sarmiento y Mendoza, en el mismo registro estilístico, explotando la gran superficie vidriada de los frentes.

Roca fue uno de los más notables arquitectos operantes en la misma ciudad en la que desarrolló la mayor parte de su trabajo, aunque también construyó en Santa Fe y en Entre Ríos. Poseía un extraordinario vigor creativo y, como Gianotti o García Núñez, supo extraer excelentes resultados de una mano de obra que, especialmente en el tallado de la piedra y el trabajo de la madera y los metales comenzaba a dominar destrezas inimaginables al comienzo de la modernización. Fue autor de la Asociación Española de Socorros Mutuos, en Rosario, Entre Ríos y Santa Fe, y del Palacio Cabanellas (1912), la confitería La Europea (1916) y el Banco de Castilla. Su obra más notable es el Club Español (1915), no sólo por la complejidad plástica de sus frentes sino por la riqueza de su espacio interior, construido en torno de una escalera monumental, al que se vuelcan los locales de los distintos pisos, e iluminado por una coloreada cubierta de vidrio.

El *art déco*

En las viejas historias de la "arquitectura moderna" no suelen encontrarse alusiones al *art déco*, un estilo difícil de definir (como casi todos), y al que esas historias consideraban como una manifestación bastarda y decorativa del "Movimiento Moderno" canonizado por los CIAM. Debe admitirse que, como en el "arte nuevo", en la mayor parte de sus expresiones se trataba de un híbrido, de una solución de compromiso entre el sistema de la tradición clásica y su radical puesta en cuestión por parte de los distintos sectores de las vanguardias. En el *art déco* no hallamos las transformaciones superadoras de las normas tradicionales de composición de la planta, ni la puesta en cuestión del criterio de "verdad" que el funcionalismo hará estallar. El aporte principal que parece caracterizarlo consiste en la renovación del repertorio decorativo, que pasó de la fase figurativa de la mayoría de las manifestaciones del "arte nuevo" a una fase abstracto-geométrica. Las consecuencias de este cambio no deben subestimarse; especialmente en lo referido a las soluciones constructivas que, como veremos más adelante, esa nueva fase abstracto-decorativa obligó a replantear.

En realidad, y dado que su desarrollo es paralelo con la formación del estadio canónico de la arquitectura moderna, el *art déco* puede leerse como una alternativa conservadora, como una puesta al día lingüística que parecía haber dejado atrás las ataduras de la tradición, pero que se resistía a asumir plenamente las transformaciones programáticas, tipológicas y teóricas más radicales del modernismo y, mucho menos, cualquier "negatividad". Reducida la renovación al ámbito del repertorio, es natural que el "estilo" tuviera una gran expansión en la edilicia de los sectores medios, en la medida en que su geometrismo sencillo acompañaba la paulatina degradación de las habilidades artesanas que requería el "arte nuevo". La diversificación del desarrollo industrial absorbía la mano de obra que en las décadas anteriores se había ocupado masivamente en la construcción, dejando a la actividad sin artesanos y aumentando los costos. A diferencia de las repetidas fachadas clasicistas de las viejas casas de patio lateral, el geometrismo sencillo del *art déco* y sus bajorrelieves de fácil aplicación permitían una económica ilusión de individualidad muy acorde con el nuevo espíritu de la clase media.

Pero como el "arte nuevo", el *art déco* fue despreciado por la elite y basta recordar la alusión de Jorge Luis Borges a los "escuálidos cuadrados" de Alejandro Virasoro para comprender que esos sectores no estaban dispuestos a reconocerse en un repertorio o en una estética tan fácilmente reproducible, la llave de cuyas manifestaciones más elevadas pudiera llegar a manos de cualquier maestra normal o de cualquier almacenero. No es por azar que el *art déco* tuvo un mayor peso relativo en la formación del ambiente urbano en ciudades como Rosario, caracterizada por su tumultuoso crecimiento y su predominante presencia inmigratoria, con pocos o inexistentes lazos con el tan preciado pasado de los patricios criollos. Y tampoco por azar que las sedes de esas exaltaciones de la nueva cultura de masas, de la velocidad, de la cantidad y el cambio, que son los periódicos modernos, construyeran sus grandes templos *déco*: *Crítica*, de los hermanos Kalnay; y *El Mundo*, de Gianotti.

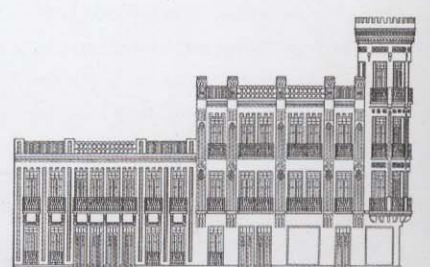
Es sabido que en el *art déco* se superponen experiencias originalmente desconectadas entre sí y de muy distintas densidades, desde los intentos de los fabricantes franceses de muebles, para competir con la pro-

ducción inglesa y alemana, hasta las arquitecturas de Wright. Pero: ¿cuáles de estas corrientes pudieron incidir con más éxito la Argentina?

Especialmente a partir de la exposición de París de 1925, los lazos tradicionales debieron favorecer a la que se originaba en Francia y contaba con las arquitecturas de Rob Mallet Sevens y Auguste Perret y los muebles de Francis Jourdain o Paul Kiss como modelos. Es improbable que hayan sido conocidos los proyectos y construcciones del Wright *déco*, como también lo es que se tuviera idea de la existencia de la casa Sommerfeld, de Gropius, o del Behrens "expresionista" de la fábrica Hoechst; al menos, no tenemos constancias de esta relación. Aunque siguiendo una vieja costumbre de la profesión Virasoro negara conocerlos, su obra tiene frecuentes puntos de contacto con los trabajos de Joseph Hofmann, anteriores a los suyos en más de una década; pero tampoco aquí la vinculación es segura.

A fines de los años veinte, la *Revista de Arquitectura* difundió, en cambio, los trabajos "expresionistas" *art déco* de Paul Bonatz y de Fritz Höger, su corresponsal en Hamburgo. Sin embargo, con excepción de la de Virasoro, las manifestaciones más destacables del *art déco* en la Argentina refieren a otras fuentes, y es-

4.



5.

1.

1. Edificio Barolo. Detalle. Mario Palanti. Buenos Aires.
2. Edificio Barolo. Particular. Mario Palanti. Buenos Aires.
3. Edificio Barolo. Mario Palanti. Buenos Aires.
4. Edificio Barolo. Plantas. Mario Palanti. Buenos Aires.

El pasaje Barolo fue iniciador del ciclo *art déco* en la Argentina, lo que puede comprobarse si se observa atentamente la resolución de su cuerpo central, en el que los balcones poligonales, la vibración de sus sobredimensionadas cornisas, el diseño de las balaustradas y los bajorrelieves de los antepechos, son rasgos que anticipan temas de un repertorio que se empleará masivamente en los años siguientes.

tas parecen haber sido el futurismo italiano, ciertos aspectos de la arquitectura norteamericana, la decoración indígena y precolombina, y, aparentemente, el caso particular del modernismo balcánico.

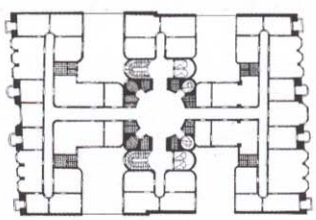
Habida cuenta del importante componente italiano de la sociedad argentina, y si se recuerda que Filippo Tomasso Marinetti fue recibido en Buenos Aires por el circulo martinfierrista en 1925, con todos los honores, habiendo visitado, además, Rosario, Córdoba y La Plata y dictado conferencias en la Facultad de Arquitectura, no resulta extraño que el futurismo italiano haya sido una referencia considerablemente difundida. Veremos enseguida que existieron conexiones más precisas, pero puede aceptarse que en términos generales la de "futurismo" no era una representación que aludía a tal o cual expresión concreta del movimiento. "Futuristas" eran las formas que cuestionaban el pasado, la vanguardia artística, la ausencia de decoraciones tradicionales, las volumetrías libres y "cubistas", las composiciones dinámicas, el uso de mástiles y barandas metálicas de vaga alusión maquinista. "Futuristas" eran la invención técnica, los autos, los aviones, el cine y la electricidad.

Mario Palanti es uno de los arquitectos más creativos, cuya producción puede identificarse con el *art déco*. Se trata de una caracterización discutible (lo cual confirma la labilidad de esta designación), pero la mayoría de sus obras más destacables fue realizada en la primera mitad de los años veinte, por lo que resulta tardía en relación con las manifestaciones que analizamos antes. Además, las construcciones de Palanti no se identifican con la búsqueda de "levedad" ni por el desarrollo de la línea característicos del "arte nuevo", sino por el trabajo tectónico con la masa, a la que plegaba y estiraba de manera desaforada. Su relación con el futurismo había comenzado en Milán, donde bajo la influencia de la "Wagner Schule" había estudiado junto con Antonio Saint Elia, con quien compartía una especial preferencia por los grandes volúmenes verticales, los faros, y, en general, por una arquitectura que imaginaba a escala metropolitana. De su obra construida se destacan el Palacio Barolo (1919-23), y el edificio de Santa Fe y Callao (1920), aunque ninguna de sus creaciones puede separarse de sus numerosas invenciones gráficas, en general proyectos de extraordinarias dimensiones. Alumno de Camilo Boito, Palanti sostenía la necesidad de crear un grandioso estilo nuevo para la nueva sociedad metropolitana, tomando la experiencia de los estilos del pasado, y la búsqueda de esa grandiosidad lo conducía hacia la arquitectura barroca, con la que se identificaba su uso de la línea curva.

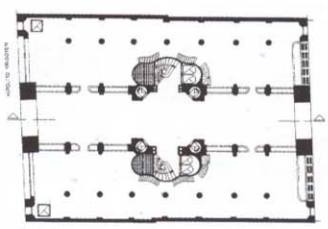
Emplazado a pocos metros de la plaza del Congreso, el Barolo es un poderoso edificio con el que alcanzó su punto culminante la operación que había comenzado con la construcción de la avenida de Mayo; y en su megalomanía Palanti lo imaginaba actuando con su par –el Palacio Salvo de Montevideo– a modo de las "columnas de Hércules" del Río de la Plata. Si analizándolo como totalidad pudieran quedar dudas sobre su papel de apertura del ciclo *art déco* en la Argentina, conviene observar especialmente la resolución de su cuerpo central, en el que los balcones poligonales, la vibración de sus sobredimensionadas cornisas, el diseño de las balaustradas y los bajorrelieves de los antepechos anticipan temas de un repertorio que veremos enseguida desarrollado por otros arquitectos. También se encuentran estos temas en la casa de Ocampo y Eduardo Costa (1922). En cuanto a sus vínculos con el futurismo italiano, estos resultarían aún más evidentes en proyectos como el palacio Littorio (1936), en cuya forma de nave Palanti retomó un tópico frecuente en el trabajo de otros futuristas como Corali o De Giorgio.

Pueden encontrarse innumerables similitudes formales de muchas arquitecturas "*déco*" híbridas de la Argentina con las no menos innumerables e híbridas arquitecturas italianas post y neofuturistas de los años veinte y treinta. Pero el conjunto de trabajos más destacables en el que se perciben estos vínculos lo constituye la obra de Francisco Salamone en la provincia de Buenos Aires, construida en la última mitad de la década siguiente y en la que podríamos decir que culmina en la Argentina el ciclo *déco*. A la manera de las ciudades edificadas por los fascistas italianos, la serie de edificios oficiales –ocho palacios comunales, cuatro edificios de oficinas municipales, siete mataderos, cuatro cementerios y otras obras menores– que Salamone proyectó en pueblos como Coronel Pringles, Azul, Carué, Lobería, y Saldungaray, formaban parte del ambicioso programa antiurbano con el que el gobernador conservador Manuel Fresco se proponía equilibrar el incontrolable crecimiento de las grandes ciudades, empleando en los trabajos a una mano de obra angustiosamente desocupada como consecuencia de la crisis iniciada en 1929. Salamone respondió con clara conciencia de la función propagandística de su obra, plenamente convencido de la necesidad y posibilidad de que, como sostén de un programa político, la arquitectura recuperara su capacidad "parlante". Construidos con los trazos que habían caracterizado al futurismo ita-

3.

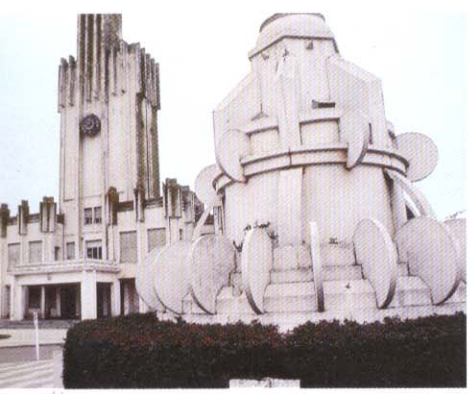


Planta tipo



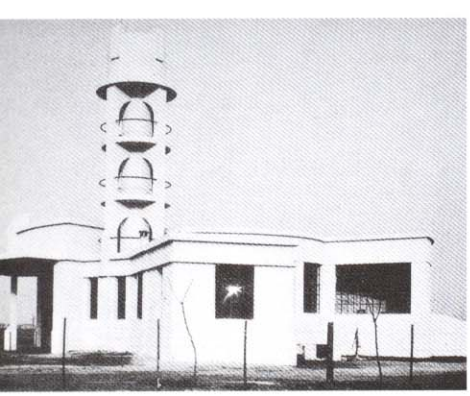
Planta baja

3. ▲
4.

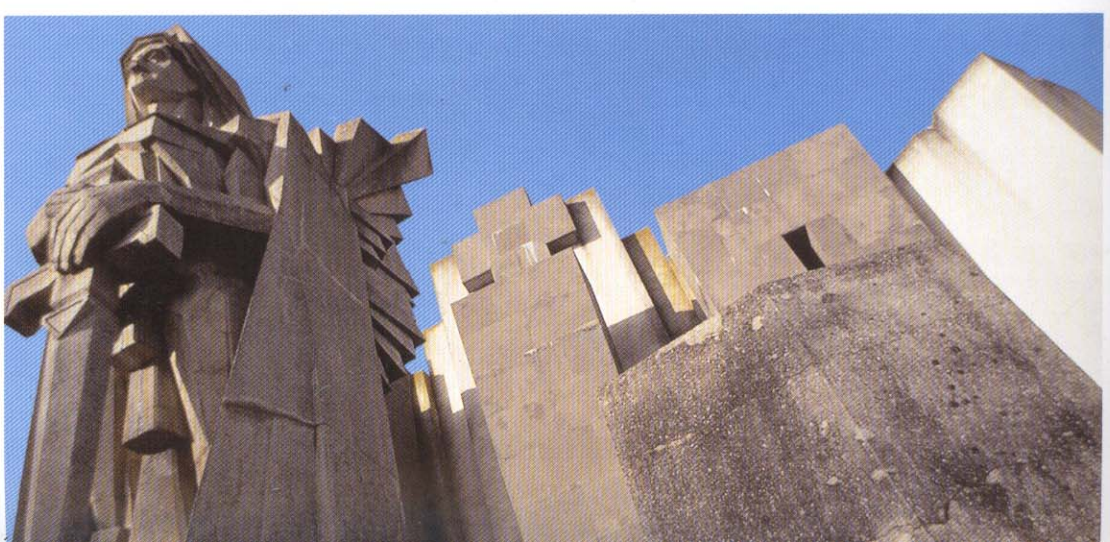


1.

2



3.



4

5.

1. Municipalidad y fuente. Francisco Salamone. Coronel Pringles.
2. Cementerio. Francisco Salamone. Laprida.
3. Matadero. Francisco Salamone. Carhué.
4. Cementerio. Francisco Salamone. Azul.
5. Cementerio. Francisco Salamone. Saldungaray.
6. Filippo Tomasso Marinetti (sentado), durante su visita a la Argentina.

Francisco Salamone respondió con clara conciencia de la función propagandística de su obra, al servicio de la política antiurbana del gobernador Fresco, porque estaba plenamente convencido de la necesidad y posibilidad de que, como sostén de un programa político, la arquitectura recuperara su capacidad "parlante". Construidos con los trazos que habían caracterizado al futurismo italiano de los veinte, sus edificios eran esquizofrénicas "proclamas de futuro" de la llanura.

liano de los veinte, sus edificios eran esquizofrénicas "proclamas de futuro" de la llanura. En ellos es particularmente notable la influencia de Chiatone y Diulgheroff (su "Faro de la victoria de la maquina", de 1927, es el modelo de las torres de los municipios), y sobre la de las grandes arquitecturas tipográficas de Fortunato Depero. Teatral y efectista, Salamone integró enormes formas humanas a sus edificios, a las que construía a su vez arquitectónicamente, superando ampliamente a sus modelos italianos en espesor dramático y alcanzado momentos extrañamente conmovedores, como en los formidables portales de los cementerios de Laprida y Saldungaray.

En el polo opuesto al paradójico futurismo antiurbano de Salamone, el *art déco* integró también la celebración metropolitana del *jazz style* neoyorkino, que iniciara su ciclo con el Barclay-Vesey Building, de Ralph Walker, en 1923-28, culminándolo con el Chrysler Building, de William van Allen, en 1928-30. Es que también el universo de metrópolis como Buenos Aires y Rosario demandaba en los años veinte, como en las grandes ciudades norteamericanas, una nueva "cualidad" de masas y comenzaba a constituirse como la gran escena del consumo. Construido con exhibicionistas juegos formales –en los que se banalizaban todos los temas y técnicas posibles, desde lo figurativo a lo abstracto, mediante el empleo de bronces, maderas, cristales y piedras de calidad–, a diferencia de las modestas versiones de los suburbios, este *art déco* se asumía a su vez a sí mismo como una forma "artística" de ese proceso de consumo. De este modo, su sede por excelencia fueron los lugares para los nuevos espectáculos de masas como el cine, el jazz, el tango, el cabaret: el Petit Café; el Royal Keller; el cine teatro Palais Royal, de Calvo, Jacobs y Jiménez, de 1931, en cuya fachada se percibe la influencia de Palanti; el *dancing* Armenoville (1927), en Palermo, de Valentín Brodsky; el cine Majestic, de Juan Pasteris, en Tucuman, también de 1931; el Club Social de Rosario, de De Lorenzi, Otaola y Roca; el Palacio del Cine de Bahía Blanca (1930), de Pedro Cabré; la sede social de La Fraternidad (1934), de Jorge Sabaté, y esa verdadera *boîte à surprise*, que es el cine teatro Opera de Buenos Aires, construido en 1936 por Albert Bourdon (autor de la estación central y el hipódromo de Amberes, llegado a Buenos Aires en 1905), quien ya había experimentado esta arquitectura del espectáculo en otros cines como el Suipacha y el Cataluña.

El modelo volumétrico del Barclay-Vesey Building con sus estrías verticales y sus masas desplazadas articuladas de forma piramidal inspiró edificios como el de Córdoba y Libertad, de Sánchez Lagos y De la Torre (1934); la municipalidad de Lomas de Zamora; y aunque con vagas alusiones neogóticas que lo ligan a Eliel Saarinen, el City Hotel, de Madero. Pero la expresión más destacable de este "*déco*" metropolitano y consumista fue el edificio Minetti, de Jose Gerbino y Leopoldo Scwar en Rosario, el "rascacielos" de mayor vocación "norteamericana", pleno de imaginación decorativa y colorística, en la línea de la *colored city* de Ely J. Kahn. Aunque existen buenas piezas en otras ciudades, puede decirse que por la concentración relativa que se advierte en Rosario, es esta la ciudad en la que el estilo produjo el impacto más notable. Ermete De Lorenzi fue autor de algunos ejemplos entre los que se desta-

6.

▲1.

▲1. 2. 3.

ca el edificio para el Club Social (1929, con Otaola y Rocca) y el Gilardoni (1929), desarrollo de otra pieza similar en los rasgos y el empleo franco del vidrio en fachada en la calle San Luis. Vanoli y Quaglia construyeron grandes edificios de renta como el de San Luis y Sarmiento (1930) y piezas pequeñas, aunque de mayor despliegue de recursos, como la casa de Paraguay y 9 de Julio (1934). Igualmente destacable es la obra de Tito y José Micheletti, desde el impresionante Panteón del Centro Unión Dependientes (1935), en un registro similar al de las obras de Salamone, hasta la estación de servicio en Corrientes y San Lorenzo.

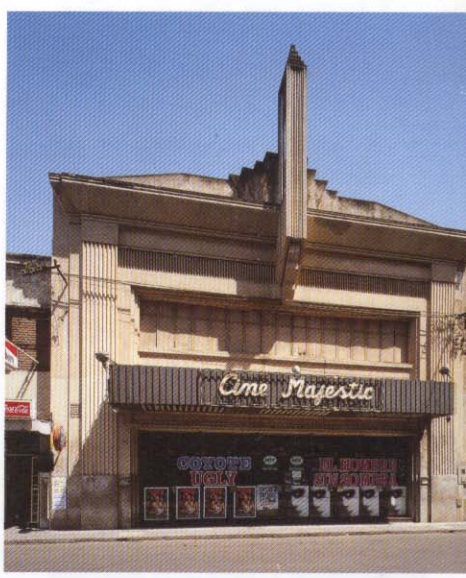
Aunque se consiguieran efectos insólitos como en la fachada proyectada por el ingeniero A. Varangot en J.M. Moreno 120, en los edificios de viviendas colectivas la normativa "déco" solía limitarse a un decorativismo plano. Sin embargo, en algunos casos se alcanzó una singular riqueza volumétrica, como ocurrió en el edificio de Cangallo 2630, del arquitecto Roberto Tiphaine, con sus dos torres que evocan el modelo del Dakota en Manhattan. Tardío, pero igualmente destacable por el diseño complejo de su volumen es el edificio Bozzi, de Edmundo Bozzi, completado en 1940.

La Cervecería Munich (1927), de Andrés Kalnay, constituye un monumento perfecto al desenraizamiento, a la incomunicación lingüística, a la desesperante soledad y a la extraordinaria energía de los miles de inmigrantes expulsados de sus países de origen por el hambre, las guerras o la intolerancia. Llegado por azar a Buenos Aires en 1920, luego de un penoso periplo desde Budapest, Kalnay solía emplear una estructura compositiva clásica, a partir de lo cual concentraba sus esfuerzos sobre la capacidad comunicativa de su obra, dedicándose a perfeccionar la invención de un repertorio que la identificara. La Munich esta poblada de pequeñas esculturas, bajorrelieves y vitrales, y de los balcones levemente curvos y el templete con una cúpula de doble curvatura, que aplica en otras obras a la manera de un sello personal. Algunos de estos rasgos revelan cierta proximidad con el léxico de Palanti, pero debieron derivar especialmente de la cultura arquitectónica balcánica, ese caótico ovillado de innumerables com-

1. City Hotel. Eduardo Madero. Buenos Aires.
2. Vivienda multifamiliar. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.
3. Torre "El Comercio". Sánchez, Lagos y De la Torre. La Plata.
4. Cine Opera. Albert Bourbon. Buenos Aires.
5. Cine Majestic. J. Pasteris. San Miguel de Tucumán.

Con sus exhibicionistas juegos formales en los que se banalizaban todos los temas y técnicas posibles, a diferencia de las modestas versiones de los suburbios, el *art déco/jazz style* se asumía a su vez a sí mismo como una forma "artística" de ese proceso de consumo. Su sede por excelencia fueron los lugares para los nuevos espectáculos de masas como el cine, el jazz, el tango, el cabaret, y su modelo volumétrico el del Barclay-Vesey Building, con sus estrías verticales y sus masas desplazadas articuladas de forma piramidal.

4.



5.

1.

2.

3.

1. Edificio Minetti. Decoración de columnas interiores. José Gerbino y Leopoldo Scwar. Rosario.
2. Vivienda colectiva. Detalle. Ing. A. Varangot. Buenos Aires.
3. Edificio Minetti. Jose Gerbino y Leopoldo Scwar. Rosario.
4. Cervecería Munich. Andrés Kalnay. Buenos Aires.
5. Cervecería Munich. A. Kalnay. Buenos Aires.
6. Cervecería Munich. Planta. A. Kalnay. Buenos Aires.
7. Vivienda. A. Kalnay. Buenos Aires.

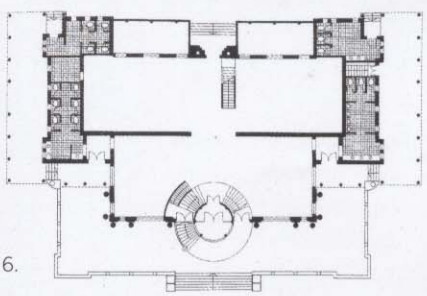
La Cervecería Munich, de Andrés Kalnay, constituye un monumento al desenraizamiento, a la incomunicación lingüística, a la desesperante soledad y a la extraordinaria energía de los miles de inmigrantes expulsados de sus países de origen por el hambre, las guerras o la intolerancia. Como en otras obras de su autor, algunos de sus rasgos revelan cierta proximidad con el léxico de Palanti, pero debieron derivar especialmente de la cultura arquitectónica balcánica.

ponentes como en el Río de la Plata, en la que Kalnay abrevó junto a su hermano Jorge. Una cultura que había heredado también a la *Wagner Schule*, recibida desde la Viena capital del Imperio, y que destiló una obra como la de Josef Plechnik, mucho más contenida pero con puntos de contacto con la de Kalnay, como en el edificio Vzajemna (Lubjana), de 1928. Fue en ese clima crepuscular, durante los años de sus estudios en Hungría, cuando se produjo también la experiencia del cubismo checo –desde la obra de Jan Kotera hasta la de Josef Chochol y Pavel Janak en Praga– con la que sugieren vinculaciones algunos de sus edificios, como el de apartamentos en Lezica y Medrano.

Perfecto representante de las confusas corrientes que procuraban desprenderse de las normativas clásicas moviéndose en un espacio de fusión entre "imaginación" y "ciencia", Kalnay esperaba encontrar y reproducir las armonías subyacentes que, pensaba, regían el orden del mundo. Escribió para eso numerosos ensayos que no llegó a publicar, cuyos títulos son elocuentes, como en el caso de *Teoría de las leyes originarias*, *El orden arquitectónico del mundo físico*, *Las reglas arquitectónicas de la existencia del universo*, y varios más.

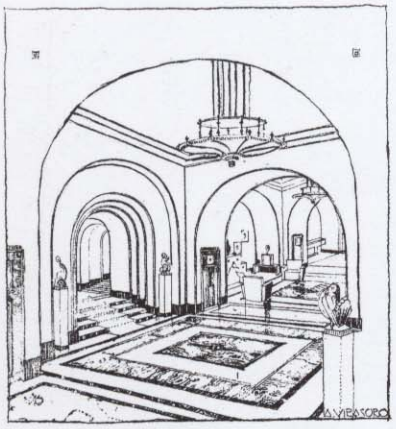
No estaba solo, en la medida en que la relación entre "armonía universal" y "armonía geométrica" venía siendo postulada en distintos ámbitos, desde la teosofía hasta los suprematistas rusos, y su teorización formaba parte de la tradición académica "moderna" (recuérdese que ya Hyppolyte Taine proponía a la arquitectura como relaciones de volúmenes en el espacio), y se difundía gracias a Valéry, Matyla Ghyka, Borassilievich y Mössel. Por otra parte, desde los primeros años del siglo comenzaron a difundirse estudios de geometrías no euclidianas (un catálogo de Duncan Sommerville publicado en 1911 registraba cerca de cuatro mil títulos sobre el tema), con las que establecía una estrecha relación la divulgación del cubismo.

4.▲ 5.▲

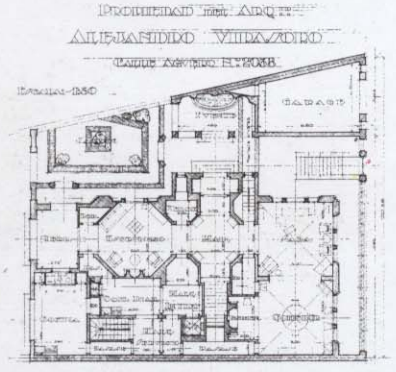


6.

7.



1.



2.

1. Casa Virasoro. Perspectiva interior. Alejandro Virasoro. Buenos Aires.
2. Casa Virasoro. Planta. A. Virasoro. Buenos Aires.
3. Casa del Teatro. A. Virasoro. Buenos Aires.
4. Banco El Hogar Argentino. A. Virasoro. Buenos Aires.
5. Detalle. A. Virasoro. Buenos Aires.
6. Casa Virasoro. A. Virasoro. Buenos Aires.
7. Vivienda unifamiliar. A. Virasoro. Buenos Aires.
8. Vivienda unifamiliar. Fachada. A. Virasoro. Buenos Aires.

La arquitectura de Alejandro Virasoro se caracteriza por la trasposición de la normalización tecnológica al campo de la mediación estética: si la reproducción técnica debía ser producto de una simplificación de los procedimientos y componentes que intervienen en el proceso de fabricación, de igual modo debían reducirse a un mínimo las componentes y procedimientos de la creación artística.

En este clima de devoción por la geometría como un conocimiento capaz de articular ciencia y poesía, mundo revelado y mundo oculto, debe inscribirse también la obra de Alejandro Virasoro. Pero Virasoro era ante todo un inventor, un ferviente creyente en la capacidad de la Técnica para dar respuesta a las necesidades masivas contemporáneas, que se forjaba a sí mismo a imagen del renovador/empresario moderno. Su empresa funcionaba con noventa y siete empleados, catorce dibujantes y cinco ingenieros, y en sus obras movilizaba un millar y medio de obreros. Para la racionalización de estas actividades no dudó en contratar un ingeniero norteamericano especializado en organización de procesos industriales, pero simultáneamente intentó llevar adelante una suerte de utopía comunitaria, por la que sus trabajadores eran estimulados con distintos beneficios (horarios, instalaciones, alimentación, fiestas) para que se consideraran parte de un organismo colectivo. Para acelerar los procesos de obra recurrió a la prefabricación de partes, que procuraba realizar en sus propios talleres, y a la creación de "trucos" e innovaciones grandes y pequeñas en los procesos de construcción y montaje.

A diferencia de lo que ocurriría más adelante con la construcción de una estética como producto no mediado de los procesos técnico-constructivos, la arquitectura de Virasoro se caracteriza por la transposición de la normalización tecnológica al campo de la mediación estética: si la reproducción técnica debía ser producto de una simplificación de los procedimientos y componentes que intervienen en el proceso de fabricación, de igual modo debían reducirse a un mínimo los componentes y procedimientos de la creación artística. De manera en cierto modo ingenua –como él mismo lo reconocía– Virasoro concibió así que las formas planas puras, el triángulo, el círculo y el cuadrado –pero especialmente este último– constituían la base más simple a partir de la cual podían conseguirse otras formas y organizarse las proporciones generales. Y basó casi toda su obra, al menos entre 1922 y 1932, en este punto de partida: multiplicado por seis podía dar la forma de la planta de su propia casa; reproducido cuantas veces fuera necesario constituía la fachada de un edificio de departamentos (Santa Fe 2982); plantado con grandes dimensiones en su centro organizaba las de edificios institucionales, como el Banco El Hogar Argentino o la Casa del Teatro; desplazado telescópicamente configuraba pirámides de las que explotaba su espacialidad interior, como en el Banco de Tucumán, o exterior, como en la Casa del Teatro.

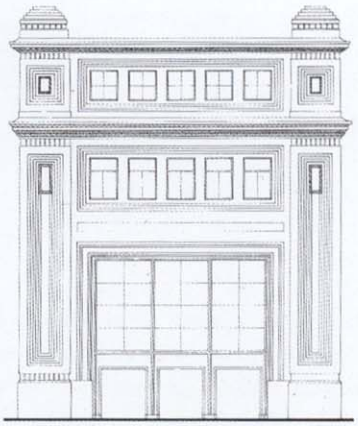
Resultado del *brick a brak* metropolitano, en la formación y difusión del *art déco* confluyeron, como dijimos al principio, movimientos de distinto origen. De manera que el *jazz style* de origen norteamericano se articuló no sólo con el *déco* francés o las interpretaciones del "futurismo" italiano sino también con una corriente aparentemente antimoderna que podríamos designar como de inspiración precolombina.

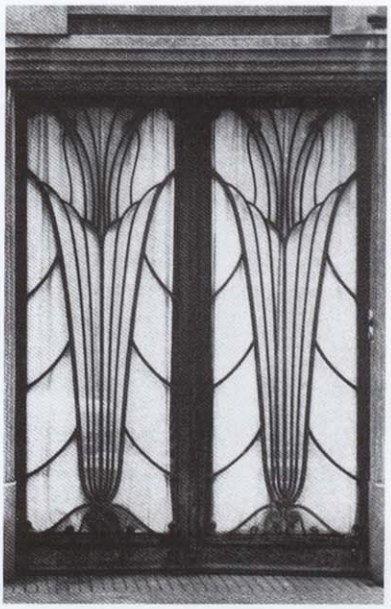
La revalorización de los antiguos monumentos de la América prehispánica había contado con el impulso de las investigaciones arqueológicas norteamericanas, empeñadas en encontrar en el continente trazas "antiguas" en las que basar su propio perfil cultural como potencia naciente. Así, los trabajos de Auguste Le Plongeon (1896), culminaron más de tres décadas después con la *History of the Skyscraper* (1929), en la que Francisco Mujica proponía a los templos mayas como un modelo americano antiguo en el que apoyar la estética de los nuevos colosos urbanos. Los estudios llevados a cabo en esos años mezclaron aproximaciones científicas –como las impulsadas por la Carnegie Institution de Washington o el Museo Peabody de Cambridge– con ficciones y textos de divulgación en los que se fundían en las culturas prehispánicas exotismo y "conocimiento místico" en paralelo con el Egipto antiguo.

Por supuesto, este interés también impulsó el trabajo de individuos e instituciones en los países latinoamericanos. En la Argentina la inexistencia de ruinas de cierta envergadura hacía poco creíble una adhesión demasiado pronunciada a la arquitectura prehispánica. Las pocas experiencias realizadas especialmente por Héctor Greslebin demostraban el absurdo de semejante propósito. Se desarrolló en cambio otra aproximación que alimentó el *déco*. Una de las expresiones más lúcidas de esta otra aproximación fue la obra de Carlos Ancell, sintetizada en su libro *La Biblia de piedra*, publicado en 1924. Con un enfoque que tributaba a Viollet Le Duc y evidenciaba un buen conocimiento del debate y las opciones contemporáneas (y probablemente del Le Corbusier de *L'Esprit Nouveau*) Ancell reivindicaba en términos generales el modelo norteamericano de la gran ciudad (Nueva York), la industrialización, y los rascacielos por su respuesta desprejuiciada a los nuevos problemas. En el plano estético pensaba que era necesario y posible rescatar dos elementos del arte prehispánico, en perfecta sintonía con el "mundo moderno": su carácter abstracto y su sinceridad estructural casi románica.

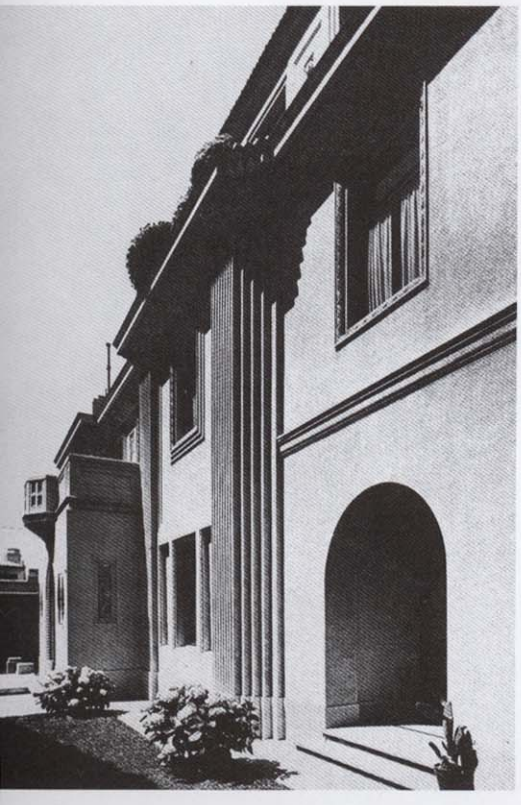
A lo largo de la década del veinte fueron desarrollados otros trabajos, destacándose los que impulsaron los hermanos Emilio y Duncan Wagner desde 1923, en Santiago del Estero, que –procurando aunar los impulsos ya mencionados hacia el neohelenismo y el pasado colonial– culminaron con la publicación de *La civilización chaco-santiagueña* en 1932 en el que se establecían relaciones entre las culturas grie-

4.

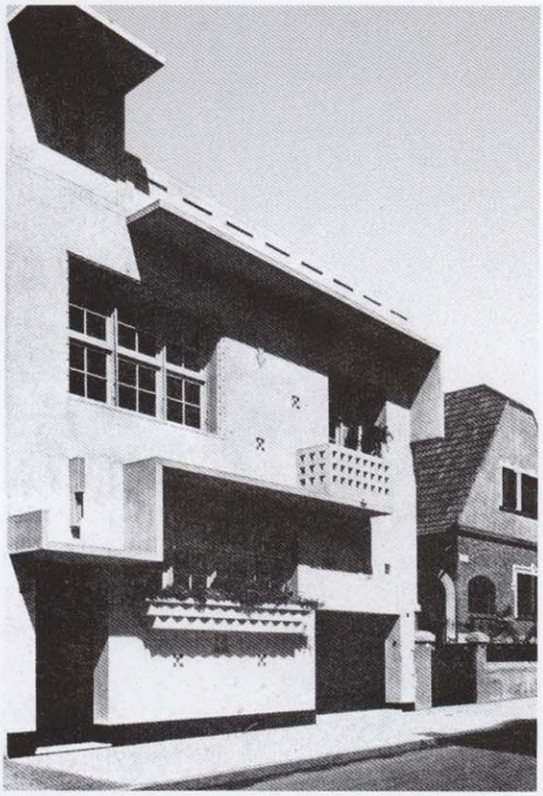




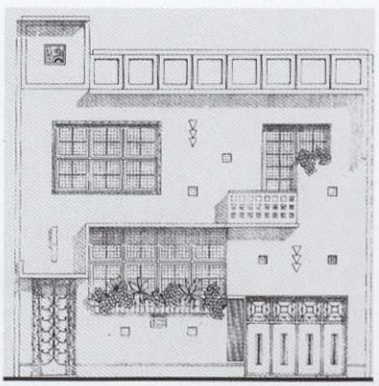
5.



7.



8.



1. Mercado de Abasto. Delpini y Sulcic. Buenos Aires.
2. Mercado de Abasto. Interior. Delpini y Sulcic. Buenos Aires.
3. Mercado de Abasto. Vista aérea. Delpini y Sulcic. Buenos Aires.
4. Mercado de Abasto. Interior. Delpini y Sulcic. Buenos Aires.

El Mercado de Abasto fue la expresión de mayor calidad del "*déco* estructural". Sus bóvedas, sus arcos, el modelado de sus fachadas, la magnitud de sus dimensiones, su eficiencia funcional, el tratamiento visto del material, el equilibrio de la composición clasicista de la planta y la complejidad y riqueza de la utilización del espacio interior, instalaron a este edificio como una de las "piezas metropolitanas" más significativas de la producción local.

ga y americana. En 1934 Vicente Nadal Mora publicó su *Manual de arte ornamental americano autóctono*. Ilustraciones como las del *Manual* y de los otros textos citados informan no sólo la obra gráfica del período sino también muchas piezas arquitectónicas, desde numerosas viviendas anónimas en Catamarca, Santiago del Estero y Buenos Aires, hasta obras de mayor envergadura como el Colegio Don Bosco, de Calvo, Jacob y Giménez, hasta la desbordante escenografía prehispánica inventada por Alberto Bourdon para la decoración del cine teatro Astral (1928).

Por último, si bien contó con escasas expresiones construidas, debe mencionarse esa suerte de "*déco* estructural" que heredaba los postulados de August Perret. La influencia del maestro francés comenzó tempranamente, cuando fue presentado por Alberto Prebisch en la revista *Martín Fierro* en 1926 y culminó con la visita que, invitado por la Facultad de Arquitectura y por la Sociedad Central de Arquitectos, realizó a Buenos Aires diez años más tarde. Estanislao Pirovano fue autor de un proyecto de Aquarium, para el Ministerio de Obras Públicas, que con su gran bóveda y sus detalles aludía al modo en que Perret trataba el hormigón, facetándolo, plegándolo y marcando aristas. También en las primeras instalaciones industriales en las que se utilizó el hormigón armado resonaban esos rasgos, como ocurría en el Mercado Merlín, de Lavalle y Larrea. La expresión de mayor calidad de este "*déco* estructural" fue el Mercado de Abasto, construido por el ingeniero Delpini en asociación con el arquitecto Sulcic (1928-34). Sus bóvedas y tratamiento estructural, los arcos y modelado de sus fachadas, la magnitud de sus dimensiones, su eficiencia funcional, el tratamiento visto del material, el equilibrio de la composición clasicista de la planta, y la complejidad y riqueza de la utilización del espacio interior, instalaron a este edificio como una de las "piezas metropolitanas" más significativas de la producción local.

Los espíritus de la raza

La cultura de la recuperación del pasado

Hasta mediados del siglo XIX, y aunque con distintos matices, las elites dirigentes construyeron la nueva cultura independiente y revolucionaria sobre el presupuesto del rechazo del legado español. España no sólo representaba todavía una voluntad de sujeción imperial –recuérdese que seguía ejerciendo su dominio sobre Cuba, y que aún en 1860 organizaba acciones navales contra Perú y Chile–, sino que además era identificada con la opresión feudal y confesional que se procuraba reemplazar con los nuevos valores laicos y republicanos.

Sin embargo, luego de las extenuantes luchas por las formas de la organización nacional, en la segunda mitad del siglo XIX aquel presupuesto comenzó a resquebrajarse junto con la firmeza del sistema de convicciones revolucionarias, iniciándose un largo período de reconsideración de ese pasado. Para el viejo patriciado criollo, las transformaciones sociales a que dio lugar el aluvión inmigratorio iniciado en 1860, que permitió, en razón de los originarios ideales igualitarios, la participación de los recién llegados en las disputas por el poder económico y político, supuso una revisión de esos principios.

Como una forma de autolegitimación, junto con esos principios no sólo se puso en duda el presupuesto antiespañol sino que se comenzaron a revalorizar las raíces españolas como sustento fundamental de la condición patricia y criolla.

Como consecuencia y como parte de este proceso, a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XIX y en directa proporción con los procesos de modernización que transformaban de hecho las ciudades, y especialmente Buenos Aires, fue conformándose una visión idealizada del escenario urbano construido durante el período de dominación española. Los creadores de esta imagen nostálgica de la "Gran Aldea" fueron José Antonio Wilde, con *Buenos Aires desde setenta años atrás* (1882); Lucio V. López, con *La Gran Aldea* (1882); Santiago Calzadilla, con *Las beldades de mi tiempo* (1891), y Manuel José Bilbao, con *Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días* (1902).

Pero en 1898 un acontecimiento exterior vino a articularse con este proceso: España resultó derrotada por los Estados Unidos y perdió sus últimas posesiones imperiales, quedando éstas bajo distintas formas de dominio norteamericano. Las consecuencias de este hecho fueron dobles: por un lado significaron una revisión profunda de las propias bases de la cultura española, lo que dio lugar a la llamada "generación del '98" encabezada por Miguel de Unamuno; por otro, para los latinoamericanos, obligaron a una brusca toma de conciencia acerca de la presencia de una nueva amenaza.

1.

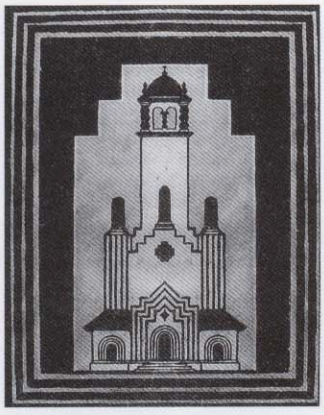
2.

3.

4.

1. Viñeta. Angel Guido.
2. Colegio Don Bosco. Calvo, Jacobs y Giménez. Buenos Aires.
3. Viñeta. Angel Guido.

Podría hablarse de una zona de intersección entre las preferencias geométricas déco y las búsquedas de una vocabulario local enraizado en las culturas prehispánicas americanas. La referencia a esta estética americanista permitía simultáneamente ser modernos (despojados, sencillos, antiacadémicos, abstractos) y construir una "cultura nacional". La obra del uruguayo Joaquín Torres García es probablemente, en el plano del arte, la expresión más elevada de esta tendencia.



1.

La elaboración protagonizada por Unamuno tiene para nosotros particular importancia en la medida en que inspiró y apoyó de manera decisiva al mentor ideológico del "renacimiento colonial" en la Argentina, Ricardo Rojas. Unamuno, quien publicaba sus trabajos en *La Nación*, sostenía que los españoles debían abandonar una visión superficial de su propia historia, anudada a una u otra de las casas reinantes y a sus propósitos, intereses y errores. Por debajo de esa historia superficial, de acontecimientos efímeros, existía –según Unamuno– una intrahistoria, que encarnaba en los fenómenos que todo un pueblo, consciente o no, construía y transmitía eternamente. Lo universal, lo ideal, no podía entenderse sino a partir de su manifestación más concreta, más local, más determinada; y para llevar a cabo ese entendimiento no bastaba la razón sino que era necesario poner en juego la intuición, a su juicio una forma integral del conocimiento. Lo "español" había así de buscarse no en las "exóticas" y cosmopolitas manifestaciones importadas por las elites, sino en las formas locales, regionales, en que había ido viviendo y existiendo: tan española era en este sentido la cultura construida por los colonos americanos como la de los vascos o andaluces.

En el lado americano, la convulsión del '98 dio origen a un movimiento de ideas que tenía como blanco la voracidad norteamericana sobre Latinoamérica y que culminó, en 1918, con las ya referidas pasiones "antiimperialistas" de la Reforma Universitaria. José Martí, Víctor Raúl Haya de la Torre, Manuel Ugarte o José Vasconcelos fueron algunas de las figuras más destacadas en la formulación de estas posiciones. Estas actitudes iniciales de reacción contra la política de los Estados Unidos provocaron a su vez un cambio cultural de no poca importancia: desde entonces la noción de una cultura genéricamente americana fue siendo reemplazada por la conciencia de una diferencia, y como consecuencia empezaron a aparecer, todavía difusos, los rasgos de una identidad latinoamericana.

De manera que con el inicio del siglo XX, la revisión conservadora del legado cultural español comenzó a articularse con componentes populistas y nacionalistas. Pero si la reivindicación neohispánica construía en las dos primeras décadas del siglo un espacio cultural ideológicamente ambiguo, a partir de la Semana Trágica, y la creación y actuación de la antiobrera Liga Patriótica ese espacio comenzó a experimentar una clara escisión.

En la década del '20, frente a la apropiación de los valores del hispanismo por parte de las derechas, apoyados por la dictadura de Primo de Rivera en España (1923-1930), se presentaban cuatro alternativas. La primera era insistir en mantener unidos los elementos elitistas y populistas que habían comenzado a entrar en colisión; la segunda era adherir al universalismo o internacionalismo de base política socialista que en la Argentina era reforzado por la pluralidad de su composición étnica; la tercera era retroceder aún más atrás en el tiempo y liberarse de las elites yendo hacia las bases indígenas anteriores a la dominación española; la cuarta fue la preferida por los grupos dirigentes: saltar sobre España hacia una Europa metafísicamente clásica –tal como otro español, José Ortega y Gasset, lo proponía– y echar las bases de la propia legitimidad por fuera o más allá de la Historia. Como Jorge Luis Borges, quien en su *Fundación de Buenos Aires* imaginó a la ciudad "eterna como el aire y el agua".

Si la obra de Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones, Julio y Rodolfo Irazusta o Ernesto Palacio aportó a la construcción del nacionalismo conservador, los enfoques de Manuel Ugarte y Ricardo Rojas fueron el principal sustento del nacionalpopulismo. *La restauración nacionalista*, el texto de 1909 con el que Rojas inició sus reflexiones, era su balance de una inspección de los sistemas educativos europeos realizada por encargo del Gobierno nacional. El pensamiento de Rojas, desarrollado en muchos otros trabajos como *Blasón de Plata* (1910), *Eurindia* (1924), *La literatura argentina* (1923), respondía a un núcleo central: su preocupación ante lo que juzgaba como peligro de disgregación nacional como producto del aluvión inmigratorio. Fuertemente influido por la teosofía y los saberes herméticos, frente a la metropolitana disolución de los valores, frente a la transformación de la comunidad premoderna en una sociedad moderna, la reacción de Rojas fue el sincretismo, la fusión de los impulsos opuestos en torno al eje común de la "argentinidad".

El debate sobre la "arquitectura nacional"

En las últimas décadas del siglo XIX habían surgido en los países centrales las ideologías de la "particularidad nacional". De inspiración hegeliana, y sobre la base de la teoría clásica del carácter –que Taine desarrolló luego en clave positivista–, Viollet Le Duc, John Ruskin, Camilo Boito, Ragnar Oetsberg, entre muchos otros, postulaban la necesidad de una arquitectura que diera respuestas particulares al clima, la geografía y la tradición locales.

Para todos los arquitectos de los primeros tiempos de la modernización, el del carácter configuró un grave problema a resolver. Aunque contaba con una larga tradición que se remontaba al texto de Vitrubio, a fi-

nes del siglo XIX la concepción académica del término (que también emplean otros teóricos como John Ruskin) tuvo origen en las elaboraciones introducidas en la *École* por Hyppolyte Taine. Es que Taine, quien reemplazó a Viollet Le Duc en la cátedra de Historia de la Escuela, había elaborado una monumental construcción emparentando la estética con los procedimientos y categorías de las ciencias naturales y basándola en los mecanismos de clasificación y, para ello, en la elasticidad del concepto de "carácter".

Al ser el "carácter" aquello que define la particularidad dentro de una ley general de ordenamiento o desarrollo, el sistema elaborado por Taine se alejaba de las rigideces de matriz platónica que impedían legitimar las producciones periféricas en el marco del sistema de la estética clásica. Según este último, sólo cabía valorar aquella producción que –platónicamente– se acercaba a la belleza ideal, ergo normativa; o que –aristotélicamente– imitara con mayor precisión los modelos perfectos (griegos).

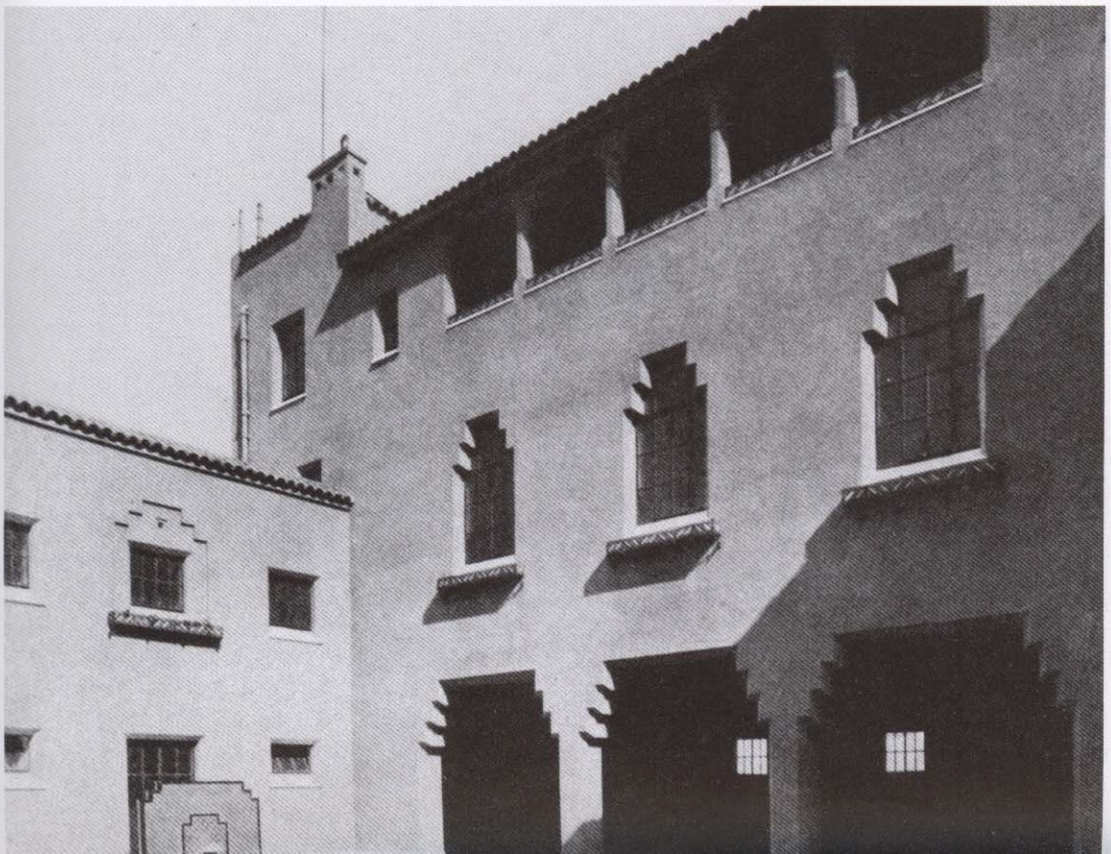
La elaboración y sistematización modernas del concepto de "carácter" permitían dar igual rango –como la botánica lo hacía con las formas diminutas o exuberantes de una misma especie vegetal– a las expresiones arquitectónicas determinadas por distintas condiciones de *milieu*.

Hemos anticipado en el capítulo anterior que, de acuerdo con ciertas interpretaciones de la primera categoría del "carácter", era posible y necesario dentro de la teoría académica el desarrollo de una "arquitectura nacional", tanto más cuanto más se acentuaran el primer y el tercer plano del concepto.

Los arquitectos argentinos que tuvieron oportunidad de formarse o especializarse en Europa en este período fueron influidos por este debate. Así, por ejemplo, el maestro de Alejandro Christophersen en París fue Louis Pascal, uno de los protagonistas de esta búsqueda de adaptación de las teorías generales a las condiciones específicas.

De manera que en los últimos años del siglo XIX estaba en plena construcción un ámbito de legalidad externa que facilitaba el desarrollo de las posiciones "autonomistas" en nuestro país. Si bien esta mirada benigna hacia las tradiciones locales se extendería por toda Latinoamérica, en la Argentina tuvo manifestaciones tempranas, ya en los primeros años del siglo, como parte de la reacción nacionalista ante la consolidación de las diversas comunidades extranjeras, las que a su vez trasladaban sus propias representaciones nacionales de origen.

En efecto, es más real que metafórica la lectura de las ciudades argentinas como Babeles modernas. A diferencia de lo que ocurría en cualquiera de las naciones europeas en las que el debate remitía a una relativa unidad cultural, en estos conglomerados del sur de América cada comunidad nacional contaba con un repertorio particular de imágenes y acudía a sus profesionales para construirlas.



2.

3.

1.

Las primeras reflexiones en búsqueda de una "arquitectura nacional" se produjeron con motivo del Congreso Internacional del Centenario. En esa oportunidad, dos de las pocas ponencias presentadas sobre asuntos de arquitectura se interrogaban acerca de la especificidad de nuestra condición: las de los ingenieros Buschiazzo y Muñoz González, este último para referirse específicamente al "Estilo Nacional Argentino en Arquitectura". Y en otra de las ponencias –de la que la cuestión podría haber estado ausente– también Enrique Chanourdie reclamaba la necesidad de encontrar un "estilo nacional", purificador y anticosmopolita. Alejandro Christophersen retomó los términos de la discusión en 1913, y reivindicó la arquitectura de la época colonial por su capacidad de responder a las necesidades y posibilidades locales. Es que a sus ojos, la ciudad se presentaba como un territorio perdido o incontrolable, y el campo ofrecía un refugio para el cual el estilo que se había originado en el sudoeste de los Estados Unidos, el *mission style*, parecía proporcionar las respuestas más apropiadas.

Imágenes para la madre patria

La renovada presencia española en la cultura argentina debía introducirse con tacto suficiente como para no representar una identificación con el pasado. Los argentinos ya contaban con una construcción identitaria suficientemente consistente como para hacerlos fácilmente susceptibles a intentos peninsulares de hegemonía, lo que quedaba demostrado por su fuerte resistencia a la pretendida tutoría de la lengua por parte de la reciente Real Academia Española. Más complicado todavía era, una vez decidida la reivindicación de un "renacimiento colonial" como respuesta al cosmopolitismo inmigratorio, encontrar a su vez una forma de no identificarse sin más con la arquitectura española *tout court*.

En España, el debate sobre la posibilidad y necesidad de reivindicar una arquitectura propia se había iniciado a mediados del siglo XIX y, a la saga del debate francés, era una consecuencia del redescubrimiento de los valores del gótico español. A lo largo de la segunda mitad este debate había tenido diferentes expresiones, viéndose estimulado por los sucesos del '98, y alcanzando su momento culminante en el VI Congreso Nacional de Arquitectura celebrado en San Sebastián en 1915.

Las posiciones de los nacionalistas, en las que se registran influencias de Unamuno pero también de Marcelino Menéndez y Pelayo, oscilaban entre quienes buscaban inspirarse en la tradición para acceder a una arquitectura moderna y nueva y entre aquellos que sostenían que sólo a través de la decantación de lo ya dado, es decir de su repetición arqueológica, era posible a muy largo plazo concebir una evolución y transformación del estilo.

Entre los catalanes este debate condujo a las posiciones de Lluis Domenech i Montaner, quien en 1878 publicó *En busca de una arquitectura nacional*, en línea con la primera de las interpretaciones citadas. Las tres corrientes principales que se enfrentaban eran las de los nacionalistas, los regionalistas y los populistas. Los primeros sostenían la posibilidad y necesidad de descubrir una arquitectura que representara a la totalidad de los españoles; los segundos rechazaban como forzada esa reducción a la unidad y pensaban que era menester volver a dar vida a las distintas manifestaciones regionales; en tanto que los últimos acusaban a los anteriores de sólo interesarse por restaurar viejos blasones mientras que la verdadera producción de España estaba en los pueblos anónimos de las mesetas y montañas de la península.

El neochurrigueresco y especialmente el neoplateresco –este ultimo reivindicado por Vicente Lamperez y Romea (*La arquitectura española contemporánea. Tradicionalismo y exotismos*", 1911) y por Manuel Vega y March– eran los estilos auspiciados por aquellos que procuraban una regeneración de la cultura española a partir de su momento de esplendor en el Siglo de Oro.

La adopción del neomudéjar dio pie no sólo al desarrollo de variantes regionales sino a la construcción de una diversa, en cierto modo nueva, imagen de una España sincrética, capaz de amalgamar culturas diferentes y que, precisamente en función de esa amalgama, había sido capaz de crear un estilo propio, perfectamente adaptado a sus climas y tradiciones. No por casualidad, el neomudéjar –que había comenzado a utilizar en 1859 José Amador de los Ríos y que Emilio Rodríguez Ayuzo popularizó en la Plaza de Toros de Madrid– fue el estilo adoptado en las presentaciones españolas en las grandes exposiciones universales de finales del siglo XIX (Viena, 1873; París 1889). Y mucho menos fue por azar que para sus arquitecturas en la Argentina, la comunidad española haya preferentemente adoptado o bien el *modernisme* –un estilo sin nacionalidad–, o bien el neomudéjar en sus variantes más liberales u ortodoxas. Ya hemos recordado como ejemplos del primero la obra de Julián García Núñez, en Buenos Aires, y la de Jaime Roca, en Rosario; deben también destacarse la Asociación Patriótica Española (1915), la casa de Cataluña, de Eugenio Campelonch (1890), y el Club Español, de Enrique Folkers (1912,

1. Casa de Cataluña. Eugenio Campelonch. Buenos Aires.
2. Casa de Cataluña. Interior. Eugenio Campelonch. Buenos Aires.

La adopción del neomudéjar dio pie a la construcción de una diversa, en cierto modo nueva, imagen de una España sincrética, capaz de amalgamar culturas diversas. Sobre todo el neomudéjar y el *Modernisme*, y más en general la permisividad eclecticista proveían a los inmigrantes españoles de repertorios arquitectónicos mediante los cuales podían representar con alguna claridad y dignidad la propia "españolidad". Para los argentinos el problema era más complejo, porque en la búsqueda de su propia identidad debían, en un mismo movimiento, unirse y separarse de España.

2.

no por casualidad una combinación de *modernisme* con rasgos del neomudéjar); mientras que de las segundas debe señalarse la obra de José Soler (Quinta de Maza, Hotel Central, en Rosario; Centro Español, en Paraná).

Pero si los inmigrantes españoles o al menos sus grupos más favorecidos contaban con repertorios arquitectónicos que podían representar con alguna claridad y dignidad la propia "españolidad", para los argentinos el problema era –como dijimos– más complejo; no sólo porque en un mismo movimiento debían unirse y separarse de España, sino porque, además, nadie ignoraba que –a diferencia de otros centros coloniales, como el Perú, México, Cuba o el propio Brasil– el Virreinato del Río de la Plata sólo había dejado como testimonio de su escasa relevancia para el Imperio unas pocas toscas construcciones sin grandeza ni relieve.

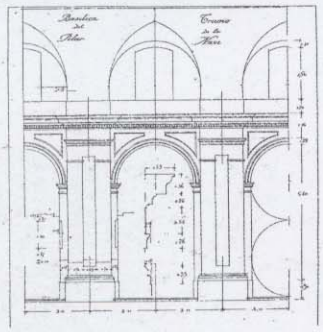
Las teorías sobre la arquitectura del período colonial

De manera que lo que debía resolverse, y que a su vez dio origen a las numerosas interpretaciones era, como se señaló al comienzo, definir en qué consistía el modelo, o en otras palabras cuál era la "arquitectura colonial", teniendo en cuenta no sólo que la dominación imperial en América había durado tres siglos en los que se desarrollaron desde componentes góticos hasta barrocos, sino que, además, debían hacerse las cuentas con todo tipo de programas –desde sencillos ranchos hasta catedrales magnificentes, empleando técnicas simples o sofisticadas– y materiales –desde ricos componentes traídos desde la Península hasta el adobe más rudimentario–. A lo cual debía sumarse un obstáculo teórico: si bien la legalidad académica no descartaba los materiales y temas "innobles" o los estilos "decadentes", el suyo era un sistema de jerarquías que otorgaba a estas características una categoría inferior (por eso Christophersen podía admitirlo, pero para una casa de campo). Si se deseaba sortear este obstáculo había que saltar fuera del círculo académico, pero si también se quería evitar la reproducción del pandemonium cosmopolita, se abría la pregunta: ¿cómo fundamentar teóricamente el cambio, cómo sostener un nuevo sistema?

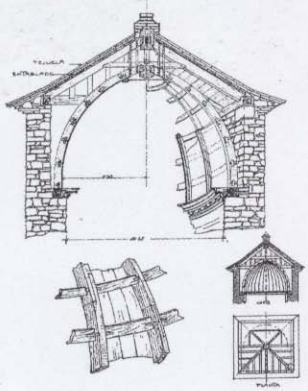
Por eso la mirada hacia el pasado colonial se realizó a través de distintos aparatos crítico-teóricos y, por supuesto, los modelos reivindicados no fueron los mismos.

Uno de los primeros intentos de valoración del legado arquitectónico argentino fue llevado a cabo por Leopoldo Lugones, respondiendo a un encargo del gobierno nacional. Por este motivo el poeta se había trasladado a las ruinas jesuíticas de Misiones, publicando más tarde el resultado de sus estudios en *El imperio jesuítico*. Su juicio,

1.



2.



3.

elaborado a partir de criterios académicos clásicos fue lapidario: se trataba de unas construcciones de poco valor, típico producto doblemente bastardo: heredero de un estilo bastardo –el "barroco"–, y fabricado sin pericias y cuidados por unos curas y unos indios ignorantes de las leyes más preciosas de la disciplina arquitectónica.

Formado en área austrohúngara bajo la influencia de la escuela de Viena, y también de las ideas subjetivistas y románticas de John Ruskin, Juan Kronfuss fue el primero en recorrer el interior del país. Lo hizo munido de la ruskiniana "lámpara del sacrificio" –la voluntad de honrar a Dios– lo que le permitía dignificar las grandes construcciones religiosas y sus estructuras de servicio. Por otra parte, a partir de sus estudios de la industria artística tardorromana, las teorías de Alois Riegl le proporcionaban una buena base sobre la cual valorizar nuestra hasta entonces considerada "producción menor" y provinciana, y también a los "estilos tardíos" (como lo era el barroco americano). Pero, sobre todo, demostraban que era errónea la suposición positivista de una dependencia de la obra con respecto a las condiciones materiales: había sido la "voluntad artística" de sus creadores y no el *milieu* la determinante de esa obra, como lo probaba el ejemplo del extraordinario esfuerzo realizado para llevar desde Misiones hasta Córdoba las duras maderas de su extraordinario templo jesuítico.

En la mirada de Pablo Hary, uno de los profesores de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires que por primera vez condujo hacia el interior a los estudiantes, puede reconocerse en cambio el substrato positivista de la Academia; en todo caso era Viollet Le Duc y no Kronfuss quien la inspiraba. A su juicio, no se trataba de desconocer el pasado, pero tampoco era admisible recogerlo con sensibilidad artística, como ocurría con las bellas pero poco rigurosas y demasiado imaginativas acuarelas de Kronfuss. En cambio, Hary promovía un acercamiento detallado y "científico" a los monumentos, y su valoración era académicamente "objetiva": esas obras del período colonial eran dignas, pero de calidad insuficiente para construir seriamente un estilo.

Como Ricardo Rojas en su *Eurindia*, Martín Noel no parecía en condiciones de aceptar la convivencia inestable de los opuestos de la modernización, y su objetivo era la disponibilidad inmediata de una síntesis. También él se acercó a las obras del pasado local desde la Academia, pero consiguió operar un extraordinario *tour de force* que le permitió localizar en el repertorio andaluz de los siglos XVI y XVII un estilo aceptable para la compleja situación del presente. Puesto a elegir el momento más "apropiado" de la Colonia, era natural que tomara también como modelo el de la "síntesis arequipeña" allí donde ninguna de las componentes, española o indiana, había, a su juicio, prevalecido.

Hector Greslebin en cambio, sostenía la necesidad de que el "Renacimiento Colonial" se consiguiera tomando como modelo aquellos ejemplos en que se acentuaba el predominio del elemento indígena por sobre el peninsular. Y lo más destacable en su mirada es el desplazamiento que producía hacia las arquitecturas precolombinas, a las que bajo la influencia de Viollet Le Duc, asimilaba por su nobleza y verdad estructural al románico europeo.

Carlos Ancell se ubicó en el mismo registro indigenista que Greslebin. Movido por una reivindicación radical de la sencillez y la verdad constructivas, produjo una tempranísima reivindicación teórica (1924) de las corrientes modernistas más despojadas. En una inusual parábola que no transcurría por los andariveles del estilo (a la manera de Francisco Mujica en los Estados Unidos) sus trabajos conducían a una unidad de propósito, que entendía como típicamente americana, a la arquitectura incaica y a los rascacielos de los Estados Unidos, ejemplo contemporáneo de la tendencia que esa arquitectura debía seguir.

De todas las miradas al pasado, una de las más elaboradas y "moderna" fue la de Angel Guido, quien, para la construcción de sus ideas, se apoyó especialmente en la escuela crítica de Heinrich Woelfflin, lo que le permitió establecer dos importantes bases. Una, la validación teórica –racional y no romántica– del "barroco", un estilo de especial desarrollo en América, que hasta Woelfflin había sido considerado despectivamente al aplicar los más rigurosos criterios académicos. La otra, un sistema exclusivamente plástico, visivo, de valoración de las formas. Apoyado en esas bases, Guido construyó un aparato crítico que le permitía considerar y desechar una parte de la producción moderna contemporánea en tanto, al definirla como romántica y pintoresca, determinaba una desviación de las tendencias más profundamente clásicas que caracterizaban a su juicio a la producción argentina. Desde su punto de vista la simplicidad de las volumetrías y resoluciones de la arquitectura colonial pampeana o de esta región sur de América constituían un valor a destacar que, por añadidura, la enlazaban con las ideas de aquellos modernistas que, como Hoffmann, por ejemplo, también extraían sus valores de un mundo simple y campesino, y desde allí enfrentaban las tendencias disolventes del maquinismo.

4.

Características compositivas

Vinculadas a modelos históricos realizados en gran aislamiento y con muchas dificultades, las construcciones neocoloniales ofrecieron además una vía de legitimación estilística para la baja calidad de la mano de obra local. Sin descartar el empleo de elementos de gran sofisticación allí donde esto era posible, el "estilo" contaba a favor de su amplia difusión la laxitud de su normativa y la rusticidad extrema a la que su aplicación podía ser llevada. Muros de mampostería cubiertos con gruesos revoques capaces de ocultar la baja calidad de la construcción, maderas blandas que podían ser teñidas, baldosas cerámicas o azulejos, piedras fácilmente modelables, permitían eludir el empleo de bronces, piedras preciadas, telas, maderas nobles y otros materiales de calidad o, al menos, de las triquiñuelas de oficio con que eran reemplazados en las construcciones clasicistas.

Junto con la introducción de modalidades características en la arquitectura de España –cristiana y musulmana–, la composición "neocolonial" permitía muchas licencias en relación con las normas académicas, lo que en los mejores casos dio lugar a interesantes exploraciones.

La más evidente de esas modalidades alternativas fue, a la manera del neotudor o el pintoresquismo, el énfasis en los agrupamientos irregulares de las masas, lo que daba a muchas de estas arquitecturas las conformaciones cubistas y asimétricas que eran exploradas paralelamente por los modernistas. Era habitual que los proyectos de las casas –muchas veces para profesionales o familias de clase media– se articularan en torno de un hall central desplazando los recintos de manera centrífuga, como ocurre en la que Birabén y Lacalle Alonso construyeron para el doctor Insausti en Belgrano (1927). Pero, como por otra parte también ocurría con los modernistas, no siempre la agrupación cubista de las masas partía de una disposición asimétrica de la planta. El proyecto para la embajada argentina en el Perú (1927), de Martín Noel configuraba un cuadrado organizado en torno de un patio, pero, para definir el volumen del edificio, se levantaron torres en las esquinas, se cavaron *loggias* y agregaron galerías. Condicionado seguramente por su formación académica, este era el procedimiento preferido de Noel, como puede observarse en el Pabellón Argentino en la feria de Sevilla (1929) o la residencia El Charrúa (1917), en Córdoba.

1. Carlos Ancell. Ilustración de una construcción incaica.
2. Pablo Hary. Relevamiento de Iglesia del Pilar. Buenos Aires.
3. Juan Kronfuss. Relevamiento de Iglesia de la Compañía. Córdoba.
4. Puente Alsina. Buenos Aires.

Nadie ignoraba que –a diferencia de otros centros coloniales, como el Perú, México, Cuba o el propio Brasil– el Virreinato del Río de la Plata sólo había dejado como testimonio de su escasa relevancia para el Imperio unas pocas toscas construcciones sin grandeza ni relieve. Los distintos instrumentos de lectura (ideologías) dieron lugar a aproximaciones diversas –romántica, compositiva, estructuralista– a la arquitectura del pasado.

1.

La potencia de línea de la volumetría cubista se acentuaba mediante el trabajo cuidadoso de la relación entre vacíos y plenos sobre el plano. Por razones sísmicas, climáticas, de protección, de pobreza de materiales o por la baja destreza de la mano de obra, en las construcciones españolas, y particularmente en las americanas, era frecuente el muro desnudo de gran dimensión, interrumpido por los aventanamientos o los accesos en torno de los cuales se adensaba la decoración y se daba rienda suelta a la línea. En su modalidad más frecuente, el neocolonial explotó esta posibilidad muchas veces con maestría. Un ejemplo lo constituye la casa del propio Noel en Buenos Aires, en la que puede observarse el aparato decorativo que ciñe el portal de acceso y el alternarse de ventanas de distintos tamaños, así como la aparición de un balcón de hierro cuya ligereza acentuaba la plenitud del muro. Los mismos elementos están presentes en la casa Frías (1921), de José Graña, en Tucumán. Este contraste de elementos livianos sobre un fondo macizo se obtenía también con el agregado de pequeños volúmenes emergentes construidos en madera, tradicionales en la arquitectura colonial salteña. Del noroeste también provenía otra tradición, la abertura de ángulo, en la que el pilar de esquina se integraba a las puertas o ventanas adyacentes en ambos lados. El tema, exquisitamente modernista, es desarrollado con frecuencia y puede observarse en la ya citada embajada argentina en el Perú, así como en la casa del doctor Insausti.

Aunque los más frecuentes y productivos, no fueron éstos los únicos sistemas compositivos empleados. Respondiendo al carácter hispánico del programa, Aranda y Repetto aplicaron a la fachada del Teatro Nacional Cervantes (1921) el aparato decorativo de la Universidad de Alcalá de Henares, sin más mérito que el habilidoso pliegue del modelo original en la esquina y la calidad ornamental. Algo similar ocurrió en el Banco Hipotecario Nacional, de Ramos Correa, en Mendoza, y en el plateresco Banco Hipotecario de Salta, del arquitecto L. Pascucci, en cuya fachada los vanos de dimensiones similares se repitieron con ritmo homogéneo saturando la superficie del paramento y dando lugar a un resultado falto de interés.

Sin embargo, el sistema "neocolonial" no sólo afectó a las plantas y a la volumetría de los edificios sino también al corte, dimensión en la que abrió una sus líneas más productivas de exploración. En efecto, pese a que es común afirmar que el movimiento dio lugar sólo a intranscendentes juegos compositivos sobre las fachadas es posible sostener lo contrario, vale decir que el "neocolonial" fue el vehículo que permitió en la Argentina comenzar a romper con el sistema académico de recintos autosuficientes y a explorar la interpenetración espacial que caracterizaría más tarde al modernismo maduro. Esta interpenetración consiste en la relación que se establece –en planta, pero especialmente en corte– entre recintos de altu-

1. Casa Noel. Martín Noel. Buenos Aires.
2. Teatro Nacional Cervantes. Aranda y Repetto. Buenos Aires.
3. Banco Hipotecario Nacional. D. Ramos Correa. Mendoza.
4. Club Español. Interior. Enrique Volkers. Buenos Aires.
5. Vivienda individual. Interior. Angel Guido. Rosario.
6. Vivienda individual neo-Tudor. Interior. Buenos Aires.

El "neocolonial" fue el vehículo que permitió en la Argentina comenzar a romper con el sistema académico de recintos autosuficientes y a explorar la interpenetración espacial que caracterizaría más tarde al modernismo maduro. Esta interpenetración consiste en la relación que se establece –en planta, pero especialmente en corte– entre recintos de alturas diversas; es lo contrario a la estratificación plana.

5.

6.

1. Banco de Boston. Detalle. E. Palmer York y Ph. Sawyer. Buenos Aires.
2. Banco de Boston. E. Palmer York y Ph. Sawyer. Buenos Aires.
3. Banco de Boston. Anteproyecto. Chambers y Thomas. Buenos Aires.

Eficaz en edificios de desarrollo horizontal, en obras de gran altura el "neocolonial" entraba en crisis en la medida en que la oposición entre filigrana decorativa y plano, sobre la que basaba buena parte de su personalidad, o bien perdía sentido al hacerse los motivos inaccesibles a la vista, o bien promovía distorsiones proporcionales difíciles de controlar.

ras diversas: es lo contrario a la estratificación plana, y su primera expresión madura en la Argentina se producirá en los *ateliers* de Suipacha y Paraguay, proyectados por Bonet, Kurchan y Vera Barros en 1938.

Espacios de este tipo fueron frecuentes en la arquitectura áulica de Noel, pero esto podría atribuirse a su formación académica. En cambio, los cortes complejos a través del patio cubierto de la casa para Enrique Larreta en Buenos Aires, o los de su casa, a través del estudio, corresponden a una arquitectura doméstica que nada tiene en común con la tradición clásica. También Angel Guido experimentó en este sentido en varias oportunidades, y no eludió hacerlo en su propia casa en Rosario (1927), en la que distintos ambientes de la planta alta se conectan con la doble altura del hall y el living, y donde el espacio se expande en nichos laterales, algo que también ocurre en el comedor.

Es probable que este tipo de espacios remitieran a las arquitecturas musulmanas, como el caso ejemplar de la Alhambra de Granada. Pero también lo es que derivaran de las arquitecturas neotudor, frecuentes en la publicística de esos años, las mismas que en Europa y los Estados Unidos sirvieron de base, a su vez, para la renovación modernista del tratamiento espacial.

El sistema "neocolonial" tenía sus límites más rígidos en las cuestiones del carácter y la escala. Apto para resolver pequeñas residencias suburbanas, parecía fuera de sitio en el centro de la ciudad, en medio del tráfago metropolitano. Por otra parte, el juego de los elementos decorativos finamente trabajados recortados sobre grandes planos bastos se dificultaba en la medida en que el edificio crecía en dimensiones, y especialmente en altura.

Noel había construido el de la fábrica de su familia empleando el repertorio del nuevo estilo. Más adelante, en 1933, proyectó para la Unión Industrial la exposición de la Industria Argentina en la Sociedad Rural, en Palermo, en la que se reconstruía el centro del viejo Buenos Aires y allí resultaba poco menos que incomprensible que la nueva industria reivindicara a las viejas artesanías. Sin embargo, aún en 1939 el Ministerio de Obras Públicas juzgó oportuno que fuera un portal colonial montado sobre un moderno puente de hierro el que sirviera de acceso a la Capital Federal, y así se construyeron los Puentes Alsina y de La Noria. Es cierto que se edificaron algunas estaciones de servicio, como la Posta de Yatasto, en Tucumán, y también algún cine, y la estación terminal del Ferrocarril Buenos Aires en Avellaneda o la estación de La Falda (*circa* 1940). Pero el anacronismo resultaba demasiado evidente y estos fueron intentos excepcionales. No ocurría lo mismo con los programas que, como las escuelas, los centros sanitarios o los hoteles, conservaban rasgos del antiguo programa del monasterio, y por eso la Escuela de Aviación militar (MOP, 1937), el Colegio Nacional de Salta (MOP, 1938) o la incontable cantidad de escuelas primarias y, en la década siguiente, un hospital como el de Lanús, o el Hotel de Turismo de Salta (Aslán y Ezcurra, 1942) se construyeron según los cánones del estilo.

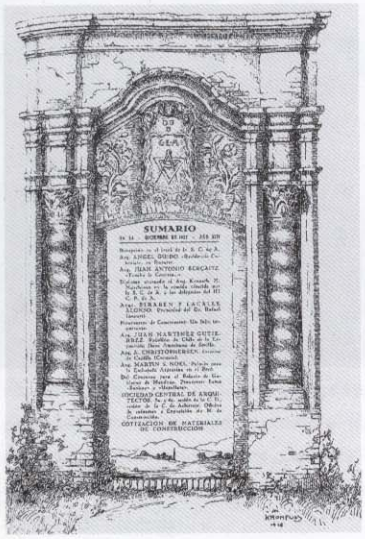
Sin embargo, en el último caso se denotan los inconvenientes de escala. Eficaz en edificios de desarrollo horizontal, en obras de gran altura el "neocolonial" entraba en crisis en la medida en que la oposición entre filigrana decorativa y plano, sobre la que basaba buena parte de su personalidad, o bien perdía sentido al hacerse los motivos inaccesibles a la vista, o bien promovía distorsiones proporcionales difíciles de controlar. Esto último es lo que ocurrió en el citado hotel, donde para evitar el empleo de pequeños motivos en el remate del edificio, sobre el sexto piso, los arquitectos emplearon elementos del repertorio barroco local, cornisas, pilastras y volutas presentes en la arquitectura jesuítica. Pero si en los ejemplos originales estos elementos estaban en relación con las grandes dimensiones de las cúpulas y los portales, puestos aquí en serie con las pequeñas aberturas características de un hotel burgués produjeron un contraste inverso con resultados grotescos.

Afortunadamente, contamos con un excelente documento que da cuenta de este tipo de dificultades, se trata de los sucesivos anteproyectos para el Banco de Boston (1920-1922-1924), primero de Chambers y Thomas y, luego, con la participación de Edward Palmer York y Philip Sawyer.

Se comenzó empleando un repertorio académico, se viró más tarde al neocolonial a instancias del cliente, evidentemente preocupado por emplear un lenguaje común a los dos países, hijos en definitiva de una común madre patria hispánica. Los problemas de los proyectistas para la resolución de la fachada se concentraban en las relaciones entre tres temas: la torre lateral, la esquina y el remate. En las primeras soluciones la torre lateral permitía ganar pisos de oficinas sobre la Diagonal Norte y ocultar los recintos de los ascensores y tanques, y equilibraba compositivamente el acento de la esquina. Al impedir el municipio su construcción, el resultado de un remate continuo era monótono y pesado. Para evitar esto último, así como la aplicación de las filigranas plateresca a las pequeñas ventanas, las aberturas más altas abarcaban dos niveles. Cuando el municipio exigió además la construcción de la gran cornisa que es común a los frentes

1.

2.
3.



1.

sobre la Diagonal, este último recurso se hacía imposible y, por añadidura, la cúpula perdía visibilidad. Luego de ensayar con un aumento en la altura de ésta, la resolución final se resignó a la cornisa como elemento fuerte de un remate ritmado por pequeñas aberturas, y se ubicó en un compromiso intermedio, apto para la resolución de la esquina pero al costo de una insulsa fachada lateral.

Aunque la solución de las cúpulas de esquina fue endeble, una expresión más adecuada de las relaciones de escala –permitida precisamente por la diferencia de escala (sólo dos pisos sobre basamento contra siete del Boston)–, fue la Caja Popular de Ahorros, un edificio muy similar, que Jaime Roca construyó en Córdoba en 1929.

El estilo "californiano": una arquitectura burocrática de Estado

Aunque resulte paradójico, la adopción y masiva difusión de la variante "californiana" del neocolonial fue una consecuencia del triunfo de las doctrinas funcionalistas.

Tal paradoja se debe a que en la Argentina el "estilo moderno" no fue producto de una articulación de la arquitectura con movimientos sociales o artísticos de vanguardia, sino de la adopción de una clave modernizadora en lo técnico, y conservadora en lo social. Como consecuencia de esta conjunción se llegó a celebrar la capacidad homogeneizadora de los nuevos códigos, en la medida en que dicha capacidad se basaba en el presunto descompromiso ideológico de los planteos de base técnica. Por eso las ideas básicas de nuestro modernismo arquitectónico fueron las de la lógica de la economía, la sencillez constructiva y la eficiencia que son características al pensamiento ingenieril. Para un funcionalismo tomado al pie de la letra bastaba responder a los requerimientos empíricos de un programa determinado para dar por resultado una obra con valores estéticos.

En este marco, poco y nada podía reemplazar a los mecanismos y repertorios historicistas que habían regido la caracterización y habían permitido construir las dimensiones significativas de la arquitectura cuando éstos fueron siendo abandonados por incongruentes con ese funcionalismo elemental. Para esta particular interpretación ingenieril del funcionalismo modernista, los edificios iban a diferenciarse entonces por tamaño, volumen o por la aparición dominante de determinados elementos singulares, pero se igualarían en el criterio compositivo, en la caracterización y en el repertorio: un hospital sería igual a un ministerio, a una vivienda colectiva, a la sede de una empresa privada o a una universidad. No se necesitó mucho tiempo para comenzar a advertir que la fórmula funcionalista debía ser completada de algún modo.

La política anticrisis que se aplicó luego del crack de 1929 dio lugar a la expansión de las obras públicas y con ello a la ampliación de los organismos de proyecto del Estado, en sus niveles nacional, provincial y municipal. Esta expansión, que supone la figura del profesional anónimo, determinó también la necesidad de establecer mecanismos de proyecto relativamente sencillos y pragmáticos y, para ello, sin marcas de autor. El funcionalismo respondía de manera eficiente a esta demanda, en los aspectos de organización de los programas.

Basado en unos pocos vocablos –techos inclinados de tejas españolas, muros blancos, ventanas y carpinterías de madera rústica y, a lo sumo, algún aparato decorativo muy simple en los pórticos–, actuó de manera similar el repertorio elemental del "californiano" para caracterizar obras de escala doméstica o de inserción no metropolitana, aplicándose en estas últimas otro repertorio elemental normado, el del "monumentalismo".

Puede decirse que con su vaga alusión hispánica y su construcción simple, el "californiano" proporcionaba los gestos mínimos para evocar un pasado, lo suficientemente imprecisos como para ser asociados a los elementales signos materiales que se veían como fondo escénico en los programas "patrióticos" escolares.

No es por azar que el californiano burocrático haya sido adoptado originalmente con especial convicción en los organismos de arquitectura de las fuerzas armadas, caracterizando cuarteles, barrios, capillas y otros edificios de esa institución.

El auge de este californiano burocrático se produjo en la década del cuarenta y fue adoptado en casi todas las construcciones del tipo mencionado a lo largo de todo el país, destacándose el Hospital de Avellaneda, los hogares escuela de Tucumán, Jujuy y Salta, la colonia climática infantil en Termas de Reyes, en Jujuy, y los numerosos barrios, como el Presidente Perón –en Saavedra, Buenos Aires– construidos sin muchas variantes en casi toda la geografía argentina.

1. Portada de la *Revista de Arquitectura*.
2. Caja Provincial de Ahorro. J. Roca. Córdoba.
3. Estancia Acelain. Martin Noel. Tandil.

El sistema "neocolonial" tenía sus límites más rígidos en las cuestiones del carácter y la escala. Apto para resolver pequeñas residencias suburbanas, parecía fuera de sitio en el centro de la ciudad, en medio del tráfago metropolitano. Por otra parte, el juego de los elementos decorativos finamente trabajados recortados sobre grandes planos bastos se dificultaba en la medida en que el edificio crecía en dimensiones y, especialmente, en altura.

2.

3.

1.

Ciertamente, en las décadas del treinta y el cuarenta el "neocolonial" se transformó en arquitectura de Estado para cubrir también otras demandas y funcionó como un espejo instalado en el territorio de las imágenes del pasado y del mundo rural que se habían venido construyendo en las ciudades. Cuando, como producto de la difusión masiva del automóvil, del aumento del tiempo libre y de las masivas inversiones en caminos comenzó a desarrollarse un turismo de masas, las ciudades del noroeste comenzaron a construir el escenario "colonial" para el nuevo público. Por un lado, esto acarreó la necesidad de restablecer la dignidad monumental de los pocos restos genuinamente antiguos y, por el otro, la de ampliar las dimensiones de la escena.

En este contexto puede comprenderse la creación, en 1939, de la Comisión de Monumentos Históricos, confirmada por ley en 1940. De esta manera, los estudios de los monumentos del pasado adquirieron un estatuto institucional y comenzaron a ser desarrollados con el objeto de su preservación y, por lo tanto, con una metodología y un rigor hasta entonces no exigidos. Paralelamente, a partir de 1939 la Academia Nacional de Bellas Artes, de la que Martín Noel había sido designado miembro, comenzó a publicar su serie de *Documentos de arte argentino* abordando sistemáticamente los principales monumentos y comenzando el estudio de zonas o conjuntos de valor. Como consecuencia, se declararon monumentos nacionales conjuntos como el de Alta Gracia, Santa Catalina y La Candelaria, así como la Catedral y la casa de Sobremonte, en Córdoba (1941); se comenzaron trabajos de restauración, como los del Cabildo de Buenos Aires (1938), la Casa de Ejercicios Espirituales (1940), la Casa Histórica de Tucumán (1943), las Quintas de Pueyrredón (1943) y Saavedra y la Misión de San Ignacio (1943).

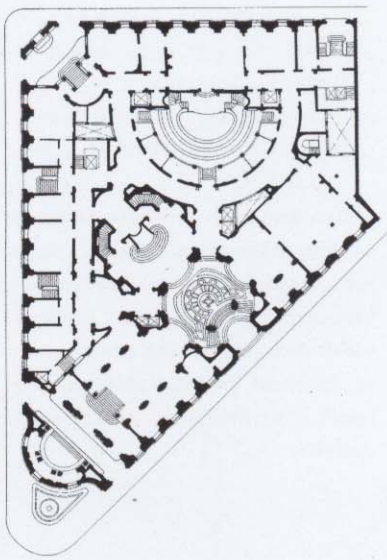
Simultáneamente, a partir de la propuesta del Plan Regulador de Salta, presentada en 1938 por Guido y Della Paolera, en Salta se sancionó una reglamentación especial que determinaba la construcción en "neocolonial" de ciertas zonas de la ciudad, como el perímetro de la plaza 9 de Julio o la calle Leguizamón. Y en la misma ciudad el Estado nacional también construyó su edificio de oficinas públicas en este estilo, así como el colegio nacional y el ya mencionado Hotel de Turismo, a lo que se sumó la estación local del Automóvil Club Argentino.

Otros ejemplos de este tipo de intervenciones estatales escenográficas son la gigantesca operación del museo y las recovas de acceso a la Catedral de Luján en la provincia de Buenos Aires, la Municipalidad de Humahuaca (1931) y la casa de gobierno de La Rioja (1937).

1. Palacio de Justicia. Godoy y Hortal. Córdoba.
2. Concejo Deliberante. Hector Ayerza. Buenos Aires.
3. Concejo Deliberante. Planta. Héctor Ayerza. Buenos Aires.

Todavía en muchos edificios públicos y privados se utilizaba el aparato decorativo de los últimos Luises. Sin embargo, rara vez este empleo se arriesgó más allá de las recetas y los límites convencionales de proporciones, de lógica compositiva, de repertorio. El clasicismo, o mejor sus aparatos decorativos, continuaron sirviendo como ropaje de buena parte de las construcciones y, en la mayoría de los casos, los arquitectos los aplicaron con habilidad compositiva pero con resultados totalmente desprovistos de valor.

2.



3.

La recomposición de la centralidad: el clasicismo tardío; entre la banalidad y el silencio

Hasta los años cincuenta, y aún durante los sesenta, el clasicismo tradicional en sus diversas expresiones no dejó de emplearse, y analizaremos estas construcciones en los capítulos siguientes. En el período que ahora estudiamos, son muchos todavía los edificios públicos y privados en que se utilizaba el aparato decorativo de los últimos Luises. Rara vez, sin embargo, este empleo se arriesgó más allá de las recetas y los límites convencionales de proporciones, de lógica compositiva, de repertorio. Las elites o quienes buscaban mimetizarse con ellas no se identificaban con las invenciones lingüísticas que consideraban propias de las nuevas multitudes urbanas, en su mayoría analfabetas y huérfanas de un gusto cultivado.

El clasicismo, o mejor sus aparatos decorativos, continuó sirviendo como ropaje de buena parte de las construcciones, y en la mayoría de los casos los arquitectos los aplicaron con criterio profesional, con resultados totalmente desprovistos de valor. El tema más frecuente en estos años fueron los edificios en altura para renta, cuyo problema central consistía en la compactación de los recintos, a lo que ya nos hemos referido. La mercantilización del habitar provocaba una fuerte tensión ética por cuanto los regla-

1. Ministerio de Guerra. Buenos Aires.
2. Diario *La Nueva Provincia*. Quincke y Nin Mitchel. Bahía Blanca.
3. Banco de la Nación Argentina. Sede central. Alejandro Bustillo Buenos Aires.

El clasicismo tardío participaba del cuestionamiento al liberalismo estilístico y lingüístico heredados del siglo XIX, producto de la "decadencia" y el "mal gusto". El despojamiento decorativo, la simplicidad geométrica, constituían un primer paso, elemental, primitivo, hacia un renacimiento del arte arquitectónico.

1.

mentos permitían concebir patios interiores de tal estrechez que daban lugar a una crisis de la *utilitas* que nadie podía ignorar. Esta crisis se presentaba como una crisis interior a la disciplina en tanto los estrechos márgenes que dejaba la mercantilización obligaban a optar entre *utilitas* y *venustas*, o más bien entre ética y estética: en los mejores casos una correcta composición sólo podía conseguirse con el sacrificio de la función y la higiene.

Es lo que, no casualmente, le ocurría –por ejemplo– a un académico consecuente como Cristophersen, quien en su edificio de Callao y Tucumán (1927) insistía en mantener *enfilades*, *poché* y simetría en los sectores nobles de los apartamentos, al costo de laberínticas resoluciones del área de servicios, mala iluminación de los locales y uno patios de ventilación ínfimos (1,30 x 1,80) o retorcidos. En el caso opuesto, cuando la opción favorecía a *utilitas* podía conseguirse un gobierno más racional de las plantas. Luis Fourcade logró regularizar una planta, dimensiones aceptables de los recintos y, sobre todo, patios que podían admitir ese nombre, en un edificio construido sobre la calle Corrientes (1925); pero esto fue obtenido gracias al "sacrificio" de superficie, es decir de renta, con que la propietaria –su madre– contribuyó para sostener los principios del autor.

Entre los edificios públicos clasicistas del período se destacan la Municipalidad de Bragado, en la provincia de Buenos Aires (1927), de Enrique Quincke y Antonio Nin Mitchel; la sede del diario *La Nueva Provincia* (1927-29) y el Club Argentino (1928), en Bahía Blanca, de Gerardo Pagano, y el Concejo Deliberante (1922-31), de Héctor Ayerza. El edificio constituye una "bizarra" conjunción de la tipología de cuerpo edilicio con torre/campanario –característica de los municipios y heredera de similares organismos medievales y del capitolio miguelangelesco– con un vocabulario tardoclasicista. En la fachada es apreciable el empleo del orden gigante, corintio, como era apropiado para construcciones áulicas de este tipo; pero lo más destacable de la obra es la articulación de las partes que la componen –torre, sala de sesiones, salas auxiliares y oficinas– dentro de una apretada y difícil planta triangular determinada por las dimensiones y forma del terreno.

2.

Como puede comprobarse, además de las contradicciones señaladas, hacia finales del período el camino académico tradicional daba señales de haber agotado sus capacidades de exploración, y se calcificaba

3.

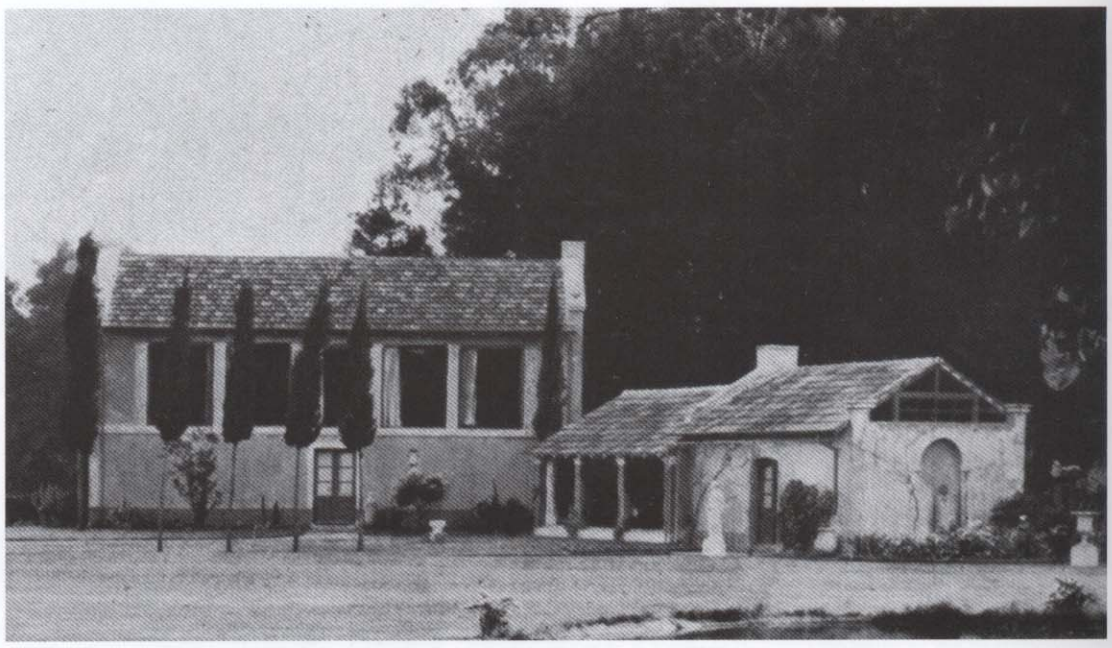
en fórmulas decorativas o compositivas incapaces de absorber las demandas de caracterización nacional y de libertad y expresión individual, propias de la modernización.

Alejandro Bustillo, Jorge Bunge, ciertos trabajos de estudios –como los de Calvo, Jacobs y Jiménez; Acevedo, Becú y Moreno; Sánchez, Lagos y De la Torre– exploraron en cambio un espacio ambiguo: conscientes de la necesidad de aceptar los problemas abiertos por la modernización, trataron de encararlos negándose a abandonar para ello las tradiciones de la disciplina. El clasicismo tardío fue una reacción frente a las "invenciones" modernistas, una formulación a contrapique que tomaba nota de las contradicciones y las debilidades de las propuestas renovadoras. Por este motivo, su obra adquirió el carácter de una suerte de lúcido alegato auroral.

Es cierto que, particularmente en el caso de Bustillo, ese alegato se construyó a lo largo de la primera mitad del siglo, por lo que sería incorrecto suponerlo ya maduro en el período que ahora estudiamos; pero no lo es menos que las principales obras de estos años constituyeron sus fundamentos.

El clasicismo tardío participaba del cuestionamiento al liberalismo estilístico y lingüístico heredados del siglo XIX, producto de la "decadencia" y el "mal gusto". El despojamiento decorativo, la simplicidad geométrica, constituían un primer paso, elemental, primitivo, hacia un renacimiento del arte arquitectónico. Las críticas al modernismo apuntaban a dos frentes principales: su materialismo y su internacionalismo. El modernismo era producto de una concepción atea del mundo, proclamaba un objetivismo que negaba la existencia de un orden trascendente de las cosas: carecía de alma. Era ese objetivismo lo que conducía a una tiranía de la Técnica; el estilo, en cambio, era la imposición del alma, el dominio humano de la Técnica. Utiles, simples, correctos, los organismos modernistas estaban sometidos a la tiranía del inmediato consumo y no resistían al paso del tiempo. Las razones de esta desviación se encontraban en el desconocimiento de los dos niveles del carácter, el transitorio y el permanente: el modernismo sólo se vinculaba al primero sin responder al segundo. El objetivismo técnico y el simplismo eran los responsables de la homogeneidad del repertorio modernista, incapaz de expresar los matices de la raza o la nacionalidad. En el clasicismo, y especialmente su versión helénica, debían buscarse las bases para una arquitectura que mantuviera márgenes de valor y resistiera al paso del tiempo, de este tiempo inquieto y revolucionario, para fundar sobre ellas

1.



2.

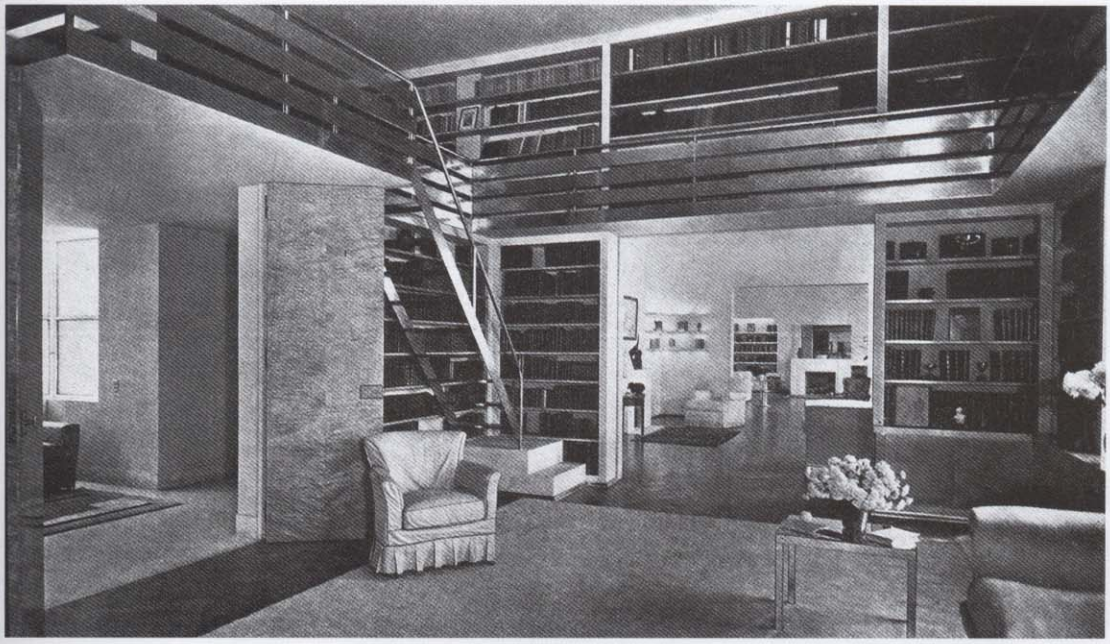
1. Vivienda Colectiva. Belgrano y Perú. Jorge Bunge. Buenos Aires.
2. Estancia familiar. Alejandro Bustillo. Plátanos.
3. Vivienda Colectiva. Interior. Alejandro Bustillo. Buenos Aires.
4. Vivienda Colectiva. Alejandro Bustillo. Buenos Aires.

Para Alejandro Bustillo era en el clasicismo, y especialmente su versión helénica, donde debían buscarse las bases para una arquitectura que mantuviera márgenes de valor y resistiera al paso del tiempo, para fundar sobre ellas una nueva –aunque no inventada– arquitectura argentina. Pero además, con sus platónicas y secretas fórmulas de armonía, el clasicismo constituía una garantía de la persistencia de la diferencia entre las almas sensibles y el vulgo.

una nueva –pero no inventada– arquitectura argentina. Pero, además, con sus platónicas y secretas fórmulas de armonía, el clasicismo constituía una garantía de la persistencia de la diferencia entre las almas sensibles y el vulgo. Si el snobismo pluriestilístico del siglo anterior denunciaba la falta de "gusto" de las multitudes, debía tenerse claro que la simplificación modernista hacía desaparecer esa mancha sólo en apariencia: en realidad, no se decía nada porque no se tenía nada que decir. La persistencia del "estilo" enfrentaba a la elección, y sólo estaba en condiciones de elegir correctamente quien había seguido, paso a paso, el camino de la correcta formación del espíritu; el verdadero Poder radicaba en el Saber.

A través del Ministerio de Obras Públicas, Bustillo llevaría a cabo importantes obras para las administraciones conservadoras –el Banco de la Nación Argentina, el Hotel Llao Llao, en Bariloche, el Casino y la rambla de Mar del Plata–, en la década de los treinta, por lo que nos referiremos a ellas en el próximo capítulo. Interesa aquí destacar el carácter ambiguo de los trabajos de este período, de los que pueden considerarse ejemplares su estudio en el campo y el edificio para la familia Ocampo. Este último era una casa de renta de alto valor, ubicado frente a Plaza Francia, en una de las posiciones más preciadas de Buenos Aires. En sus pisos superiores se ubicaba el departamento para la familia Ocampo, un interior modernista no sólo por el despojamiento decorativo sino, especialmente, por la miesiana fluidez de la planta. Bustillo reguló el "estilo" en el exterior mediante sólo tres rasgos: la cubierta *à la mansarde*, la simetría, pero, sobre todo, mediante una sutil pero típica operación deliberadamente antitécnica. Absolutamente desnudas de marcos o molduras, las ventanas podrían haberse repetido según una lógica mercantil y objetiva, pero esto no ocurre, y las diferencias de tamaño –más altas unas que otras– junto con la concentración de las del paño central enuncian el dominio de una inexplicable "voluntad" humana. Escultor y pintor además de arquitecto, Bustillo tenía su estudio campestre en una estancia de Plátanos, en la Provincia de Buenos Aires. La construcción es de un casi provocador despojamiento, como corresponde a su carácter campesino, y su cualidad deriva de un controlado juego de contrastes. Por empezar, el que se produce entre la rusticidad de la mampostería en confrontación con los enormes paños vidriados en las dos piezas que la componen, y con los delicados torsos y vasijas griegas que adornan el jardín. El *atelier* propiamente dicho enuncia su función y su doble altura por la colocación del aventanamiento corrido –apenas interrumpido por unas pilastras elementales– por encima de un paño ciego que contiene a la puerta. Y su volumen se acentúa por la presencia del pequeño cuerpo de servicio, de baja altura y pintorescamente rotado respecto del cuerpo principal. El resultado de estas operaciones es una extraordinaria obra, atemporal y atópica, con rasgos argentinos y universales, modernos y antiguos, regida por un orden, y un desorden, de origen indescifrable.

Con preocupaciones similares, los otros trabajos que interesa comentar no alcanzaron la densidad conseguida en estos ejemplos de Bustillo, pero muestran que la suya no era una voluntad aislada, sino que respondía a una inquietud generalizada.



3.

4.

Dos obras de Jorge Bunge (que, en rigor, son tres) indican que compartía estas intuiciones. Una de ellas, ubicada sobre la avenida Belgrano, en Buenos Aires, ocupa la esquina con Perú; consiste en un edificio de renta y es tan ambigua como las de Bustillo. Por empezar, porque la fachada esta loosianamente partida: el basamento esta constituido por un orden gigante que toma dos plantas, pero a partir de allí sólo unos rectángulos descarnados perforan el paramento blanco que se curva blandamente en la esquina. Y en ese punto, o mejor en esa línea vertical, un pequeño parteluz reconstruye la arista ideal del diedro. Pero lo más sorprendente es que esta coexistencia entre estilo y repetición abstracta se potencia en la repetición de todo el edificio, exactamente igual a sí mismo, varias cuadras más allá en una operación de convicción tipológica que sólo volveremos a encontrar en el período siguiente, cuando estudiemos la obra de Antonio Vilar. En el edificio Grenier (1927) –construido por Bunge, sobre Leandro N. Alem– el esquema de fachada es idéntico al del edificio de la avenida Belgrano, pero aquí interesa destacar, de la planta, su propósito de reproducir el modo de vida norteamericano, con servicios centrales y máxima compactación de los departamentos, apelando a la integración de un mobiliario fijo, que incluye asientos y camas empotrables.

La sede de la Unión Telefónica (1929), del estudio de Calvo, Jacobs y Jiménez, respondía a un esquema de composición que derivaba del reciente código de edificaciones de Nueva York y que ya había sido empleado en otras oportunidades. Se trata de la torre emergente entre dos volúmenes laterales de menor altura proyectados hacia la fachada. La operación también se ubica en este espacio ambiguo y se asemeja a la realizada por Bunge; por un lado, porque el repertorio empleado fue igualmente despojado, pero, además, porque la planta presentó, por primera vez, una estructura absolutamente liberada y flexible para la organización de las oficinas mediante muebles y elementos divisorios de montaje en seco.

El Jardín de Infantes que proyectaron Sánchez, Lagos y De la Torre para el Jockey Club fue pensado y construido en una veloz operación entre 1928 y 1929. Sobre el parque de Palermo, las instalaciones contaron con un terreno de 25.000 m^2 y con la explícita voluntad de introducir una verdadera revolución en la arquitectura escolar. El sol y la iluminación plena, y una absoluta flexibilidad de la planta debían reemplazar la imagen sombría del antiguo *magister* y los rígidos sistemas educativos vigentes. Nuevamente aquí, el sobrio estilo *georgian* elegido para la organización externa del edificio no constituía un hecho fortuito ni un ingenuo o irreflexivo ejercicio formal. Formada en su mayor parte por recintos con paramentos móviles o absolutamente transparentes, la escuela Granaderos constituyó así un ejemplo excelente de las nuevas posibilidades arquitectónicas que, en respuesta a nuevos requerimientos, las nuevas técnicas podían permitir. Sostenida por la casi abstracta representación estilística exterior, la visión del *continuum* espacial entre las aulas y entre éstas y los jardines debió constituir un poderoso impacto en la imaginación arquitectónica local. Las depuradas traducciones inglesas del clasicismo se extendieron a muchos otros edificios y casas individuales; el "*georgian*" fue la preferida, pero también se apeló al sobrio "Adams", como en la casa de renta de Posadas 1074 (1928), construida por Prentile y Spadoni.

1. Palacio Estrugamou. Sauze y Hugier. Buenos Aires.
2. Central Eléctrica Compañía Italo Argentina de Electricidad. Buenos Aires.

Algunas construcciones clasicistas tardías se constituían en una suerte de desafío antimodernista: no descartaban todos los elementos del confort técnico, las dimensiones de los recintos eran incuestionables, al igual que las condiciones de higiene, así como la funcionalidad, no admitían crítica alguna. De modo que el debate con los modernistas locales se limitaba a un plano puramente estético.

Preocupados por quedar fuera de los círculos más restringidos de la elite, en Buenos Aires los primos pobres se apretujaron en los bordes de los barrios más preciados en edificios de renta que no se diferenciaban de sus homólogos de las clases medias por sus compactadas superficies, sino por cubrirse con los tibios fulgores otoñales de extraordinarios aparatos decorativos clasicistas. En Palermo (Ugarteche 3050) Aziere y Senillosa construyeron así el Palacio de los Patos, en 1928, y a una cuadra de la Plaza San Martín, en la culminación de la elegante Arroyo se levantó en los mismos años el espectacular palacio Estrugamou (1930, de Sauze y Hugier).

La casa que Acevedo, integrante del estudio Acevedo, Beca y Moreno, construyó para sí mismo y su familia en la avenida Alvear (1933) es una expresión plena, quizá el último palacio de este clasicismo crepuscular. Se trata de una mansión cuya escala puede advertirse teniendo en cuenta los doce dormitorios para personal de servicio (siete para mujeres y cinco para hombres) con que contaba. Descartada cualquier estridencia pintoresquista, cualquier gesto que denotara búsqueda de invención, la construcción constituye un perfecto prisma regular. El problema siguiente, evitar que por el tamaño se lo confundiera con un edificio público se solucionó descartando elementos de "gran decoración" y recurriendo al empleo de un repertorio y una sintaxis indefinidos, genéricamente referibles al siglo XVIII parisino. La mansión quería deliberadamente constituir una suerte de desafío antimodernista: no se descartaron todos los elementos del confort técnico, las dimensiones de los recintos eran incuestionables, al igual que las condiciones de higiene, así como la funcionalidad no admitía crítica alguna. Así, la casa Acevedo remitía el debate a un plano puramente estético y dado que, como veremos, las primeras formulaciones modernistas argentinas no partían de la condición de reproductibilidad sino de las bases estético-técnicas de la renovación; la provocación de Acevedo consiguió el efecto buscado: tarde o temprano los modernistas, como Alberto Prebisch, deberían ajustar con ella sus cuentas, y así ocurrió.

2.

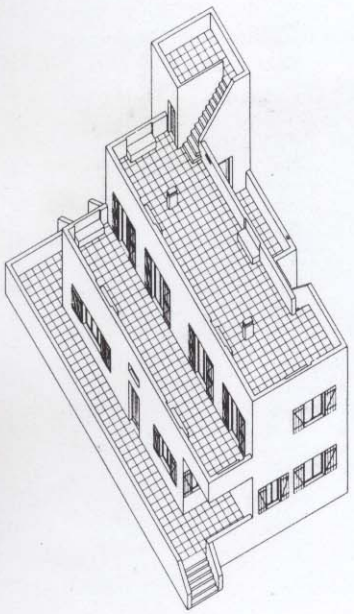
Primeras casas blancas

Estamos comprobando que constituye un error suponer que existe "un" comienzo de la "arquitectura moderna", e incluso que la misma definición es arbitraria en tanto pueden observarse distintas expresiones del modernismo; y hace tiempo que sabemos que el "Movimiento Moderno" constituye una invención de la historiografía. Pero sería absurdo desconocer que, de algún modo, al menos en el plano del lenguaje arquitectónico, a esta altura del siglo XX existe una representación común cuando se habla de "arquitectura moderna". Nadie dudaría, digamos, en considerar que la casa que Antonio Vilar construyó para sí mismo en San Isidro constituye un buen ejemplo de la "arquitectura moderna" en la Argentina.

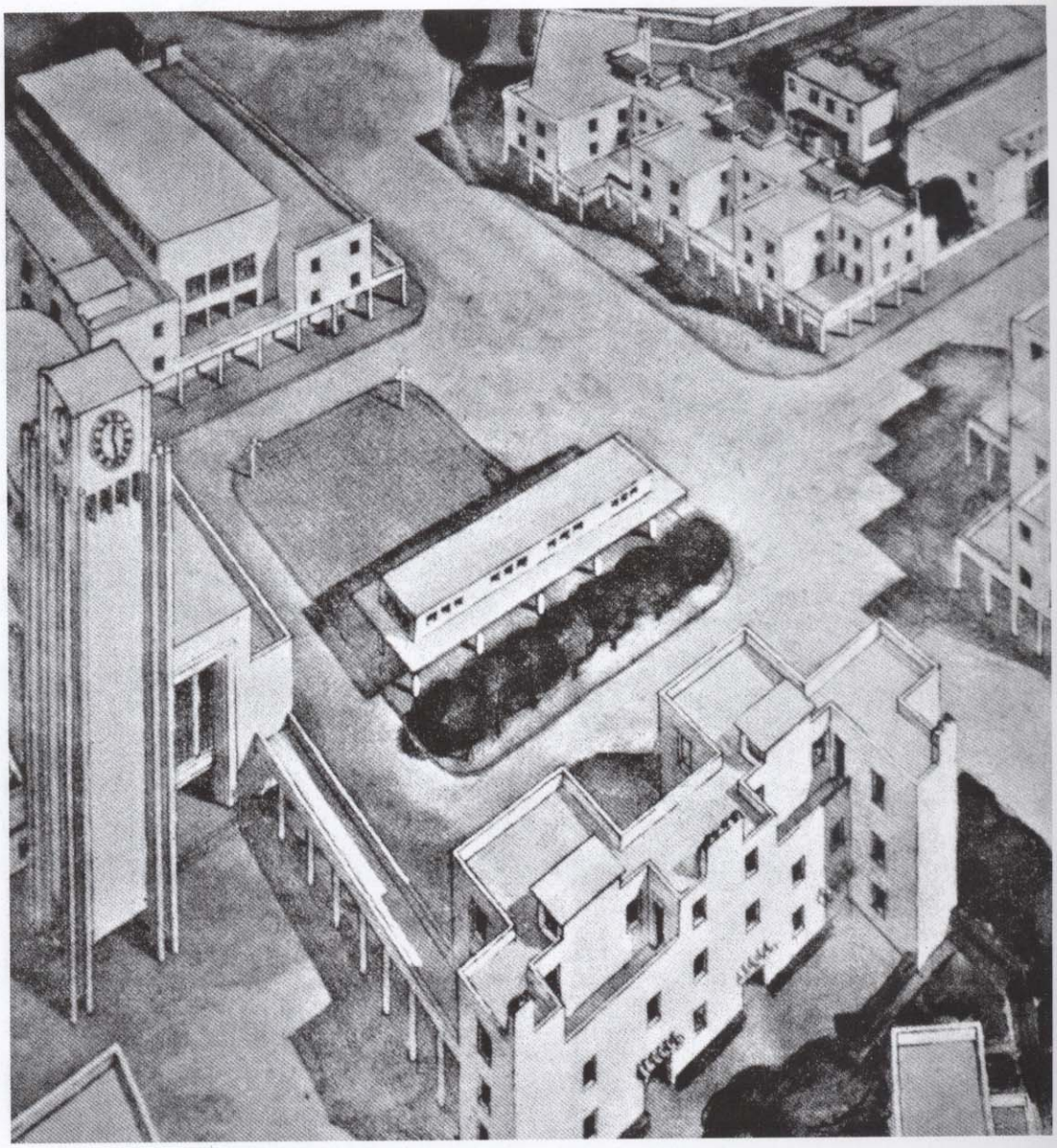
En este sentido, es legítimo preguntarnos cuáles son los primeros ejemplos en que ese lenguaje se manifiesta de una forma suficientemente plena. Pero para responder es necesario acordar con mayor precisión una caracterización de esta "arquitectura moderna".

Una primera observación consiste en la desaparición de los rasgos de "carácter" de los edificios: la "arquitectura moderna" es, ante todo, un lenguaje con una gramática y una sintaxis que se aplican de manera homogénea a todos los temas. Una segunda observación afecta a la composición de la planta, que tiende a compactarse y de la que la organización modernista elimina el *poché* , y con frecuencia la simetría. Podemos acordar también en dar como modernista la aplicación de un vocabulario basado en la eliminación de elementos de decoración, la articulación cubista de los volúmenes, la preferencia por el contraste entre superficies planas y profundos huecos, las texturas continuas de los paramentos, la homogeneidad de tratamiento entre interior y exterior, la acentuación de líneas y planos horizontales, el empleo de cubiertas planas y, en general, el gusto por un geometrismo abstracto que tiende a transformar las partes de la construcción en figuras geométricas euclidianas puras (la cubierta en plano horizontal, la ventana en paralelepípedo, etc.).

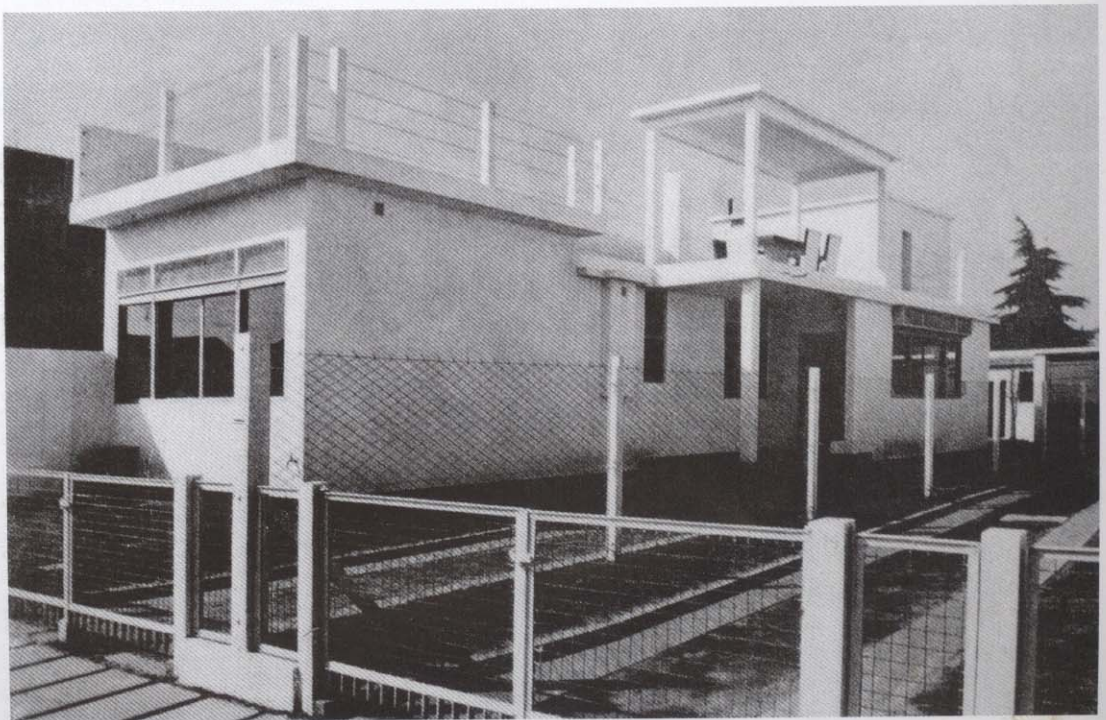
En este marco puede decirse que, en la Argentina, las primeras composiciones modernistas relativamente plenas fueron ideadas a mediados de la década del veinte. Una fecha temprana para la cultura



1.



2



3

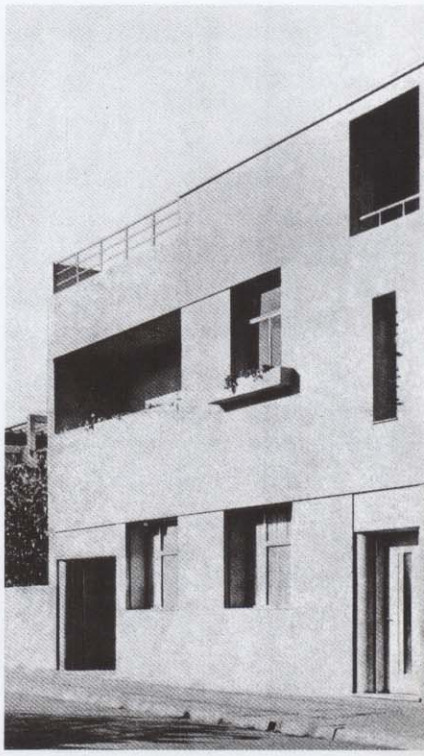
americana, y contemporánea de la producción internacional. Recuérdense a modo de referencia las siguientes fechas y ejemplos: de 1924, es la casa Schroeder, de G. Rietveld; de 1922, la casa Ozenfant, de Le Corbusier; de 1925-27, la casa Wolf, de Mies van der Rohe; de 1925-26 la casa Tzara, de Loos; de 1921, el Teatro de Jena, de Gropius; de 1917, la publicación de *La ciudad industrial*, de Tony Garnier.

Por los datos de que disponemos, las obras y proyectos en que más tempranamente se expresan los criterios antes mencionados son: la Ciudad Azucarera, en Tucumán, de Prebisch y Vautier, de 1924; la casa Péndola Díaz, en Concepción del Uruguay, de Alejo Martínez, construida en 1925; las casas prefabricadas de Alejandro Virasoro, en Banfield, de 1929; la casa, en Vicente López, de Günther Möller (*circa* 1929); las casas de Victoria Ocampo, en Mar del Plata, de 1926-27, y Palermo Chico, de 1928; a los que puede agregarse el edificio Siemens, construido por Hans Hertlein en 1927. De estos casos llama la atención su relativa "excentricidad", esto es que o bien casi ninguno se localizaba en Buenos Aires o, como ocurre con el edificio de Hertlein, se trató de un proyecto imaginado en Alemania.

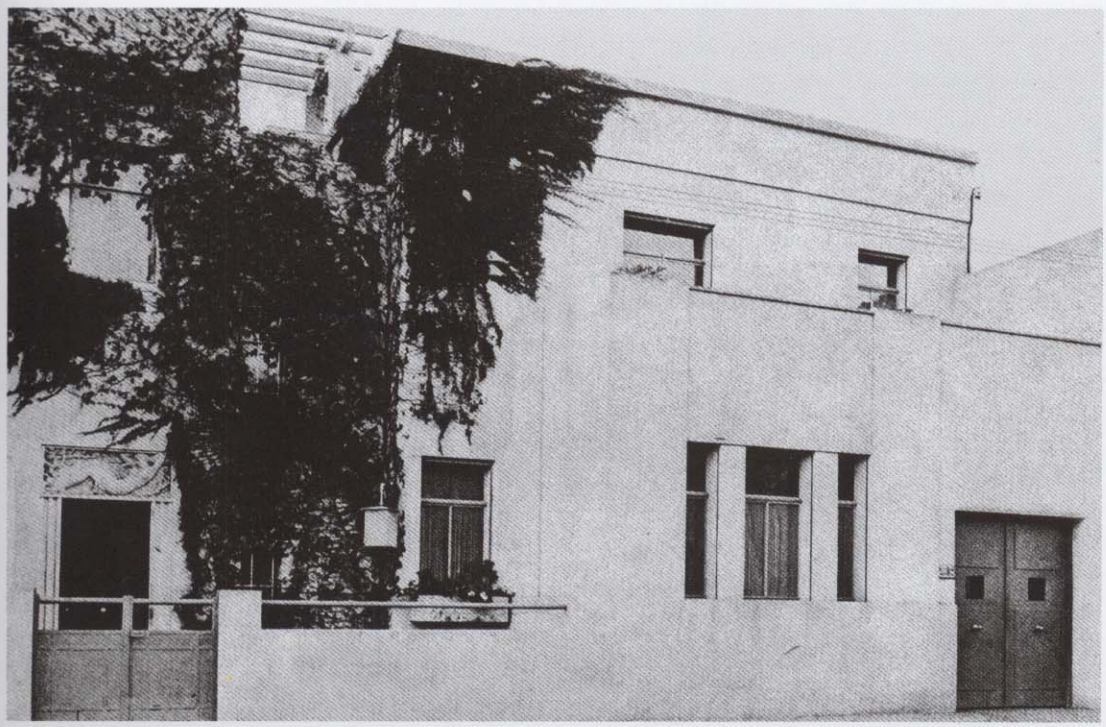
Estas obras pueden identificarse en dos grupos en función de la trama cultural con la que se articularon. Las de Virasoro, Martínez y Möller fueron expresiones individuales, marginales a los circuitos hegemónicos de consagración; mientras que las de Prebisch y Ocampo/Bustillo protagonizaron esos circuitos, y en unión con otras acciones culturales se constituyeron en los "verdaderos" antecedentes de la "arquitectura moderna" argentina.

Alejo Martínez se había formado en Europa, pero provenía de una familia de Concepción del Uruguay, en la provincia de Entre Ríos, donde comenzó a ejercer la profesión. En un ambiente progresista de profesionales e intelectuales, como el doctor Horne, las propuestas renovadoras de Martínez fueron bien acogidas, siendo la del doctor Péndola Díaz (1925) la primera casa de una serie que tiene su expresión más valiosa en la casa Horne, de 1930. De la primera son notables la volumetría cúbica, el alto grado de abstracción y el énfasis en las terrazas jardín, aunque en la planta se conservan los elegantes juegos de ejes de composición que, del mismo modo que las fachadas, evidencian una fuerte influencia loosiana.

Nos hemos referido ya a la obra de Alejandro Virasoro y a su papel en el debate modernista. Sus casas para Banfield son un ejemplo canónico de los inicios de la arquitectura moderna: un tema de contenido social, un sistema de construcción prefabricada, un lenguaje despojado y racional, y la provocadora construcción de los gazebos en las terrazas jardín, acreditaban un vanguardismo mucho más pronunciado que los restantes ejemplos. Pero se trataba, como dijimos, de un vanguardismo marginal: demasiado estridente para las condiciones de la Argentina.



4.



5.

1. Ciudad Azucarera. Proyecto. A. Prebisch y E. Vautier. Tucumán.
2. Casa Ocampo. Victoria Ocampo. Mar del Plata.
3. Viviendas populares. Alejandro Virasoro. Banfield.
4. Vivienda individual (Horne). Alejo Martínez. Concepción del Uruguay.
5. Vivienda individual (Péndola Díaz). Alejo Martínez. Concepción del Uruguay.

Con referencia al tipo de vocabulario empleado, las primeras composiciones modernistas relativamente plenas fueron ideadas a mediados de la década del veinte, una fecha temprana para la cultura americana, y contemporánea de la producción internacional. Por su localización fuera de Buenos Aires (Mar del Plata, Entre Ríos, Tucumán), llama la atención la "excentricidad" de estos proyectos y obras.

1. Casa Ocampo. Croquis de fachada. Victoria Ocampo. Buenos Aires.
2. Casa Ocampo. Croquis. Le Corbusier. Buenos Aires.
3. Casa Ocampo. Interior. Alejandro Bustillo. Buenos Aires.
4. Casa Ocampo. Frente. Alejandro Bustillo. Buenos Aires.
5. Casa Ocampo. Perspectiva axonométrica. Alejandro Bustillo. Buenos Aires.

Las casas de Victoria Ocampo enunciaban con violencia el postulado que los modernistas argentinos asumían como principal bandera: sólo el despojamiento absoluto de todas las vestiduras permitiría mostrar el alma, el núcleo de Valores que diferenciaba lo noble de lo bastardo.

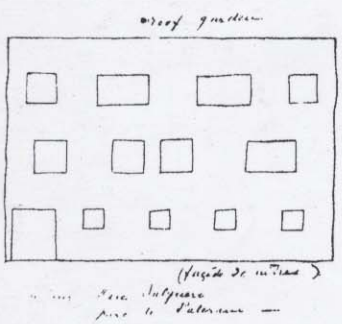
Más marginal resulta aún la figura de Möller, aunque no es difícil suponer que debió tener un conocimiento cercano del debate arquitectónico en Alemania. La casa que señalamos está ubicada en la calle Madero, en la barranca de Vicente López, y es una excepcional composición que aunque con lejanas alusiones al neocolonial por su cubierta, integra elementos de predominio horizontal y una gran pureza volumétrica con una cuidadosa articulación (¿orgánica?) con la especial configuración del predio.

En cambio, Alberto Prebisch y Victoria Ocampo eran líderes culturales de la elite y como tales fueron ellos quienes dieron el "tono" que caracterizó nuestra "arquitectura moderna".

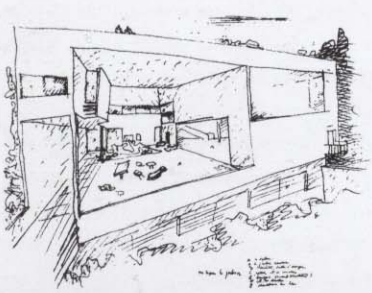
La "Ciudad Azucarera Tucumana" fue publicada por primera vez en 1924 en la *Revista de Arquitectura*, y luego en *Martín Fierro*. El plan revelaba la influencia de la *Ciudad Industrial*, de Tony Garnier y de Auguste Pret, en el tratamiento de algunos detalles. Prebisch y Vautier postulaban que la ciudad debía ser una máquina de perfecto funcionamiento; reivindicaban el orden como su principal instrumento, en oposición al desorden, la consecuencia más detestable de la metrópolis moderna. Doblemente antimetropolitana, la "Ciudad Azucarera" debía ser un ingenio modelo, alejado de la Capital y alejado también de la ciudad de Tucumán; un eslabón de una serie de pequeños asentamientos que, siguiendo las teorías de Gueddes, debían retener a la población en el territorio, evitando la formación de grandes conglomerados. Articulados diseños cubistas, las casas serían en su mayoría individuales y sus agrupaciones conformarían una suma ordenada de particularidades. En el punto más alto del terreno un monumento a los muertos recordaría en todo momento a los vivos sus deudas con los antepasados. El maquinismo leído por estos modernistas no era un mecanismo de solución de problemas masivos; ni era la reproductibilidad de la nueva producción industrial lo que se destacaba, sino la capacidad de la nueva técnica de producir nuevas formas abstractas, ordenadas, esenciales: una nueva estética sólo accesible a los más sensibles, a los más educados.

Las casas de Victoria Ocampo enunciaban con violencia el postulado que los modernistas argentinos asumían como principal bandera: sólo el despojamiento absoluto de todas las vestiduras permitiría mostrar el alma, el núcleo de Valores que diferenciaba lo noble de lo bastardo. En términos de carácter ese despojamiento podía ser relativamente admitido en un ámbito marginal, en cierto modo efímero como la ciudad balnearia, pero en pleno corazón del sector recién planeado como ajardinada extensión del barrio norte era escandalosa. Primero, porque su "noble pureza" iluminaba los falsos oropeles de sus vecinos, pero sobre todo porque introducía una quebradura, una liquidación del sistema del carácter: si la ausencia de atributos era aceptable para los estratos inferiores de la sociedad, en una casa patricia resultaba inadmisible. Aún así, no debe haber confusiones: la señora Ocampo no estaba interesada en ningún vanguardismo ni en ninguna transparencia o exhibicionismo, y fue por esto que rechazó el proyecto elocuentemente moderno que con sus piscinas colgantes, sus techos jardín, su indefinición entre interior y exterior, su disolución de los limites de los recintos, le propusiera Le Corbusier.

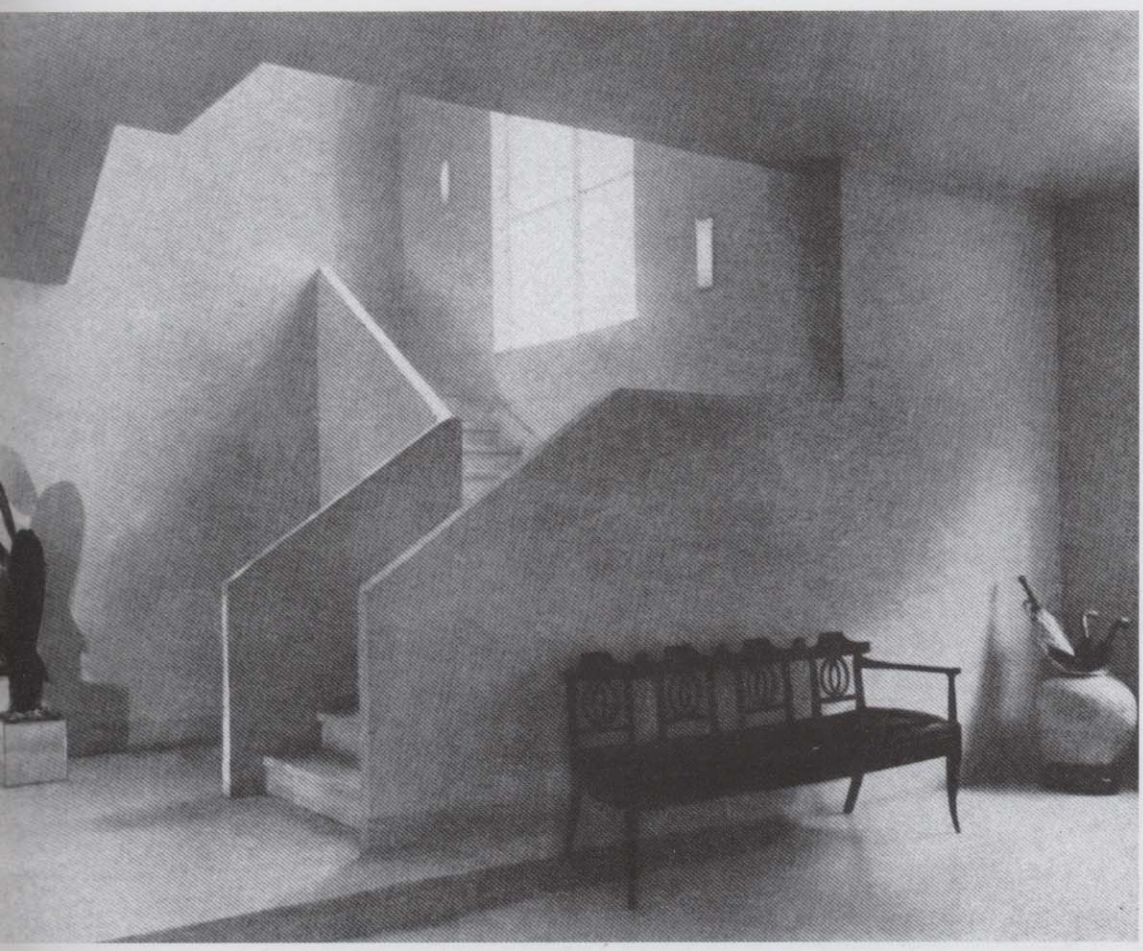
Con su relativo "sacrificio" –que no pudo soportar, mudándose al poco tiempo a Villa Ocampo en San Isidro– Victoria tuvo un importante papel, porque demostró a la sociedad que el despojamiento, que en su "ingenuidad" la mayoría leía como pobreza, constituía en realidad un signo de Valor: se podía ser modernos siendo tradicionales, pero sobre todo, se podía ser ricos en la más absoluta pobreza.



1.

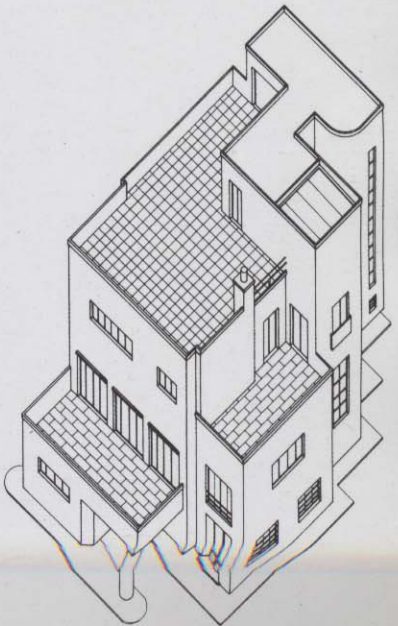


2.



3.

4.



5.

Segunda parte

Un estilo moderno

Con eficiencia y mesura

Modernismos

Como hemos venido sosteniendo en la primera parte de este libro, la Arquitectura Moderna se diferencia de la Arquitectura tradicional, de matriz clásica, en dos registros principales.

Por un lado, la Arquitectura Moderna fue consecuencia del proceso de creación de un fenómeno inédito como era la fabricación de vivienda como mercancía, lo que suponía asimilar las formas del habitar a las condiciones de producción, distribución, cambio y consumo, que caracterizan a la totalidad de las mercancías. En otras palabras, la Arquitectura se modernizó al adaptarse a la división del trabajo, a la separación entre valor de uso y valor de cambio, a la novedad de sus destinatarios anónimos y de sus constructores (obreros) igualmente anónimos y enajenados respecto de sus productos. La tendencia a la homogeneización y compactación o, en términos más generales, de sometimiento a las exigencias de masividad que tales condiciones suponen, produjo una conmoción absoluta en las estructuras de una disciplina que pretendía seguir gobernándose según sus propias leyes, las que a su vez estaban legitimadas desde la tradición y, en última instancia, por su cualidad mimética con la naturaleza como creación Divina.

Pero además, como producto cultural, la Arquitectura Moderna fue consecuencia de las grandes transformaciones que Sedlmayr ha condensado en la fórmula de la "pérdida de centralidad". Aunque no es posible en esta sede extenderse sobre las bases y el sentido de esa "pérdida", para nuestro trabajo es de primordial importancia registrar que la puesta en cuestión de la tectónica tradicional –basada en esfuerzos de compresión–, la disolución de los límites entre lugares y entre interior y exterior (transparencia), la desvinculación con el contexto inmediato urbano o natural (objetualización), el cuestionamiento de la mediación lingüística en el concepto de mimesis, la negación del pasado y la consecuente necesidad de autolegitimación, la liquidación de todo rasgo de caracterización, fueron y son los nudos problemáticos explorados por la Arquitectura Moderna y como medio de esa "pérdida".

En términos generales, la "pérdida del Centro" y la condena a la permanente autofundación traen como consecuencia dos sensaciones opuestas: en una dirección, esa ausencia y esa condena provocan la angustia por la soledad y la melancolía por la fugacidad características del arte moderno. Pero, precisamente, de esa pérdida y sobre esa autofundación emerge la libertad como el principal valor de la modernidad.

La tendencia hacia la homogeneización, la universalización y la abstracción que definen a los procesos reales de modernización deben componerse sin embargo con impulsos de signo opuesto. Debido a que esos procesos son producidos y sostenidos por formas estatales y nacionales determinadas, las expresiones de los modernismos estéticos se completan mediante tendencias en las que se acentúa la celebración del carácter local, o las nostalgias por la "cualidad" perdida.

De manera que las variantes de los modernismos no solamente son muchas sino que oscilan entre la celebración de las infinitas posibilidades de elección estética, programática o técnica, la angustia subjetiva, la búsqueda de códigos universales de entendimiento, enunciación y representación, a veces electivamente compartidos o en ocasiones impuestos, o la exacerbación de rasgos de identidad local.

A diferencia de la relación democracia-arquitectura moderna que fue especialmente sostenida por historiadores de la segunda posguerra, como Bruno Zevi, la historiografía reciente ha debido reconocer que en términos generales no hay contradicción entre "modernización" y "autoritarismo" u otras expresiones polí-

1. Edificio Kavanagh. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.

El edificio Kavanagh es una buena muestra de la ambigua relación entre modernismo y tradición característica de la arquitectura de este período. Su masa se organiza de manera simétrica y, apilada al modo clásico, cierra frontalmente el espacio de la plaza San Martín. Pero a la vez, al estar conformado a partir de la matriz triangular de su planta, el rascacielos ofrece su arista aguda hacia el río, generando una visión de escorzo de extraordinario dinamismo.

1. Museo Nacional de Bellas Artes. Interior. Alejandro Bustillo. Buenos Aires.
2. Museo Nacional de Bellas Artes. Interior. Alejandro Bustillo. Buenos Aires.
3. Arco Triunfal. Ejercicio en la Escuela de Arquitectura.

Como no podía ser de otro modo, la comprensión de las transformaciones en curso no era homogénea ni, mucho menos, acertada. Junto con trabajos de Virasoro y Gelly Cantilo, Croce Mujica y Otaola en la primera presentación de la "Arquitectura Moderna" realizada por la Sociedad Central de Arquitectos, se incluyeron obras de Alejandro Bustillo y ejercicios con referencias neoclásicas.

ticas "reaccionarias". En lo que se refiere a las representaciones, ha sido también advertido, en sentido contrario, que tampoco existe ninguna relación de necesidad entre sistema político democrático y reivindicación de cualquiera de las formas de los modernismos.

Es cierto que puede hablarse de "modernismos reaccionarios", como lo ha hecho Jeffrey Herf, en la medida en que se busque caracterizar aquellos procesos de transformaciones económicas, sociales y culturales parciales impulsados por elites para las que es más conveniente identificarse con temas y representaciones modernistas como emblemas de un "mundo nuevo", escamoteando simultáneamente las reformas de las relaciones sociales, sobre todo las referidas a la expansión de las libertades. Pero aún así, no parece fácil encontrar un frente homogéneo de relación entre estética y política, y mucho menos en el ámbito de las instituciones del Poder estatal.

Estas observaciones son necesarias para comprender la necesidad de una revisión de los paradigmas historiográficos que han construido la "arquitectura moderna" en la Argentina.

Obturada su visión por el presupuesto de contradicción entre autoritarismo y modernismo, la historiografía ha sostenido habitualmente que, a diferencia de lo ocurrido en otros países, en este el Estado que surgió del golpe militar que en 1930 rompió la continuidad institucional mantenida desde los inicios de la modernización, pero que como expresión de las viejas elites oligárquicas no apoyó o no dio lugar a la arquitectura moderna. A lo largo de este capítulo veremos que esta afirmación puede desmentirse fácilmente, pero podremos también comprobar que eso no significa negar que de algún modo, gracias a la conjunción de corrientes intelectuales, fuerzas sociales, tradiciones e intereses políticos y económicos se haya producido la consolidación de líneas hegemónicas. En otras palabras: no todas las expresiones modernistas que se conocen en la escala internacional tuvieron lugar en la Argentina. Será un propósito de este capítulo intentar caracterizar esas líneas de hegemonía y buscar comprender sus condiciones de emergencia.

Modernismo

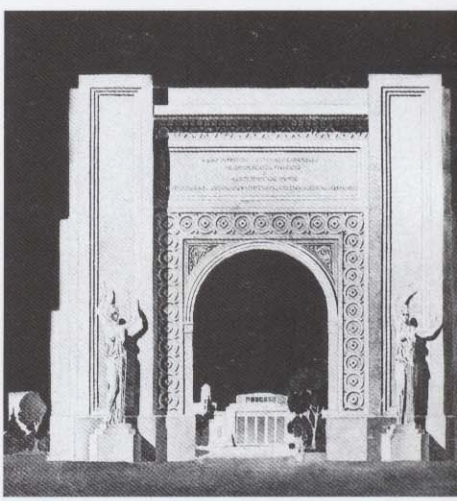
Si observamos la producción arquitectónica de la Argentina entre 1930 y 1939 comprobaremos que, si bien tuvieron lugar los procesos de condensación y cuestionamiento de la legalidad clásica de la disciplina necesarios para la masificación de la edilicia, no ocurrió lo mismo ni con los procesos industriales de producción ni con los aspectos culturales señalados en segundo término, tendientes a la "pérdida de centralidad".

La elección de ambas fechas no es azarosa. Nos referiremos más adelante a la ruptura que observamos en 1939. En cuanto al inicio en 1930, se debe a que en enero de ese año la Sociedad Central de Arquitectos publicó un número de su *Revista de Arquitectura* dedicado al fenómeno de las "tendencias modernas". A este motivo podríamos agregar el de la visita de Le Corbusier en noviembre de 1929 o la "revolución" que inició el nuevo ciclo neoconservador que caracteriza el tipo de construcciones realizadas durante la década.

Es cierto que las obras que pueden verse en el citado número de dicha revista representan expresiones lingüísticas que van desde el *art déco* de Virasoro o Squirru y Croce Mugica hasta el clasicismo de Bustillo, de Otaola y Roca, o de Gelly Cantilo y Moll; y también es cierto que sólo Virasoro fue reconocido por la historiografía posterior como un "pionero" de la Arquitectura Moderna en la Argentina. Sin embargo, es posible advertir en ese conjunto heterogéneo ciertos rasgos comunes de carácter. Aunque embrionariamente y aún confusamente expresados, son los mismos que permiten identificar a la Arquitectura Moderna en la Argentina hasta 1939. Es una arquitectura que en términos formales puede definirse casi con rasgos opuestos a los señalados en el segundo nivel observado al principio en tanto es: sólida, de volúmenes cúbicos elementales claramente articulados, de mínimas indicaciones decorativas, discreta, prioritariamente muraria, opaca, con voluntad de permanencia y tendiente a descuidar la materialidad en favor de la abstracción. Debe advertirse que estas primeras expresiones en las que explícitamente se reconoce la condición "moderna" remiten a un gusto por las formas simples y con escasa decoración que al tiempo que busca abandonar rasgos estilísticos anacrónicos reacciona a las exuberancias del arte nuevo. Aunque suele mencionarse una supuesta "influencia francesa" en su adopción, en el último tramo de la década del veinte este gusto tenía amplia difusión internacional, a tal punto que la *Revista de Arquitectura* reproduce los términos del debate en el *Royal Institute of British Architects*.

1.

2.



3.

Como no podía ser de otro modo, al provenir de una institución conservadora esta primera presentación del nuevo fenómeno si revelaba por un lado una difundida curiosidad y un creciente reconocimiento de su entidad, expresaba simultáneamente una igualmente creciente preocupación y cautela ante lo que –como se refleja especialmente en varios comentarios– se intuía como una crisis de proporciones históricas.

Caracterizadas desde afuera en 1930, tres años más tarde, con en el Primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea, las nuevas corrientes generaron su primera autorrepresentación.

Anunciaron allí su toma de partido Wladimiro Acosta (edificio Cicateen, Berlín), Nicolás Lastra (edificio de Tacuarí 372), Joselevich y Douillet (Comega), Stock y Olezza (casa colectiva), Mansilla Moreno y Tivoli (Ciudad Universitaria, en Tigre), Ocampo y Rodríguez Remy (iglesia parroquial), Alberto Prebisch (iglesia), Alejo Martínez (casa individual), Eduardo Sacriste (casa individual), Felix Sluzki (casa individual) y Ernesto Vautier (casa individual). Como puede comprobarse, ninguno de los participantes figuraba como "moderno" en la lista anterior; algunas presencias sorprenden (Mansilla Moreno y Tivoli); son sugerentes las ausencias: Jorge Kalnay, Antonio Vilar, León Dourge, Fermín Bereterbide, Sánchez, Lagos y De la Torre, para recordar las más importantes. De este conjunto, en el que a pesar de las ausencias puede observarse una voluntad programática que a lo largo del período habrá de diluirse, algunos serán los que a su vez integren en 1935 el primer embrión del grupo argentino del CIAM: Acosta, Isaac Stok, Prebisch, Vautier y, esta vez sí, Bereterbide y Dourge.

Rara vez –al menos en el período al que estamos haciendo referencia– las arquitecturas que en nuestro país procuraron dejar atrás los estilismos tradicionales acompañaron las distintas alternativas transitadas

1. Página de la revista del CACYA.
2., 3. Proyectos de estudiantes modernistas publicados en la revista del CACYA.

Las concepciones modernistas mas radicales y excluyentes fueron albergadas por el Centro de Constructores, Arquitectos y Afines (CACYA), una institución alternativa a la SCA. A diferencia de esta última, en el CACYA se nucleaban segmentos profesionales y empresarios con escasas vinculaciones orgánicas con la elite tradicional.

por la Arquitectura Moderna en otros países –incluso de Latinoamérica–, alternativas en las que se acentuaron valores de atectonicidad, transparencia, mimesis biologista, culto a los nuevos materiales, transitoriedad, elocuencia discursiva y linearidad.

No faltaron razones para que nuestro modernismo adoptara esta dirección: técnicas, culturales, profesionales y políticas. Para comprenderlas es necesario advertir que a diferencia de los Estados Unidos, donde el proceso de modernización se había iniciado más de un siglo antes, en nuestro país el modernismo estético formó parte de una modernización gestada por sectores tradicionales, no acompañada de un proceso masivo de taylorización, pero sí por importantes movimientos sociales hacia utopías de transformación global. Son los mismos factores que Perry Anderson ha señalado como característicos de los modernismos europeos. Como ha sido analizado por estudiosos de la historia política y económica, una particularidad del caso argentino en relación con otros países latinoamericanos, como Brasil o México, es que las políticas estatistas anticrisis fueron piloteadas por los sectores ligados al modelo tradicional agroexportador, de manera que las bases "antiguas" de la formación social argentina, ligadas a la renta de la tierra, no fueron afectadas.

Así, mientras que la Arquitectura Moderna europea como tipo ideológico resultó ajena a la cultura norteamericana prácticamente hasta la mitad del siglo y avanzado el *New Deal*, en nuestro país adquirió un temprano valor retórico, precisamente porque servía como demostración visible de un progreso y una modernización que en rigor sólo se estaban produciendo en forma parcial.

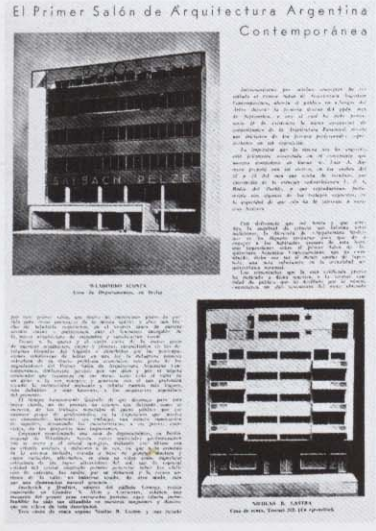
Pero si la Arquitectura Moderna en la Argentina se separa del "retraso" de los norteamericanos por lo ya dicho, tampoco se asimila exactamente a las variantes europeas. Es que si, en términos generales, los avances modernistas en Alemania, Checoslovaquia, la Unión Soviética, Holanda, e incluso durante el primer fascismo italiano, estuvieron sostenidos por proyectos de renovación social, nada de esto, como es sabido, ocurrió en la Argentina, donde los programas de renovación fueron sólo tibiamente sostenidos en parte de la segunda y tercera décadas del siglo.

Lo que no significa que durante la década no se hayan desarrollado importantes programas de transformación física a partir del Estado, tanto en su forma Nacional, Provincial o Municipal, como a través de empresas o entidades oficiales. Por el contrario, como veremos más adelante, las estructuras estatales crecieron y se fortalecieron estableciéndose en este período las bases de un intervencionismo que caracterizaría las décadas siguientes.

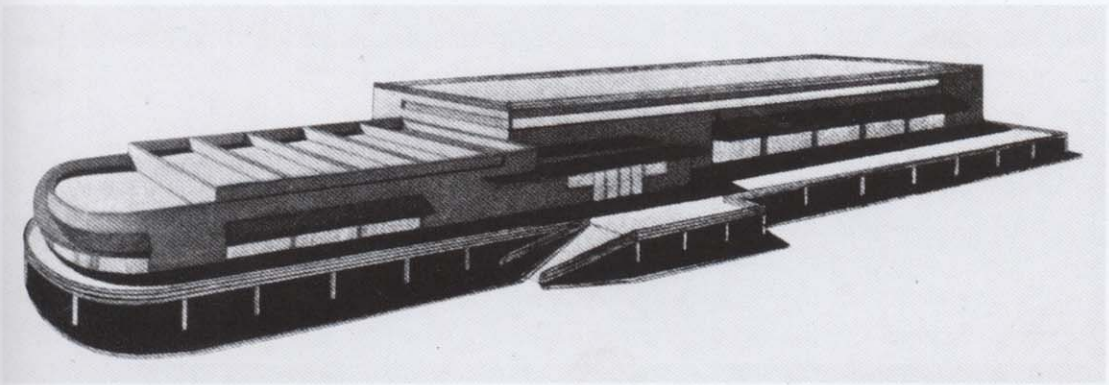
En el plano de la cultura, el dilema que enfrentaron las elites que protagonizaron esta fase de la modernización era el de construir una identidad nacional lo suficientemente fuerte como para resistir los procesos de disolución generados por las grandes corrientes inmigratorias. Habiendo constituido el mito del origen y sustancia de la Patria en un grupo criollo, los sectores dominantes impulsaron un proceso de construcción forzada de mantenimiento y desarrollo de esa sustancia mediante un doble movimiento por el cual se negaba entidad a las infinitas particularidades culturales, históricas y étnicas que componían a la sociedad real, disolviéndolas bajo la consigna de "crisol de razas", mientras que se fijaban como instituidas desde la tradición local las características de la "argentinidad".

Hemos comprobado en la primera parte los distintos inicios del "modernismo", en los nuevos programas, formas organizativas, materiales y demandas de la modernización, en las expresiones del clasicismo tardío, en el neocolonial y en las búsquedas diversas del "arte nuevo". De aquí que nuestra Arquitectura Moderna no haya supuesto una ruptura sustancial, al menos con estas tendencias. Lo importante no es que se tratara o no de "un estilo más", sino en qué medida y junto a qué, otras alternativas permitieron llevar a cabo las profundas transformaciones en desarrollo.

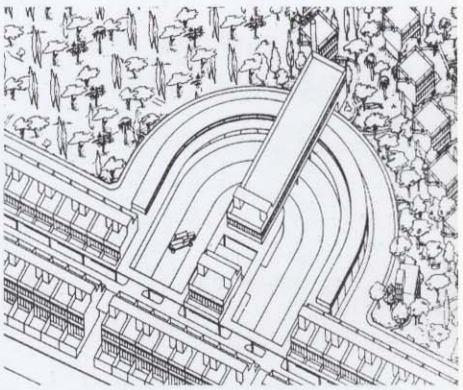
Precisamente, en primer lugar debido a la necesidad de construir representaciones homogéneas de la "cultura argentina" que contrarrestaran los efectos dispersivos producidos por el aluvión inmigratorio, pero además por las características "reaccionarias" de nuestra modernización (y en particular del ajuste conservador de la década del '30), las expresiones individualistas y subjetivas, punto de partida de la diversidad y diferenciación que se consideraban peligrosas, nunca tuvieron sino manifestaciones marginales, así como ocurrió en otros ámbitos de la cultura. Más que fomentar la elocuencia y los experimentalismos auspiciados por las tendencias liberalizantes del modernismo, factores que hubieran aumentado los riesgos de la disolución, terminaron instalándose la discreción y la autocontención como principios dominantes. Así, acompañando la ficción fraudulenta y el ahogo de la libertad con que se reemplazó al


El Primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea

1.



2.



3.

sistema democrático, toda búsqueda que pudiera salirse de los carriles generalmente aceptados y toda preocupación cultural dislocante tendieron a ser eliminadas del panorama cultural.

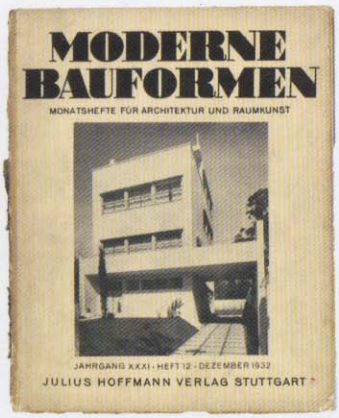
Contactos con el debate internacional

Es desde las necesidades provocadas por estos procesos internos como pueden entenderse las conexiones establecidas entre los procesos locales y las distintas corrientes del debate internacional.

En cuanto al medio de llegada más frecuente de esas influencias, las publicaciones, vale la pena considerar como especialmente inspiradoras de las versiones profesionalista y formalista a *L'Architecture d'aujourd'hui*, donde la Arquitectura Moderna se presentaba en general como una moda, sin detenerse demasiado en la explicitación de los debates que la habían suscitado en décadas anteriores. *Les Cahiers Morance* pueden haber sido otra fuente francesa, tampoco demasiado explícita, aunque un poco más comprometida con las elecciones del material publicado. De las revistas alemanas, *Moderne Bauformen* tiene un período bastante corto en el que se seleccionan claramente ejemplos de las corrientes modernistas más radicales y sustentadas sobre una base más amplia que el reducido profesionalismo; pero, tanto antes de 1927 como luego de 1933, la tendencia se diluye entre ejemplos folklorísticos o neoclasicistas. *Wasmuths Motashefte für Baukunst* mantuvo en cambio una línea más clara, pero dejó de publicarse en los primeros años de la década. Puede pensarse que mal pueden haber influido las ideas allí publicadas en alemán, pero hubo además contactos directos a través de empresas de ese origen –como la Philipp Holzmann, constructora de las principales Siedlungen de Frankfurt y promotora de la revista *Das Neue Frankfurt*–, algo a lo que luego regresaremos. Las publicaciones americanas e inglesas dedicaban en esos años muy poco espacio a la arquitectura moderna. Revistas de vanguardia como *C, Wendingen, Frühlicht*, e incluso la revista del GATCPAC, o *L'Esprit Nouveau*, llegaban a un reducidísimo grupo o no circulaban en absoluto. Quedan como fuente escrita los *Bauhausbucher* y los textos de Le Corbusier, especialmente *Vers une Architecture*.

Pero como canales para una influencia directa y más efectiva actuó un conjunto destacable de exponentes de aquellas ideas. Lejos de representar los vanguardismos más exacerbados, las visitas de Marinetti, Le Corbusier, Hegemann, Steinhoff, Bardi, Sartoris y Perret fueron definidas y definieron este perfil austero de nuestra Arquitectura Moderna. Si se exceptúa la hasta ahora difícilmente explicable actuación de un expresionista como Hugo Härnig, como corresponsal y colaborador en Alemania de la conservadora *Revista de Arquitectura*, en su mayoría no fueron izquierdistas comprometidos con las grandes conmociones sociales que sacudían a Europa ni promotores de escándalos y rupturas radicales, sino figuras interesadas en la búsqueda de la armonía entre Modernismo y Tradición.

Filippo Tomasso Marinetti, quien podía ser considerado como una excepción, visitó Buenos Aires, Córdoba y La Plata en junio de 1926, a 15 años de su primer Manifiesto, y cuando el futurismo había sido integrado al "regreso al orden" que impulsaba el fascismo italiano en el poder. De todos modos, y aunque la conferencia en la Facultad de Arquitectura fue eficaz en su prédica acerca de la necesidad de una "arquitectura apropiada a los tiempos modernos", el Futurismo fue recibido por el grupo de *Martín Fierro*, pero también por la prensa en general, como un movimiento ya anticuado. Y aquello que los jóvenes



1.

2.

1. Vivienda individual, de A. Prebisch, en tapa de *Moderne Bauformen*.
2. Banco de Boston, Buenos Aires, en publicidad de Philipp Holzmann, Alemania.
3. Vista de la *Cité des Affaires* desde el Río de la plata. Croquis de Le Corbusier.
4. Le Corbusier durante su visita a Buenos Aires.
5. Proyectode "rascacielito" en Buenos Aires. Le Corbusier.

De las revistas alemanas, *Moderne Bauformen* fue, junto con *Wasmuths Motashefte für Baukunst*, una de las más consultadas en esté período. Puede pensarse que mal pueden haber influido las ideas allí publicadas en alemán, pero hubo además contactos directos a través de empresas de ese origen, como la Philipp Holzmann, constructora de las principales *Siedlungen* de Frankfurt y promotora de la revista *Das Neue Frankfurt*. En octubre de 1929 llegó a Buenos Aires Le Corbusier. Luego de una sucesión de fracasos –de los que el más notorio fue la pérdida del concurso para el Palacio de las Naciones-, asediado desde la izquierda por los radicales de los CIAM, el arquitecto suizo veía a la elite argentina como un grupo joven, pujante y con poder suficiente como para dar realidad a sus sueños totalizantes.

vanguardistas encabezados por Alberto Prebisch le criticaban, era lo que juzgaban como una infantil prédica "objetivante" que no tomaba nota de los contenidos "puramente espirituales" del arte como –creían– era ya reconocido en un segundo momento de las vanguardias.

Tres años después, en 1929, se produjo la siguiente visita significativa, cuando en octubre Le Corbusier llegó a Buenos Aires. Sus contactos provenían del mismo grupo promotor del viaje de Marinetti: Amigos del Arte, Amigos de la Ciudad, Victoria Ocampo. Luego de varios fracasos, asediado desde la izquierda por los radicales de los CIAM, tentado por el inmenso poder de los autoritarismos, veía a la elite argentina como un grupo joven, pujante y con poder suficiente como para dar realidad a sus sueños totalizantes. En sus conferencias trató de seducirla hablando de negocios posibles, de armonías que podían recuperarse, de pasados que no sólo no era necesario olvidar sino que, por el contrario, en ellos se encontraban los elementos del futuro. Y, hábilmente, propuso un plan de transformación de la ciudad que reforzaba el viejo centro y remozaba la idea de la "ciudad pequeña", haciéndola moderna sin alterarla, mediante el mágico agregado de un nuevo centro sobre el río.

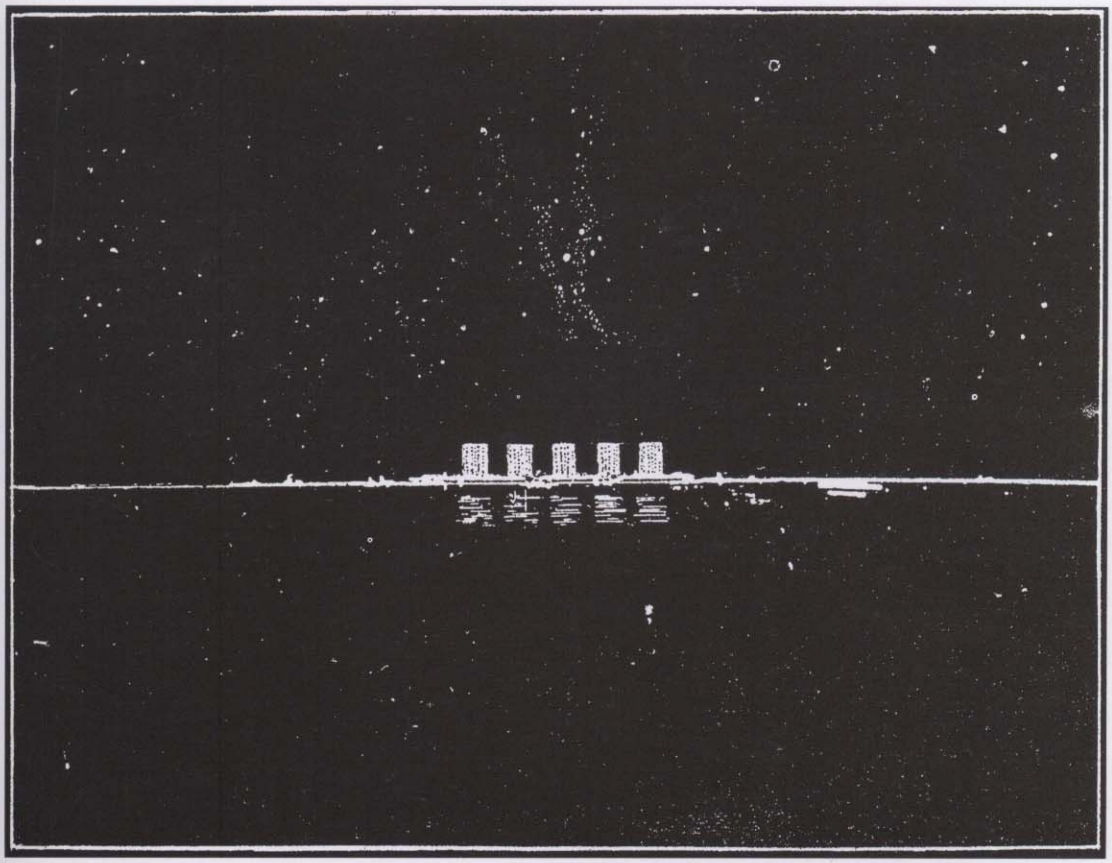
Pero ¿fue realmente significativa para los arquitectos?, ¿lo fueron sus ideas en este período? En algunos casos tuvo un impacto inmediato: en los hermanos Stock, en Ocampo y en Rodríguez Remy, en el propio Prebisch, quizás en León Dourge, se encuentran, aunque atenuados, algunos rasgos del repertorio corbusieriano. Pero es difícil rastrear su influencia en Vilar, en Birabén, Sánchez, Lagos y De la Torre, De Lorenzi, y la mayoría de los contemporáneos. Como ocurrió con Marinetti, Le Corbusier no fue recibido con expresión boquiabierta y espantada de carcamanes, sino con la suficiencia de los que habían ya elegido otro camino: en el diario *La Prensa* Angel Guido publicó una larga crítica (luego conocida en forma de libro como *La machinolatrie de Le Corbusier*) en la que lo acusaba de falta de claridad científica en la exposición de sus ideas y de propugnar una estética tecnocrática, pintoresquista y tardorromántica; y donde reivindicaba la línea "clásica" de la arquitectura encarnada en la obra de Hofmann, Taut, Tessenow, Oud y los arquitectos soviéticos agrupados en la OSA.

Aunque en 1938 la prédica de 1929 produciría sus primeros frutos, cuando Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan se ofrecieron en *Rue des Sèvres* a colaborar en el desarrollo de sus ideas para la ciudad, a lo largo del período que ahora estudiamos Le Corbusier intentó llevar adelante varios proyectos –un edificio de viviendas en Palermo, un museo, un grupo de casas en el Tigre, un hotel en Mar del Plata– con resultado adverso, hasta que la relación con sus primeros interlocutores concluyó diluyéndose.

A diferencia de Le Corbusier, Werner Hegemann no formuló impactantes propuestas de renovación. Llegado al país en 1930, estableció estrechos contactos con los administradores de Buenos Aires, Mar del Plata y, especialmente, de Rosario, ciudad en la que su actividad fecundó en análisis y propuestas. Analizaremos luego estas últimas, pero corresponde recordar aquí que su presencia influyó no sólo en el debate urbanístico sino también en la arquitectura en tanto trajo consigo una voluminosa exposición sobre la arquitectura reciente de su país, la que tuvo un notable impacto en la cultura arquitectónica local.

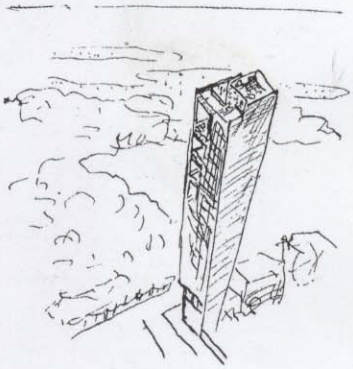
La arquitectura italiana fue difundida a través de dos exposiciones, impulsadas por el conde Galeazzo Ciano, yerno de Mussolini y activo agregado cultural de la embajada de ese país en Buenos Aires. La principal de ellas –en la que se conocieron los trabajos de Terragni, Mattè Trucco, Nervi, Michelucci y Piccinato– tuvo lugar en noviembre de 1933, presentada y organizada por Pietro Maria Bardi, uno de los principales críticos y propulsores de los arquitectos modernistas italianos. En noviembre de 1935 Alberto Sartoris expuso sus propias ideas mediante publicaciones en diarios y revistas especializadas, y dictó conferencias (en el Primer Congreso Argentino de Urbanismo, la Sociedad Científica y la Facultad de Arquitectura) sobre "el racionalismo en la arquitectura", "arquitectura y Estado", "la ciudad corporativa" y la arquitectura del Estado como "inherente al concepto fascista de ciudad".

La visita de Auguste Pret, en 1936, terminó de consolidar unas relaciones que a juzgar por los documentos disponibles habían comenzado con la publicación de sus trabajos por parte de Alberto Prebisch en *Martín Fierro* en 1924. También el maestro pronunció varias conferencias en la Facultad de Arquitectura y en la Sociedad Central de Arquitectos, las que luego fueron publicadas. Su presencia consolidó una de las líneas centrales de la formación modernista de la arquitectura argentina, aquella que estaba en condiciones de incorporar reformas estilísticas determinadas por factores climáticos, o –como en este caso– materiales, pero que no admitía la puesta en cuestión de la noción misma de "estilo" que propugnaban las posiciones más radicales. En el marco de una Escuela que formaba parte aún de la Facul-



3.

4.



5.

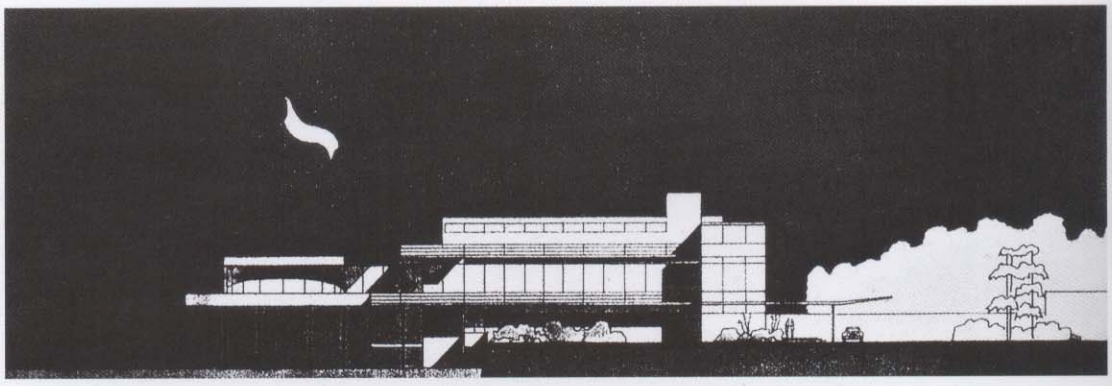
tad de Ciencias Exactas y competía con la de Ingeniería Civil, la presencia de Perret dio la primera legitimación internacional a un espacio de intermediación que frente a los ingenieros esgrimía los argumentos de una estética proporcional "objetiva" (a la manera de Matyla Ghyka), y enfrentaba a los caprichos formales de los arquitectos munido de los razonamientos no menos "objetivos" de la estética estructural, una estética que encontraba en la Historia de Choisy sus fundamentos en el pasado.

Por eso puede hablarse de influencia alemana en términos relativos, siempre que se la limite a elementos lexicales o a las prácticas de obra que, como dijimos, se trasvasaron a través de distintas empresas constructoras. Pero no es posible ignorar que pese a los vínculos establecidos por Victoria Ocampo, y a la publicación de los escritos de Gropius y Mendelsohn en la revista *Sur* durante la década, la arquitectura argentina de este período fue absolutamente inmune a una experiencia decisiva como la que tuvo lugar en torno a la Bauhaus. De esa experiencia –a la que se ligan los grupos radicales holandeses, suizos, rusos y checos– lo que estuvo ausente de nuestro país fue el intento de disolución de la arquitectura como mediación/interpretación estilística de las nuevas condiciones técnicas de producción y reproducción de mercancías, y de su transformación, ella misma, en puro proceso técnico, en "*reine Sachlichkeit*", pura objetividad. Y no por falta de información, por ignorancia o por falta de vinculaciones directas: en los primeros años treinta, Walter Gropius, el director de la Escuela, tuvo un marcado interés por radicar una oficina en Buenos Aires, con la ayuda de Frank Möller, y se habló de su instalación en el país, y hasta construyó en la ciudad una pequeña vivienda individual.

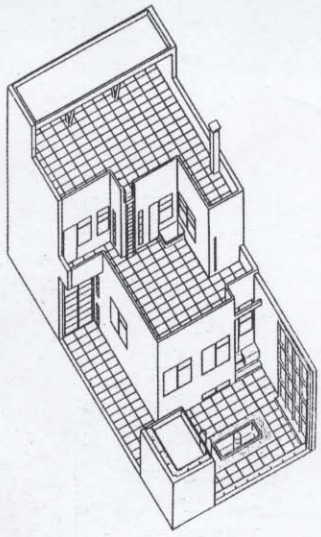
Se trató de una selección. Determinada por su propia dinámica interna, la arquitectura del modernismo argentino construyó una particular articulación dentro de la compleja trama de propuestas que creían representar la modernización. Y mediante esa particular articulación estabilizó durante esta "larga década" las componentes de un lenguaje abstracto y neutral, más allá de la geografía y más allá de la historia, capaz de mediar y dar forma a una nueva escena urbana que, como los guardapolvos blancos de los colegiales, suspendiera por un breve tiempo las lacerantes diversidades de una nación y una sociedad sin fraguar.

KUNST UND KUNSTLER
Moderne Baukunst in Deutschland

1.



2.



3.

1. Artículo sobre la instalación de la oficina de W. Gropius en Argentina. *Deutsche La Plata Zeitung.*
2. Centro turístico. Walter Gropius. Chapadmalal.
3. Casa para el pintor Emilio Petorutti. Alberto Sartoris. Perspectiva axonométrica. La Plata.
4. Centro Cívico. Proyecto. Fermín Bereterbide. Buenos Aires.
5. Plan de reordenamiento urbano. Bereterbide, Belgrano Blanco, Cravotto, Scasso. Mendoza.
6. Esbozo de un Plan Regional de Buenos Aires. Bereterbide y Vautier.

La política de grandes inversiones favoreció el perfil de dirigentes como Mariano De Vedia y Mitre, intendente de la ciudad de Buenos Aires entre 1932 y 1938, o Luciano Peltier en Mendoza, que cambiaron literalmente el aspecto de grandes sectores de la ciudad. Estas favorecían la circulación automotriz, incrementada por la penetración de la producción norteamericana, por el desarrollo petrolero y por la creciente obsolescencia y consecuente encarecimiento de los costos relativos de los antiguos tranvías y ferrocarriles.

La ciudad para las multitudes

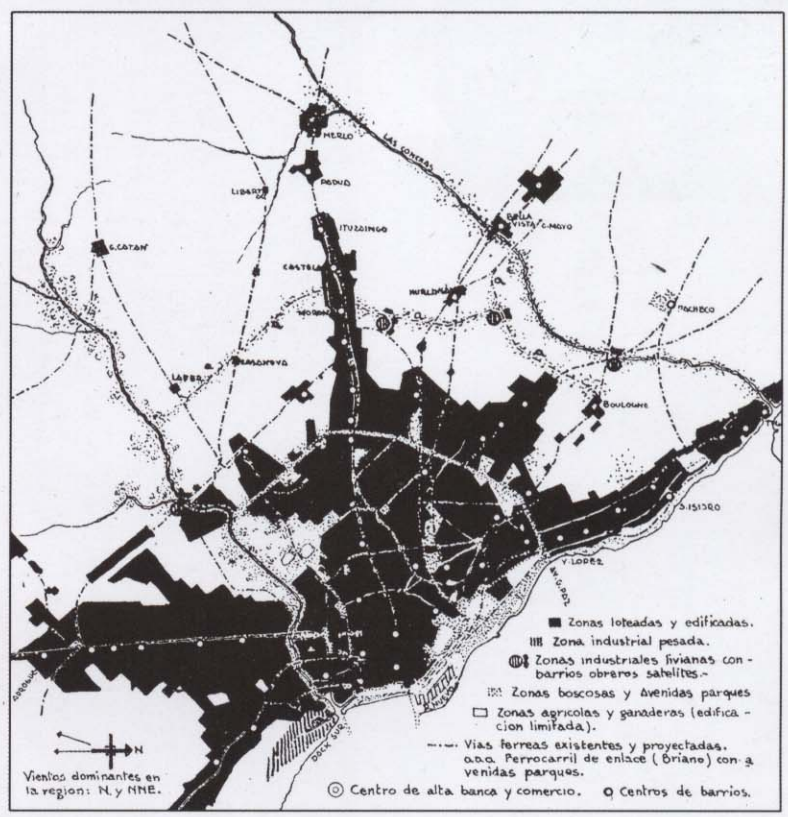
El intervencionismo en la economía fue, como dijimos, una de las reacciones oficiales frente a la crisis de 1929. Así, en los primeros años de la década se creó una infinidad de comisiones reguladoras, mediante las cuales el Estado propugnó no sólo el control de la producción agropecuaria sino también el desarrollo de una industria sustitutiva de las importaciones tradicionalmente británicas de productos manufacturados. Frente a una inicial caída de la inversión en la construcción (en Buenos Aires la superficie edificada se redujo a menos de la mitad de 1929 a 1933), y frente a los casi cuatrocientos mil desocupados, la política del Estado fue, entre otras medidas, la del incremento de la obra pública. Grandes emprendimientos fueron encarados en distintas áreas, pero especialmente en construcciones portuarias, en redes camineras y en infraestructuras urbanas. Y uno de los resultados de estas iniciativas y del proceso de sustitución fue el de un gigantesco incremento de la producción nacional de cemento, que pasó de doscientas setenta toneladas con relación a las cuatrocientas treinta que se importaban en el período 1926-1930 a setecientas ochenta contra veintidós en el período 1935-36. Entre las construcciones portuarias pueden citarse el puerto de Quequén, los silos de Elortondo, en Rosario, o el Puerto Nuevo, en Buenos Aires; mientras que en la Capital Federal tendría un impacto muy importante la concreción de las obras de rectificación del Riachuelo, según el proyecto del ingeniero Eduardo Huergo. La red de caminos fue desarrollada entre 1933 y 1939, a partir de la creación de la Dirección Nacional de Vialidad (1932) y del Fondo Nacional de Vialidad (1934), con lo que se consolidó la importancia del automóvil y, paralelamente, de la producción petrolera. De las obras de infraestructura urbana, la más importante fue la ampliación de la red de subterráneos de la Ciudad de Buenos Aires, cuyas vías, que tenían una longitud de siete kilómetros en 1913 y de dieciséis en 1930; se habían ampliado a veintiséis en 1940.

Esta política intervencionista Estatal y la propia dinámica de la crisis estimularon la concentración de capital en la industria de la construcción, favoreciendo la expansión de las grandes firmas ya existentes en el mercado, pero especialmente del grupo de constructoras de origen alemán. Confirmando el carácter conservador y oligárquico de esta fase de la modernización, las intervenciones estatales no favorecieron el desarrollo de experimentos que, con distintas orientaciones políticas e ideológicas. se llevaban a cabo simultáneamente en otros países, a la manera del gran plan para el valle del Tennessee en el *New Deal* norteamericano o de la transformación de los pantanos Pontinos en el fascismo italiano. Por el contrario, los grandes emprendimientos estatales consolidaron la estructura de la ciudad existente, aumentando especialmente el valor de la propiedad de la tierra en las áreas centrales.

La política de grandes inversiones favoreció el perfil de dirigentes como Mariano De Vedia y Mitre, intendente de la ciudad de Buenos Aires entre 1932 y 1938, o Luciano Peltier, en Mendoza, que cambiaron literalmente el aspecto de grandes sectores de la ciudad. En el caso de la ciudad de Buenos Aires, además de las tres nuevas líneas de subterráneos, se construyeron playas de estacionamientos subterráneas y, sobre todo, se llevó adelante el ensanche de las avenidas este-oeste (Belgrano, Corrientes, Santa Fe y Córdoba), lo que supuso la revalorización de grandes superficies frentistas, estimulada por las expropiaciones. Junto a estos ensanches, la otra gran tarea de la intendencia de De Vedia fue el inicio de la construcción de la avenida norte-sur (9 de Julio), que debía ser un símbolo del equilibrio o más bien de la unión entre "ricos" y "pobres" de la ciudad, y cuya concreción demandaría la demolición de más de veinte hectáreas del

4.

5.


MERLO
LAS CONDES
LIBARONA
PADUA
ITUZAINGO
VILLA VISTA
C. MAYO
C. CATAN
CASTELAR
MORON
HURLINGHAM
HAEDO
RAMOS MEJIA
LANUS
BOULOGNE
SAN ISIDRO
V. LOPEZ
M. DEL PAZ
Zonas loteadas y edificadas.
Zona industrial pesada.
Zonas industriales livianas con barrios obreros satelites.
Zonas boscosas y Avenidas parques
Zonas agricolas y ganaderas (edificacion limitada).
Vias ferreas existentes y proyectadas. a.a.a. Perrocarril de enlace (Briano) con avenidas parques.
Vientos dominantes en la region: N. y NNE.
N
Centro de alta banca y comercio.
Centros de barrios.

6.

1.

2.

3

viejo tejido. Además de movilizar grandes operaciones inmobiliarias, estas obras favorecían la circulación automotora, incrementada por la penetración de la producción norteamericana, por el desarrollo petrolero y por la creciente obsolescencia y consecuente encarecimiento de los costos relativos de los antiguos tranvías y ferrocarriles. Así, junto con estas avenidas, otras importantísimas obras de vialidad metropolitana fueron la construcción de la avenida General Paz, de circunvalación, y los puentes Alsina, La Noria y Nicolás Avellaneda, sobre el Riachuelo.

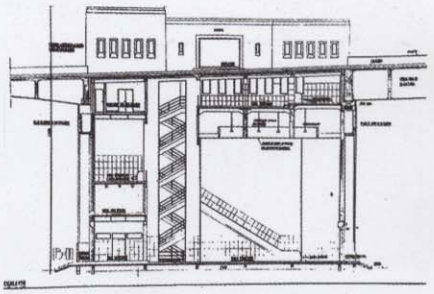
Además de estos emprendimientos, el Estado nacional contribuyó a la movilización de la construcción financiando gigantescos edificios cuyos programas eran consecuencia de la creciente burocratización, como los ministerios de Obras Públicas, de Guerra y de Hacienda, y la sede de Yacimientos Petrolíferos Fiscales, o del crecimiento metropolitano, como el gran centro médico de la Facultad de Medicina y el Hospital General San Martín o la Maternidad Sardá. Por su parte, los estados provinciales también movilizaron importantes recursos. Ya hemos comentado las obras construidas durante esta década en los pueblos de la provincia de Buenos Aires por Francisco Salamone para el Gobernador Fresco, pero a estas deben sumarse las gigantescas intervenciones de las nuevas ramblas, el Hotel Provincial y el Casino, y las obras de Playa Grande, que dieron a Mar del Plata la escala del turismo de masas. En Tucumán se construyó el nuevo Palacio de Justicia, en Córdoba las obras de la Cañada y en Rosario el monumento a la Bandera.

Paralelamente, y en especial en Buenos Aires, se favoreció la edificación de nuevos equipamientos urbanos por parte de entidades privadas. Uno de ellos fue el Mercado de Abasto, sobre la avenida Corrientes (comenzado en 1931), pero son destacables, por constituir nuevos programas de masas, los grandes estadios de fútbol, como los de Boca Juniors y River Plate en Buenos Aires, Talleres en Córdoba o Rosario Central en Santa Fe, así como el Luna Park y nuevos hipódromos, como el de San Isidro, y la ampliación del de La Plata.

Como lo expresan los grandes murales del subterráneo porteño, en los que campo y ciudad, pasado y futuro se amalgaman en las grandes imágenes realistas, y como era habitualmente proclamado por De Vedia, este tipo de modernización se presentaba como un camino de conciliación. Como ha sido caracterizado por Gorelik, se trataba de una "modernización sin reformas"; en otras palabras, de una modernización de aspectos infraestructurales o burocráticos que eludía o rechazaba los programas de transfor-

1. Avenida Diagonal Norte. Buenos Aires.
2. Avenida Diagonal Norte y Obelisco. Vista aérea. Buenos Aires.
3. Avenida General Paz. Vista aérea. Buenos Aires.
4. Ensanche de la avenida Corrientes. Buenos Aires.
5. Puente en la Boca. Corte. Buenos Aires.

En el caso de la ciudad de Buenos Aires, además de las tres nuevas líneas de subterráneos, se hicieron playas de estacionamientos igualmente subterráneas, se llevó adelante el ensanche de las avenidas este-oeste, se inició la construcción de la avenida norte-sur (9 de julio) y se puso en marcha la constrcción de la avenida General Paz.



5.

1.

mación cultural y social que a ella se asociaban. Admitidas la necesidad de juzgar en términos de eficiencia y rendimiento al organismo urbano y la presencia ineludible de los sectores populares, especialmente de las capas medias ligadas a la burocratización, el programa ideológico del bloque dominante, dirigido por la elite tradicional agropecuaria vinculada a Gran Bretaña, consistía en buscar mediaciones entre el pasado y el presente de la modernización. Este programa se completaba con la introducción plena de la corrección dirigista del liberalismo, algo que con frecuencia había sido debatido en etapas anteriores y que, expresado en los términos que serían comunes a partir de la gestión de Federico Pinedo en la dirección de la política económica, incorporaba la idea de Plan.

Con los aportes de Le Corbusier, en 1929, y de Werner Hegemann, en 1930, a partir del regreso del ingeniero Della Paolera de su viaje de estudios a Francia la idea de Plan podía contar con nuevas condiciones para su desarrollo técnico en lo referido a la dimensión urbana. Incorporado a la Cátedra de Urbanismo de la Universidad del Litoral, Della Paolera se había doctorado, bajo la dirección de Marcel Poéte, en el Instituto de Urbanismo de París con un Plan regulador para Buenos Aires (1928) y adhería al "método generativo" auspiciado por su maestro. También el urbanismo francés estaba adquiriendo una fisonomía científica, y se diferenciaba de sus antecedentes *beaux arts* en que pretendía deducir las medidas y los proyectos recomendables basándose en un estudio histórico de los distintos elementos que confluían a la formación de un problema dado.

Tomando como base el impulso de la ordenanza 58 de 1929, Della Paolera, Guido y Farengo, llevaron adelante los trabajos para la redacción de un Plan Regulador para Rosario, que fue presentado en 1935. De forma similar, el intendente Guerrico creó en 1931 la Dirección del Plan de Urbanización de la Ciudad de Buenos Aires, que Della Paolera fue encargado de conducir; en Salta y Tucumán, se encargó un plan Regulador a Angel Guido; en Mendoza, el mismo Guido y Della Paolera vencieron en el concurso (1940) para el Plan Regulador de la ciudad, y Jorge Kalnay produjo el Plan de la Ciudad de Invierno, para Santiago del Estero. Más importantes que las propuestas de Plan fueron los estudios que se movilizaron, en tanto a partir de ellos fueron echándose bases técnicas para las posibles intervenciones. Los Planes se ocupaban de reordenar el trazado vial, crear nuevos espacios verdes, consolidar el *zonning* ya existente y proponer alternativas de parcelamiento a la cuadrícula tradicional, pero simultáneamente se llevaron a cabo estudios estadísticos, de tránsito, jurídicos, económicos y minuciosos análisis de cuestiones técnicas, como las instalaciones subterráneas bajo aceras o los sistemas de semaforización, que dejaron instrumentos de gran valor, como el Catastro de 1941 de la Ciudad de Buenos Aires.

Aunque en los diseños generales del Plan subsistía una concepción monumental celebrativa del Poder, que se expresaba en el diseño de nuevos centros cívicos –nacionales (Della Paolera, 1934; Kalnay para plaza de Mayo,1935; Laas y Belgrano Blanco para plaza Italia, 1934) o municipales (Bereterbide en la avenida norte-sur, 1932; Otaola, 1939, y Della Paolera, 1934, para el parque Centenario en Buenos Aires; Guido y Della Paolera, para Rosario, 1935; lo mismo que para Mendoza, 1940)–, la lógica en cierto modo abstracta de la racionalización de los estudios y sus conclusiones tendía a entrar en colisión con los intereses reales que comandaban las transformaciones de la ciudad, los que se regían por su propio beneficio. Así, mientras la Municipalidad de Buenos Aires construía los nuevos estacionamientos subterráneos bajo la avenida 9 de Julio, los grandes estadios –como el de Boca Juniors– se edificaban en medio de la trama sin prever ninguna superficie para la misma finalidad. Pero, sobre todo, el conflicto surgía en tanto las propuestas técnicas llevaban, aunque de un modo atenuado y cuidadoso, a formas de cuestionamiento de la cuadrícula y a sus condiciones tradicionales del uso del suelo, las que se encontraban con el escollo insalvable del derecho prácticamente absoluto sobre la propiedad privada que en la Argentina garantizan la Constitución y el Código Civil. No es de extrañar que, con independencia de sus efectos en otros niveles, los Planes actuaran como fondo "razonable" de las bien acotadas políticas anticrisis que se llevaban a cabo de hecho, como tampoco que nunca se concretaran de forma cierta, que la oficina porteña de Della Paolera languideciera, y que él mismo tuviera finalmente que renunciar.

Si la formación social y política dominante no estaba en condiciones de aceptar siquiera las tibias transformaciones que proponía el urbanismo reformista convocado por el Congreso de 1935, mucho menos lo estaba para alentar las soluciones radicales que se identificaban con los CIAM. Y no lo estaba porque, como estamos comprobando, no era la lógica técnica interna, sino las demandas de un modelo externo, las que presidían el proceso de modernización en el plano económico y porque, en con-

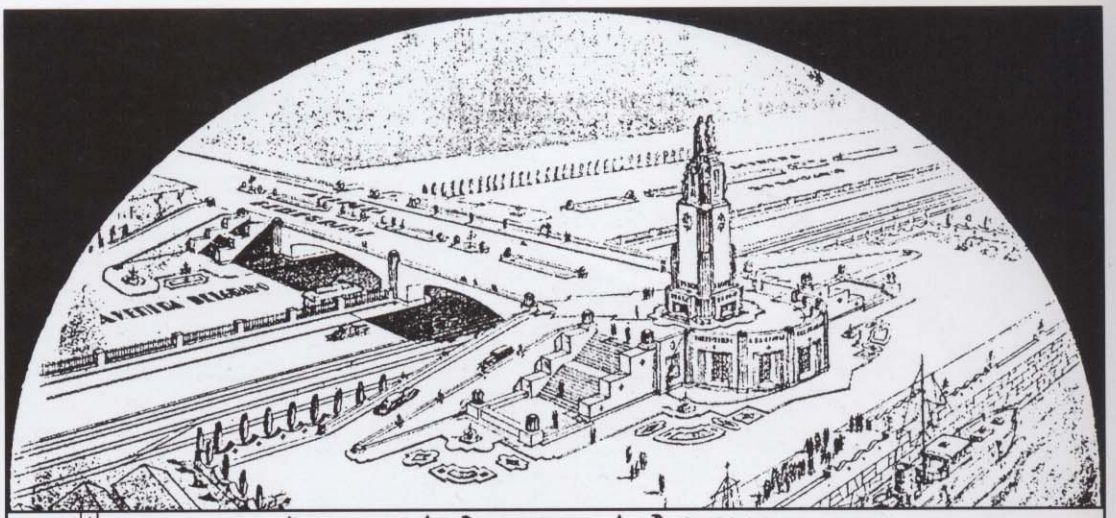
1. Remodelación del barrio de la Boca. Dirección del Plan de Urbanización. Buenos Aires.
2. Estadio de River Plate. Vista aérea. Aslan y Ezcurra. Buenos Aires.
3. Frente marítimo. Mar del Plata.

En especial en Buenos Aires, se favoreció la construcción de nuevos equipamientos urbanos por parte de entidades privadas. Uno de ellos fue el Mercado de Abasto sobre la Av. Corrientes (comenzado en 1931), pero son destacables por constituir nuevos programas de masas, los grandes estadios de fútbol como Boca Juniors y River Plate, en Buenos Aires, Talleres, en Córdoba, y Rosario Central.

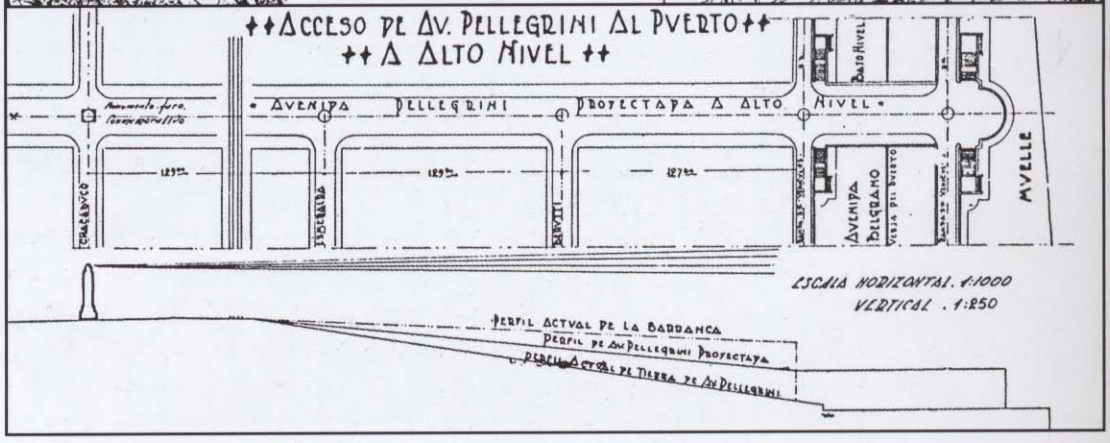
2.▲ 3.▼

PLAN REGULADOR
DE SALTA
INTENDENTE MUNICIPAL
CEFERINO VILLARDE
URBANISTA
INGENIERO ANGEL CUDO

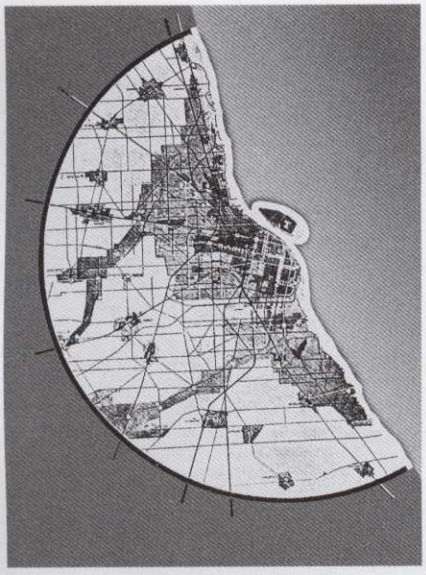
1.


AVENIDA BELGRANO

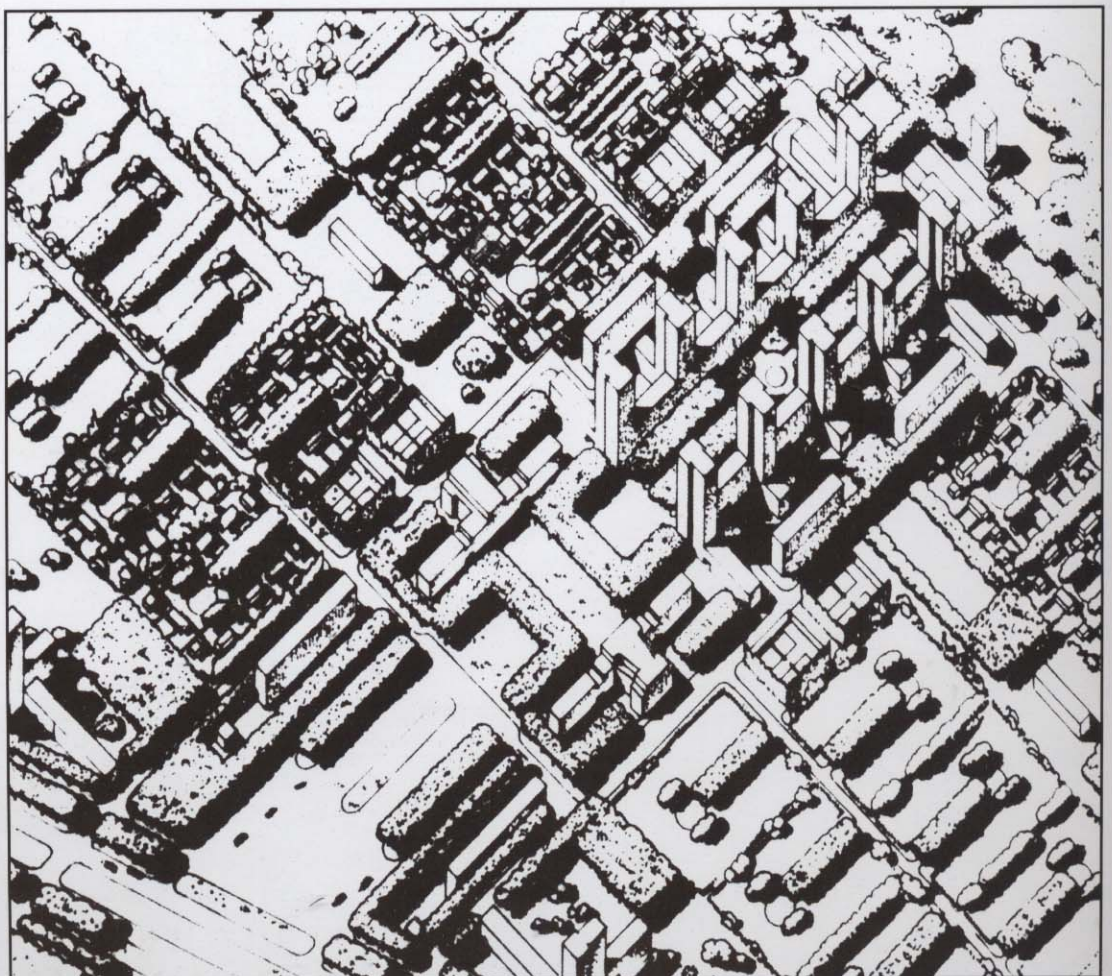
2


++ACCESO DE AV. PELLEGRINI AL PUERTO++
++A ALTO NIVEL++
AVENIDA PELLEGRINI PROYECTADA A ALTO NIVEL
ESCALA HORIZONTAL 1:1000
VERTICAL 1:250
PERFIL ACTUAL DE LA BARRANCA
PERFIL DE AV. PELLEGRINI PROYECTADA
PERFIL ACTUAL DE TIERRA DE AV. PELLEGRINI

3



4.



5

secuencia, tampoco era una lógica técnica, sino una lógica estética, la que determinaba la formación modernista. En Hilberseimer, Lisitzky, Le Corbusier, en los redactores de la *Carta de Atenas* era esa lógica técnica la que, llevada hasta sus últimas consecuencias, determinaba la concepción de la ciudad, la cual debía ser, para ellos, una máquina de funcionamiento perfecto al servicio de la eficiencia, social. Era esa búsqueda de máximo rendimiento la que los conducía a la necesidad de poner en cuestión el privilegio "arcaico" de la renta sobre la propiedad de la tierra, en la medida en ese privilegio distorsionaba y disminuía la eficacia del Plan.

Y como también ha sido demostrado, en la Argentina de las décadas del veinte y el treinta, la Técnica no se presentaba simplemente como la organización racional de aquellos procesos científicos y pragmáticos que configuraba lo sustancial de la producción material, sino como una construcción imaginaria, como un mito que un ejército de aprendices de brujo procuraba ingenuamente exorcizar. Por eso las utopías urbanas fueron también tareas para marginales, o para aficionados, que en las páginas de diarios combinaban fantasías tecnológicas de presumibles ciudades futuras.

Los últimos pueblan y protagonizan el universo literario arltiano, y sus descripciones y dibujos se publicaron en *Crítica* o en magazines como *El Hogar*. Los únicos esquemas urbanos alternativos que se propusieron durante el período son de Wladimiro Acosta y de Le Corbusier con Kurchan y Ferrari Hardoy. Ambos están organizados según un razonamiento determinista que a partir de datos y un método que se presumen objetivos –"puramente técnicos"– conduce a la solución que se propone; ambos requerían para su realización de un cuestionamiento al sistema de propiedad de la tierra.

El proyecto de Wladimiro Acosta (1927-1935) fue transformándose con el tiempo. Bautizado por su autor como *City Block*, comenzó siendo una fusión de la *Grosstadt* de Hilberseimer –de la que se tomaba la idea de división en vertical de las funciones y la trama de circulaciones peatonales sobreelevada– con los rascacielos cruciformes de Le Corbusier, que eran ubicados en el centro de las manzanas componentes del damero. En los años siguientes Acosta fue introduciendo correcciones a su *City Block* original, hasta concebirlo como una placa y formular la hipótesis de una ciudad lineal, en consonancia con el pensamiento de su compatriota Guinzburg.

Del Plan para Buenos Aires de Le Corbusier, Kurchan y Ferrari Hardoy se destacan cinco características principales: la primera es su total desentendimiento de la expansión de la ciudad por fuera de los límites de la Capital Federal; la segunda, la reiteración de la idea de "ciudad pequeña", concentrada, con altas densidades, en el casco tradicional; la tercera, la dispersión de las actividades directivas en centros (administración nacional, municipal, Universidad, hotelería, comercio, etc.) ubicados en distintas zonas del casco; la cuarta, el desarrollo de la "ciudad de los negocios", mediante los cinco superrascacielos plantados en el río, y la quinta, el plan de reemplazo paulatino de la actual trama mediante una grilla en "redientes" de supermanzanas.

El estallido de la guerra hizo que el Plan no pudiera ser seguido por acciones inmediatas tendientes a su puesta en práctica, lo que ocurriría recién en la década siguiente; y Acosta se recluyó en una protesta individual y de tono político que nunca procuró articularse con la gestión real. De escaso desarrollo, la ciudad escalonada proyectada más tarde (1937) por Mario Felice Fontana fue un corolario de la operación de Acosta, transformada así, por su propia dinámica, en una reduccionista ingeniería de la ciudad.

Por impulso de los reformistas e interés del Estado, a instancias del canciller Saavedra Lamas, en 1933 se organizó la sección "Urbanismo social" de la "Primera Conferencia Nacional de Asistencia Social", en la que la cuestión urbana –planteada especialmente por Ernesto Vautier y Benito Carrasco– adquirió un papel central. Y con el mismo impulso se organizaron sendas exposiciones de urbanismo en La Plata y Buenos Aires (1933) y se convocó al Primer Congreso Argentino de Urbanismo en la ciudad de Buenos Aires. Con excepción de Acosta y otros pocos partidarios de la urbanística radical, en él tomaron parte todas las instituciones y los profesionales vinculados al tema. El Congreso, que había sido concebido en 1932 por el Museo Social Argentino, funcionó entre el 11 y el 19 de octubre de 1935, y fue finalmente llevado a cabo por Amigos de la Ciudad, con otras instituciones privadas –como el Círculo de la Prensa y las sociedades de Arquitectos e Ingenieros– y públicas –como Obras Sanitarias de la Nación o las Direcciones Nacionales de Vialidad, de Higiene y de Bellas Artes–. Se realizó simultáneamente una Exposición y las distintas comisiones discutieron ponencias de historia y evolución urbanas,

1. Plan regulador de Salta. Angel Guido.
2. Plan Regulador de Rosario. Centro. Della Paolera, Guido y Farengo.
3. Plan Regulador de Rosario. Centro. Della Paolera, Guido y Farengo.
4. Plan Regulador de Rosario. Della Paolera, Guido y Farengo.
5. Plan área suroeste de Buenos Aires. Fermín Bereterbide.
6. Werner Hegemann (primero desde la derecha) presentando sus estudios sobre Buenos Aires.

Tomando como base el impulso de la Ordenanza 58 de 1929, Della Paolera, Guido y Farengo, redactaron un Plan Regulador para la ciudad de Rosario, que fue presentado en 1935. De forma similar, en Buenos Aires el intendente Guerrico creó en 1931 la Dirección del Plan de Urbanización de la Ciudad de Buenos Aires, que Della Paolera fue encargado de conducir; en Salta y Tucumán se encargó un plan Regulador a Angel Guido, en Mendoza el mismo Guido y Della Paolera vencieron en el concurso (1940) para el Plan Regulador de la ciudad, y Jorge Kalnay produjo el Plan de la Ciudad de Invierno, para Santiago del Estero.

6.

1.

urbanización de ciudades, comunicaciones, aspectos sociales y económicos, problemas legales, organización funcional de la ciudad, planes reguladores, la ciencia y el arte al servicio de la ciudad, estadísticas y enseñanza del urbanismo. Precisamente, como consecuencia de las recomendaciones del Congreso, esa disciplina se incorporó en 1938 al Plan de Estudios de la Carrera de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

Hacia la "vivienda social" como una política de Estado

Junto con la idea de la "regulación estatal", del Plan como instrumento de una nueva lógica del funcionamiento social, las nuevas condiciones generales de la economía y la política impusieron, o al menos instalaron, como ocurría en todo Occidente la noción de la estandarización como clave de un sistema eficiente. De esta forma, si las ciudades jardín y la edificación pintoresca habían caracterizado a los proyectos de nuevos barrios populares en el período anterior, durante la década del '30 se instaló el modelo de los pabellones colectivos iguales y paralelos que habían caracterizado a las *Siedlungen* racionalistas alemanas. El nuevo papel regulador asumido por el Estado determinó cambios en las políticas seguidas hasta entonces por la Comisión Nacional de Casas Baratas. Luego de aproximadamente una década de sostener que el problema de la vivienda se resolvería mediante el accionar espontáneo de sus distintos actores, a partir de 1933 comenzó a considerarse la necesidad de redefinir el papel del Estado. Ese año se reunió en Montevideo la VII Conferencia Internacional Americana, en la que Cafferata –como miembro de la representación argentina encabezada por el canciller Saavedra Lamas– propuso la realización de un Congreso Panamericano para tratar el tema de la "Habitación Popular". La propuesta fue aceptada y la recomendación de la Conferencia fue asumida por la Unión Panamericana, que designó a Buenos Aires como sede.

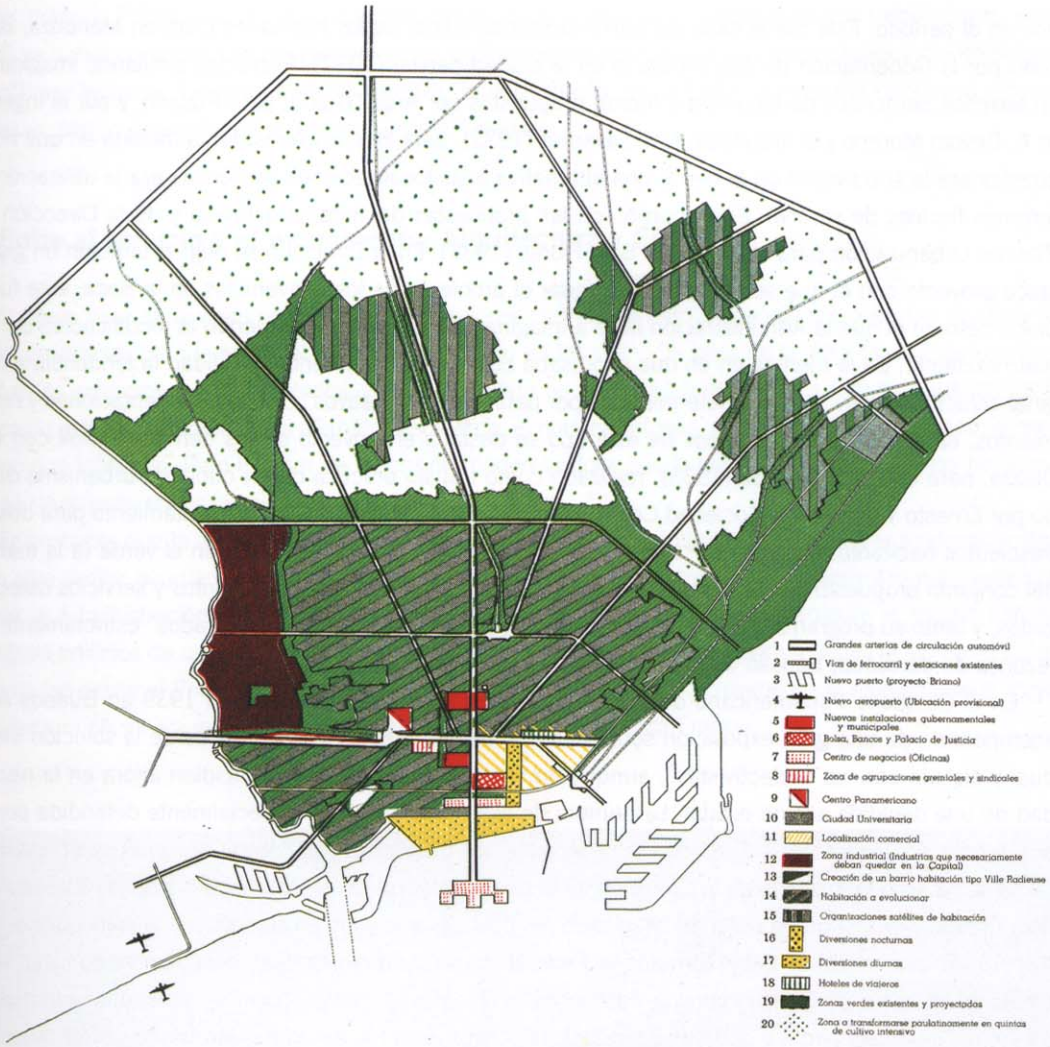
Otra característica relevante de la política de la Comisión fue la disposición a prestar mayor atención al problema de la vivienda en el interior del país y en especial de las zonas rurales. Con este fin se organizaron giras a distintas zonas, y en especial a la Patagonia. En 1934, se designaron Comisiones Provinciales en Santiago del Estero, Tucumán, Salta, Catamarca y Jujuy, completándose en 1935 la formación de éstas en todas las provincias.

Finalmente, estas políticas encarnaron en distintas acciones: prototipos de viviendas rurales fueron realizados por la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas de Mendoza en 1935; en el mismo año se desarrollaron prototipos de viviendas-granja para los territorios nacionales de Formosa, Misiones y Chaco y se presentó al Poder Ejecutivo un proyecto de ley modificatorio de la 9.677 y las 10.479 y 11.393, a ella vinculadas, dirigido a favorecer las construcciones en el interior, fomentar la edificación cooperativa y permitir más sencillos mecanismos de desalojos; en 1936, Cafferata presentó ante la Cámara de Diputados (22 de octubre) un proyecto de ley para extender la acción de la CNCB a los territorios nacionales, con el fin de realizar especialmente estas "granjas familiares"; en 1937, el Instituto de Colonización de la Provincia de Buenos Aires planeó sus propios prototipos de viviendas rurales y, en 1938, el Banco Nación abrió un concurso nacional con el mismo fin.

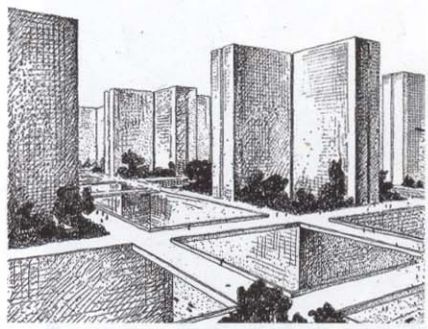
La Comisión advirtió, además, que el problema de la vivienda era inseparable de la gestión y planeamiento urbanos, tema que tuvo momentos culminantes en los congresos citados. El Congreso Panamericano de la Habitación Popular había sido planeado inicialmente para 1937, y en la Argentina se había decidido llamar a una Primera Conferencia Nacional de la Vivienda Popular en 1936, postergada y luego no realizada. La presidencia del doctor Ortiz y el acercamiento de las fechas determinaron los cambios de 1938 y con ellos las características de la última parte de esta etapa. De éstas, la principal fue el viraje de la Comisión desde las posiciones "pedagógicas" de la fase anterior a un decidido partido a favor de las construcciones colectivas y la alta densidad. Aun admitiendo que éstas no proporcionaban la mejor solución en términos de "pedagogía social", en este período se reconoció que el proyecto inicial de la Comisión como institución que podía activar y orientar a la acción privada había fracasado. La casa individual en propiedad seguía constituyendo la alternativa deseable, pero la realidad demostraba que se trataba de una solución inviable, incapaz de obtenerse en costos accesibles a los sectores que la necesitaban: la concentración del proceso de producción determinada por un aumento de la densidad se presentaba como la única alternativa real.

1. Tapa de las actas del Primer Congreso Argentino de Urbanismo.
2. Plan de Buenos Aires. Le Corbusier con J. Ferrari Hardoy y J. Kurchan.
3. *City Block*. Primera versión. Wladimiro Acosta.
4. *City Block*. Version final. Wladimiro Acosta.

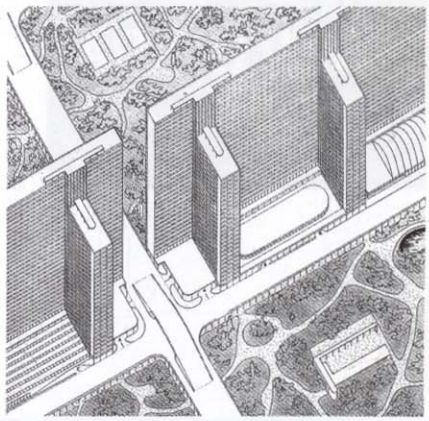
Las utopías urbanas fueron tareas para intelectuales excéntricos, o para aficionados que en las paginas de diarios combinaban fantasías tecnológicas de presumibles ciudades futuras. Estas últimas pueblan y protagonizan el universo literario arltiano, y sus descripciones y dibujos se publicaron en *Crítica* o en magazines como *El Hogar*. De Wladimiro Acosta, y de Le Corbusier, con Kurchan y Ferrari Hardoy, son los únicos esquemas urbanos alternativos que se propusieron durante el período.



2.



3.



4.

En 1933, se completó la segunda parte del barrio Rawson, con nueve pabellones colectivos y setenta y cuatro casas individuales; en 1934, se reformuló un proyecto para un edificio de sesenta y seis departamentos –en su mayor parte de dos dormitorios y sala– en el terreno de San Juan y Balcarce. Como parte de la política "panamericanista", en 1935 se colocó la piedra inaugural del edificio, bautizándolo con el nombre de "América", en una ceremonia de la que participó el presidente del Brasil, Getulio Vargas.

Las construcciones que la Comisión llevó a cabo en estos años fueron de dos tipos: por un lado, continuó promoviéndose la vivienda rural y los pequeños conjuntos en el interior; por otro, en la Capital Federal se optó por intervenciones de alta densidad. A la primera alternativa corresponden las treinta y dos viviendas licitadas en Viedma en 1941 y la adjudicación de cincuenta y dos casas por parte de la Comisión de la Vivienda de la provincia de Santa Fe. Las comisiones provinciales dieron lugar a leyes específicas locales: la 2.607/38, en Santa Fe; la 872/42, en San Juan; la 905/42, en La Rioja, y la 4.022/42, en Córdoba.

En 1937, se inauguró en la Capital Federal la casa "América", con noventa y cinco departamentos; en 1938, se planeó una nueva casa colectiva de setenta y cinco departamentos en Parque Patricios (detrás de la casa Valentín Alsina), y en 1940 se proyecta el conjunto de la Boca, en Pedro de Mendoza y Martín Rodríguez.

Tipológicamente, una variante de las tiras paralelas fueron las edificaciones en peine, con circulaciones externas que realizó, en Buenos Aires, la Comisión Nacional de Casas Baratas en Parque Patricios y en las avenidas San Juan y Pedro de Mendoza, como adecuación de aquel tipo a su construcción en la trama, a la manera de ejemplos similares en otros países.

Las unidades pabellonales, según el modelo de las *Siedlungen* alemanas, se emplearon en el conjunto Marcelo T. de Alvear y en la mayoría de los otros barrios o "pueblos obreros" construidos o proyecta-

1.

dos en el período. Este fue el caso del barrio Guillermo Cano, de los hermanos Civit, en Mendoza, realizado por la Gobernación de esa Provincia en la ciudad capital (1937). Proyectos similares, imaginados en terrenos periféricos de bajo costo, fueron propuestos por Angel Guido, para Rosario, y por el ingeniero A. Devoto Moreno y el arquitecto Luis Lavardet (1932), para Buenos Aires. En la medida en que no se cuestionara la subdivisión de la tierra, una alternativa a las localizaciones periféricas era la utilización de terrenos fiscales de reserva: esto ocurrió con las propuestas del ingeniero Taiana y de la Dirección del Plan de Urbanización para el barrio del Bajo Flores (1937). En la Dirección se originó también un gigantesco proyecto con el que se pensaba solucionar el problema de los conventillos en la Boca; este fue el único caso en el que la Administración llegó a imaginar soluciones que requerían la modificación del damero existente. En la medida en en que expresaba con lograda coherencia y calidad la tendencia a imaginar soluciones estrictamente determinadas por parámetros "objetivos" de costos, orientaciones y rendimientos, entre los trabajos teóricos de este tipo se destaca el proyecto de los hermanos Stok con Luis Olezza, para un barrio parque (1933), realizado como trabajo práctico de un curso de urbanismo dictado por Ernesto Vautier en la Sociedad Central de Arquitectos. Se trataba de un asentamiento para dos mil trescientos habitantes situado en Palermo. Se dividía en viviendas individuales en el verde (a la manera del conjunto propuesto por Le Corbusier para el Tigre), dos casas de departamentos y servicios colectivizados, y tanto su programa, como su disposición y sus formas estaban "determinados" estrictamente por razones de densidad, tránsito o diagramas de desplazamiento solar.

En el Congreso Panamericano de Vivienda Popular, finalmente realizado en 1939 en Buenos Aires acompañado de una gran exposición sobre el tema, se enfrentaron los partidarios de la solución individual y aislada con los "colectivistas", aunque ambos, como se ha visto, coincidían ahora en la necesidad de una decidida acción estatal. La primera de esas posiciones fue especialmente defendida por los arquitectos nucleados en la Corporación de Arquitectos Católicos (CAC); en la segunda se encontraba, como se ha visto, la mayoría de la Comisión. Esta podía apoyarse en el representante de los Estados Unidos, Claude Bowers, quien defendía el modelo las políticas iniciadas en su país por la *National Housing Act* (1934), por el que se había formado la *Federal Housing Administration*, desembocando luego en la creación de la *United States Housing Authority* (1937). Masiva construcción de viviendas individuales, pequeñas ciudades jardín y grandes conjuntos colectivos eran los variados instrumentos empleados para construir aquella política.

Si bien la necesidad de estructurar otros mecanismos jurídicos e institucionales para resolver el problema había comenzado a ser advertida ya a mediados de la década anterior, en los años que analizamos se registraron nuevas iniciativas en este sentido: en 1939 el senador cordobés José H. Martínez propuso la creación de un Instituto de la Vivienda Popular que reemplazara con otras funciones a la Comisión; a partir del trabajo de Von der Heyde Garrigos, en 1936 comenzó a considerarse la posibilidad y la necesidad de una reforma del código que permitiera la propiedad horizontal (escollo que impedía la solución del problema combinando la función "pedagógico social" de la vivienda con las altas densidades técnica y económicamente ineludibles); en 1940, Federico Pinedo propuso un Plan Económico en el que la construcción masiva de viviendas populares era utilizada como una forma de reactivar la industria de la construcción y, con ella, el conjunto de la economía nacional; en la Cámara de Diputados los socialistas presentaron en 1939 un proyecto de ley para la creación de una Oficina Nacional de la Vivienda.

Fuera del ámbito de la Comisión, y aunque con menor intensidad que en los períodos anteriores, otras entidades encararon la construcción de viviendas populares. En el ámbito del sector privado, la fábrica de neumáticos Michelin construyó dieciséis "chalets" cercanos a su planta en Bella Vista (1931); la cementera Loma Negra impulsó la formación de una villa en torno de su planta industrial en la Provincia de Buenos Aires, y la algodonera Flandria hizo lo mismo en Estación Jáuregui, en las cercanías de Luján. De mayor envergadura e igualmente privado fue el emprendimiento "Ciudad Jardín Lomas del Palomar", iniciado en 1933, que preveía la construcción de cinco mil viviendas. Entre las instituciones oficiales se destacaron las Fuerzas Armadas e YPF; el principal conjunto promovido por las primeras fue el barrio para suboficiales "Sargento Cabral" (1934-37), proyectado por la Dirección de Ingenieros del Ministerio de Guerra, en Campo de Mayo. Junto con el de Lomas del Palomar ensayaban los tipos que venía elaborando la Comisión Nacional de Casas Baratas y constituyeron los antecedentes de las intervenciones del período siguiente. Al desarrollar sus actividades en una región despoblada y de exigente

1. Congreso Panamericano de Vivienda Popular. Afiche de la Exposición.
2. Comitiva presidida por Getulio Vargas. Inauguración de Casa América (CNCB). Buenos Aires.
3. Casa América. Planta. CNCB. Buenos Aires.
4. Casa América. CNCB. Buenos Aires.

La Comisión Nacional de Casas Baratas advirtió que el problema de la vivienda era inseparable de la gestión y planeamiento urbanos, tema que tuvo momentos culminantes en los congresos de Urbanismo de 1935 y de Vivienda Popular de 1939. Como parte de la política "panamericanista" en 1935 se colocó la piedra inaugural del edificio bautizándolo con el nombre de "América" en una ceremonia de la que participio el presidente del Brasil Getulio Vargas.

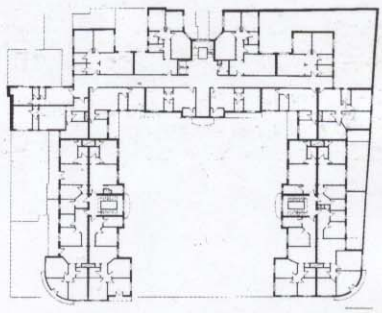
clima, como la Patagonia, YPF tuvo que encarar la construcción de viviendas para sus trabajadores, y en 1935 ya había realizado setecientas unidades en Comodoro Rivadavia y sus alrededores y ciento setenta en Plaza Huincul. También para los obreros de la Destilería de La Plata, la empresa construyó noventa casas, según proyecto del ingeniero Juan N. Catinari.

2.

Entre el servicio y el monumento: Arquitectura y Estado

Sobre la base de la vasta política de construcciones con la que trató de canalizar o absorber en parte la brutal desocupación que afectó al mercado de trabajo en los primeros años de la década, el Estado propició fuertes episodios autocelebratorios, y en este sentido no se diferenciaba de otros Estados, autoritarios o no, como el belga, el británico, el alemán, el soviético, el norteamericano, el dinamarqués, el italiano, el mexicano o el brasileño. Pero a pesar de la tensión modernizadora que lo caracterizaba, esas obras no siempre se resolvieron en los términos de la nueva arquitectura.

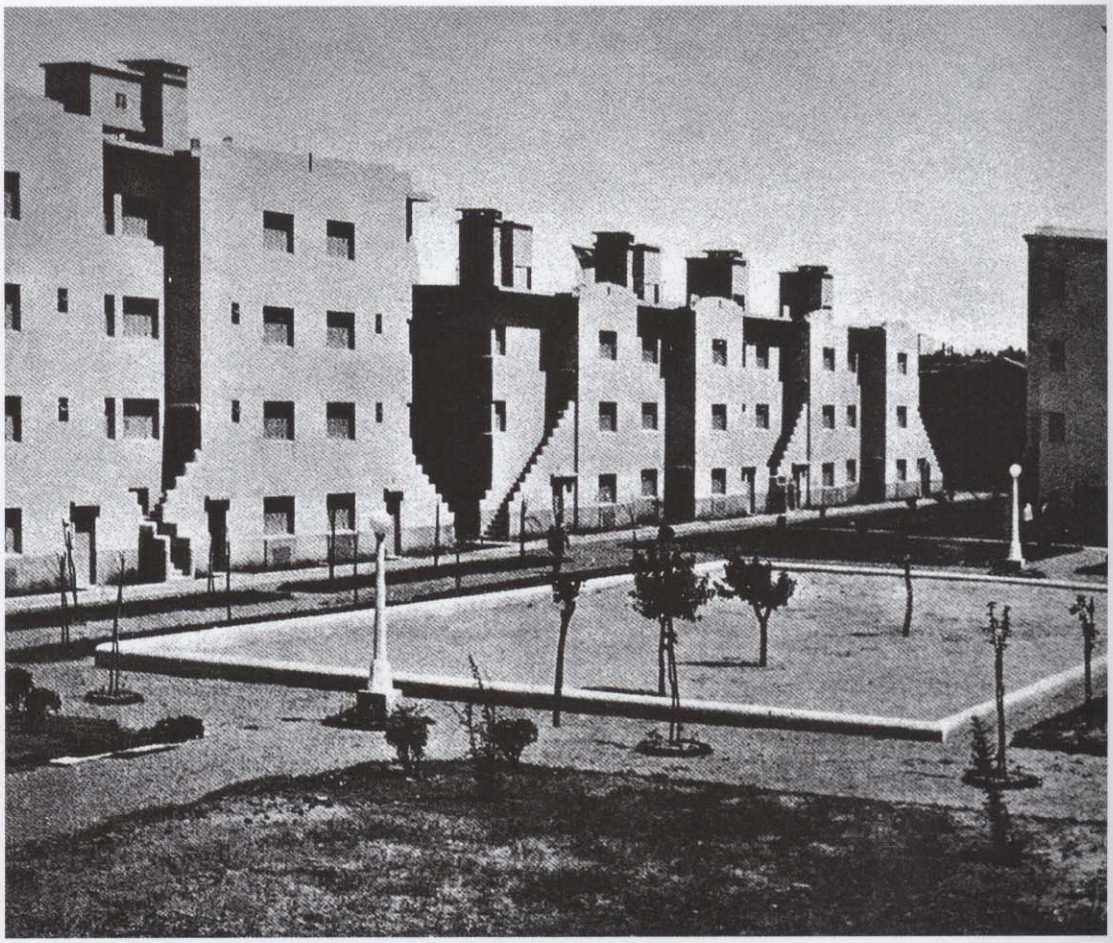
Es probable que la ambigüedad se haya debido al espíritu reaccionario que presidía la modernización. Pero algo similar ocurría en el Brasil, donde la arquitectura de un sector de los modernistas era celebrada desde la Administración como emblema del "Estado Novo" mientras simultáneamente el mismo Estado construía edificios de un monumentalismo vulgar. Por otra parte, en varias oportunidades el fascismo italiano impulsó desde el Poder a los modernistas, mientras que no ocurrió lo mismo en la Alemania nazi, cuya arquitectura oficial era más cercana a la que apoyaba la democrática Francia.



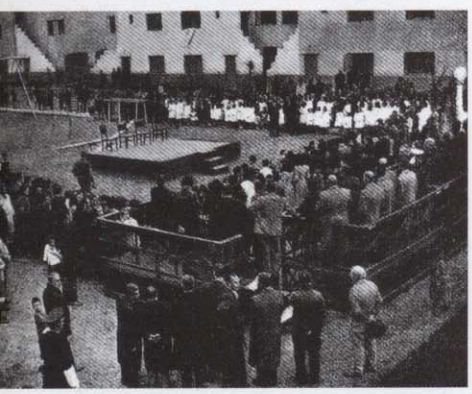
3.

4.

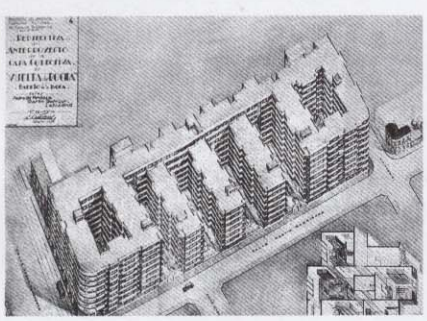
1.



2

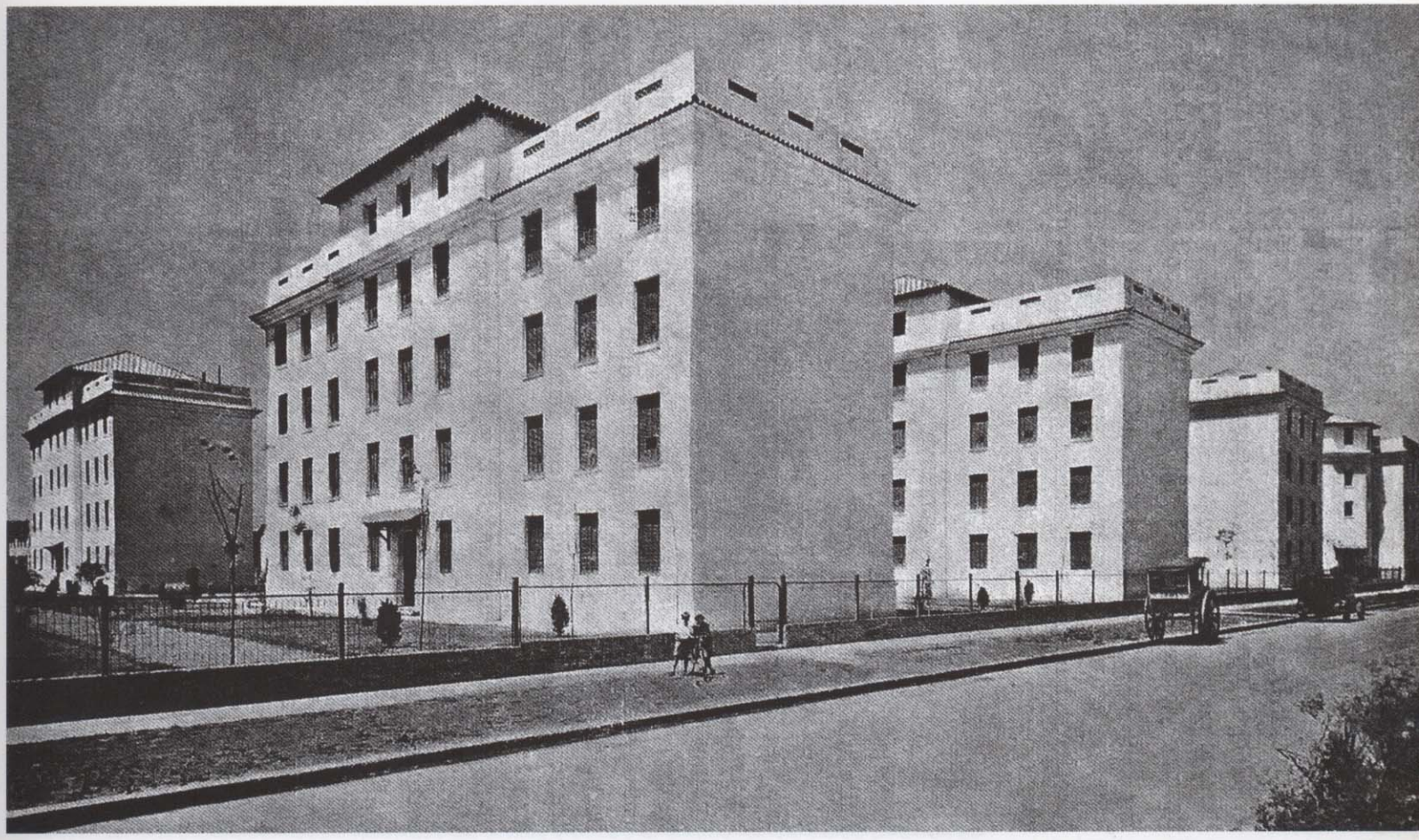


3.



4.

5



6.

Seguramente pueden encontrarse explicaciones contingentes de estas oscilaciones, pero ante todo debe admitirse que las formas de articulación entre Política y Arquitectura son demasiado complejas y variables como para reducirlas a ecuaciones rígidas.

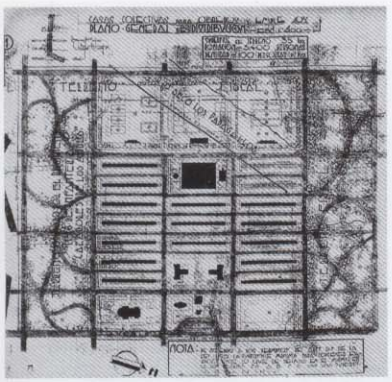
En el período que ahora consideramos se produjo una consolidación y multiplicación de posiciones modernistas radicales en diversos países, pero, al mismo tiempo, en numerosas figuras y núcleos que habían sido protagónicos en la construcción de las ideas de la "arquitectura moderna" en la década anterior, esas posiciones experimentaban repensamientos y crisis.

La crisis y la consecuente revisión de principios y programas pueden y deben atribuirse a múltiples motivos, entre los que el profundizarse de las tensiones de preguerra, por un lado, y la desilusión acerca de la presunta unidad entre vanguardia artística y vanguardia social, por el otro, ocupan un lugar central. Sin embargo, no ha sido lo suficientemente destacado que en el interior de la disciplina arquitectónica la crisis tuvo también origen en la pérdida de la noción de carácter a que aludimos en el primer capítulo. El repertorio formal y teórico modernista más avanzado se había elaborado a partir de la anulación del concepto de carácter. Preocupados por resolver las demandas y posibilidades de reproductibilidad técnica de los nuevos programas, la mayoría de los arquitectos que se identificaban con el "movimiento moderno" había optado por dejar de lado los requerimientos de caracterización individual en la medida en que estos constituían un obstáculo para la producción masiva. A la reproductibilidad se agregaba la cuestión de la "transparencia" o verdad moral que debía presidir el proyecto modernista: destruidas las referencias estilísticas en la medida en que eran un agregado, una sobrecarga inútil, para la ideología modernista encarnada en figuras como Taut, Gropius o Lurcat, el "alma" de la obra se expresaría por sí sola.

La anulación de la caracterización era consecuencia y expresión de las tendencias a la disolución de los valores y a la homogeneización universal, que constituían uno de los principales impulsos de la modernización. Pero, por eso mismo, se oponían a los impulsos de sentido opuesto hacia la celebración individual, local, corporativa o nacional.

1. Barrio Marcelo T. De Alvear. CNCB. Buenos Aires.
2. Barrio Marcelo T. De Alvear. CNCB. Buenos Aires.
3. Acto popular. Barrio Marcelo T. de Alvear. CNCB. Buenos Aires.
4. Conjunto la Boca. Perspectiva. CNCB. Buenos Aires.
5. Conjunto la Boca. CNCB. Buenos Aires.
6. Barrio Rawson. CNCB. Buenos Aires.

En 1933 se completó la segunda parte del barrio Rawson con 9 pabellones colectivos y 74 casas individuales; en 1934 se reformuló un proyecto para un edificio de 66 departamentos –en su mayor parte de dos dormitorios y sala– en el terreno de San Juan y Balcarce.



1.

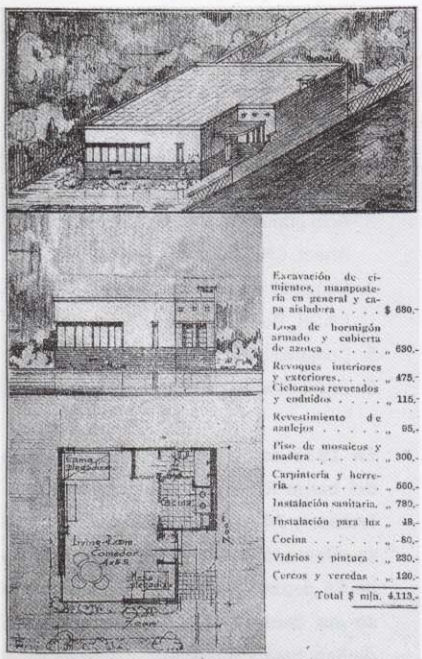
En el campo específicamente arquitectónico, la crisis fue manifestándose en la medida en que comenzaba a advertirse que siguiendo exclusivamente principios universalistas radicales se hacía imposible distinguir una iglesia de un club obrero, o una oficina de una vivienda de lujo. Cuando se consideró necesario el refuerzo de las Instituciones, como producto de la conmoción universal experimentada con el crack de 1929, y se escuchó el generalizado *rappel à l'ordre* que intuían la pintura de Picasso o De Chirico, esas Instituciones, democráticas o no, demandaron una "palabra" singular que la mayoría de los modernistas no estaba en condiciones de articular. Esa "palabra" ausente era precisamente el "carácter" que el modernismo había eliminado y, por lo tanto, no estaba en condiciones de elaborar en modo sistemático. Sólo en algunos casos, y excepcionalmente, como en Escandinavia, con Asplund; en el Brasil, con Costa; en la URSS, con Melnikov; en Francia, con Le Corbusier, o en Italia, con Terragni, algunos encontraron soluciones posibles sin abandonar los principios modernistas de transparencia y reproducibilidad.

La mayor parte de los arquitectos encontró respuestas a aquella demanda en el llamado "monumentalismo", que no necesariamente fue siempre de derivación académica: pocos años después (1944), maduraría la fórmula de la *New Monumentality* acuñada por el Secretario de los CIAM, Sigfried Giedion. Se trataba de dar a las Instituciones un valor de "monumento", vale decir de excepción en el tejido. Ese valor de monumento, de excepción, podía conseguirse por distintas vías, como la distorsión proporcional, el empleo de rasgos clásicos, la fachada telón, el apilamiento simétrico de las masas, la utilización de materiales lujosos, la repetición obsesiva de ritmos o de una notable decoración.

Ahora bien, mientras que la necesidad de distinguir al edificio de la trama, su propósito de "*mentare*", de ser recordado, define al monumento; el monumentalismo agrega a esto una voluntad, una retórica explícita de exaltación de los valores simbólicos de las obras. Por eso, el monumentalismo no depende del repertorio estilístico dado; consiste, en cambio, para cualquier sistema formal, en una ruptura del equilibrio entre los elementos de la tríada vitrubiana a favor de la *venustas*, ruptura determinada por un programa celebrativo (de la religión, de una ideología, del Estado o del propio autor): en este sentido puede hablarse de un monumentalismo clásico y gótico, pero también modernista, expresionista, tecnológico, regionalista o *pop*.

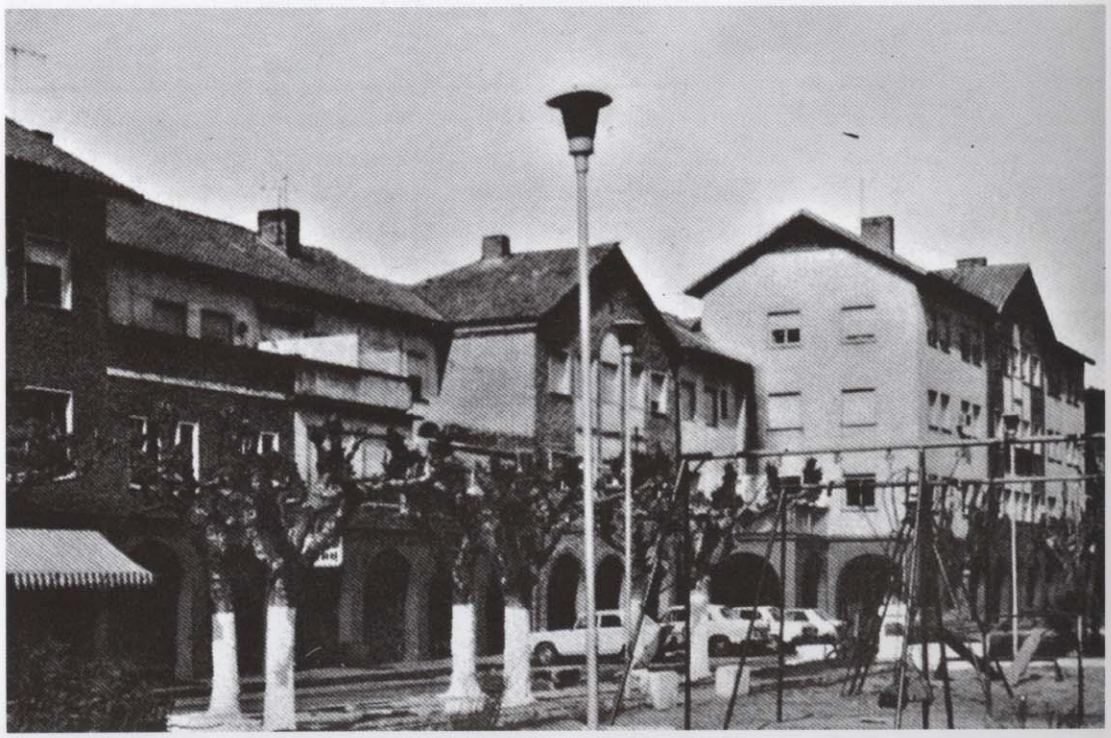
Obviamente, también podía recurrirse a las viejas fórmulas del carácter para obtener resultados de rusticidad, severidad, ligereza, domesticidad, solemnidad o juventud.

Si se analiza desde este punto de vista lo ocurrido en la Argentina, puede comprobarse que –salvo en un único caso que veremos enseguida–, como en la mayor parte de los países, no existió ninguna de esas



Excavación de cimientos, mampostería en general y capa aisladora	$ 680.-
Losa de hormigón armado y cubierta de azotea	„ 630.-
Revoques interiores y exteriores	„ 475.-
Cielorasos revocados y enduidos	„ 115.-
Revestimiento de azulejos	„ 95.-
Piso de mosaicos y madera	„ 300.-
Carpintería y herrería	„ 660.-
Instalación sanitaria	„ 780.-
Instalación para luz	„ 48.-
Cocina	„ 80.-
Vidrios y pintura	„ 230.-
Cercos y veredas	„ 120.-
Total $ m/n.	4.113.-

2.



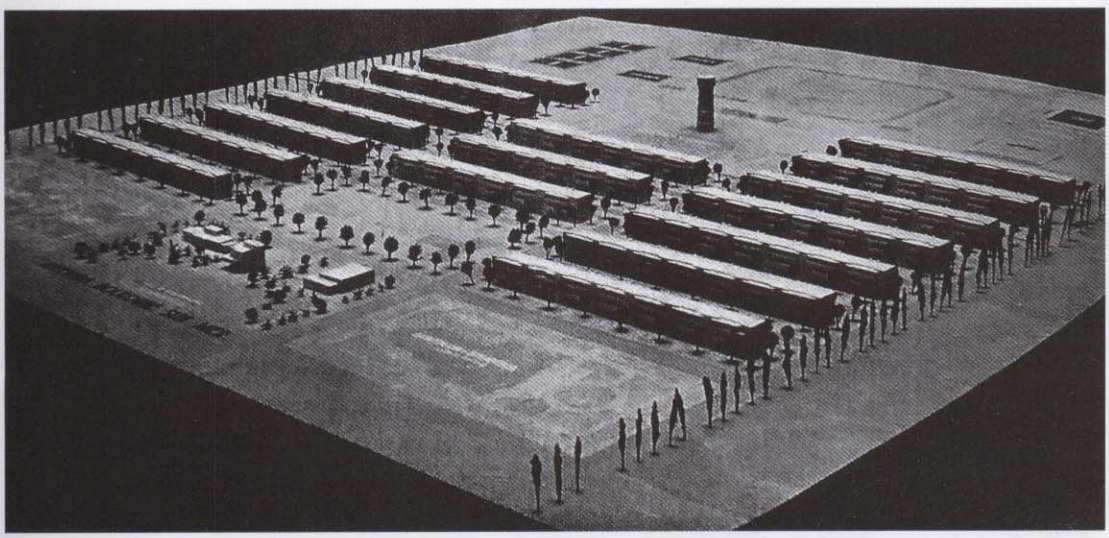
3

figuras excepcionales y, por lo tanto, que las obras emprendidas por el Estado se diferenciaron entre las que requerían una celebración institucional y aquellas que podían considerarse como servicios o se les otorgaba un "carácter" renovador. Las primeras se resolvieron según la modalidad "monumental", mientras que las segundas eran aptas de construirse sin problemas según los criterios modernistas.

Ciertamente, el modernismo encarnó en casi todas las construcciones sanitarias, escolares o deportivas del período, reconocidas ya como típicos programas de servicio. Con mínimas pretensiones simbólicas y con eficiencia, son ejemplos destacables de arquitectura moderna las escuelas que construyó el gobernador Fresco en la provincia de Buenos Aires; el Plan de Edificación Escolar Standard para cua-

1. Barrio Guillermo Cano. Planta. Manuel y Arturo Civit. Mendoza.
2. Tipología de casas individuales compactas sugerida por la CNCB.
3. Ciudad Jardín Lomas del Palomar. Palomar.
4. Barrio Guillermo Cano. Maqueta. Manuel y Arturo Civit. Mendoza.
5. Barrio Guillermo Cano. Manuel y Arturo Civit. Mendoza.
6. Barrio Guillermo Cano. Manuel y Arturo Civit. Mendoza.

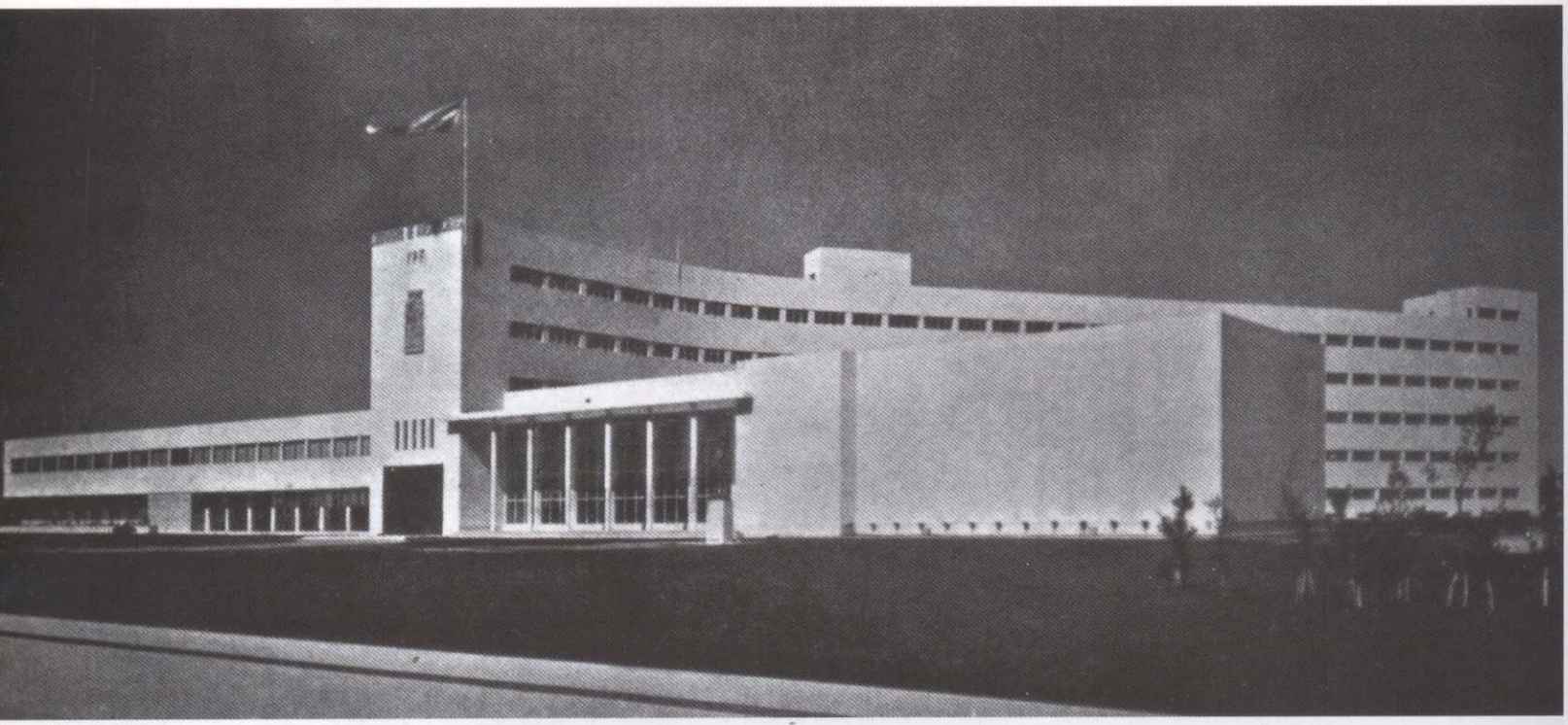
Si las ciudades jardín y la edificación pintoresca habían caracterizado a los proyectos de nuevos barrios populares en el período anterior, durante la década del '30 se instaló el modelo de los pabellones colectivos iguales y paralelos que habían caracterizado a las *Siedlungen* alemanas racionalistas.

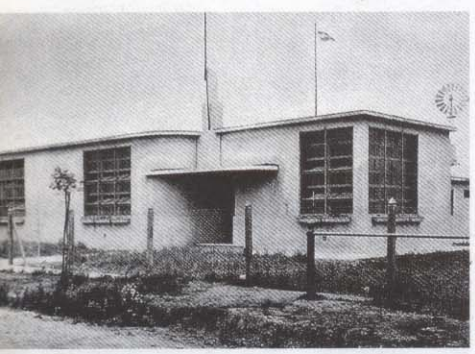


4.

5.

6.





3.

2

4.

renta mil niños (1934), ideado por Sánchez, Lagos y De la Torre y aprobado por el Gobernador Luciano Molinas para la provincia de Santa Fe; la excelente escuela Sarmiento (1937), de Juárez Cáceres, en Córdoba; la maternidad Ramón Sardá, en la Capital Federal; los hospitales rurales resultantes de la ley 2.858 de Santa Fe (1939), una de cuyas expresiones fue el Psiquiátrico de Colonia Ontiveros, de Wladimiro Acosta; los hospitales antituberculoso de La Plata y Militar Central o Fernández (1939), de Luis Bianchetti, en Buenos Aires; o las construcciones deportivas oficiales, como el Gimnasio provincial (1939), de Juárez Cáceres, en Córdoba.

Pero con frecuencia una misma Institución requería de respuestas distintas. Yacimientos Petrolíferos Fiscales, por ejemplo, recurrió a una expresión monumental para su edificio central en la Diagonal Norte y, simultáneamente, construyó –con proyecto de Delamaría Prins– un edificio de declarada retórica modernista, como el elegante edificio para laboratorios en Florencio Varela (1939). Alejandro Bustillo distinguía sin dudas el carácter que diferenciaba a sus edificios: el Banco de la Nación Argentina debía tener la solidez del dórico, el Hotel Llao Llao –para la Dirección de Turismo– debía ser rústico, mientras que el modernismo podía admitirse en un club náutico, pero jamás en la casa de una "señora". También los militares distinguían sus programas: podían ser modernos los clubes, como el de la Marina, o la sede igualmente "sportiva" del Tiro Militar, y sin duda el Hospital Churruca; pero ¿cómo podía el modernismo dar dignidad, particularidad institucional, al Ministerio de Guerra sin recurrir a riesgosas arbitrariedades decorativas? En Mar del Plata, la ciudad se presentaba a sí misma al océano y se autocelebraba como

1. Laboratorio YPF. Delamaria Prins. Florencio Varela.
2. Sede central YPF. Gerlach y Campbell. Buenos Aires.
3. Escuela rural. Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires.
4. Escuela Sarmiento. N. Juárez Cáceres. Córdoba.

El Estado nacional contribuyó a la movilización de la construcción financiando gigantescos edificios cuyos programas eran consecuencia de la creciente burocratización, como los ministerios de Obras Públicas, de Guerra y de Hacienda, y la sede de Yacimientos Petrolíferos Fiscales; o del crecimiento metropolitano, como el gran centro médico de la Facultad de Medicina y el Hospital General San Martín o la Maternidad Sardá.

1. Facultad de Derecho. Buenos Aires.
2. Hotel Llao Llao. Alejandro Bustillo. San Carlos de Bariloche.
3. Complejo Casino y Hotel Provincial. Alejandro Bustillo. Mar del Plata.
4. Complejo Playa Grande. Mar del Plata.
5. Complejo Casino y Hotel Provincial. Corte sobre la rambla. Alejandro Bustillo. Mar del Plata.

En relación con la expansión de la red caminera como parte de los planes de obras públicas reactivantes de la economía se construyeron nuevas instalaciones turísticas. En el caso de Mar del Plata ellas marcaron su transformación en centro del tiempo libre de los sectores medios, característica que se ampliará en la década siguiente.

2.

1.

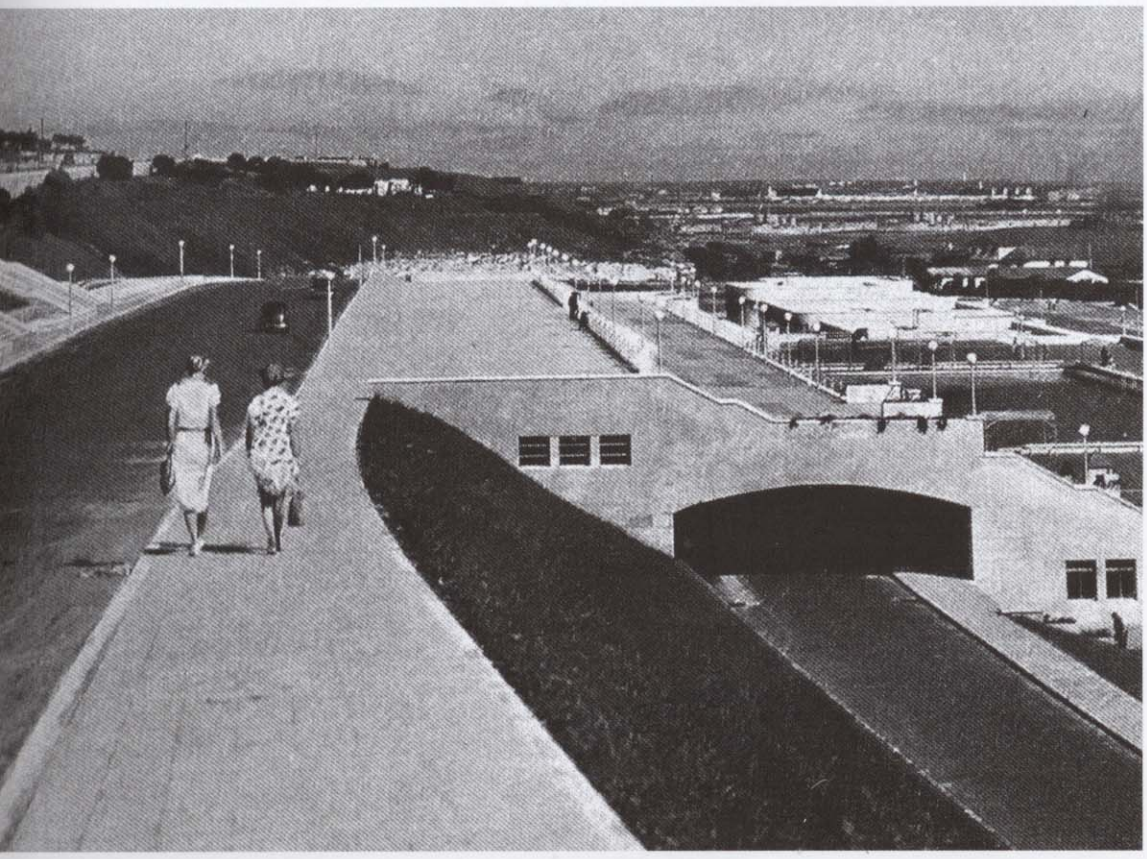
monumento en los edificios de Bustillo, mientras que la misma administración resolvía a la moderna las instalaciones secundarias para vestuarios, estacionamientos y piscinas de Playa Grande, consiguiendo una de las obras más valiosas del período: en el primer ejemplo, monumentalidad y excepción; en el segundo, integración al ambiente natural y ligereza.

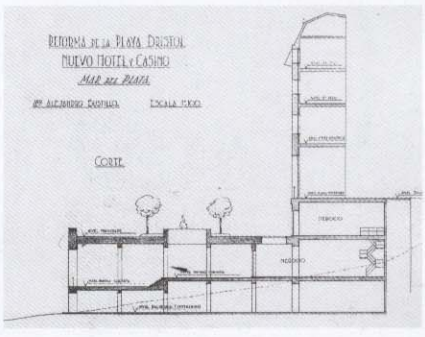
No hemos mencionado hasta aquí otros factores, secundarios probablemente, que contribuían al "monumentalismo" en los edificios encarados por el Estado: uno es la modalidad burocrática de producción de muchas de estas obras; el otro, el frecuentemente intencionado abultamiento de los presupuestos con propósitos *non sanctos*. La primera conducía –como hemos visto en el caso del "neocolonial"– a la banalización de los procesos de anteproyecto y proyecto, a soluciones tipificadas de detalles y a un generalizado descompromiso creativo asociado a la disolución de la figura del autor. Simultáneamente, la necesidad de dar "carácter" se unía al propósito de aumentar los presupuestos para cubrir con materiales costosos –como piedras naturales, maderas duras, cueros y bronces– las formas sencillas surgidas del proceso burocrático. En este cruce entre banalidad y ostentación se desplegó, en la mayor parte de los casos, la arquitectura monumentalista estatal. Pero en términos estilísticos, el "monumentalismo" estatal osciló desde el clasicismo más "puro" hasta el modernismo.

Entre las obras más notables del monumentalismo tardoclasicista se encuentran el Palacio de Justicia de Córdoba, de Hortal y Godoy, terminado en 1937, y la Facultad de Derecho de Buenos Aires (1938-44) proyectada por Chappori, Ochoa y Vinent, como parte de un centro universitario que se planeaba en los terrenos que la rodean; aunque el principal, y probablemente último gran edificio clasicista fue la ya mencionada sede central del Banco Nación (1938).

En el polo opuesto, cuando el Ministerio de Obras Públicas debió edificarr su sede (1937), poco tiempo antes de que decidiera la apertura de la avenida 9 de Julio, se optó por concentrarlo en un "rascacielos" realizado exteriormente –y especialmente en su frente posterior– con un repertorio modernista, aunque sus interiores, su organización de planta y sus características constructivas no difieren sustancialmente del estándar generalizado para este tipo de obras. La Administración de los Ferrocarriles del Estado fue una de las

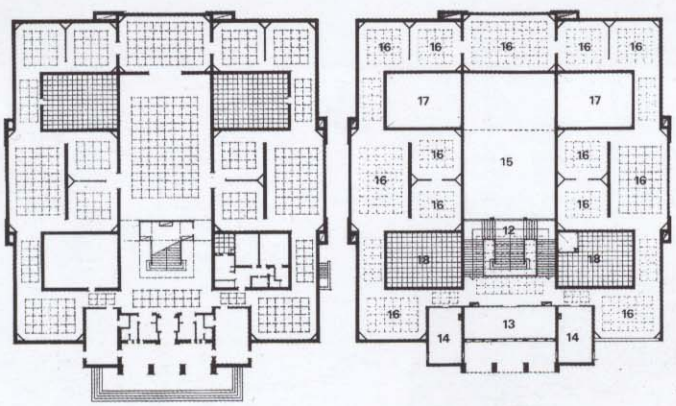
3.▲ 4.▼



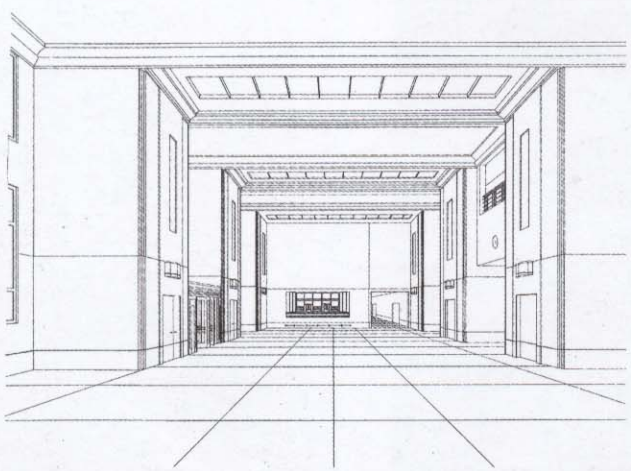

REFORMA DE LA PLAYA DARSENA
NUEVO HOTEL Y CASINO
MAR DEL PLATA
ARQ. ALEJANDRO BUSTILLO
ESCALA 1/100
CORTE
TERCERO
SEGUNDO

5.

1



4.



2.

3

5.

1. Museo Municipal. Hilarión Hernández Larguía. Rosario.
2. Edificio Ferrocarriles Argentinos. Perspectiva. Hall de entrada. Buenos Aires.
3. Ministerio de Obras Públicas. Buenos Aires.
4. Museo Municipal. Plantas. Hilarión Hernández Larguia. Rosario.
5. Edificio de Tribunales. F. Squirru. San Miguel de Tucumán.
6. Banco de la Provincia de Buenos Aires. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.

Entre el clasicismo tardío y el modernismo se desarrolló 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. Expresión de estas arquitecturas pueden considerarse a la sede Capital del Banco de la Provincia de Buenos Aires, proyectada y construida por Sánchez, Lagos y De la Torre y el Museo Municipal Juan B. Castagnino de Rosario de Hernández Larguía y Newton.

primeras construcciones (1937) instaladas en la zona de expansión sobre Puerto Nuevo en Buenos Aires, concebida también en código modernista y monumental.

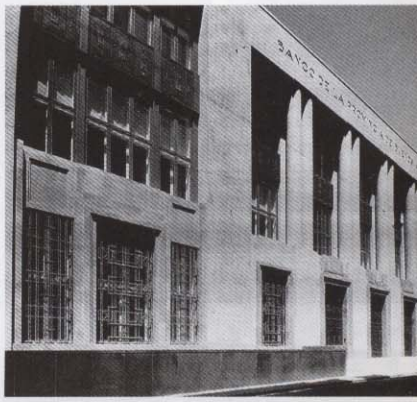
Entre el clasicismo tardío y el modernismo se desarrolló una modalidad híbrida caracterizada por el empleo parcial de elementos del orden clásico –como pórticos, columnatas, cornisas, tímpanos– y simetría axial, despojados del aparato decorativo tradicional.

El Ministerio de Hacienda, proyectado por Pibermat (1936) constituye una perfecta expresión de estas arquitecturas, dentro de las que debe ubicarse a las gigantescas instalaciones para la Facultad de Medicina (1936), y a la sede Capital del Banco de la Provincia de Buenos Aires, proyectada y construida por Sánchez, Lagos y De la Torre.

En 1935, en Rosario, el primer premio del concurso para el Mercado Municipal fue declarado desierto, pero el segundo, con un portal gigante que anticipaba la solución para la Municipalidad de Vicente López, fue obtenido por De Lorenzi, Otaola y Roca, con un proyecto asimétrico pero monumental. En 1937 Hernández Larguía y Newton tuvieron oportunidad de construir en esa ciudad su Museo Municipal Juan B. Castagnino. En él conservaron del clasicismo la simetría axial, la estructura en recintos y el pórtico, pero eliminaron toda adjetivación y mediante el empleo de luz cenital y un medido dosaje de las transparencias consiguieron, especialmente en el ámbito central, uno de los espacios interiores más sugestivos del período.

Las plantas, alzados y cortes del Palacio de Justicia de Tucumán, un concurso ganado por Francisco Squirru (1937), responden a la tradición académica, de la que sólo se diferencian mediante la prescindencia de aparato decorativo y con el reemplazo de las cúpulas central y de esquinas por pirámides escalonadas de base octogonal.

Sobre este fondo de realizaciones, homogéneas aunque con algunos picos de calidad, se destaca el edificio del Automóvil Club Argentino (1941). Emblema de las transformaciones productivas y territoriales vinculadas a la expansión del automóvil durante el período, se trata de una pieza sorprendente. Fue proyectado por Vilar; Sánchez, Lagos y De la Torre; Jacobs, Giménez y Falomir; Bunge; y Morixe. En él se



6.

1. Automóvil Club Argentino. Sede central. Frente principal. Vilar; Sánchez, Lagos y De la Torre; Jacob, Giménez y Palomir; Bunge; Morixe. Buenos Aires.
2. Automóvil Club Argentino. Sede central. Frente posterior. Vilar; Sánchez, Lagos y De la Torre; Jacob, Giménez y Palomir; Bunge; Morixe. Buenos Aires.

En el edificio para la sede central del Automóvil Club Argentino se expresaron el complejo compromiso entre sus numerosos autores y las ambiguas relaciones entre modernidad y clasicismo tardío que caracterizan el período. Se advierte aquí la dramática división entre la fe en la eficiencia funcionalista y la perplejidad frente a la carencia de postulados modernistas específicamente estéticos. Su cuerpo frontal adoptó la retórica monumentalista propia de las "Instituciones", mientras que en su zona posterior se exhibían las "cosas" puras que la configuraban y su carácter de programa "industrial".

expresaron el complejo compromiso entre sus autores y las ambiguas relaciones entre modernidad y clasicismo tardío que caracterizan el período. En ningún otro caso adquirió una forma tan elocuente la dramática división entre la fe en la eficiencia funcionalista aplicada a la arquitectura "utilitaria" y la perplejidad frente a ese modernismo despojado de sus valencias estéticas y reducido a ingeniería, que parecía incapaz de formular alternativas en el campo de los valores. Ocultando su conformación interna, el cuerpo frontal adoptó la retórica, el repertorio y la materialidad monumentalista, mientras que la zona posterior se articuló a partir de la exhibición de las "cosas" puras que la configuraban y el uso del ladrillo en dos tonos, apropiado a su carácter de programa "industrial".

Como parte de la estrategia de consagración de las áreas centrales tradicionales, en Buenos Aires y en Rosario se llevaron a cabo sendos monumentos que procuraron explícitamente constituirse en verdaderos símbolos, a la vez locales y nacionales: el Obelisco y el monumento a la Bandera.

En 1936, el intendente Mariano De Vedia encargó a Alberto Prebisch el diseño y construcción de una obra que conmemorara el Cuarto Centenario de la fundación de Buenos Aires. La localización, en el cruce de las avenidas Corrientes y 9 de Julio, estaba determinada, además, por ser el sitio donde la bandera fue izada por primera vez en la ciudad, y era también el punto en que se cruzaban las grandes obras de ensanche aceleradas por la intendencia (Diagonal Norte y las avenidas Corrientes y 9 de Julio). Por añadidura, en el subsuelo del lugar se superponían las tres líneas de subterráneos inauguradas en el período. El monumento debía ser una consagración de la unidad de la Nación Argentina y una marca que, articulando pasado, presente y futuro, señalara el éxito del modelo conservador. Tal vez sin advertir la metáfora sugerida por este símbolo montado sobre un vacío, la respuesta de Prebisch puso en sordina el esfuerzo técnico que suponía instalarlo sobre los túneles de subterráneos. Echó mano a un icono abstracto que –en alusión al modelo de Washington– espejaba el Norte en el Sur y era, a la vez, intemporal pero también histórico, en su réplica en gran tamaño del otro obelisco que en la plaza de Mayo había celebrado la Revolución.

En Rosario, la operación fue calcada algunos años más tarde, concretando la vieja aspiración de construir un monumento en el sitio en que Manuel Belgrano había presentado por primera vez la bandera de las Provincias Unidas. El proceso se había iniciado en una ordenanza municipal sancionada por una ley provincial en junio de 1898, retomada por la ley 6.286 de 1908. En 1928 se había organizado un concurso que el jurado –integrado, entre otros, por Pío Collivadino, Alfredo Guido, Juan Alvarez y Luis Laponte– declaró desierto. En 1940 se organizó el nuevo llamado. Fue llevado adelante por una Comisión Popular que recolectó fondos en todo el país y constituyó el nuevo jurado con figuras como Ricardo Levene, Alfredo Williams, Jorge Tavernier y Luis Laponte. El programa iconográfico no estaba indicado, pero se realizaron y publicaron consultas institucionales que, en su mayoría, rechazaban los emblemas tradicionales como el arco de triunfo, por guerrero; la columna, por aludir a Roma, o el obelisco, por considerarlo demasiado exótico. El monumento a la Argentina, se sugería, debía ante todo ser original. El primer premio fue otorgado al equipo formado por los arquitectos Alejandro Bustillo y Angel Guido y los escultores José Fioravanti y Alfredo Bigatti. Con un repertorio que cruza alusiones a los Walhalla alemanes, a la exposición de 1937 en París y a la arquitectura italiana (el monumento a los caídos en Como, por ejemplo), el proyecto conjugó tres elementos: un templete, una escalinata y un motivo escultural, tratando de construir –explotando la configuración en proa del terreno– la metáfora de una nave, la de la patria, que navega –liberada de sus ataduras iniciales– hacia el puerto del porvenir.

La Arquitectura moderna como profesión eficiente

El programa de autocontención y discreción expresiva, pero sobre todo la reducción de nuestro modernismo a consideraciones estructurales o funcionales con exclusión del problema de la reproducibilidad, pero también la ausencia de componentes de fuerte crítica social y cultural, como la expresada en el debate sobre la "transparencia" y, asociado a esto último, el escaso impulso a la investigación de nuevos materiales y procesos productivos, contribuyó a limitar los intentos de reflexión al plano del "carácter" y del "estilo" o, en los mejores casos, al de las transformaciones distributivas. De este modo, la escasa experimentación como respuesta a las modernas exigencias de renovación permanente se redujo a ejercicios formalistas más o menos estériles.

1.

2.

1. Obelisco y plaza de la República. Alberto Prebisch. Construcción.
2. Obelisco. Alberto Prebisch. Buenos Aires.
3. Obelisco. Planta y corte de fundaciones. Alberto Prebisch. Buenos Aires.

Mediante una operación de autocontención típica de la cultura arquitectónica argentina de este período (tal vez sin advertir la metáfora sugerida por este símbolo montado sobre un vacío), la respuesta de Alberto Prebisch para el Obelisco puso en sordina el esfuerzo técnico que suponía instalarlo sobre los túneles de subterráneos. Echó mano a un ícono abstracto que –en alusión al modelo de Washington– espejaba el Norte en el Sur, y era a la vez intemporal pero también histórico, en su replica en gran tamaño del otro obelisco que en la plaza de Mayo había celebrado la Revolución.

Pero, por este mismo motivo, si una particularidad caracteriza a la Arquitectura Moderna en la Argentina durante el período que ahora examinamos, es la inusual difusión de edificaciones de una aceptable mediocridad; esto es, de una dignidad media masivamente difundida que ha construido de manera homogénea buena parte de los centros urbanos.

Ciertamente, no fueron sólo culturales las razones que definieron las características de esa arquitectura. Un factor económico decisivo para ello fue el surgimiento, en una enorme proporción, de sectores medios vinculados a las actividades comerciales, administrativas y de servicio, cuya expansión y posibilidades generaron el requerimiento de un tipo de alojamiento de aceptable calidad.

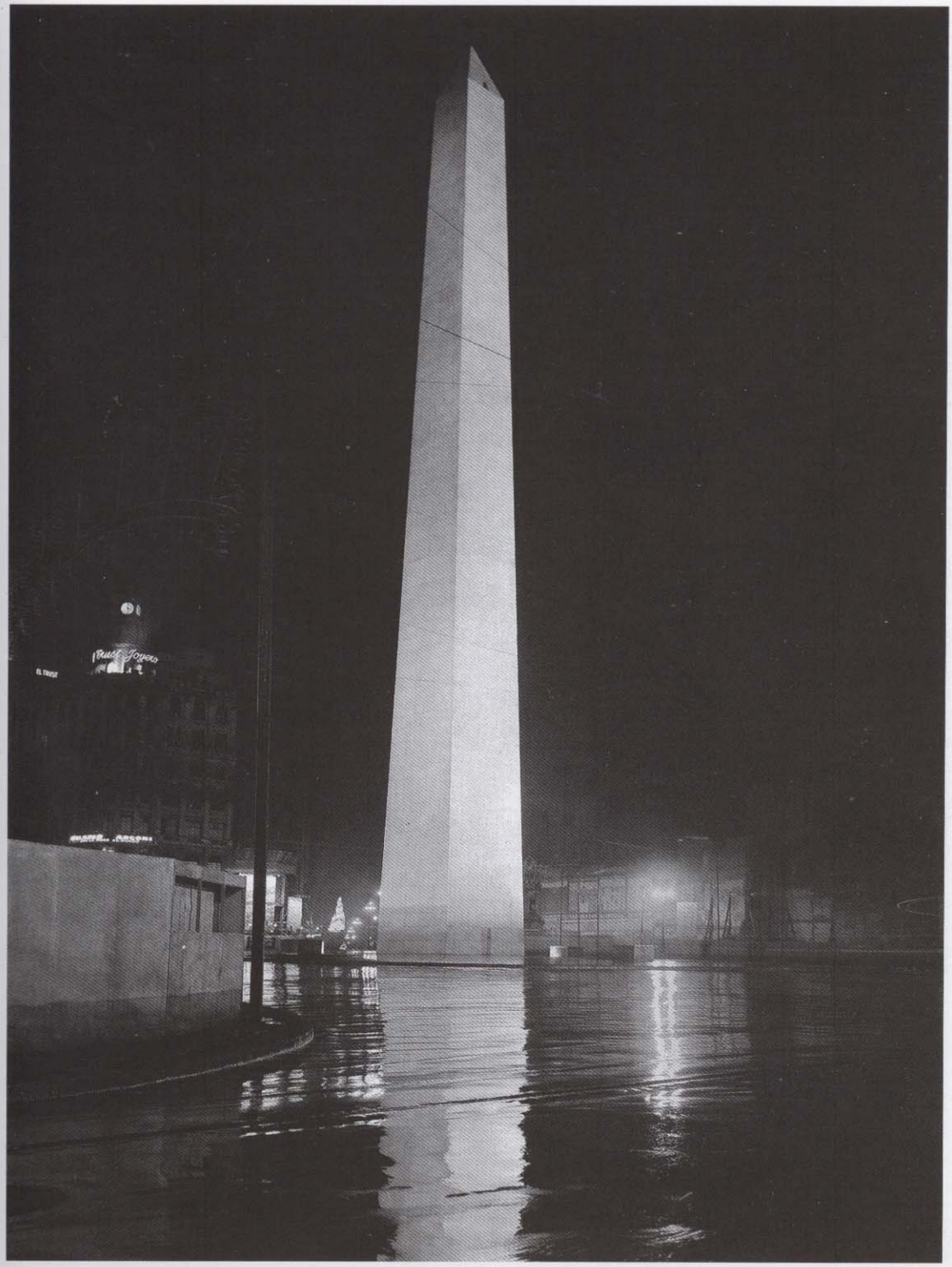
La construcción de los edificios de vivienda que constituyen la mayor parte de esa arquitectura se vio estimulada en Buenos Aires por la promulgación de la Ordenanza 2.736, del 30 de junio de 1928, que estipulaba alturas máximas de treinta y tres metros y retiros de tres pisos sobre las principales avenidas, además de la continuidad sobre la línea municipal en esos tres niveles de un cuerpo no mayor que el tercio de la fachada.

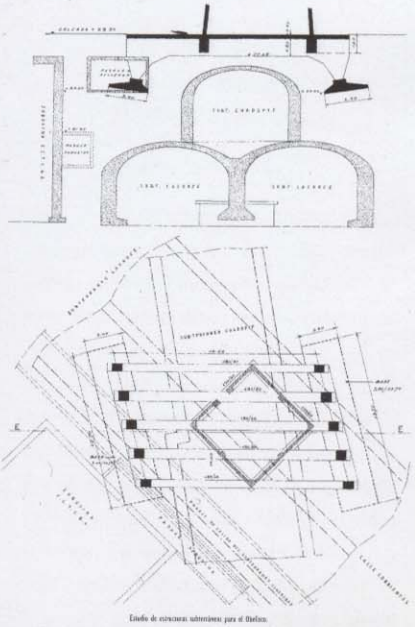
En la distribución de las unidades, las búsquedas de nuevas formas de resolución de estándares mínimos, de máxima concentración al modo de la *frankfurter Küche*, fueron emprendidas al tiempo que se favorecía la difusión de los criterios del "confort" típicos del ámbito anglosajón. Como parte de esa tendencia general a la compactación de la planta habitable, se difundió una serie de mecanismos que transformaban a estas viviendas en verdaderas cajas de ingenio mecánico. El principal procedimiento empleado era el del empotramiento del mobiliario: fue en este período cuando se difundió el reemplazo de los roperos por los placares y, aunque no lograron ser aceptadas, fue también frecuente el uso de camas rebàtibles. Se homogeneizaron los artefactos de la cocina, en la que se fijaron bancos, armarios y mesadas; y el baño comenzó a ser concebido como célula, estabilizándose en las dimensiones con que seguirían construyéndose a lo largo del siglo, determinadas, en las versiones mínimas, por la longitud de la bañera. La industria de la electricidad permitió imaginar una "casa eléctrica", pero su consumo como fuente de energía calórica resultaba excesivamente costoso y fue reemplazado en la mitad de la década, cuando comenzó a distribuirse el gas natural.

Las construcciones de este tipo no eran encaradas con destino a la venta sino a la renta, dado que entre otros factores la legislación impedía el fraccionamiento de los inmuebles en propiedad horizontal. Esto determinó la producción de emprendimientos privados de características relativamente conservadoras, cuidadosos de la buena calidad de los sistemas constructivos, pero adversos a la experimentación de transformaciones radicales en las formas de vida. De este modo, las obras del profesionalismo modernista exploraron nuevas direcciones hasta los límites en que se reclamaba la transformación. Se trataba de liquidar las

trabas que impedían la construcción de los mínimos aceptables en términos de mercado para conformar la particular mercancía que eran las nuevas casas de renta para los sectores medios, evitando cuidadosamente los riesgos de los experimentalismos anarquizantes.

Si se analiza la obra construida en el período 1930-1939 (aunque en rigor estas arquitecturas continuaron realizándose hasta mediados de la década siguiente), puede observarse un proceso de creciente abandono de tradiciones disciplinares, como la simetría, la euritmia, la regularidad, la sinécdoque (subordinación de las partes a un todo), el *poché*, la *marche*, la composición, el empleo de órdenes armónicos, la fachada como diafragma autónomo. Junto con el reemplazo de esas normas clásicas relativas a las formas tradicionales de habitar, las plantas de los edificios de renta dedicados a vivienda de los sectores medios experimentaron una fuerte contracción a través de un conjunto de alteraciones: disminución de los espesores es-





3. Estudio de estructuras subterráneas para el Obelisco.

1.

1. Vivienda colectiva. Antonio Vilar. Buenos Aires.
2. Vivienda colectiva. Leon Dourge. Buenos Aires.
3. Edificio Mota Reyna. Jaime Roca. Córdoba.
4. Vivienda colectiva. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.
5. Vivienda colectiva. Casado Sastre y Armesto. Buenos Aires.

Los postulados antidecorativos, pero sobre todo la ruptura con las tradiciones normativas clasicistas, hicieron de las nuevas fórmulas modernistas un componente bienvenido en las operaciones inmobiliarias, en la medida en que estas nuevas libertades estéticas permitían aumentar los beneficios. Con todo, el hecho de que se tratara de edificios destinados al alquiler y no a la venta de sus unidades imponía que tuvieran una solidez constructiva y compositiva que les permitiera una existencia prolongada con bajos costos de mantenimiento.

tructurales y de muros, desaparición de los límites formales de los recintos, pasaje de la noción de "lugar" a la de ambiente virtual, compactación de las zonas de servicio, eliminación de los espacios intermedios, reducción al mínimo de los ambientes de circulación, unidimensionalidad o reducción de las dimensiones del habitar, eliminación de los ejes de composición y de toda trama modular evidente, relativización o desaparición de la diferencia jerárquica entre frente y fondo.

Estas reglas alternativas fueron definiéndose poco a poco y cuando, después de analizar los laboriosos tanteos iniciales, se observan los trabajos tardíos del período, puede comprobarse que aquellos rindieron ciertos frutos sobre los que la disciplina recompuso nuevas formas de regulación.

Más allá de otros valores, que luego analizaremos en la obra excepcional de Antonio Vilar o Wladimiro Acosta, la única axiología alternativa para el proceso de compactación fue construyéndose sobre la base de criterios de nitidez geométrica, síntesis y claridad de lectura.

Los trabajos de Casado Sastre y Armesto, especialmente el edificio sobre la avenida Callao, de 1938, son un excelente ejemplo de estos nuevos valores que implican en la planta zonas de servicio claramente definidas y concentradas, eliminación de mochetas y alteración de las superficies, máxima reducción de las superficies de circulación y geometría reguladora. Sosteniendo los mismos valores, las fachadas se componen sobre la base de bruscos contrastes de luces y sombras, marcando aristas, priorizando cuerpos salientes y *loggias*, así como contrastes entre grandes y pequeñas aberturas, o destacando líneas sobre las superficies.

Siguiendo estos códigos se construyeron en Buenos Aires los nuevos paradigmas de esta arquitectura. Puede decirse que el primero de estos edificios de renta en los que se unía la compactación y el ingenio mecánico del interior con una representación externa "objetiva" ajena a cualquier alusión figurativa fue el "rascacielito" –como lo bautizó Le Corbusier– que Antonio Vilar construyó en Ugarteche 3370, en 1929. Siguieron a este primer caso otros intentos igualmente eficaces de Jorge Kalnay, en Santa Fe y Rodríguez Peña (1932); y de León Dourge, sobre avenida del Libertador en esquina con Malabia (1933). Si algunas características comunes –como la columna de *bay windows*, en la fachada– emparentan las obras de Vilar y Kalnay, se destacan además el riguroso objetivismo del primero y el mayor énfasis plástico buscado por el segundo, probablemente deudor de las experiencias *déco* realizadas junto a su hermano Andrés. Sin constituir un híbrido, el trabajo de Dourge denota en cambio la influencia de su formación académica en el esmero puesto en la composición combinada (balanceada y simétrica) de los alzados y en el armonioso cuidado de las proporciones de vanos y plenos. El edificio es notable, además, por ser el primero en emplear *pilotis* y exponer abiertamente la teoría arquitectónico-urbanística de la liberación de la planta baja.

También sobre la avenida del Libertador, en esquina con Oro, Vilar construyó (1936) otro de los grandes ejemplos del período. Se trata de un paradigma no sólo por el orden funcional de su planta sino por constituir, como el ejemplo de Dourge, un manifiesto acerca de las ventajas de un modo colectivo de habitar, lo que se expresa en los servicios comunes del edificio y especialmente en la creación de una suerte de "club" en la terraza, denunciado elocuentemente mediante las formas navales de su arquitectura.

Y en la misma avenida, en esquina con Lafinur, Sánchez, Lagos y De la Torre edificaron el tercero de estos paradigmas (1937), notable por sus proporciones, la elegancia y contundencia de las ventanas corridas –que enunciaban al gran público por primera vez el postulado de la posible separación entre muro y estructura–, la continuidad de sus líneas horizontales en la curva de la esquina y la planta baja libre sobre *pilotis*.

Resulta obviamente imposible dar cuenta de los incontables edificios construidos durante el período según estos cánones. Pueden recordarse algunos. El ejemplo de Libertador y Lafinur, especialmente en la continuidad de las ventanas corridas en esquina curva fue explorado por Jaime Roca en Córdoba, en el edificio Mota Reyna (1938), y por Duggan en Buenos Aires, en la esquina de Callao y Quintana.

La rigurosa organización geométrica de la planta que observamos en el ejemplo de Casado Sastre y Armesto tuvo otras expresiones destacables en los edificios de Tacuarí 372 (1935), de Nicolás Lastra, y Canning y French, de Jorge Sabaté. La oficina de Pater y Morea fue la de mayor disposición a mantener, aunque sólo fuera en la simetría axial y la tripartición, vestigios de la composición clásica, como se advierte en los edificios de Riobamba 1250 (1935) y Alvear y Libertad (1939). Las *garçonnières* o *pied à terre* fueron un programa habitual, como en el edificio de Corrientes y Maipú, de contorsionadas unidades, proyectado por Carlos Vilar (1938).

2.

3.

4.

5.

1. Edificio de renta. De Lorenzi, Otaola, Roca. Rosario.
2. Edificio Comega. Joselevich y Douillet. Buenos Aires.
3. Edificio Comega. Croquis de estudio. Joselevich y Douillet.

Ante la crisis de 1929 algunos advirtieron que un camino para evitar la liquidación de capitales era concentrarlos en grandes emprendimientos de rentabilidad a mediano y largo plazo. Se eliminarían de este modo pérdidas inútiles, se racionalizarían las operaciones edilicias al máximo, se obtendrían ventajas de precios, se contaría con bajísimos salarios y se polarizaría la demanda. En 1932 comenzó la construcción del primero de esta serie, en el inicio de la nueva avenida Corrientes, para la Compañía Mercantil y Ganadera (Comega).

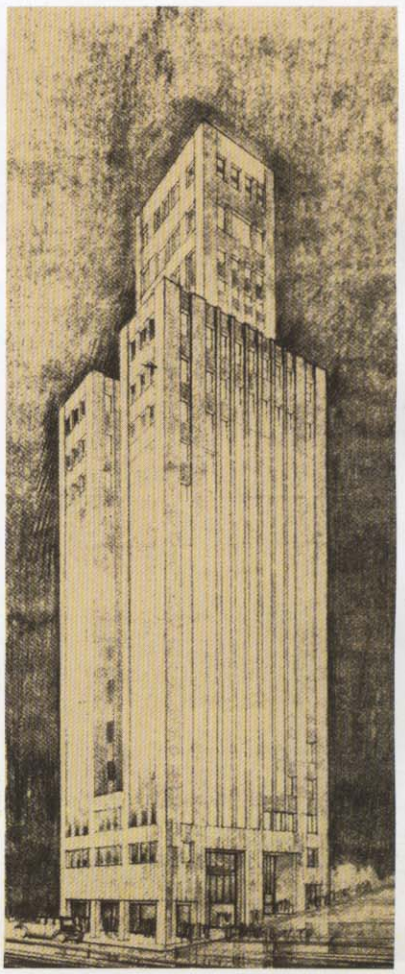
Producto, en primer lugar, de requerimientos y condiciones metropolitanas estas arquitecturas para la renta tuvieron una expansión más restringida en las ciudades del interior. En Córdoba, Jaime Roca construyó además de la citada otras unidades, como el edificio Sudamericana (1936). Pero fue en Rosario donde se consiguieron las piezas más valiosas. Las oficinas más productivas fueron las de Tito y José Micheletti, destacada por el Centro Unión Independientes (1937); De Lorenzi Otaola y Rocca, autores de La Comercial de Rosario, en el bulevar Oroño y Córdoba (1938), y el edificio Gilardoni; Armán y Todeschini, por la Compañía de Seguros Industria y Comercio (1938); y Picasso, Fernández Díaz y Funes, por la torre de *Unione e Benevolenza* (1943). Especialmente La Comercial, la Compañía de Seguros y la torre son ejemplos de muy buena composición de planta, riqueza volumétrica y calidad de detalles. Lo más sorprendente en los tres ejemplos es que se trata de tipologías radicalmente diferenciadas entre sí, piezas únicas que se presentan con una marcada voluntad de intervención en la construcción de un paisaje urbano no homogéneo. Pero independientemente de su forma, los tres son casos de importantes inversiones concentradas en el proceso edilicio, muy distantes de las pequeñas y medias acciones que veníamos examinando hasta aquí. También La Plata, por el mismo motivo, vio alzarse en una posición central a la torre de la compañía El Comercio, según proyecto de Sánchez, Lagos y De la Torre (1939). En realidad, estas obras pertenecen a un caso especial que, determinado como ningún otro por los procesos de racionalización, caracteriza al período: el rascacielos.

Paradójicamente la construcción de estos edificios fue producto de la Gran Crisis, cuyas consecuencias se advirtieron a pocos meses de desatarse en la bolsa de Nueva York. De 1929 a 1932 la inversión total en la construcción paso de $ 376.000.000 a $ 106.000.000, reduciéndose a un 28,19% de lo que se movilizaba antes del crack. Frente a estas condiciones, algunos advirtieron que un camino para evitar la liquidación de capitales era concentrarlos en grandes emprendimientos de rentabilidad a mediano y largo plazo. La concentración eliminaría perdidas inútiles, racionalizaría las operaciones edilicias al máximo, obtendría ventajas de precios, contaría con bajísimos salarios y polarizaría la demanda.

En 1932 comenzó la primera construcción de esta serie, en el inicio de la nueva avenida Corrientes, para la Compañía Mercantil y Ganadera (Comega). Se trata de un magnífico edificio en el que se ha sacado el máximo partido a la planta resultando –gracias a la ubicación de los servicios contra la medianera y a la apertura de un patio sobre la fachada de Alem– una buena iluminación, quizás con sacrificio de la flexibilidad distributiva y de la organización de la planta baja. En esta última, el formidable hall de entrada de acero inoxidable –de una destacable calidad constructiva y compositiva– se consiguió a costa de una retorcida disposición de los locales y sus servicios. Pero el interés de Joselevich y Douillet por los postulados de las vanguardias europeas –especialmente las alemanas– también se verifica en la adopción de técnicas de montaje en seco de las panelerías, y de un vocabulario absolutamente despojado que acerca al edificio a la "arquitectura sin cualidad" de Ludwig Hilberseimer. Al haber adoptado en planta la forma de H con alma emergente, que deriva del *Zonning Code* de New York de 1927, a diferencia de los rascacielos norteamericanos, incluso en la vanguardista versión del Mc Graw Hill, el Comega no destaca el ritmo ascendente ni en la fachada ni en la composición telescópica del *top*. Por el contrario, en su diseño se descartaron soluciones estriadas, a la manera del Rockefeller Center, y se eligió una composición estática, centrada en el *bay window* curvo que se ubicó exactamente en el centro de la pequeña torre emergente, y sostenida por la disposición simétrica de las aberturas de los dos pisos superiores.

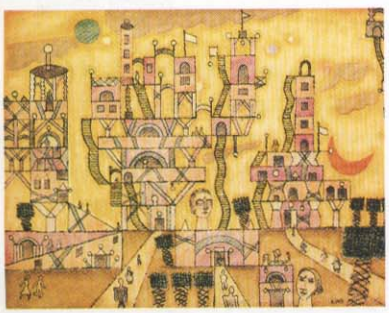
En noviembre de 1933 se comenzó la segunda de estas construcciones, un edificio de 90.000 m³, el más grande jamás imaginado en Buenos Aires, en los terrenos que Corina Kavanagh poseía en la plaza San Martín. El emprendimiento era paralelo al que John Rockefeller llevaba a cabo en Nueva York, con la gigantesca empresa del Rockefeller Center, con un propósito similar. Pero mientras que el proyecto norteamericano se proponía como una operación destinada a absorber las demandas de las compañías, bajando los costos gracias a la localización excéntrica y a la extrema racionalización de su empresa, el edificio Kavanagh estaba destinado a los únicos actores sociales capaces de sobrevivir a las crisis en la Argentina y que podían garantizar una alta renta de largo plazo que permitiera recuperar la formidable inversión inicial: las familias más ricas vinculadas a los negocios agrarios. De allí que por su localización en el fulcro más preciado de las familias patricias, la plaza San Martín, por su destino habitacional y no comercial y por su distribución el edificio constituya casi un reflejo invertido del ejemplo neoyorquino. Con sus treinta pisos y sus ciento veinte metros de altura debía ceñir sus plantas al complejo perímetro

1.

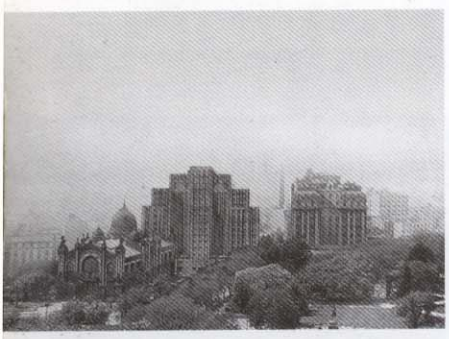


2. 3.

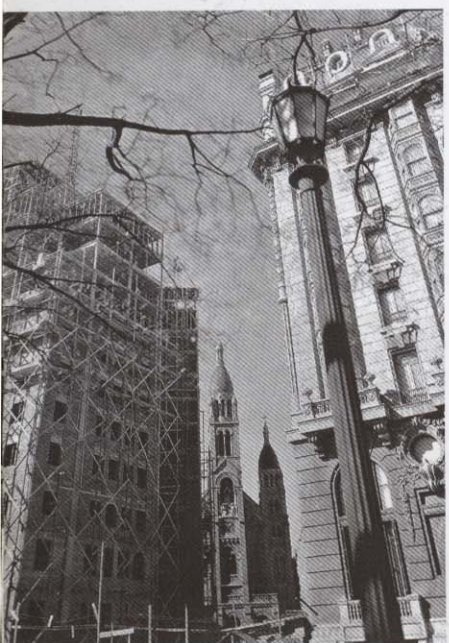
1. "Doce escaleras". Xul Solar.
2. Edificio Kavanagh. Maqueta primera versión. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.
3. Edificio Kavanagh. Construcción. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.



1.



2.



3.

triangular del predio. A lo largo del proceso de proyecto se obtuvo de la municipalidad la posibilidad de aumentar la altura original permitida en la zona, abriéndose como compensación una calle transversal de uso semipúblico. El aspecto más sorprendente y "atípico" de las plantas es la distribución de las baterías de ascensores, ubicados en distintos puntos del triángulo, porque debían permitir un acceso individual a los apartamentos evitando cuidadosamente los cruces entre vecinos. Para el cálculo de las estructuras, la forma triangular aportaba una excelente respuesta en cuanto a los empujes de los vientos, dominantes en el sentido de la proa del edificio, y su construcción fue una empresa excepcional en la que se experimentaron las posibilidades del hormigón armado en una escala jamás afrontada en el mundo hasta el momento. Con 650 obreros trabajando simultáneamente y requerimientos de materiales de volúmenes tales como 27.800 bolsas de cemento o 1.600.000 ladrillos comunes, o con demandas de instalaciones como la de los 1.600 kW de electricidad, equivalentes a las necesidades de una población de 80.000 habitantes, se verificaron las ventajas en la negociación y contracción de los precios, sin dejar de responder al gusto elaborado de la futura clientela: los pisos se construyeron con roble de media pulgada de espesor, las puertas se enchaparon con roble de Eslavonia o con caoba, los herrajes se diseñaron especialmente en aleaciones de metal blanco, evitando exponer a la vista clavos y tornillos de fijación. Lejos de experimentalismos o decisiones arquitectónicas inusuales, el volumen del Kavanagh fue un producto de las máximas posibilidades de explotación del terreno, hábilmente multiplicadas desde los bosquejos originales en los que no se superaba el tamaño del Plaza Hotel. Perfecto híbrido, constituyó una respuesta de compromiso a distintos requerimientos, resuelta con gran inteligencia compositiva. Un compromiso entre programa y normas edilicias, entre contexto inmediato y significación urbana, entre enraizamiento y objetualidad, entre tipología moderna y resolución tradicional, entre dinamismo y frontalidad, entre vanguardismo tecnológico y resolución artesanal.

A corta distancia del Comega se construyó en los mismos años el Safico. La sencilla partición de sus plantas, el desmesurado tamaño de los *paliers* y la distribución de la planta baja respondían a la coyuntura de la crisis, por cuanto el edificio debía estar en condiciones de ser usado indistintamente para hotel, oficinas comerciales o vivienda. Aunque su volumetría fue determinada por las condiciones de máximo aprovechamiento del terreno, la realización del proyecto mediante un concurso permite suponer que se buscaba llevar a cabo la operación con el máximo de calidad. El trabajo ganador, del ingeniero Walter Moll, tuvo méritos destacables: la claridad de la volumetría de la torre, calzada dentro del cuerpo bajo, y la agresiva sintaxis (volumetría de aristas, ventanas alargadas o de ángulo) revelan un buen conocimiento del repertorio modernista y el ejercicio cuidadoso de los temas cardinales del funcionalismo (iluminación y ventilación, preocupación por aspectos mecánicos). Como en el caso del Kavanagh, es igualmente remarcable la calidad de los materiales y el cuidado de la ejecución general.

Construidos o no, los rascacielos constituyeron un tópico de la retórica del período, una obsesión, que era perseguida –como hemos visto– por las fantasías urbanísticas de Le Corbusier y, también, por las de Wladimiro Acosta, y que ingresaba a la literatura a través de los textos de Roberto Arlt y Ezequiel Martínez Estrada, luego de atravesar la temprana poesía futurista. El rascacielos era sinónimo de "americanismo" y anticipo de un futuro urbano que se imaginaba cruzado por puentes y aparatos u hombres voladores. A las propuestas desaforadas de Vautier (1928) se le agregó el proyecto de superrascacielos de doble fuste en sendas manzanas y treinta pisos de altura, imaginado por Juan Nobili (1934). Y muchos, en la línea del ya citado Ancell y de Alejandro Christophersen, lo analizaron cuidadosamente, como ocurrió en los casos del recién llegado (1929) de la Columbia University Horacio Moyano Navarro, con *El rascacielos norteamericano* (1932), y de Angel Guido, con su volumen dedicado a *Catedrales y rascacielos* (1936).

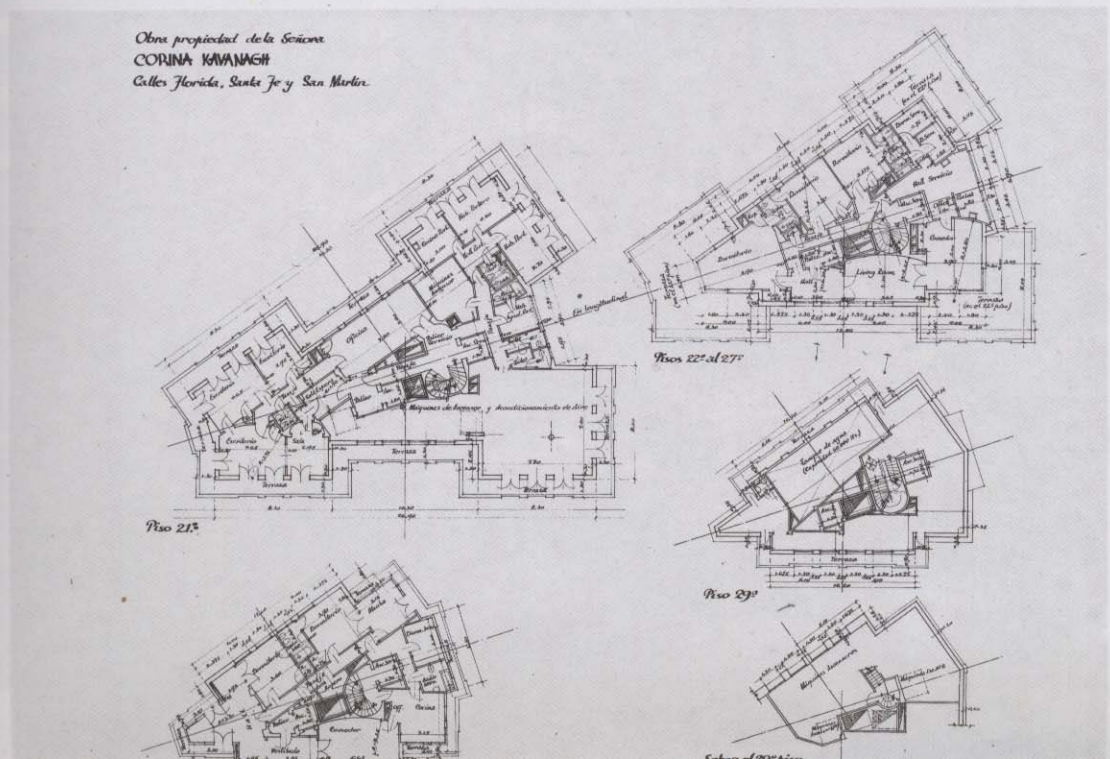
Si los edificios para diarios y cines constituyeron programas característicos del período anterior, en el que ahora analizamos cobraron impulso los destinados al deporte de masas y la radiodifusión. No dejaron por cierto de construirse nuevos cines; por el contrario, las salas se multiplicaron, pero –salvo en los casos que tratamos en particular– no agregaron cualidades especiales a las ya alcanzadas. Y tampoco lo hicieron obras como radio El Mundo, de Spandri (1935), o el edificio de la SADAIC, proyectado por Víctor D'Anna, José Aisenson y Macedonio Ruiz (1938), las que en su sencillez daban cuenta una vez más del empaque con que se buscaba representar la eficiencia profesional, en contraste con los excesos retóricos tradicionales o vanguardistas.

4.

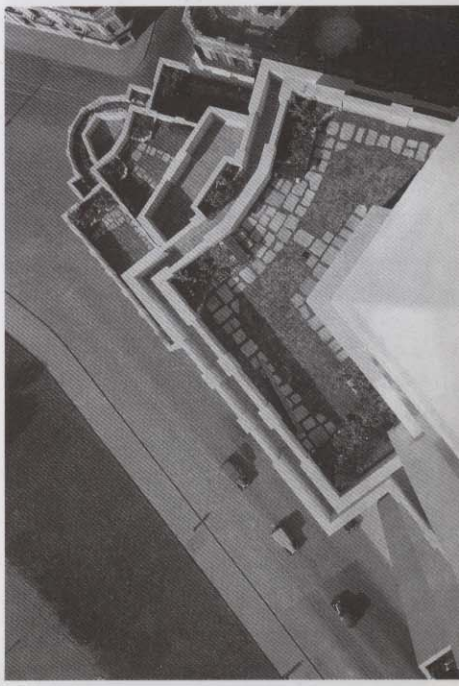
4. Edificio Kavanagh. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.
5. Edificio Kavanagh. Hall de entrada. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.
6. Edificio Kavanagh. Plantas. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.
7. Edificio Kavanagh. Terrazas. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.

A diferencia de lo que ocurría con la operación del Rockefeller Center, el edificio Kavanagh estaba destinado a los únicos actores sociales capaces de sobrevivir a las crisis en la Argentina y que podían garantizar una alta renta de largo plazo que permitiera recuperar la formidable inversión inicial: las familias más ricas vinculadas a los negocios agrarios. De allí que por su localización en el fulcro preciado de las familias patricias, la Plaza San Martín. Por su destino habitacional y no comercial, y por su distribución el edificio constituye casi un reflejo invertido del ejemplo neoyorquino.

5.



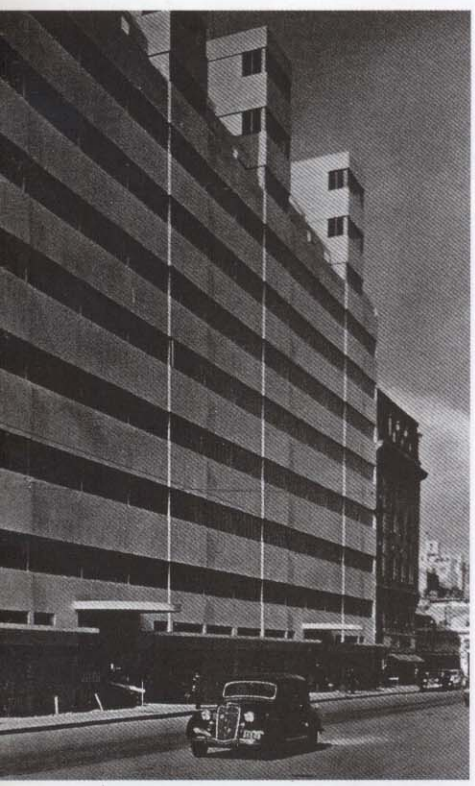
6.



7.

1. Edificio "La Comercial". De Lorenzi, Otaola, Roca. Rosario.
2. Edificio de oficinas. Raúl Birabén y Lacalle Alonso. Buenos Aires.
3. Edificio "Gilardoni". De Lorenzi, Otaola, Roca. Rosario.
4. Edificio Safico. W. Moll. Buenos Aires.
5. Rascacielos. Proyecto. Ermete De Lorenzi. Rosario.

El edificio construido por Birabén y Lacalle Alonso a pocos metros de la avenida Corrientes sobre la calle Uruguay constituye una excelente muestra de lo que podríamos llamar una suerte de "funcionalismo radical" en la Argentina. De su extremo despojamiento dan cuenta las ventanas corridas de su fachada integradas por vidrios translúcidos, y el casi invisible resalto del enorme plano de la fachada atrapa la luz rasante, única "concesión" estética de esta ejemplar "máquina perfecta".



2.

En la construcción de los grandes estadios no siempre se dio prioridad a los problemas distributivos y técnicos, pero cuando ello ocurrió se alcanzaron excelentes niveles en la calidad de las respuestas. Ceñido por los estrechos límites del predio, el estadio de Boca Juniors (1932) fue resuelto por Delpini y Sulcic mediante bandejas en voladizo con una original resolución que le valió un extendido reconocimiento internacional. Pero en las instalaciones deportivas urbanas predominó el mismo carácter autocontenido que vemos en la mayor parte de la producción del período. Ese carácter puede advertirse en el tratamiento formal de numerosos edificios de este tipo, como las sedes del club Huracán, del Racing Club de Avellaneda (Squirru y Croce Mujica, 1935), o de la Asociación Argentina de Jóvenes (YMCA). Sin embargo estas obras son también muestra de una compleja y novedosa articulación vertical de espacios de características diversas, como piscinas, grandes y pequeños salones, oficinas, pistas y solarios. Como parte y a la vez expresión más valiosa de esta serie debe considerarse al Hindú Club (1932), en el que, como en todas sus obras, Antonio Vilar consiguió agregar una casi imperceptible cualidad arquitectónica sobre la base del manejo de la luz en el interior, la utilización de la potencialidad escultórica de los trampolines en la piscina y el delicado juego de simetrías y equilibrio en la fachada principal.

4.

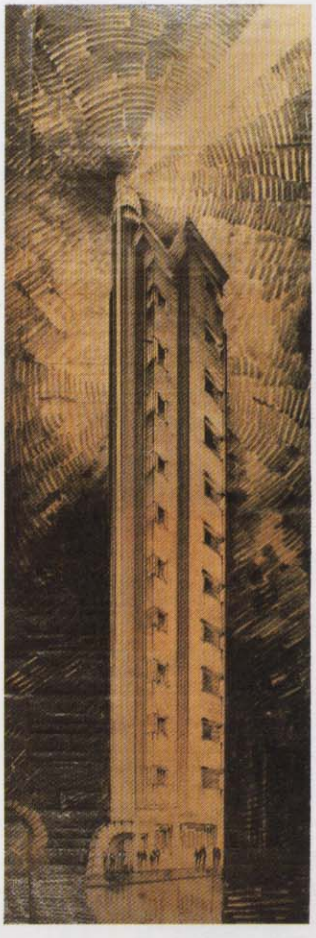
El ingeniero Teodoro Marfort fue autor del hipódromo La Plata (1933), un edificio correctamente resuelto pero sin méritos particulares, especialmente si se lo compara con la elegante hibridación de modernismo y clasicismo que Acevedo, Becú y Moreno construyeron años más tarde (1940) en San Isidro.

Sin tomar riesgos, con los mismos recursos conceptuales, técnicos y expresivos que venimos refiriendo, y alcanzando en pocas oportunidades resultados de valor, se resolvieron no pocas de las numerosas plantas industriales construidas en el período como consecuencia del proceso de sustitución de importaciones que aceleró el desarrollo de la producción de bienes de consumo. El empleo masivo de la electricidad como fuerza motriz determinó la posibilidad de una expansión horizontal de los cuerpos edilicios; en tanto que el hormigón armado se utilizó masivamente, difundiéndose las cubiertas en diente de sierra abovedadas. En la adopción de frentes de ladrillo visto y amplios ventanales se advirtió la influencia de Albert Kahn, vehiculizada por una cada vez más abultada presencia de empresas de origen norteamericano.

Entre las grandes fábricas textiles instaladas con estas características a comienzos del período, se destacan las de Grafa, Ducilo, y la Compañía Fabril Financiera; en otros rubros pueden mencionarse la fábrica de asbesto cemento Eternit y la de pinturas Alba.

En general, los arquitectos no fueron convocados para buscar unidad de imagen o coherencia plástica a estas instalaciones. Si se trataba de unidades realmente pequeñas era posible obtener una fachada urbana concentrando la administración sobre el frente y recurriendo a estilemas propios de estos edificios. Mediante un plano atravesado por impecables ventanas corridas y equilibrado cuidadosamente, Rosendo Martínez resolvió así la fábrica Gerli. Con aceptables resultados, Casado Sastre y Armesto afrontaron, en cambio, la tarea más compleja de articular cuerpos de diferentes alturas y proporciones en la fábrica de electrodomésticos Volcán.

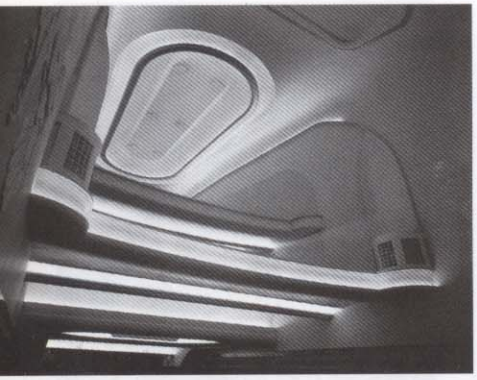
La fábrica Algodonera que Jorge Bunge construyó (1936) sobre la avenida Córdoba es destacable por su ubicación en medio de la trama, ocupando una manzana, pero también por su desarrollo en vertical; su arquitectura se caracteriza por la contundencia del volumen, subrayada por la estricta composición repetitiva de la totalidad de sus fachadas, y el tratamiento de las esquinas y la terraza jardín. Lyman O. Dudley se ocupó con frecuencia de estas arquitecturas industriales –como en los casos de Sudamtex (1937) y Etam (1938)– tratando de extraer valencias expresivas, aunque con frecuentes y no siempre felices concesiones a la articulación "cubista" de los volúmenes. En la sobria composición y la cuidadosa organización funcional de la fábrica Schering (1938), de Gerhardt Doerge, se advierte el apoyo brindado en carácter de asesoría por el ingeniero Antonio Vilar.



5.

El debate sobre la nueva arquitectura

Debemos comenzar por admitir que las imágenes de arquitectura más genuinamente "vanguardista" producidas en la Argentina pertenecen a la literatura. Se trata de los edificios que Roberto Arlt imaginó en su cuento *El amor brujo*: unas gigantescas torres piramidales, como agujas de cobre y cristal con reflejos multicolores. Sólo en la literatura, en Arlt o en González Tuñón y, a veces, en la pintura de Xul Solar, les fue permitido a la



1.

2.

Técnica moderna y a la Metrópolis exteriorizar su contenido de misterio y de desorden. En cambio, en el debate sobre el modernismo en la Arquitectura, no hubo aventuras vanguardistas ni atisbo alguno de negatividad. Para los arquitectos argentinos el desorden urbano, el caos, la multiplicidad racial y social, las nuevas potencialidades abiertas por la ciencia, eran fuerzas que debían ser controladas y armonizadas, y sus distintas posiciones se diferenciaban entre sí en las formas más convenientes que debía asumir ese control.

Para comprender los términos del debate es necesario recordar la doble composición, politécnico-ingenieril y académico-artística, de su formación profesional, en la medida en que, como es sabido, buena parte de los tópicos teóricos del modernismo arquitectónico se originaban en la ingeniería. Quizás el más importante de ellos era la forma "objetiva" (*sachlich* la llamarían los teóricos alemanes) con que los ingenieros empleaban los nuevos materiales, sólo regidos por puros motivos de cálculo estructural y, en consecuencia, económico. En las teorías arquitectónicas de los modernistas, esa objetividad estaba anclada en la noción de "verdad" que heredaban de los moralistas ingleses, como Pugin, o del positivista alemán Gotfried Semper, pero especialmente de Viollet Le Duc (quien a su vez anclaba en Durand): la "verdad" era una esencia radicada en el interior del objeto y de los materiales que lo constituían; la "estética" no era más que una "ética" cuyo imperativo era la "manifestación de la verdad" objetiva y, por lo tanto, podía descansar en la Técnica. Este era el fundamento del "funcionalismo" ingenieril.

Ahora bien, la concepción académica tradicional no renegaba de la búsqueda de "verdad"; simplemente la entendía a la manera aristotélica: la "verdad" dependía de la retórica y no de la Técnica, puesto que consistía en un alma cuya manifestación mediante el lenguaje era el objetivo del arte. El "ornamento" era la imprescindible mediación para dar cuenta del tema.

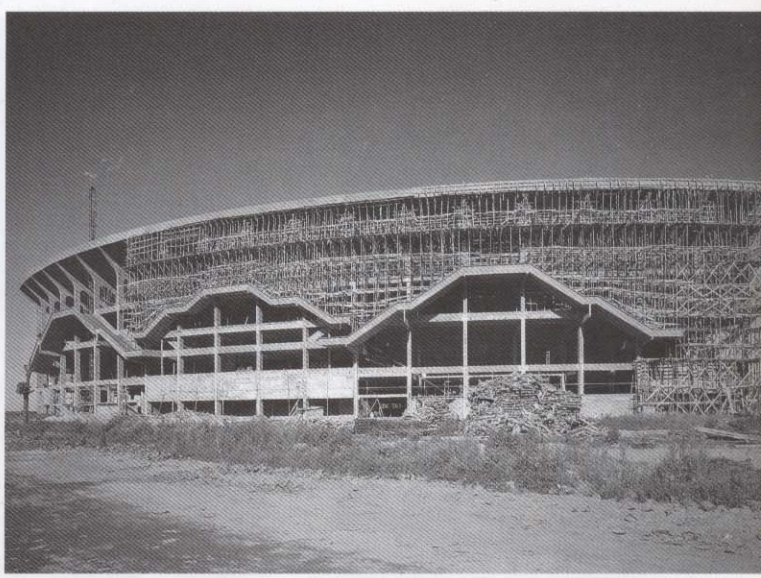
Junto a la educación ingenieril de los primeros años, en la formación de los arquitectos argentinos confluían dos teorías principales: por un lado, la noción académica de verdad que presidía la codificación de Lucien Guadet en su libro *Teoría de la Arquitectura*; por el otro, el tratado de Choisy, que propugnaba la verdad de las arquitecturas a partir de su coherencia constructiva. Captar el "alma" era una tarea inefable, de artistas; manejar objetivamente los datos materiales, una actividad de ingenieros.

1. Cine Normandie. Sala. Buenos Aires.
2. Balneario Playas Serranas. Mendoza.
3. Estadio de Boca Juniors. Delpini y Sulcic. Buenos Aires.
4. Estadio de Boca Juniors. Delpini y Sulcic. Buenos Aires.
5. Estadio de River Plate. Aslan y Ezcurra. Buenos Aires.
6. Estadio de Huracán. Buenos Aires.

Durante el período el hormigón armado reemplazó al hierro como material estructural. Este reemplazo estuvo determinado por dos factores: la consolidación de la producción nacional de cemento y, ligado a esto, la hegemonía de las grandes empresas alemanas en la industria de la construcción. En 1937 se alcanzó el millón de toneladas, cubriéndose un 90% de las necesidades de ese material.

3.

4.



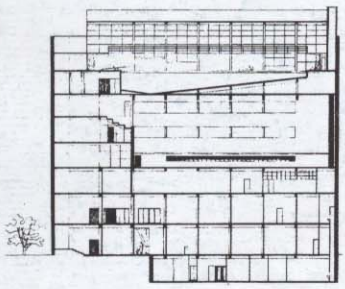
5.

6.

1. Club Atlético San Lorenzo de Almagro. Proyecto. G. Demaestri. Buenos Aires.
2. Jockey Club. Balneario. L.M. Pico Estrada. Punta Lara.
3. Club Talleres. Córdoba.
4. Hipódromo. Acevedo, Becú y Moreno. San Isidro.
5. Hipódromo. Ing. J. Barrios. La Plata.

A pesar de no delatarlo en sus fachadas, las sedes urbanas de numerosos clubes deportivos, como Huracán, Racing Club de Avellaneda, o la Asociación Argentina de Jóvenes (YMCA), constituyeron el ámbito de nuevas modalidades edilicias. Estas obras son también muestra de una compleja articulación vertical de espacios de características diversas como piscinas, grandes y pequeños salones, oficinas, pistas y solarios.

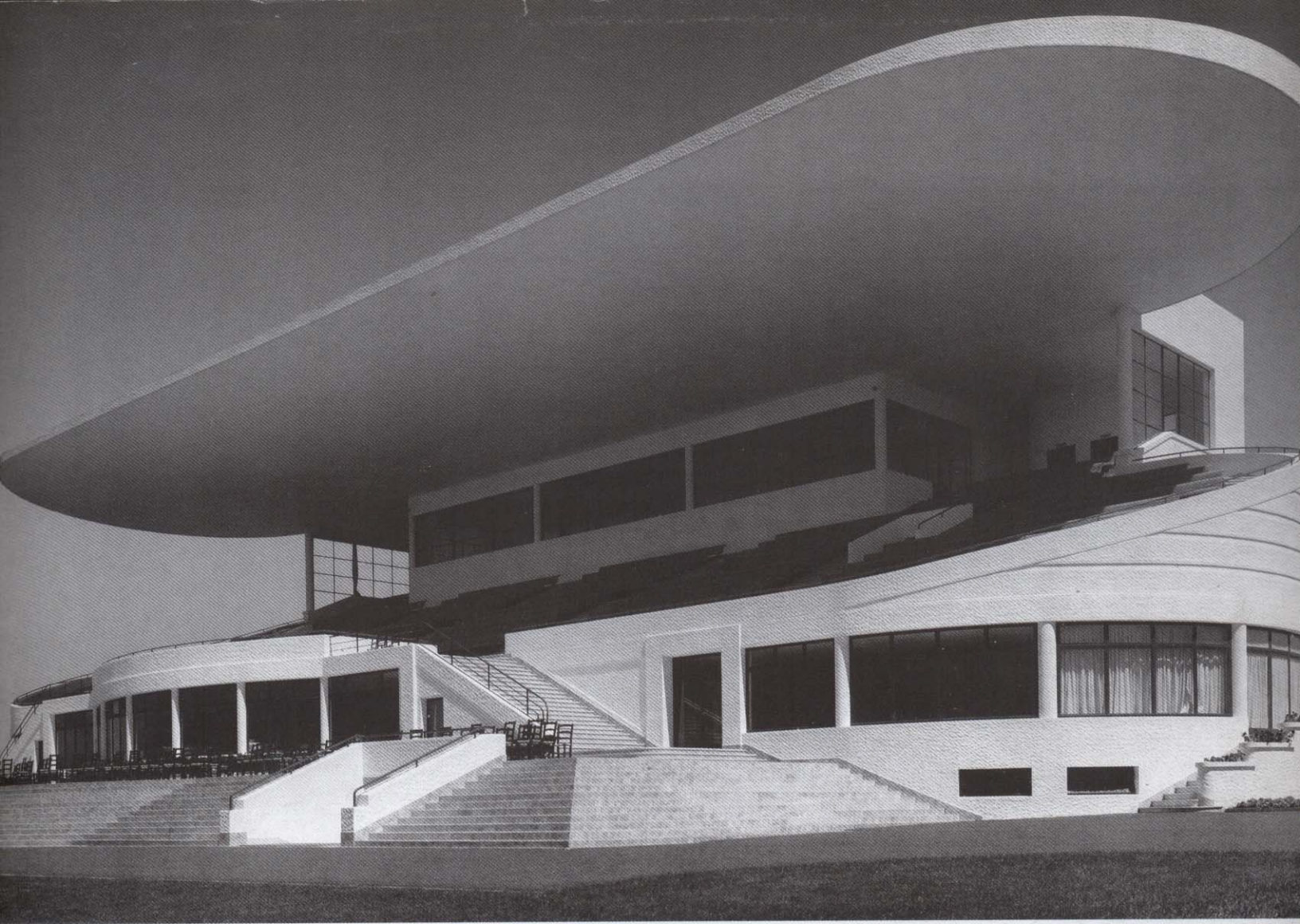
Como ya hemos visto, Alberto Prebisch formaba parte de los sectores que creían que la purificación de la sociedad debía comenzar por las propias elites y pensaba, con Victoria Ocampo y con Alberto Erro, que era preciso ser honestos al extremo del despojamiento si se buscaba poner orden en el pastiche cosmopolita en que se había convertido la cultura argentina. Para eludir los excesos "imaginativos" que habían conducido a ese pastiche, siguiendo la línea de Choisy Prebisch juzgaba que eran los materiales y sus técnicas los determinantes de cada "estilo", y admiraba por eso a los griegos y su clara tectónica, a los romanos, constructores de arcos, bóvedas y cúpulas, y a las delicadas estructuras góticas. El Renacimiento en la totalidad de su ciclo le resultaba incomprensible. Moderno era un adjetivo detestable si expresaba la "arquitectura de hoy": toda buena arquitectura era, según Prebisch, arquitectura de su tiempo. Y la "arquitectura de hoy" debía responder a los materiales de hoy –el hierro y el hormigón armado–, y al espíritu de hoy, el de la máquina y el cálculo, el de la precisión. Prebisch advertía que llegado a este punto había entrado al puro terreno de la ingeniería, y para recuperar autonomía afirmaba que la belleza, que no podía radicar en el ornamento sino en la articulación de las formas desnudas, estaba dada por la armonía de las proporciones. Esta "armonía" platónica no era producto del cálculo sino de la sensibilidad artística de los creadores. Aquí su argumentación se debilitaba, porque si bien podía preservar la exclusividad de un círculo de "sensibles", incorporaba una variable "no objetiva" cuyo desarrollo lo conduciría más adelante a renegar de su primer modernismo. Le Corbusier, su maestro, luchó más tiempo por resolver esta inconsistencia argumental, y luego de desarrollar sistemáticamente su teoría de los trazados reguladores inventó el Modulor como medida "objetiva" de control armónico. Frente a quienes lo acusaban de ser él mismo un cosmopolita muy poco argentino, Prebisch respondía articulando ideas corbusierianas con los postulados culturales que Ricardo Güiraldes había instalado con su novela *Don Segundo Sombra*. Si ella mostraba que era posible conjugar simbolismo francés y tradiciones pampeanas, la arquitectura que Prebisch propugnaba comprobaría que se podía ser moderno y



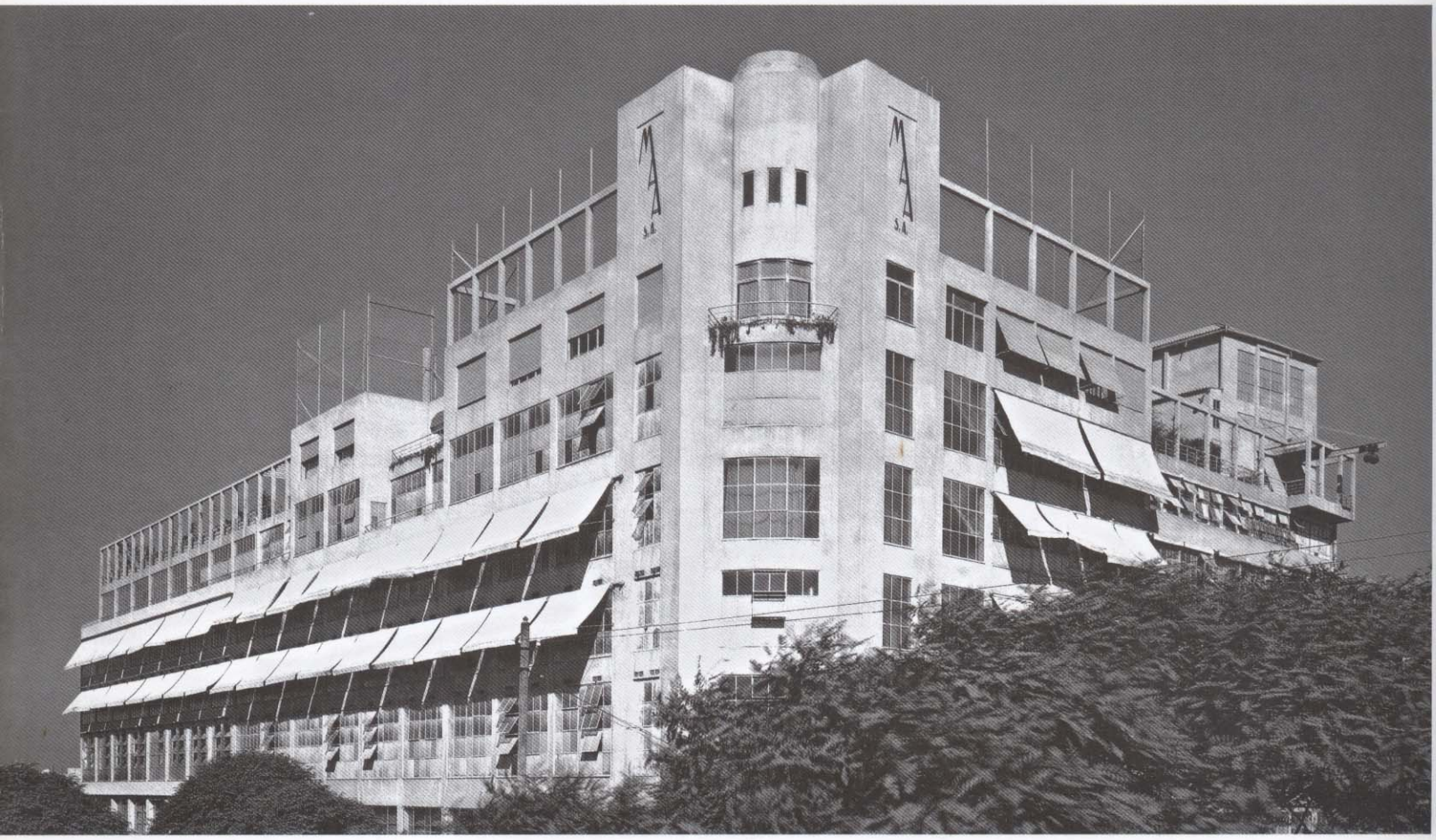
1.

2

3.



4.▲ 5.▼



1.

argentino al mismo tiempo si se tomaba como modelo la sencillez y el espíritu severos de las construcciones no contaminadas por la metrópolis; porque las soluciones exactas, los tipos, eran producidos por la máquina moderna de la misma forma en que el pueblo de la llanura, con su sabiduría innata a lo largo del tiempo, había sabido producir las formas exquisitas y esenciales de su cultura. El espíritu del tiempo se acordaba, en Prebisch, con el espíritu del lugar.

Pese a su profesión de fe tradicionalista, tanta objetividad no era fácilmente admisible por los sectores más conservadores de la elite. Y no lo era porque estos juzgaban que la "sensibilidad" en la que Prebisch refugiaba su elitismo era una característica demasiado frágil y abstracta como para asentar sobre ella el sistema jerárquico que la cultura occidental había construido a partir del concepto clásico de "orden". En sus argumentaciones contra los modernistas, Camile Mauclair o Alejandro Christophersen solían acusarlos de "bolcheviques", porque se empeñaban en liquidar la tradición occidental. Les reclamaban por la eliminación del ornamento y, junto con ello, por impedir toda posibilidad de caracterización de los edificios, algo que conduciría a una excesivamente democratista homogeneización que no estaban dispuestos a aceptar. Mucho más cuando juzgaban que el cuidadoso "punto medio" de Prebisch era débil para contener el impulso "objetivante" que su propia argumentación trataba de atenuar.

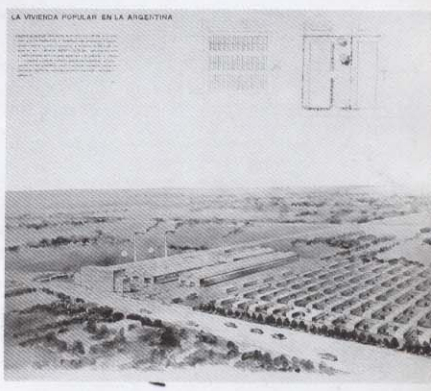
Antonio Vilar, por ejemplo, asumía la búsqueda de "verdad" objetiva sin atenuantes. Si Prebisch se negaba a hablar de "arquitectura moderna" y se refería a la "nueva arquitectura", Vilar prefería designarla como "arquitectura clásica del siglo XX". Vilar era un pragmático, y se refería a lo "clásico" como aquello que se basaba en la perfección técnica, el buen sentido y la coherencia con su tiempo. Católico ferviente, se diferenciaba de Prebisch no sólo porque estaba dispuesto a disolver la nueva arquitectura en la ingeniería, sino porque su reivindicación de la "verdad" se unía a una búsqueda de lo simple, que derivaba de su ascetismo cristiano. La misma convicción religiosa que lo condujo a organizar en forma privada una enorme acción solidaria con los desocupados (324.000 desayunos; 135.000 camas) durante la crisis del treinta. La ostentación, la magnificencia, la frivolidad, eran moralmente inadmisibles en una condición de crisis y desorden como la que sucedía a la crisis; y fue desde valores de piedad y sen-

1. Algodonera Argentina. Jorge Bunge. Buenos Aires.
2. Hospital Churruca. Antonio Vilar. Buenos Aires.
3. Casas económicas de emergencia. Conjunto. Perspectiva aérea. Antonio Vilar. Buenos Aires.
4. Casas económicas de emergencia. Prototipo. Antonio Vilar. Buenos Aires.

El proceso de sustitución de importaciones se verificó en numerosas ramas de actividad, incrementándose la construcción de nuevas fábricas, en las que el empleo de un léxico modernista resultaba congruente con su carácter industrial.

2.

cillez cristianas como Vilar se interesó por la producción masiva de viviendas, el otro de los grandes tópicos del modernismo. Así, el mundo popular que había ingresado al debate a través de la mirada estética de Prebisch, con Vilar se incorporó a la arquitectura desde una nueva dimensión social. Pero si bien de este modo –y pese a que no fue, como veremos, el único–, Vilar aportaba esa nueva dimensión a la cultura arquitectónica argentina; asimismo, su argumentación contribuía a la liquidación de la autonomía de la arquitectura, a su desplazamiento hacia la ingeniería. Y en la medida en que en el caso particular de Vilar los Valores se sostenían positivamente en su ética, religiosa y, por ende, contradictoria con el "desencantamiento" modernista, su línea de argumentación abrió el camino hacia una "profesionalización" hueca. En otras palabras: si las determinaciones para una consideración de la cuestión de los Valores no se encontraban en el seno mismo de los problemas de la Arquitectura, la dinámica de la modernización que por definición tendía a disolverlos dejaría a quienes no compartieran sus creencias librados al más banal utilitarismo.



3.

Pese a sus diferencias, las corrientes que se identificaban con los postulados hasta aquí señalados tenían una importante base común: en todos los casos adherían al orden de las cosas imperantes en el país, del que a lo sumo procuraban corregir determinados aspectos parciales.

En cambio, otros sectores consideraban que la clave de la renovación modernista no residía en la estética ni en la ética, sino en la política. La figura más representativa de este grupo –con el que también puede identificarse, con distintos matices, a Fermín Bereterbide y a Hilton Scott– fue, sin dudas, Wladimiro Acosta. Formado en Rusia, Italia y Alemania, Acosta participó activamente en el debate modernista europeo de los años veinte y sostenía que la vivienda era el tema central de la nueva arquitectura, a tal punto que esto constituyó el centro de sus reflexiones a lo largo de su vida. Con su enunciado daba de lleno en el corazón del tópico también intuido por Vilar, pero mientras éste tenía esperanzas en que desde el Poder se "comprendiera" la gravedad de problema y la necesidad de una intervención, Acosta pensaba que la solución sólo sería posible en una organización distinta de la sociedad. Las características extremas de su posición lo conducían a formular alternativas utópicas de una sociedad justa y de

4.

1. Balneario Costa Buero. Raúl Birabén. Mar del Plata.
2. Club Regatas. Chiappori, Ochoa, Vincent. Concordia.
3. Casa Gómez. Alejandro Bustillo. Buenos Aires.

Los ejercicios de experimentación formalista más elocuente se concentraron en programas como los destinados al tiempo libre, los que por su característica intrínsecamente permisiva de actitudes relajadas parecían sostener con mayor naturalidad ese tipo de ensayos. No es extraño que en la casa para un amante de la arquitectura moderna, como el fotógrafo Manuel Gómez Piñeiro –autor de muchas de las imágenes de este capítulo– Alejandro Bustillo produjera uno de sus trabajos más atrevidos.

iguales, en los que el problema parecía solucionarse. Lúcidamente, Acosta advertía que la modernización había incorporado una transformación radical en la Arquitectura a través de la reproducibilidad y de la transformación de la vivienda en mercancía, y sus soluciones procuraban dar cuenta de esta nueva condición. Sin embargo, proyectos como el *City Block* o sus viviendas colectivas pueden interpretarse simultáneamente como el enunciado de la tragedia de una solución autoritaria que se obtenía a cambio de la liquidación de toda posible manifestación de libertad. De este modo, aislada en la terrible pureza de su laboratorio, reducida a una única variable e impotente frente a la realidad, también su teoría dejó el espacio libre que sería ocupado tanto por el profesionalismo más banal como por el "monumentalismo" más regresivo.

El modernismo como campo de experimentación

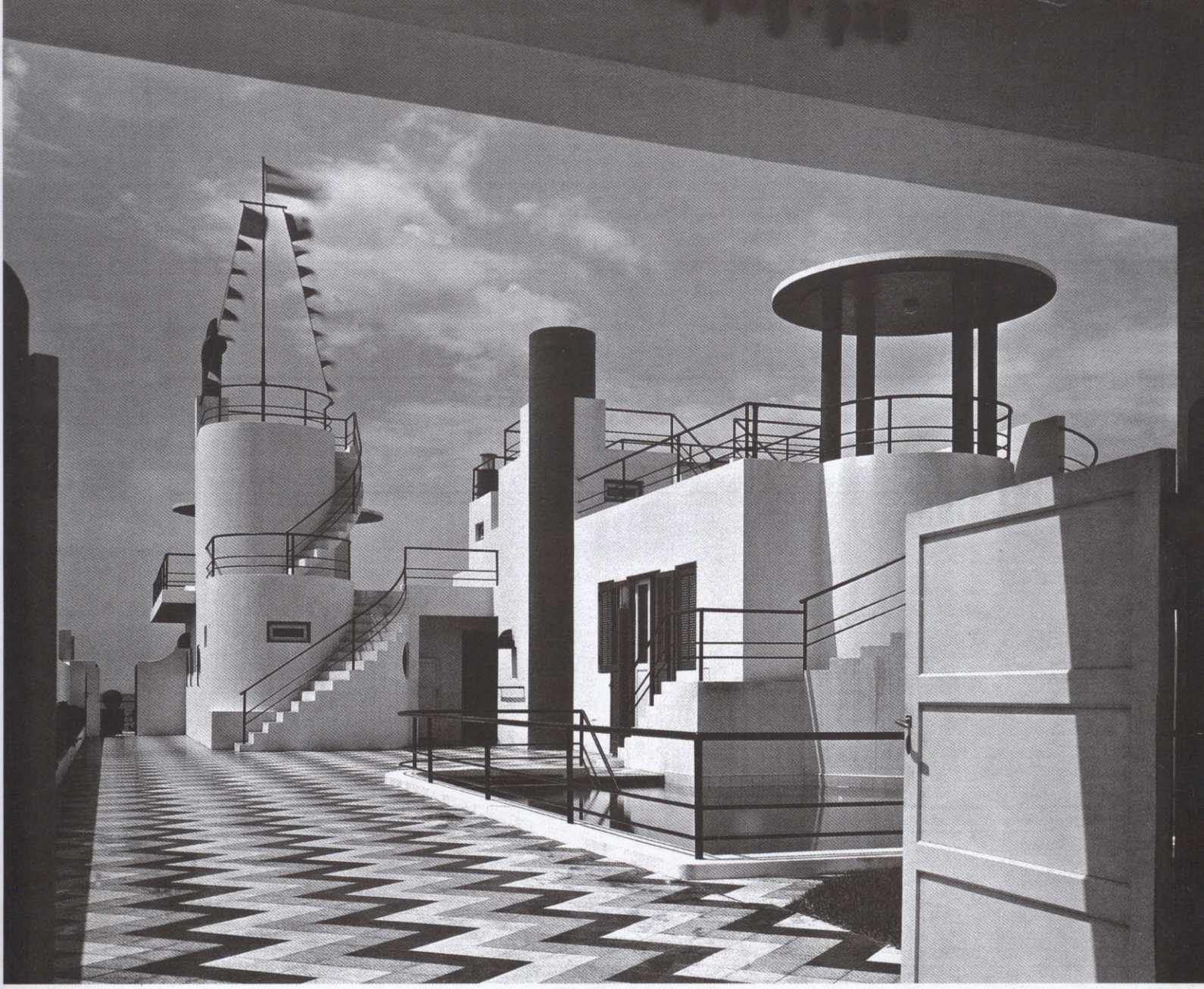
Si bien la mayor parte de la arquitectura producida durante el período puede caracterizarse como resultado de una actitud proyectual profesionalista articulada con la sobriedad y la mesura que demandaba la mayoría de los comitentes, hubo también otros programas y circunstancias que permitieron y estimularon la búsqueda de un más arriesgado manejo de los recursos compositivos. En algunos casos, la experimentación fue guiada de manera consciente de sus fines, métodos y límites. Pero el formalismo fue más frecuente. Vaciado de contenidos programáticos y despojado de las tensiones ética y técnica que se generaban en el núcleo no abordado de la reproducibilidad, el experimentalismo modernista se manifestó en un uso más o menos ligero, más o menos inconsistente, aunque no necesariamente torpe, de vocablos que en otras circunstancias fueron producto de expresiones modernistas "fuertes". Proas, ventanas continuas, "ojos de buey", barandas metálicas, escaleras en helicoides libres, pilotes, arriesgados voladizos, antenas o mástiles tomados con tensores, configuran una parte de ese repertorio empleado en infinitas oportunidades a lo largo de la década.

Instalado en un lugar "de diversiones", como lo es Mar del Plata, provisto de todas las características mencionadas, quizás sea el balneario Costa Buero, de Birabén, la manifestación más estridente de ese tipo de experiencias. Como él, otros clubes interpretaron el modernismo como una manera adecuada de encarar la "informal" vida moderna: al menos en el imaginario, el informalismo del acotado espacio del tiempo libre era sinónimo de destrucción de tabúes, de revelación de verdades hasta entonces ocultas, de transparencia; y la arquitectura moderna debía presentarse como su apoteosis. El Jockey Club de Punta Lara, de Manuel Pico Estrada, y el de Rosario, de Sánchez, Lagos y De la Torre; el Club de la Marina, en Olivos; el Tiro Federal de Buenos Aires; el balneario Playas Serranas, de Manuel y Arturo Civit, en Mendoza, son otras tantas expresiones de este estado de ánimo.

Como suele ocurrir, otro importante campo de experimentación lo constituyeron las casas individuales. Comerciantes o industriales, y más frecuentemente profesionales jóvenes, los comitentes podían aceptar con mayor flexibilidad las nuevas formas, materiales, espacios o usos que estuvieran en condiciones de proponerle los arquitectos.

En algunos casos, el valor de estas obras reside en su manifiesta condición de pequeños ensayos de proyectos más vastos determinados por concepciones de la ciudad y la arquitectura. De este modo fueron concebidas las casas de Alberto Prebisch en Luis María Campos (1930), de los hermanos Stok (1937), de José Luis Ocampo y Ricardo Rodríguez Remy en Olivos (1933) y de Wladimiro Acosta en las cercanías de Lujan (1933). Mientras que la última se reduce a una compacta resolución de la planta, originalmente completada por un acceso no construido a la terraza, las tres primeras se caracterizan por el empleo de estructura independiente y rigurosamente modulada, el estudio minucioso del máximo aprovechamiento de los espacios y la aplicación de los cinco puntos corbusierianos (estructura independiente, planta libre, ventana corrida, terraza jardín y *pilotis*), con fervor en algunos casos (Ocampo, Stok) o de manera atenuada en otros (Prebisch).

En otras ocasiones estos pequeños edificios fueron empleados para experimentar nuevas articulaciones entre las funciones y, especialmente, entre lugares externos e internos. Eduardo Sartoris proyecto en 1937 una casa para Emilio Petorutti en La Plata, en la que la búsqueda de una composición cubista de las masas fue justificada mediante la propuesta de aterrazamientos múltiples en las casas Stern, de Acosta, Posse (1935), de Carlos Mendioroz, en Tucumán, y de San Isidro (1933), de Alejo Martínez.

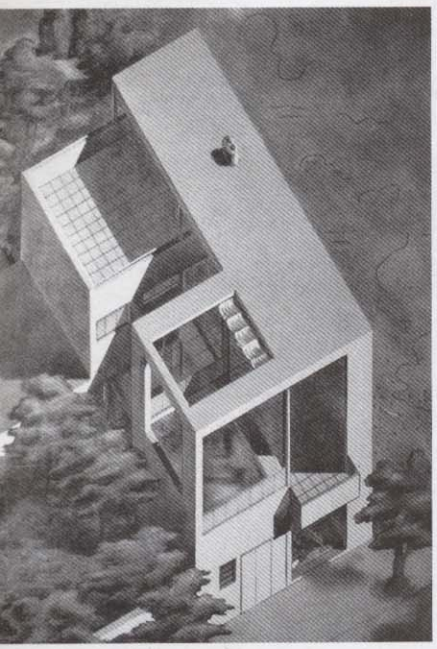


1.

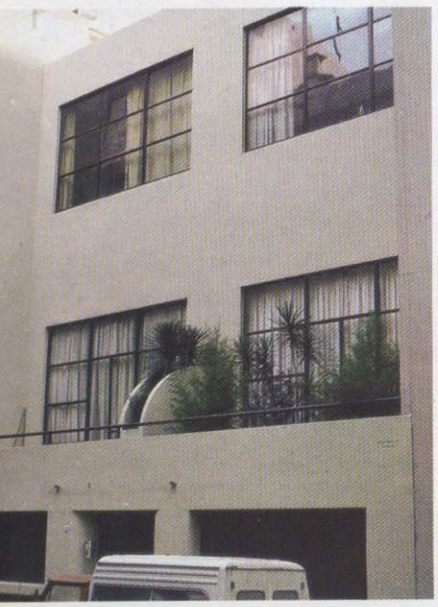
2.

3.

1.



2.



3.

Y, como en otras partes, fue habitual un especial interés de los médicos en la arquitectura moderna.

Con su programa, que incluye instalaciones deportivas, laboratorio fotográfico, *sun-room*, solario y sala de conciertos, con sus formas determinadas por una intensa voluntad espacial y expresión de las fuertes articulaciones plásticas derivadas del sistema Helios, con una construcción y equipamiento que incorporaba las técnicas y mecanismos más avanzados del momento, la casa construida por Wladimiro Acosta para el doctor Pillado (1939) en Bahía Blanca está entre los mejores ejemplos de estas obras (vinculado a los casos de Horne en el período anterior y Curutchet en el siguiente), en las que la curiosidad científica y la convicción progresista de sus propietarios los acercaba a los discursos más renovadores de la arquitectura. Por motivos obvios, en un momento aún incipiente del desarrollo de la industria de la salud, también fue frecuente, aunque con resultados no tan interesantes en la mayoría de los casos, que al programa doméstico se agregara un cuerpo de consultorios a un cuerpo privado, como en la casa que construyeron en La Plata (1938) Eduardo Casado Sastre y Hugo Armesto.

La aplicación de una sintaxis cubista es común a todos los ejemplos citados y cuando se apela al uso de curvas éstas se reducen a los pequeños *bay windows*, volúmenes de escaleras, o ángulos, como se observa en las casas de Jaime Roca. En dos casos, sin embargo, la curva fue empleada con extraordinaria maestría para configurar espacios y definir la volumetría general de la obra. Se trata de las casas de Figueroa Alcorta y Ocampo (1937), de Jorge Kalnay, y la propia residencia (1935) de Antonio Vilar. La primera se caracteriza por la equilibrada resolución de su volumetría, por la combinación entre dinamismo y equilibrio en sus fachadas y por la excelente construcción. La segunda es una de las más logradas obras de su autor, y condensa un sutil juego de forma y contraforma en la generación de la planta baja libre, que se completa con la igualmente sutil curvatura de los laterales del living en la planta superior y culmina en el borde de la terraza, enmarcando por una falsa viga el horizonte del río hacia el que está orientada.

Hemos visto que en la década anterior el "neocolonial" fue el vehículo estilístico que permitió la experimentación sobre una nueva condición espacial producida por la disolución de los límites de los recintos en planta y en corte. En el período que ahora consideramos, esta línea de búsqueda tuvo expresión en proyectos de vivienda; se manifestó de manera particularmente intensa en varios *ateliers* y, también, fue protagonista en la configuración de edificios de mayor envergadura.

Wladimiro Acosta era partidario y defensor de esta concepción que en sus versiones más extremas postulaba la necesidad de un espacio homogéneo y continuo, en oposición a todo tipo de compartimentación que debilitara la unidad íntima y esencial de la obra. Se trataba de un postulado, ligado a la nueva noción de verdad defendida por un sector del modernismo, que afectaba por igual a la constitución material y distributiva: todo enmascaramiento, toda opacidad debía ser tendencialmente evitable. Si en el plano horizontal este postulado traía como consecuencia la liquidación de la noción de la diferencia interior/exterior, de la fachada como diafragma, en el plano vertical implicaba la integración del arriba y el abajo y la defensa de la cubierta horizontal (y las terrazas) como quinto plano del cubo espacial. Las casas de la calle La Pampa (1939) y de Ramos Mejía (1940) son dos excelentes ejemplos de esta cualidad del espacio interior.

Sin llegar a una espacialidad continua, el examen o el enriquecimiento del corte condicionó el proyecto de la casa Mois Chami, de Joselevich y Douillet (1934). En Córdoba, Jaime Roca construyó la casa Allende (1935) en torno de un rico corazón espacial.

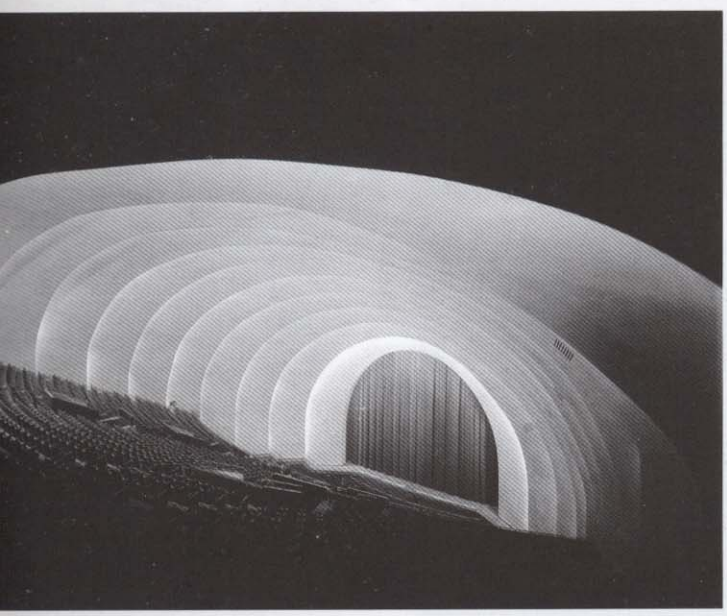
Con sus característicos ventanales y espacios de gran altura, los *ateliers* de artistas brindaron una excelente oportunidad para examinar la nueva espacialidad modernista. Bidart Malbrán construyó muy tempranamente el suyo en la Boca; Alfredo Bigatti y Raquel Forner lo hicieron en San Telmo (1938) y De Lorenzi diseñó Rosario su propio estudio de este modo, configurando un interior de triple altura recorrido en dos de sus caras por una magnífica escalera plegada. Los *ateliers* eran también una suerte de *garçonnière* encubierta, y en Buenos Aires se hicieron varios edificios de renta con estas unidades de doble altura. Sánchez Lagos y De La Torre produjeron la versión más compleja en la calle Tres Sargentos, un sector céntrico pero recoleto en el que también se construyó otro edificio de este tipo; en tanto que en la versión de fachada de ladrillos, que a finales del período produjo Alberto Prebisch, el tema se redujo a sus elementos más simples y despojados.

Vilar eludió estos cortes complejos en sus proyectos de vivienda, pero uno de los principales valores de su Banco Holandés consiste precisamente en la riqueza del espacio de atención al público, característica que es común a los edificios de otros bancos, como el del Hogar Argentino y el proyectado para el Nación por Virasoro.

1. Casa individual. Alberto Prebisch. Buenos Aires.
2. Casa individual. Perspectiva axonométrica. Wladimiro Acosta.
3. Ateliers. Sánchez, Lagos y De la Torre. Buenos Aires.
4. Casa Vilar. Antonio Vilar. San Isidro.
5. Casa Vilar. Antonio Vilar. San Isidro.

En los "ateliers de artistas", que muchos empleaban como *garçonnières*, se ensayaron nuevas articulaciones de los espacios para habitar. Relajados o informales como también lo suponía el carácter de su programa, estas unidades incorporaron ámbitos de doble altura, y compactaron e integraron entre si funciones de la casa de una manera hasta entonces infrecuente.

▲1.▼3.



2.

4.

Demostración de las ambiguas relaciones entre política y estética es, en un sitio inesperado como el puente construido sobre el Riachuelo en la Boca –con sus cuádruples y quíntuples alturas atravesadas por escaleras mecánicas–, donde se materializa una de las expresiones extremas de esa espacialidad modernista.

El hall del Gran Rex, de Alberto Prebisch, es el más acabado espacio moderno de un edificio consagrado de este período. Su triple altura, su simetría algo desplazada por sus apenas insinuadas curvas, el manejo delicadísimo de los temas estructurales, detalles sutiles como los herrajes de las puertas, sus escaleras, sólo indicadas con una rotunda línea oblicua, conforman una extraordinaria síntesis; si el equilibrio y la parquedad lingüística definen la arquitectura de este período, el edificio los postula desde la fachada, plana y sencilla, que denuncia las estridencias del contexto inmediato.

Ambito permisivo por excelencia, el de los cines y teatros siguió constituyendo un terreno apto para un liberalismo formal que, con más fuertes influencias norteamericanas que en otros temas, asoma peligrosamente en el subjetivismo, el absurdo o la temida irracionalidad. En general, los nuevos cines, con sus escalinatas que atraviesan halls de doble, triple y hasta cuádruple altura y sus voladizos que se incrustan en el paño de vidrio de la fachada, habitúan a un público predispuesto al "show" y al fluir vertiginoso de la imagen a una nueva y no menos acelerada espacialidad.

El experimentalismo neoplasticista fue poco frecuente. Una versión obsesiva que no llegó a construirse se publica en una suerte de manual, bajo el título de *Album de proyectos de Arquitectura Moderna*. Sólo algunas obras de De Lorenzi, como la casa de renta sobre el bulevar Oroño y Tucumán (1941), en Rosario, pueden identificarse como la decisiva ruptura de la caja volumétrica pura y la atectonicidad que distinguen a aquella corriente.

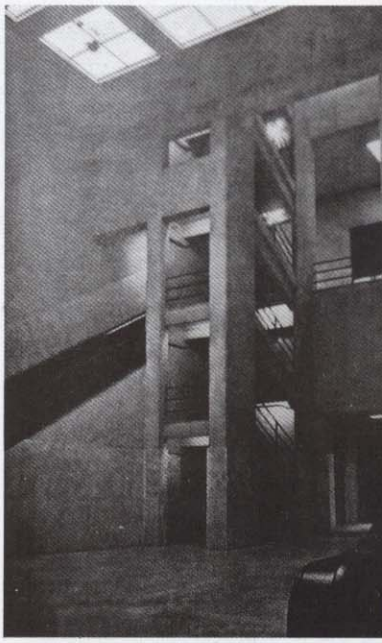
Instalada mayoritariamente en las ciudades de un territorio plano y dirigida principalmente a las poblaciones urbanas de la llanura, todavía no demasiado interesadas en la exploración de la diversificada geografía argentina, la Arquitectura Moderna de este país no elaboró, durante el período que consideramos, respuestas particularmente interesadas por el paisaje. En esta década, la naturaleza no parecía constituir entre los argentinos ninguna Arcadia hacia la cual tener que regresar como fuente de pureza. O, más bien, esas interminables llanuras de pastizales o de agua debieron ser generadoras de abstracciones, según la ensayística del período, las que a su vez instalaron el antinaturalismo de nuestras geometrías modernistas.

Algunas obras construyeron sin embargo una excelente base para experiencias alternativas posteriores. No fueron muchas. Entre ellas, las del pequeño teatro griego de Mendoza, de Ramos Correa, la avenida General Paz, en Buenos Aires, y la urbanización de Playa Grande, en Mar del Plata, son quizás los ejemplos más destacables.

El de Mendoza, por su magnífica integración con los perfiles andinos a partir de la fórmula más clásica y despojada; el de la avenida-parque, por su atenta búsqueda de situaciones paisajísticas y arquitectónicas en una escala gigantesca y de méritos técnicos, como su ancho (cien metros) y la ausencia de tréboles; y el de Mar del Plata, también por su escala, pero, en este caso, por su meditada integración a la barranca de la costa, pese a tener que resolver simultáneamente un programa complejo que articula funciones principales y de servicio de gran volumen con una trama circulatoria de distintos niveles y características.

Por distintos motivos, fueron igualmente excepcionales las trayectorias personales en las que puede reconocerse un intento sistemático de resolución de los nuevos problemas cualitativos que la modernización y la metropolización planteaban a la disciplina arquitectónica, especialmente de aquellos que obligaban a redefinir no sólo la noción misma de estilo, sino también cuestiones decisivas como la unicidad de la obra y la indivisibilidad del autor. Pero, aunque pocas veces y recluida en un espacio de extrema austeridad expresiva, la arquitectura –entendida como proyecto cultural, como búsqueda de respuestas a problemas de la sociedad y de los individuos que trascienden las demandas de cada caso concreto– fue también explorada en muchas ocasiones con compromiso genuino, talento y calidad poética.

La búsqueda de soluciones masivas al problema de la vivienda popular animó el pensamiento de Antonio Vilar, quien en 1937 formuló ajustados proyectos para la "vivienda mínima decente" y "vivienda rural". No otra fue la preocupación constante de Acosta, enunciada ampliamente en *Vivienda y Ciudad*, de 1936, que culminara, pese a los muchos obstáculos encontrados, en la construcción del edificio para la Cooperativa El Hogar Obrero, en Buenos Aires, proyectada junto con Fermín Bereterbide en 1941.



5.

1. Cine Gran Rex. Hall. Alberto Prebisch. Buenos Aires.
2. Cine Gran Rex. Sala. A. Prebisch. Buenos Aires.
3. Cine Gran Rex. A. Prebisch. Buenos Aires.
4. Cine Gran Rex. Sala. A. Prebisch. Buenos Aires.
5. Puente en la Boca. Interior. Buenos Aires.

Herederos de los grandes halls de fin de siglo, con sus escalinatas atravesando ámbitos de doble, triple y hasta cuádruple altura, con sus voladizos incrustándose en el paño de vidrio de la fachada, los nuevos cines habituaron a un público predispuesto al *show* y al fluir vertiginoso de la imagen a una no menos acelerada espacialidad.

1.

Pero si los planteos generales para la ciudad y la vivienda popular constituyeron una importante franja de preocupaciones, no lo fueron menos las indagaciones orientadas a redefinir los tipos comerciales de habitación. En este registro, los trabajos más destacables son probablemente los de Vilar, Acosta y Kalnay. Correctamente identificado como un *Type Giver*, Vilar estudió minuciosamente el problema de la vivienda de renta en las condiciones de la cuadrícula, con sus terrenos de diez varas, y llegó a crear un ajustado prototipo de planta con patios y ambientes de dimensiones y condiciones higiénicas aceptables, con fachadas de ventanas corridas y pórticos en planta baja, que repitió en varios predios sobre la avenida del Libertador.

Acosta también estudió ese problema, y en 1943 concretó una magnífica solución con patio sobre la fachada en la avenida Figueroa Alcorta. Por su parte, Kalnay examinó teóricamente el rendimiento y conveniencia de las tipologías en patio, torre y tira, aplicando luego sus conclusiones a los casos de Esmeralda y Juncal, Maison Garay y Perú House.

De todos modos, sea como respuesta a la demanda generada por la adecuación de los nuevos requerimientos funcionales, económicos y significativos del mercado, sea por la seducción de una aparentemente absoluta liberación de todo condicionamiento teórico, tanto el profesionalismo como el formalismo modernistas contribuyeron a la destrucción de las certidumbres tradicionales de la disciplina arquitectónica en tanto expresiones de valores, sin aportar en su reemplazo más que livianos nuevos órdenes geométricos o funcionales y abandonando de este modo el papel cultural que da sentido a la existencia misma de la profesión.

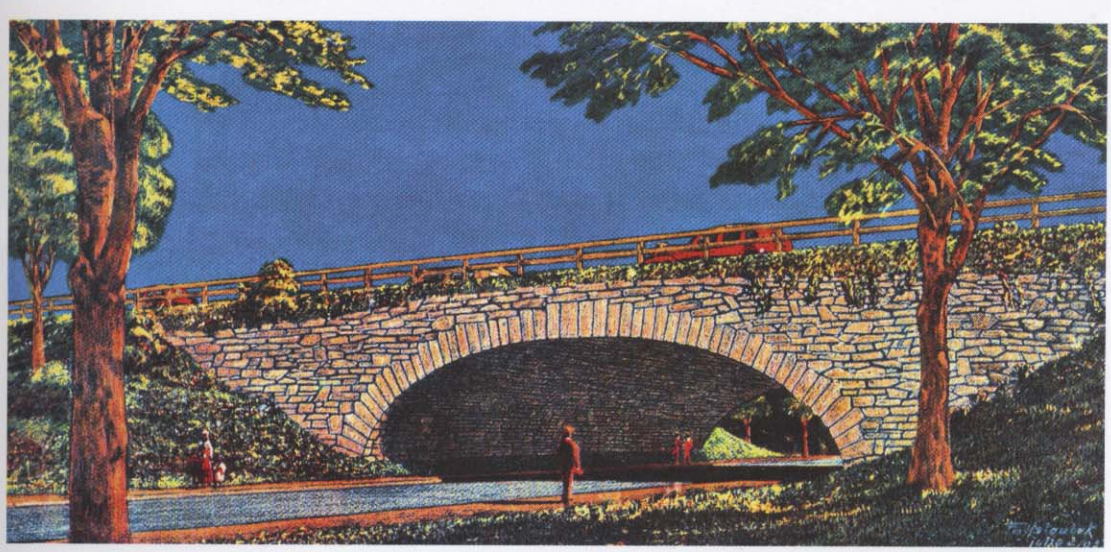
1. Monumento a la Bandera. Guido y Bustillo con Fioravanti y Bigatti. Rosario.
2. Teatro Griego. D. Ramos Correa. Mendoza.
3. Avenida General Paz. Puentes. Ernesto Vautier. Buenos Aires.
4. Avenida General Paz. Puentes. Perspectiva. Ernesto Vautier. Buenos Aires.

Si bien en el marco de la fuerte tendencia a la abstracción característica de este período el tema del paisaje no constituyó un tema protagónico, algunas obras lograron actuar como sensibles intermediaciones, presentándolo de una manera nueva y demostrando que no era inevitable limitar la austeridad o las formas simples del modernismo a las construcciones urbanas.

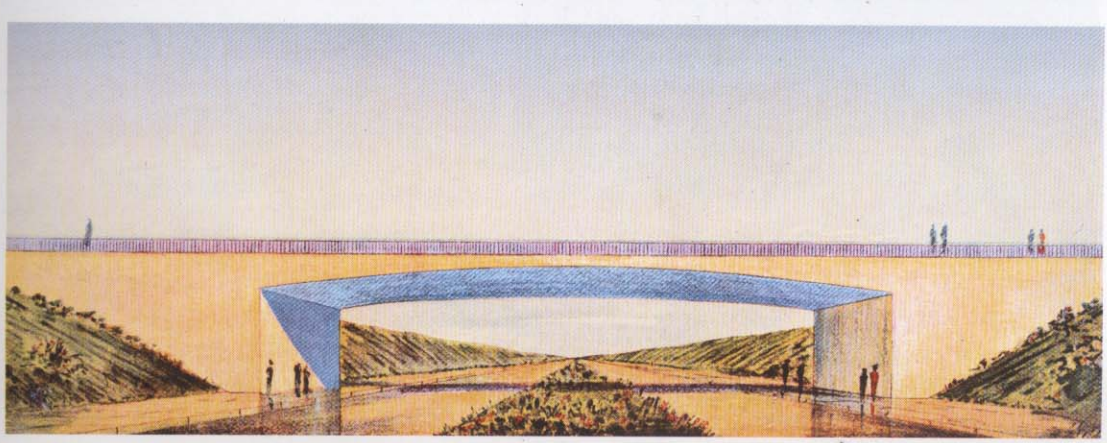
Excursus: el hormigón armado y la incidencia de las primeras grandes empresas constructoras

Durante el período, el hormigón armado reemplazó al hierro como material estructural. Esta sustitución estuvo determinada por dos factores: la consolidación de la producción nacional de cemento y, ligado a esto, la hegemonía de las grandes empresas alemanas en la industria de la construcción. Tres grandes plan-

2.



3.



4.

1.

2.

1. Automóvil Club Argentino (ACA). Antonio Vilar. Sede Punta Lara.
1. ACA. Antonio Vilar. Sede Córdoba.
3. ACA. Antonio Vilar. Sede Rosario.
4. ACA. Antonio Vilar. Sede Córdoba.

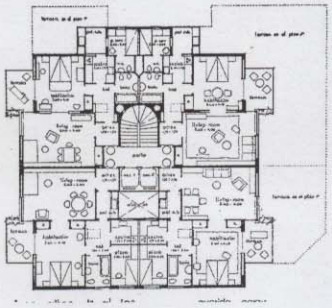
Con el empleo de una misma sintáxis y un mismo conjunto de vocablos, los edificios construidos por Antonio Vilar para el Automóvil Club Argentino constituyen una saga que, extendida por todo el país, responde de manera excelente a los requerimientos de repetición y simultáneamente de adecuación a las condiciones de cada sitio.

tas de producción de cemento abastecían en 1931 el 72,2% de las necesidades del mercado. Favorecida por fuertes derechos al cemento importado, la producción se desarrolló de tal modo que en 1937, pese al crecimiento de la demanda a partir del empleo intensivo del hormigón en los planes viales y en la industria de la construcción civil, la producción nacional alcanzó el millón de toneladas, cubriendo un 90% de las necesidades. El autoabastecimiento se alcanzó en 1943.,En paralelo con el crecimiento de la producción de cemento, el empleo del hormigón armado se vio estimulado cuando a partir de 1931 Obras Sanitarias de la Nación adaptó sus pliegos al empleo del nuevo material.

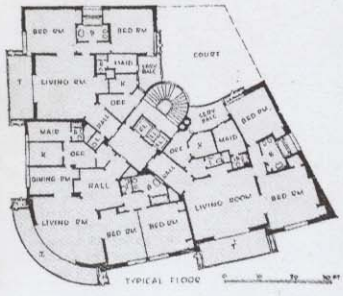
A pesar de partir de patentes e investigaciones originalmente francesas, el empleo del hormigón armado tuvo un importante desarrollo en Alemania. Desde 1884, la Wayss & Freitag A.G. avanzó en el empleo de esta técnica, cuyas patentes habían comprado a Monier y Hennebicque, para la construcción de depósitos en Alemania y otros países, como Finlandia, Italia, Rusia y los de los Balcanes; la Siemens-Halske, en cambio, había tenido una particular expansión en el campo de las construcciones subterráneas, especialmente a partir de 1897, cuando, basándose en los importantes avances en la construcción de motores eléctricos consiguieron la concesión para hacer el subterráneo de Berlín. En la Argentina, esta particular vinculación entre industrias eléctricas y empresas constructoras estuvo en el origen de la instalación de la Philipp Holzmann, que tuvo a su cargo la construcción de los fundamentos de la Gran Usina de Dock Sur (1907). La Wayss y Freitag se instaló en Buenos Aires en 1909, para edificar depósitos en el puerto, y la Siemens Bauunion, lo hizo en 1923. Otras empresas constructoras de importante envergadura que se consolidaron especialmente en la tercera década del siglo fueron la Dyckerhoff y Widmannn, la Grün y Bilfinger, la Otto Francke, la F.H. Schmidt y la Gödhart (contratada para la construcción de bodegas en San Juan). En el período que estudiamos, además de esos antecedentes, la actuación de empresas alemanas debió verse favorecida por los estrechos contactos existentes con el ejército argentino y, a partir de ello, con la elite gobernante después del golpe militar. El general Uriburu había sido *ataché* militar en Berlín en 1913 y el general Francisco Medina, su ministro de Guerra, era un admirador de Alemania, como lo eran los generales Manuel Rodríguez, Juan Bautista Moli-

3.▲ 4.▼

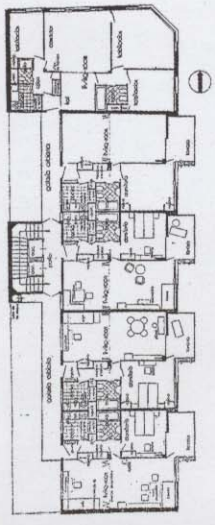
1.



2.



3.



4.

na, Martínez, Reynolds, Pistarini y su otro ministro de Guerra, el general Basilio Pertiné. Con algunas particularidades: Pistarini era el ministro de Obras Públicas y el ministro Pertiné, miembro del directorio de Siemens Suckert.

Los encargos a estas grandes empresas fueron de una gran envergadura. Siemens realiza las obras de saneamiento de Concepción del Uruguay, Casilda, Bragado, Catamarca y los "pueblos ribereños del norte de la Capital", las costaneras sur y norte de Buenos Aires, los puentes sobre el Gualeguay, el Pichuleufú y el Mocoretá, las líneas de subterráneos Alem-Lacroze y Constitución-Retiro, 1.450.000 m² de pavimentos en todo el país (la mayor superficie realizada por una empresa) y el puente sobre el Río Diamante. Philipp Holzmann (en Argentina identificada como Geopé –Compañía General de Obras Públicas– a partir de 1913) fue la encargada de construir la Usina de Dock Sur (1910) y la línea de subterráneo de la avenida de Mayo, el dique de Cacheuta, en Mendoza, 300.000 m² de caminos en la provincia de Córdoba, la mayor parte de las calles de Corrientes, la central eléctrica de Bahía Blanca y las grandes nuevas centrales de Buenos Aires en Puerto Nuevo. En la primera mitad de la década del treinta decayeron los encargos oficiales, pero se reiniciaron con puentes sobre el río Neuquén (1935) y siguieron con la línea de subterráneos de Constitución a Boedo (1937), los estacionamientos bajo la avenida 9 de Julio y los silos del Puerto Nuevo.

En la arquitectura, los grandes rascacielos de hormigón armado de la primera parte de la década fueron, como vimos, los emprendimientos alternativos ante la paralización inicial de las obras públicas luego de la crisis. Basados en la pequeña pero significativa serie que analizamos, constituyeron verdaderos bancos de ensayo de experiencias inéditas en América Latina y, a veces, incluso a escala internacional. El pasaje Barolo había sido obra de la Wayss y Freitag y el Güemes de la Philipp Holzmann. En los treinta, el Comega y el Safico fueron construidos por la Geopé. En el Kavanagh se emplearon normas y antecedentes norteamericanos. Entre otras obras de gran envergadura, además de los edificios de renta, construidas por estas empresas pueden recordarse el Hospital Churruca, la Maternidad Sardá, la Facultad de Medicina, la fábrica de Dupont, el estadio de Boca Juniors.

Las normas alemanas de cálculo fueron las más aplicadas, puesto que los ingenieros remitían sus cálculos a los manuales Hütte, traducidos al castellano en 1926, a partir del original escrito por Stumpf, Möller, Kersten y Leithof.

Es así como el *know how* de esas grandes empresas fue trasladándose no sólo a los rascacielos sino a otras construcciones de menor envergadura, condicionando resoluciones similares y manteniendo con ello cierta regularidad en los estándares.

Signos de transformaciones

Aunque debía ejercitarse en los órdenes de Vignola con Villeminot, la generación que comenzó sus estudios a la zaga de las primeras manifestaciones de la renovación (el Salón de 1933, Libertador y Malabia, el Comega, etc.) tuvo la posibilidad de ensayar los mecanismos compositivos, la sintaxis y el repertorio modernistas, merced a la ya señalada actitud de Karman, que estaba dispuesto a alentar la formación de un "estilo nuevo" en la medida en que no se arrojara por la borda la tradición clásica, y que no se abordaran las consecuencias de la "destrucción del aura" que acarreaban los nuevos procesos de reproducción. Todas las novedades formales podían ser resistidas por el sistema del viejo profesor, salvo el cambio en la noción de verdad. A la lógica de la Técnica, al triunfo de la "objetividad" sobre la "subjetividad", a la consagración de la "Razón orientada a fines", que desde todas partes y por todas partes introducía el proceso de modernización, Karman no tenía otra cosa que oponer que una tradición disciplinar vaciada de contenidos.

A mediados dela década, la constitución de FORJA fue la manifestación más visible del creciente interés de cada vez más numerosos intelectuales por los sectores populares, imaginando de este modo la alianza principal que garantizaría la defensa del país de los intereses externos y, con ello, el bienestar de las mayorías. El pueblo era visto como garantía de una autenticidad y una fuerza que se percibían inexistentes en las instituciones. La Técnica se ligaba de este modo a la Política, y si resultaba anacrónica una visión que ignorara su papel protagónico en la modernización, parecía igualmente insuficiente una posición exclusivamente profesionalista que no estableciera relaciones entre Técnica y Sociedad.

5. ▲

6. ▲

7. ◄

1. Maison Garay. Jorge Kalnay. Buenos Aires.
2. Maison Garay. Planta. J. Kalnay. Buenos Aires.
3. Vivienda Colectiva. Juncal y Esmeralda. Planta. J. Kalnay. Buenos Aires.
4. Perú House. Planta. J. Kalnay. Buenos Aires.
5. Vivienda Colectiva "El hogar obrero". W. Acosta, F. Bereterbide. Buenos Aires.
6. Vivienda colectiva "El hogar obrero". Buenos Aires.
7. Vivienda Colectiva. Juncal y Esmeralda. J. Kalnay. Buenos Aires.

La conciencia acerca de la necesidad de mejorar la calidad de vida urbana y la demanda de viviendas colectivas en las condiciones de la cuadrícula y el loteo características de las ciudades argentinas condujo a varios arquitectos a buscar soluciones estándar. Esta investigación tipológica colectiva es probablemente uno de los más interesantes aportes locales al debate internacional.

1. Concurso de luminotecnia. Trabajo premiado.
2. Viaje de egresados. Promoción 1937.
3. Tarjeta de invitación. Viaje de egresados. Promoción 1937.

Los jóvenes que se formaron en esos años constituyeron una generación que sería determinante en el período siguiente. Sentían un doble rechazo hacia sus "maestros": pensaban que sus profesores eran incapaces de comprender las nuevas condiciones de producción y sus consecuencias en la disciplina, y que en el mejor de los casos encarnaban un modernismo pragmático que se agotaba en respuestas a demandas puntuales.

Articulados con este debate, los jóvenes que se formaron en esos años constituyeron una generación que sería determinante en el período siguiente. Sentían un doble rechazo hacia sus "maestros": identificaban a los Profesores de la Escuela con posiciones incapaces de comprender las nuevas condiciones de producción y sus consecuencias en la disciplina; y aunque procuraban apoyarse en las figuras externas que como Prebisch, Bereterbide o Vautier se interesaban por la vida académica –mientras otros, como Acosta o Vilar, no mantenían contacto alguno– los identificaban como emergentes de un modernismo que, sin ser parte de un Proyecto general, se agotaba, como ya hemos visto, en respuestas a demandas puntuales.

Esta generación, que egresó entre 1936 y 1940, estuvo integrada por figuras como Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Amancio Williams, Mario Roberto Alvarez, Itala Fulvia Villa, Hilario Zalba, Jorge Vivanco, Horacio Caminos, Carlos Coire, Vera Barros, Samuel Oliver, José María Pastor, Simón Ungar, Valerio Peluffo, López Chas, Federico Peralta Ramos, Santiago Sánchez Elia, Alfredo Agostini, Jorge Aslan, Héctor Ezcurra. Cuando se afirma que con ellos comienza verdaderamente la historia de la arquitectura moderna argentina se exagera, pero no se yerra en lo sustancial. No porque efectivamente tal comienzo se haya producido verdaderamente entonces, sino porque por primera vez en la arquitectura argentina la condición moderna y la necesidad de su expresión plástica eran percibidas como dadas, insoslayables e imperativas.

Puede convenirse en que la primera manifestación de esta generación fue el proyecto de cinematógrafo de Kurchan y Ungar publicado en 1937, en el que se planteaba el tema del cine como sublimación del espectáculo de masas. En ese mismo año Jorge Vivanco obtuvo el primer premio en el concurso (para estudiantes) del Aeródromo de Mar del Plata, organizado por la gobernación de Manuel Fresco.

También 1938 fue un año rico en iniciativas y varios se animaron a proponer un nuevo repertorio configurado con grandes paños vidriados, mayor desmaterialización de los paramentos y la alusión a estructuras metálicas, como ocurrió con el proyecto para la sede de San Lorenzo de Almagro presentado por Guillermo Demaestri. Los concursos de Luminotecnia organizados por la Compañía de Electricidad dieron espacio público a la emergencia de estos jóvenes, algunos todavía estudiantes. Los programas, generalmente de interiores (salones de baile, restaurantes), estimulaban la búsqueda de soluciones decorativistas; pero era el propio contenido de los concursos, cuyo centro estaba puesto en el empleo novedoso de la iluminación artificial, el que impulsaba a un tipo de proyectación que buscaba el efecto espacial más allá de la función mecánica que se requería. De modo que en casi todos los casos triunfaron trabajos con curvas que difundían y matizaban los efectos de luz sobre las superficies. La curva, y especialmente la sinuosa, se presentaba como una alternativa orgánica o creativa en relación con la recta, en un razonamiento en el que resonaban los debates introducidos en la década por el movimiento surrealista. De los proyectos de esta serie se destacaban el segundo premio obtenido ese año por Horacio Caminos para un restaurante y, entre otros, los trabajos de Jorge Vico, José M. Pastor y Samuel Oliver.

Si estos trabajos podían ser considerados con deferencia, por tratarse de ejercitaciones sin demasiado efecto sobre la realidad, alguna inquietud debía afectar a los núcleos más consolidados cuando estos recién egresados comenzaron repentinamente a ocupar lugares de peso en concursos nacionales. El primero fue Horacio Vera Barros, quien –con motivo del Concurso Palacio Legislativo de Catamarca– irrumpió en marzo con un proyecto con el que obtuvo el cuarto premio, y en el que se manifestaba, por primera vez en la Argentina, un interés por la arquitectura de volúmenes puros (en este caso cubos y cilindros) totalmente vidriados, que se desarrollaba a partir de las búsquedas de Mies Van der Rohe. Jorge Vivanco fue el segundo y más sorprendente cuando, también en 1938, obtuvo junto con Valerio Peluffo el primer premio de la Mutualidad del Magisterio, con un proyecto que evidenciaba una clara voluntad de distanciarse de los cánones modernistas ya aceptados.

1.

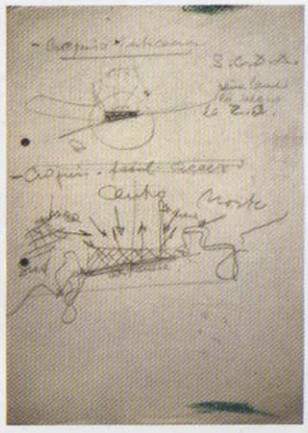
centro estudiantes
de arquitectura
comisión organizadora
del viaje de estudios
perú 29c

3.

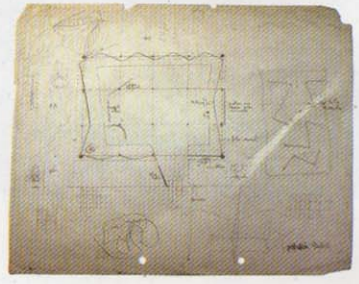
De la celebración a la nostalgia

A modo de claves dispersas de un cambiado universo respecto del período anterior, pueden señalarse varios acontecimientos que en el comienzo de esta etapa articulan en distintos planos los temas y tendencias que caracterizarán el debate en las décadas siguientes: la caída de París en manos del nazismo, en 1940; el Primer Congreso Panamericano de la Habitación Popular, que se realizó en Buenos Aires en 1939; el Plan de Reactivación Económica de 1940, con el que el economista Federico Pinedo daba una sustancial importancia a la producción industrial local y, por último, la inauguración en 1939 de los *Ateliers* que Antonio Bonet, Vera Barros y Juan Kurchan construyeron en la esquina de Suipacha y Paraguay, en la Capital Federal.

Si en el primero de esos acontecimientos puede leerse una condición elocuente del viraje a desgana de la cultura argentina hacia los Estados Unidos, el segundo lo es de una nueva etapa en las construcciones de vivienda con intervención estatal, basada en tipos unifamiliares compactos y en tipos plurifamiliares pabellonales, mientras que el tercero marca la consolidación del proceso de industrialización producido a lo largo de la década anterior, y el cuarto manifiesta el abandono de los rasgos de austeridad, abstracción y masa, y el comienzo del debate en torno de los valores opuestos: la elocuencia, la materialidad y la transparencia.



2.



3.

1. Casa Williams. Amancio Williams. Mar del Plata.
2. Ciudad Universitaria en terrenos de Puerto Madero. Croquis. Grupo "Austral". (Jorge Ferrari Hardoy [?]).
3. Pabellón de exposiciones. Croquis. Grupo "Austral". (Antonio Bonet [?]).

El grupo "Austral" fue el primero en reconocerse y actuar como "vanguardia". Sus integrantes estaban convencidos de que eso exigiría organizar un vasto conjunto de personalidades de la economía y la cultura, capaces de movilizar a la opinión pública, de generar nuevos programas, nuevas formas de ocupación del espacio y una acelerada modernización de los sistemas productivos.

Almas de Austral

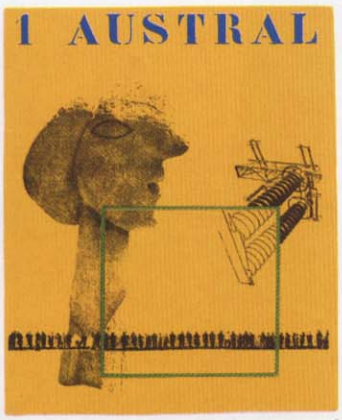
Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan conocieron a Antonio Bonet en el *atelier* de Le Corbusier en París, durante los meses en que trabajaron con el maestro en el Plan para Buenos Aires. Los primeros habían decidido quedarse en esa ciudad al final de su viaje de egresados, el segundo se había trasladado a la capital francesa para colaborar con José Luis Sert en la construcción del Pabellón Español en la Exposición de 1937.

Expulsado por la guerra civil en su país, Bonet viajó luego a Buenos Aires donde se unió a Ferrari y Kurchan para impulsar la creación de un grupo, al que se sumaron Vera Barros, López Chas, Itala Fulvia Villa, Samuel Sánchez de Bustamante, Alberto Le Pera, Hilario Zalba, y Simón Ungar. Su propósito era lograr una transformación de la arquitectura, pero estaban convencidos de que eso exigiría organizar un vasto conjunto de personalidades de la economía y la cultura capaces de movilizar a la opinión pública, de generar nuevos programas, nuevas formas de ocupación del espacio y una acelerada modernización de los sistemas productivos.

La existencia formal de "Austral" se prolongó entre septiembre/octubre de 1937 y julio de 1941 y se hizo pública con un Manifiesto que se editó junto con la revista *Nuestra Arquitectura* en junio de 1939; su disolución parece haber ido produciéndose poco a poco, sin que nunca se decidiera una conclusión formal.

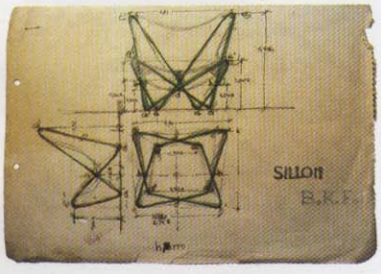
La integración ambigua y la breve existencia del grupo fueron una de las expresiones de las tendencias a veces opuestas que en él coexistieron. En realidad, más allá del núcleo inicial de Bonet, Ferrari y Kurchan, autores del Manifiesto de 1939, se hace difícil reconocer con exactitud quienes lo "integraron" y en qué consistía Austral.

Políticamente, los jóvenes que lo conformaban combinaban el nacionalismo popular de Jorge Vivanco con el reformismo radical de Carlos Coire y cierto izquierdismo de Juan Kurchan y José Le Pera, las simpatías republicanas de Antonio Bonet, y sus expectativas específicamente arquitectónicas adquirían también tonos diversos. Ferrari y Kurchan parecen haber tenido siempre una vocación metropolitana que no se condecía con el interés de Vivanco y Caminos en los temas rurales. Todos criticaban la repetición profesionalis-



1.

2.



3.

1. Tapa del suplemento "Austral" en la revista *Nuestra Arquitectura*.
2. Juan Kurchan en el sillón BKF.
3. Sillón BKF. Croquis.
4. *Ateliers* de artistas. Suipacha y Paraguay. Bonet, Vera Barros, López Chas. Buenos Aires.
5. *Ateliers* de artistas. Suipacha y Paraguay. Corte. Bonet, Vera Barros, López Chas. Buenos Aires.

Lo sorprendente de los *ateliers* en Suipacha y Paraguay no es su unidad sino sus contrastes. Como ocurre en el sillón BKF con la relación entre el cuero de vaca y los hierros de la estructura, a la provocadora declaración progresista de la fachada responden en sentido opuesto los temas "rústicos" de la terraza.

ta de fórmulas a que se había ido reduciendo el modernismo local y el academicismo vacío de los viejos tradicionalistas, y deseaban reconstruir una dimensión cultural, crítica y, en cierto modo, utópica de la disciplina arquitectónica. Compartían la sensación de encontrarse ante una profunda escisión entre Arte y Vida, Arquitectura y Sociedad; pero mientras unos creían que era la Técnica el medio para acercar ambos polos, otros pensaban que había que someter y fusionar el Arte –y la Arquitectura– a esa Vida, a esa Sociedad. Así, Vivanco, Caminos y Le Pera abandonaron la Capital y se unieron a Sacriste para buscar sus verdades en los pobres pueblos de los valles del noroeste, y Jorge Ferrari instaló al sillón BKF –al que nos referiremos enseguida– en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y acordó su producción masiva con Knoll Internacional, llegando a vender 3.000.000 de unidades en todo el planeta

Los integrantes del grupo trabajaron a veces de manera individual, en pequeños equipos o en algunas ocasiones como unidad. Realizaron distintas actividades, como una encuesta sobre vivienda obrera, clases en sindicatos, el intento de una exposición y la participación en concursos de arquitectura. De estos últimos los más notables fueron los proyectos para Dispensario-Sanatorio para la Mutualidad del Magisterio, el Palacio Legislativo de Catamarca y los prototipos de viviendas rurales para el Banco de la Nación Argentina, en 1939; y en 1940 el Plan Regulador para la ciudad de Mendoza. Igualmente importante fue la intervención del grupo en la discusión acerca de la nueva Ciudad Universitaria de Buenos Aires.

En carácter individual o en equipos las obras más destacables realizadas por los integrantes de Austral son el ya mencionado edificio de *Ateliers* de Artistas (Suipacha y Paraguay), el de departamentos conocido como "Los Eucaliptus", y las casas en Martínez.

Las tendencias de signo opuesto están presentes de modo elocuente en dichos *Ateliers*, proyectados por Bonet, Vera Barros y López Chas en 1938. Y mucho más elocuente por cuanto ese enunciado no adquirió una expresión sintética: lo sorprendente de la obra no es su unidad sino sus contrastes, porque a la provocadora declaración progresista de la fachada respondían en sentido opuesto los temas "rústicos" de la terraza, demasiado cercanos al observador como para pasar por variaciones secundarias. El empleo de distintos componentes de acero (perfiles, chapa doblada, chapa agujereada, tejido de alambre) y vidrio (glasbeton circular y cuadrado, vidrio transparente y traslucido, plano y curvo) en la fachada obedecía a la intención de "materializar" la obra con recursos provenientes directamente de la industria y, en lo posible, de montaje en seco; simultáneamente, las bóvedas del nivel superior –un producto declaradamente artesanal, terminado con un revoque rugoso de sabor mediterráneo– configuraban un llamado a la "sabiduría popular". Tales oposiciones de sentido –a la manera de un árbol en un dormitorio (Magritte) o un armario junto al mar (De Chirico) – eran uno de los procedimientos de la estética surrealista y el formalismo que presidieron el primer Manifiesto. En el nivel de acceso y comercios de los *Ateliers* se manifestaban en el modo con que los vidrios de curvaturas variables "contestaban" la modulada grilla ortogonal de los pisos superiores. Debe notarse también que los ondulantes escaparates eran una representación artística, formal, y no una expresión literal del clásico programa corbusieriano de los *pilotis*.

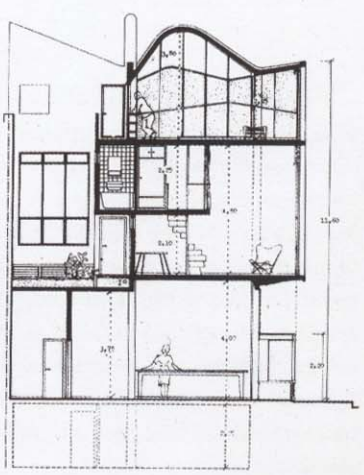
Esta tendencia estetizante parece haber sido la principal característica de la arquitectura de Bonet y se hace evidente en la operación implícita en el diseño del mencionado sillón BKF, proyectado para equipar los *ateliers*. También aquí el motivo original no se manifestó de manera directa sino a través de una mediación artística: verdadera pieza "objetiva", el sillón Tripolina –un diseño de origen inglés empleado por las tropas italianas y exhibido en el Museo de Bellas Artes en 1939– era de madera y plegable. En cambio, el diseño de Bonet, Kurchan y Ferrari introdujo el tema del contraste técnica-artesanía en el uso de la barra de hierro para el armazón y el cuero de vaca para el cuerpo del sillón; pero, sobre todo, transformó al sencillo motivo que lo había inspirado en un objeto estático y estético, espacial y orgánico.

Pero si el surrealismo de Bonet lograba hacer coexistir en sus diseños el alma artesanal y popular junto con la moderna e industrial, lo local y lo cosmopolita, lo cotidiano y lo solemne, en los restantes miembros de Austral esta composición se escindía. Jorge Vivanco representaba a la primera y Jorge Ferrari Hardoy a la segunda, y entre ambas almas se tensionaría el debate del período.

La vocación "radical" pero también los impulsos opuestos hicieron que el funcionamiento del grupo adquiriera una mecánica conspirativa y secreta. Los aspirantes jóvenes eran cooptados según precisos planes, se tomaban cuidadosas notas de las sesiones y –como se esperaba contar con el apoyo de industriales y hombres de negocios para desarrollar nuevos sistemas constructivos y financiar proyectos– se mantenía en un riguroso secreto la organización, junto con sindicatos, de una encuesta obrera sobre la cuestión de la vivien-

4.

da. La formación y el estilo sectario de Austral estuvieron estimulados por la estrecha vinculación del grupo con los CIAM, y especialmente al ala corbusieriana de la organización, con su declarada creencia en el papel dirigente de las elites ilustradas. De este modo, Austral puede entenderse como una corriente interna (Ferrari, delegado 1947-51) en la disputa por la representación Argentina, de la que participaban, además, Amancio Williams (también delegado 1947-51) y el grupo que nucleaba Wladimiro Acosta (delegado 1934-1939), integrado por el estudio Stok y Stok (intento de vinculación en 1933), León Dourge, Fermín Bereterbide y Ernesto Vautier. En la posguerra quedaron marginados de los CIAM los grupos radicales alemanes, y se sancionó la línea de los "nuevos regionalismos" y del viraje hacia los problemas cualitativos, como "el corazón de la ciudad". De este modo el discurso "social" y "técnico", aún sostenido por el grupo de Acosta, fue igualmente desplazado y Ferrari y Vivanco fueron favorablemente acogidos en el Congreso de Bridgwater (1947). El enfrentamiento con Williams fue más duro, y una expresión de él fue el acontecimiento de la casa Curutchet de Le Corbusier, de la que se encargó a Williams dirigir la obra, pese a las presiones del grupo. Debe recordarse que la elección se produjo a fines de 1949, pocas semanas después de que Ferrari, Bonet y Kurchan aceptaran que Le Corbusier no fuera incluido en el *staff* del Plan de Buenos Aires.



5.

1.

2.

1. Marcel Breuer (sentado, centro) con sus anfitriones durante su visita a Buenos Aires.
2. Tapa de la revista *Tecné*, número dedicado a la madera.
3. Casa Catalano. Eduardo Catalano. Raleigh (Carolina del Norte, EE.UU.).
4. Estadio Santa María. Maqueta. Eduardo Catalano.
5. Estadio Santa María. Variante de planta. Eduardo Catalano.
6. Parador Ariston. Marcel Breuer, con Eduardo Catalano y Horacio Caminos. Mar del Plata.
7. Parador Ariston. Planta. Marcel Breuer, con Eduardo Catalano y Horacio Caminos. Mar del Plata.

En las décadas del cuarenta y el cincuenta se multiplicaron las relaciones con la cultura arquitectónica en los Estados Unidos. Marcel Breuer construyó en la Argentina el parador Ariston; Eduardo Catalano se instaló en Carolina del Norte. La casa que edificó para su familia en Raleigh es una pieza extraordinaria en la que se articulan con elegancia su interés por las "estructuras" de la naturaleza, por la construcción industrializada, y por una extrema libertad espacial.

Técnica y eficiencia: *International style, southern atlantic way*

En los años cuarenta, la guerra interrumpió literalmente las comunicaciones con Europa. Las revistas alemanas del período anterior fueron reemplazadas por *The Architectural Forum* y *Progressive Architecture*. Especialmente en los años posteriores al triunfo aliado, a través de los magazines y el cine, la vida cotidiana recibió en avalancha el impacto del pujante *american way of life*.

Por añadidura, Mies van der Rohe, Walter Gropius, Richard Neutra, José Luis Sert, Marcel Breuer, Sigfried Giedion, Ludwig Hilberseimer y otros líderes modernistas se instalaron en los Estados Unidos, decididos a integrar en la nueva arquitectura "cultura" europea y "civilización" americana. En distintas escalas las *vedettes* de la inmediata posguerra fueron los nuevos prismas de vidrio y acero que tenían como paradigma al edificio de las Naciones Unidas en Nueva York y la hiperequipada vivienda de los suburbios norteamericanos, que se expandían al ritmo del crecimiento de la nueva industria automotriz. Era difícil sustraerse a la influencia de esta nueva centralidad cultural y sus poderosas bases políticas y económicas.

Por añadidura, durante los años del conflicto y aunque lo quisieran, los jóvenes arquitectos no podían hacer su viaje de graduación al viejo mundo y debían conformarse con un remedo americano. Pero, como suele ocurrir, la imagen que resultaba homogénea a la distancia se desdoblaba con la cercanía en pliegues innumerables; y así, una parte de la cultura arquitectónica argentina podía interesarse por las posiciones neohumanistas de la costa californiana, mientras la otra prestaba atención a la tarea de los emigrados europeos y a sus experiencias más avanzadas en Chicago y el Este. Tres casos fueron especialmente significativos: Caminos y Coire; Sacriste; Catalano.

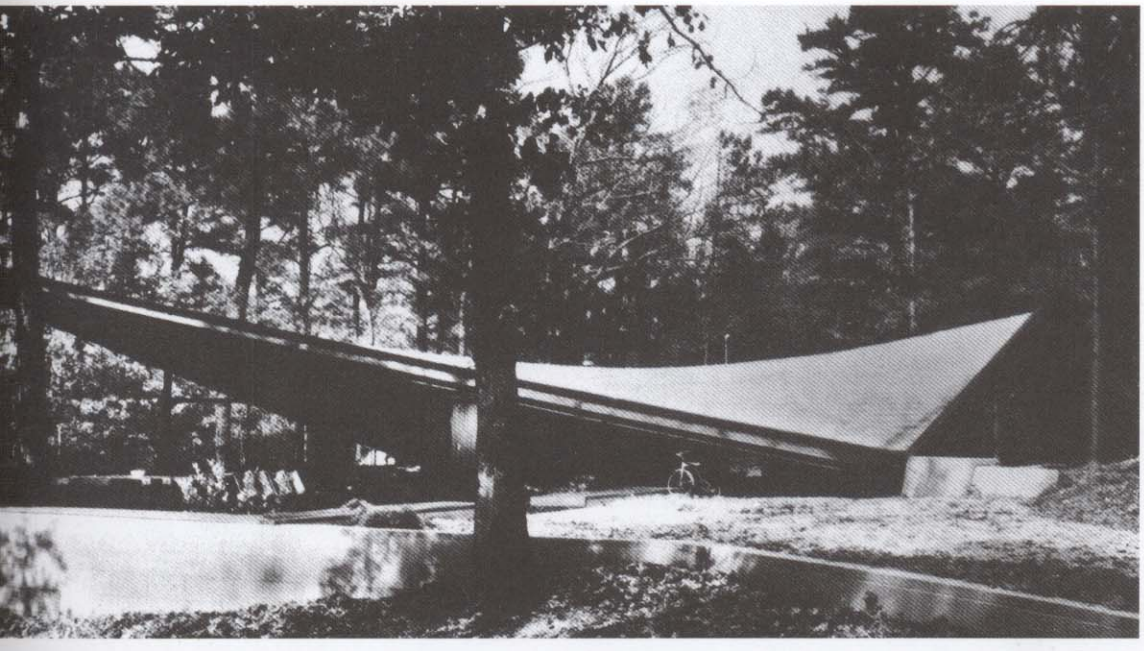
En 1941, Horacio Caminos y Carlos Coire habían decidido emprender su viaje de egresados y, dado que la guerra impedía el tradicional recorrido por Europa, los jóvenes lo reemplazaron por una visita a la América del Norte. Se embarcaron con rumbo a Nueva York, donde se vincularon con figuras como Kandinsky y Moholy Naghy y asistieron a las actividades del naciente Museo de Arte Moderno, y con un auto alquilado recorrieron luego *parkways* y *highways* y atravesaron las ciudades del este y el medio oeste, para peregrinar a México en su viaje de regreso y allí relacionarse con artistas y arquitectos y visitar los monumentos precolombinos.

En 1942, Eduardo Sacriste obtuvo una beca de la Comisión Nacional de Cultura de la Argentina para realizar estudios en los Estados Unidos. Asistió a la *Student League of Fine Arts* de Nueva York, visitó a Wright y a sus obras (especialmente la casa Hanna) en el oeste, y como Caminos y Coire pasó por México a su regreso. De vuelta en Argentina en 1943, refirió sus experiencias en dos conferencias dedicadas a la prefabricación de viviendas mínimas en madera, las que se vinculaban a la publicación de un número especial de *Tecné*, dedicado a este material. Sacriste estudió además los sistemas de maderas laminadas y propugnó su empleo en la Argentina. A su juicio el uso de la madera debía estimularse como material industrializado abundante en el país, combinándolo con formas artesanales, comparativamente económicas de construcción.

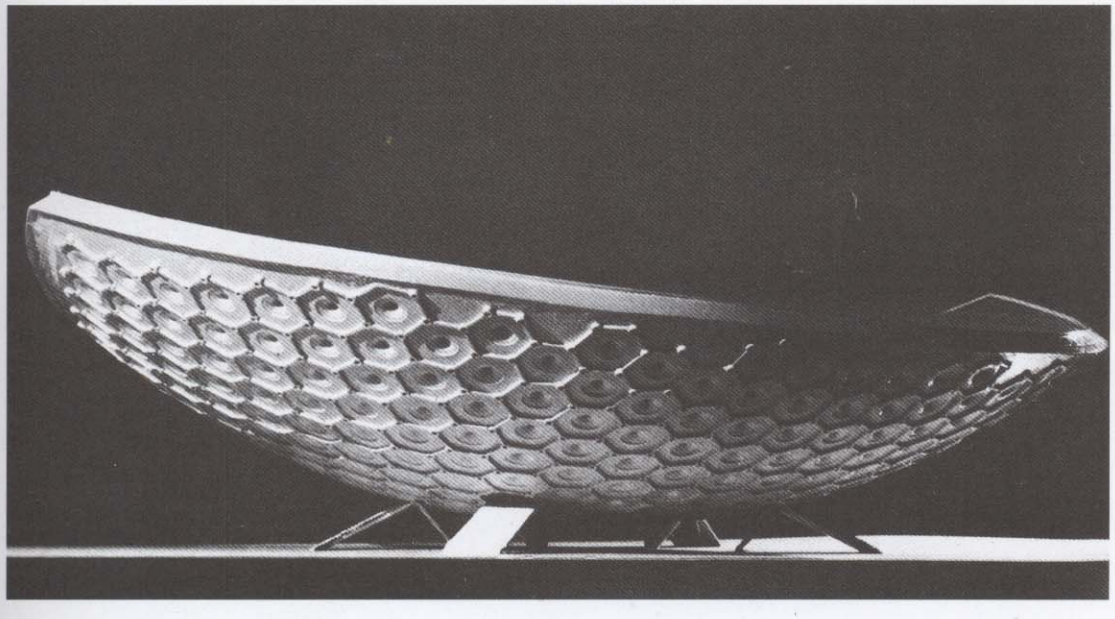
El tercero de los protagonistas mencionados, Eduardo Catalano, viajó a Estados Unidos en 1944 y allí completó sus estudios en la Universidad de Harvard. De este modo se vinculó con el universo de ideas de Walter Gropius, Marcel Breuer y Konrad Wacksmann, y esto determinó la preocupación por la organización sistemática de la construcción y el proyecto que caracterizó luego a su obra. Especialmente de Wacksmann, en fusión con las ideas de Gropius, Catalano parece haber incorporado su interés por un tipo de prefabricación originada en la definición exacta de un módulo repetitivo capaz de otorgar importantes grados de libertad al proyectista. Este concepto nada romántico lo conduciría luego a la observación de aquellas formas orgánicas que a la manera de las componentes de la piña o los octógonos de las tortugas, son capaces de definir una corteza o caparazón estructural. Fue por la gestión de Catalano que Breuer visitó de éste a Buenos Aires en 1947, invitado por la Facultad de Arquitectura, y durante esa estadía proyectaron, en sociedad con Carlos Coire, un pequeño restaurante que construyeron en Mar Del Plata.

Pero si bien en el nivel de las ideas las imágenes de los Estados Unidos se difractaban en numerosos planos diversos, otros motivos y otras tradiciones condicionaron la referencia a un modelo dominante, el del *international style* surgido con la posguerra.

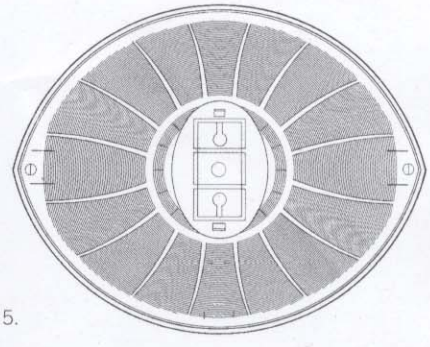
La presión del *establishment* estadounidense sobre el ambiente latinoamericano en el ámbito de la arquitectura no era nueva. Ya hemos visto el importante papel de los Congresos Panamericanos de Arquitectos, y también comprobamos el interés norteamericano en el Congreso Panamericano de Vivienda Popular, bajo el impulso de la política de "buena vecindad". Pero el paso decisivo fue dado con la creación del Museo de Ar-



3.

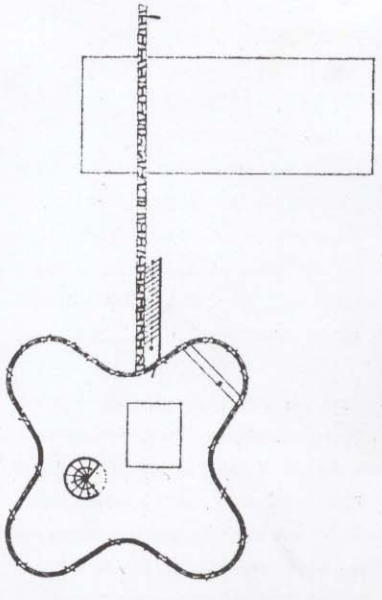


4.

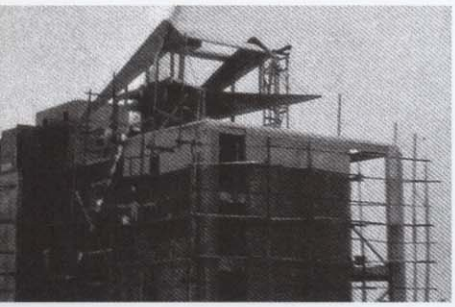


5.

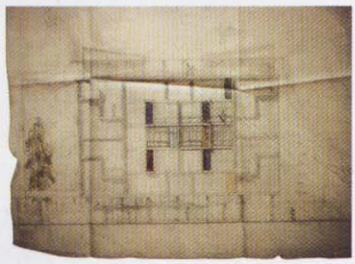
6.



7.



1.



3.

2.

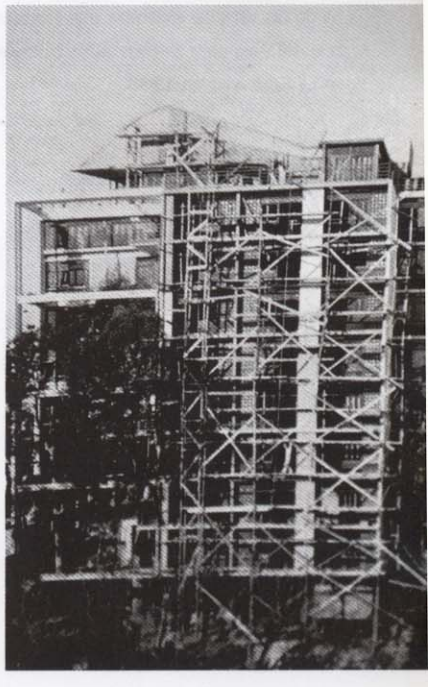
1. Edificio "Los Eucaliptus". Construcción. Virrey del Pino y Cabildo. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.
2. Edificio "Los Eucaliptus". Frente. Virrey del Pino y Cabildo. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.
3. Edificio "Los Eucaliptus". Fachada bloque lateral (no construido). Virrey del Pino y Cabildo. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.
4. Edificio "Los Eucaliptus". Terraza. Virrey del Pino y Cabildo. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.
5. Edificio "Los Eucaliptus". Terraza. Virrey del Pino y Cabildo. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.
6. Edificio "Los Eucaliptus". Construcción. Virrey del Pino y Cabildo. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.

La obra que con mayor claridad señaló el cambio de paradigma de la casa de renta en relación con la etapa precedente, y que al mismo tiempo tuvo mayor reconocimiento fuera del país fue el inmueble de Virrey del Pino 2446 construido por Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan entre 1941 y 1943.

te Moderno de Nueva York (MoMA), y especialmente a partir de la construcción de su sede en 1939. Las acciones de la institución, impulsada especialmente por Nelson Rockefeller, no estaban desligadas de la política exterior. Desde los últimos tramos de la década del veinte, una parte de la cultura arquitectónica norteamericana estaba empeñada en construir una alternativa "americana" al modernismo europeo, un punto de vista continental que requería vincular la producción estadounidense con la de otros países del continente. Por otra parte, con motivo del crack de 1929, numerosos intelectuales y artistas norteamericanos renegaron de la civilización maquinista que lo había originado y pugnaron por un retorno a los valores más simples y por la recuperación de las energías elementales pero poderosas que atribuían a la vida de los pueblos indígenas. En este marco se produjo el "descubrimiento" de dos grandes núcleos de la arquitectura moderna latinoamericana, el de México y el de Brasil. Una de las primeras operaciones fue el lanzamiento internacional por parte del MoMA

4.

5.



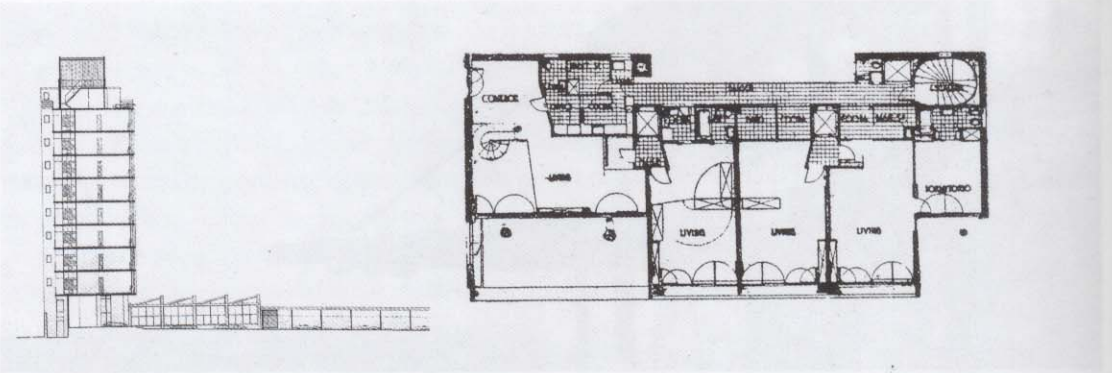
6.

del "fenómeno brasileño" en 1943 mediante el libro *Brazil Builds,* de Goodwin, financiado por la Oficina de Asuntos Interamericanos. Fue en ese contexto como se produjo la incorporación del BKF al mismo museo.

Desde entonces todo el período se caracterizó por un crecimiento de las relaciones con la cultura norteamericana. Así, paradójicamente, la arquitectura latinoamericana se internacionalizaba con el mismo movimiento que era considerado producto inefable de una condición local.

En la Argentina la obra que con mayor claridad señaló el cambio de paradigma de la casa de renta en relación con la etapa precedente, y que al mismo tiempo tuvo mayor reconocimiento fuera del país, fue el inmueble de Virrey del Pino 2446, construido por Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan entre 1941 y 1943. Es cierto que la plástica cartesiana de la fachada, los motivos curvos del remate del edificio, los pilotes de la planta baja y la organización de los departamentos repiten los temas que Ferrari y Kurchan venían de admirar en la obra de Le Corbusier. Pero esto no basta. En primer lugar porque, como veremos, también la obra de Le Corbusier era un *compositum* de impulsos opuestos de la cual en el mismo momento abrevaban en direcciones muy distintas Oscar Niemeyer, Mario Pani y Enrique Gebhard, para recordar sólo a algunos de sus admiradores latinoamericanos. Interesa aquí destacar que el Le Corbusier de Ferrari y Kurchan es el del bloque vertical del Pabellón Suizo en la ciudad universitaria, el del *Inmeuble Clarté*, en Zurich, el de la casa de la Rue Molitor, el del pabellón de *Les Temps Nouveaux*; vale decir el Corbusier "técnico" y no el "plástico" o el "primitivo" de la casa Errazuriz en Chile. Ferrari y Kurchan incorporaron además elementos con otras resonancias. Colocaron el edificio en el final de un terreno apretándolo, gracias a un permiso especial, contra la línea de fondo del predio, y esto les permitió incorporar un magnífico eucaliptos, generando una inédita fusión, en la que la arquitectura ceñía y era a la vez ceñida por la naturaleza: un "organicismo" infrecuente en el maestro francés. Pero la operación no fue ingenua, puesto que perder el resto del terreno no figuraba en los planes iniciales, que preveían construir un ala de departamentos perpendicular a la calle en coincidencia con la actual tira de servicios; así, en lugar de segmentar el predio en dos patios, los unificaban consiguiendo un magnifico jardín. Constructivamente, el edificio se resolvió con una preocupación obsesiva por los menores detalles, utilizando en lo posible componentes de montaje en seco, y cada uno de sus materiales, así como los artefactos, fue importado de los Estados Unidos. El modelo no fue un edificio corbusieriano sino el edificio *Highpoint* II, construido por Lubetkin, en el que la obra –con sus servicios centralizados, carritos de cocina, camas rebatibles y demás dispositivos– era una verdadera máquina, "a la americana".

La obra de Jorge Ferrari Hardoy continuó en este camino que se había iniciado con un pequeño edificio de departamentos en la calle O'Higgins, en el que por primera vez él y Juan Kurchan habían ensayado los



1. Edificio "Los Eucaliptus". Corte. Virrey del Pino y Cabildo. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.
2. Edificio "Los Eucaliptus". Planta tipo. Virrey del Pino y Cabildo. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.
3. Edificio "Los Eucaliptus". *Penthouse*. Virrey del Pino y Cabildo. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.
4. Edificio "Los Eucaliptus". Planta general. Virrey del Pino y Cabildo. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.

Uno de los principales méritos del edificio "Los Eucaliptus" es el de constituir una muestra del modo en que, según sus autores, podía ir reemplazándose con el tiempo el tejido amanzanado de la ciudad. El proyecto fue concebido como un segmento de una de las tiras de viviendas que formaban parte del Plan para Buenos Aires elaborado con Le Corbusier en 1938.

1. 2.

conceptos constructivos y distributivos que desarrollarían, unos meses más tarde en el de Virrey Del Pino. El de la avenida Figueroa Alcorta (1955) es el más destacable de sus proyectos posteriores. En una condición de sitio estrecha y apretada esta vez a la línea municipal y a la esquina –y por ello opuesta a la del edificio de Belgrano–, Ferrari proclama una vez más con remarcable pericia técnica, distributiva y plástica, su creencia en la validez de la solución de los "*redents*" para un reemplazo paulatino de la manzana tradicional.

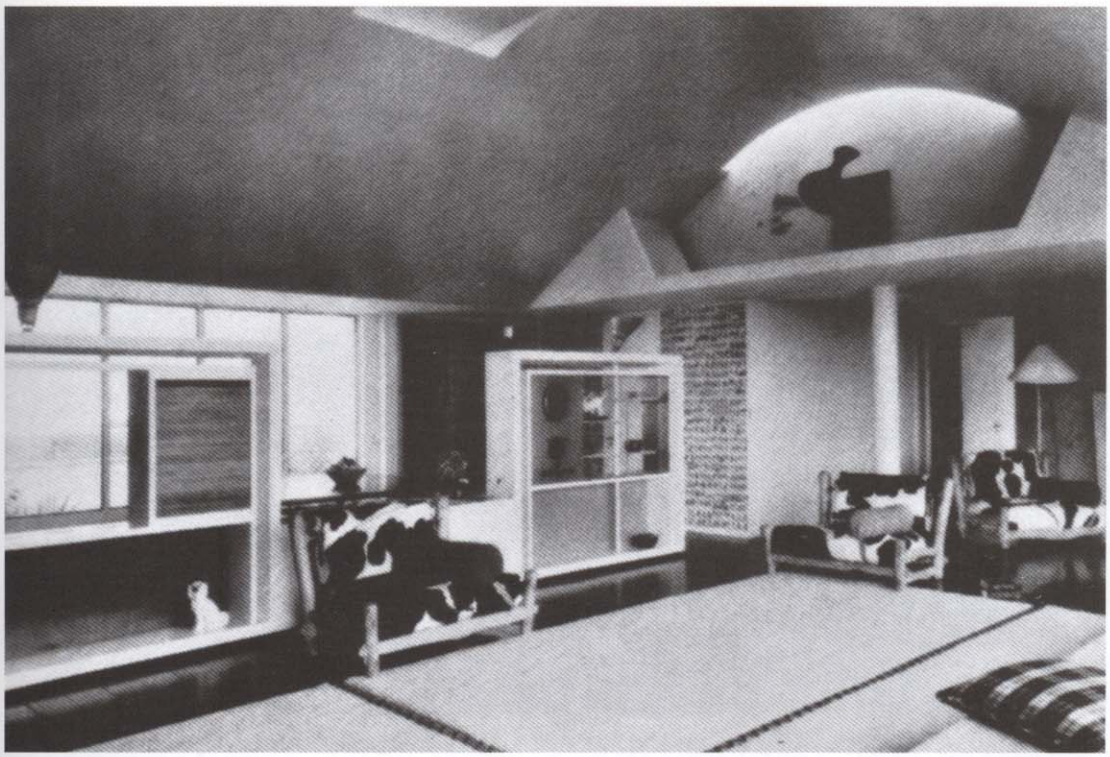
El edificio de Figueroa Alcorta y Tagle que Wladimiro Acosta construyó en esos mismos años tiene algunas características similares al de Virrey del Pino, pero revela una menor voluntad polémica. También aquí la obra se organizó como una L, aunque en este caso se contaba con las ventajas de un terreno de doble orientación. El empleo de revestimientos de ladrillo visto y mármol y el tratamiento de los balcones con sencillas barandas de hierros verticales y vidrio traslúcido fueron las primeras manifestaciones de un repertorio que se usaría hasta el cansancio a lo largo del período. En esta misma línea es destacable también el edificio que Camicia, Espinosa y Lafosse construyeron en Juncal y Rodríguez Peña, el cual, si bien no constituía un manifiesto urbano, expresaba tempranamente la misma preocupación por un deseado cambio de rumbo desde el despojamiento abstracto del período anterior hacia un nuevo universo en el que se manifestara una realidad industrial cuya transformación y crecimiento se estaban haciendo insoslayables.

En los casos de Acosta o Ferrari, la cuidadosa resolución técnica y distributiva de los proyectos se articulaba con propósitos culturales, y los edificios formaban parte de sus utopías. Pero al igual que lo ocurrido en la década anterior, cuando esos mismos cuidados se desprendieron de esos propósitos, en la mayor parte de los casos la actividad de proyecto fue convirtiéndose en una empresa guiada exclusivamente por criterios de eficiencia.

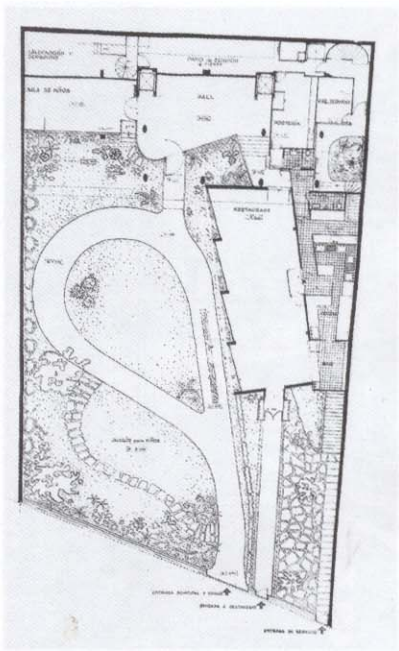
Claro que no fue una tarea sencilla trasladar a nuestro país los estándares anglosajones, especialmente porque el acelerado aumento del volumen construido en la segunda mitad de la década del '40 desarticuló las modalidades artesanales de la edilicia sin llegar a reemplazarlas por una verdadera industrialización. Si se recuerda que en Argentina se empleaban cuarenta y cinco horas hombre por metro cuadrado contra las quince insumidas en los Estados Unidos, se puede comprender que para suplir estas distancias debió apelarse a tácticas distintas, que no siempre repitieron los modelos formales norteamericanos.

De todos modos, el trabajo profesional experimentó una transformación notable que se manifestó en el desplazamiento del modelo de la actividad liberal individual a favor de la instalación de un nuevo sujeto grupal, tanto en el ámbito estatal como en el privado. No pocas dependencias del Estado convocaron a los arquitectos para la formación de equipos encargados de proyectos puntuales o seriados de gran envergadura. Los casos del Plan de Buenos Aires (tanto durante la gestión de Ferrari como posteriormente, bajo la dirección de García Vázquez) o la Ciudad Universitaria de Tucumán forman parte de los primeros. Entre los segundos se destaca la Dirección de Arquitectura de la Secretaría de Comunicaciones, que convocó a un equipo de cincuenta profesionales (entre los que se contaban Francisco Rossi, Angel Gallardo, Roberto Páez, Augusto Gaido, José Spencer, Juan Malter Terrada, Raúl Villamil y Walter Finkbeiner).

Si en el ámbito estatal puede suponerse que se seguía de algún modo una forma de operar que, aunque no en su totalidad, había sido experimentada parcialmente en periodos anteriores, la constitución de equipos en el ámbito privado –verdaderas oficinas o empresas de proyectación– constituía una novedad de importancia. En ella tendía a expresarse la disolución de la vieja figura del artista: como paradigma el valor de la "mano" y del estilo individual comenzaron a ser reemplazados por el planteo "objetivo" de los problemas,



3.



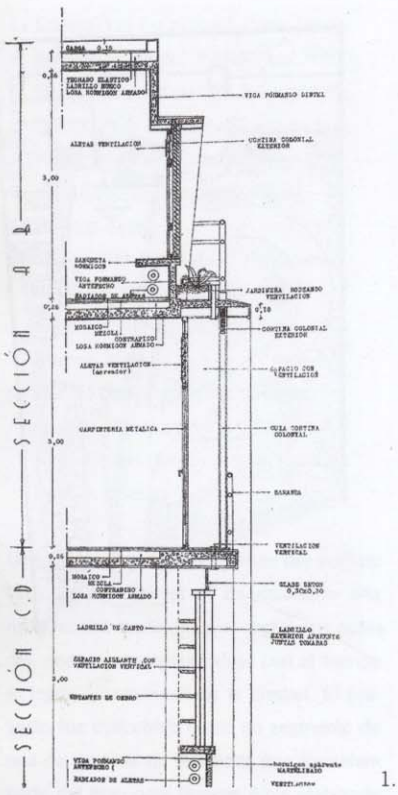
4.

aunque en los casos más frecuentes la repetición de soluciones probadas era una actitud no demasiado diferente de la que había sido habitual en períodos anteriores.

Si bien esto no supuso la eliminación del trabajo individual o la conformación variable de grupos, comenzaron a asentarse equipos como los de Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini; Amaya, Casares, Devoto, Lanusse, Martin y Pieres; Sarrailh y Suárez; Aslan y Ezcurra; Bacigalupo, Guidali, Riopedre y Ugarte –entre otros–, los que fueron reemplazando a las tradicionales figuras singulares que habían protagonizado la producción arquitectónica en los años anteriores.

El caso del estudio de Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini (SEPRA) expresa muy bien estas nuevas condiciones. El grupo, cuyos miembros contaban con excelentes relaciones con la elite, comenzó a trabajar en 1936. Luego de un período de construcciones *neogeorgian* caracterizadas por una gran sencillez y un empleo sobrio del ladrillo visto, SEPRA comenzó a emplear una fórmula que tendría gran éxito: continuaban usando ladrillo visto, eliminaban las aplicaciones decorativas y dejaban a la vista y enrasadas las estructuras de hormigón armado, respondiendo así a las limitadas posibilidades de la industria local; el resultado más exitoso y creativo fue el Mercado San Cristóbal (1940) y otro excelente ejemplo de una gran cordura distributiva y precisión de diseño fue el Sanatorio de la Pequeña Compañía de María (1948). Con esta característica construyeron también el Centro Obrero de Instrucción (1941-44) en Avellaneda, varios edificios de renta y el Hotel Victoria Plaza (1950) en Montevideo. En los edificios de oficinas, como el de Maipú y Bartolomé Mitre (1948) o el de SEGBA (1950), el estudio aplicó el muro cortina y continuó empleando esa solución en el Edificio Nestlé (1958). El Centro Medico Privado, en Córdoba (1951), tiene la buena resolución de la Pequeña Compañía aunque emplea un léxico modernista tradicional. Trataremos más adelante los edificios "brutalistas" del estudio, por cuanto son expresivos de un ulterior cambio en los términos del debate arquitectónico en el país. Nos interesa señalar ahora que el profesionalismo técnico de SEPRA se consolidó a partir de 1949, cuando el grupo adquirió el estudio de Lyman O. Dudley, un arquitecto norteamericano radicado en la Argentina que con esta venta transfería, además, sus comitentes, muchos de ellos importantes empresas de los Estados Unidos. Cuando en los años siguientes el viraje cultural comenzó a manifestarse de modo cada vez más decisivo también en la economía, la decisión del estudio se revelaría como una extraordinaria intuición. Ya en 1956 construyeron en Córdoba los Talleres Perdriel (Industrias Kaiser), y los Laboratorios de Abbott en Florencio Varela.

Por el repertorio empleado, la oficina cuya arquitectura se vinculó más elocuentemente a los paradigmas norteamericanos fue la de Mario Roberto Alvarez y sus asociados. El modernismo que Alvarez fue cons-



1.

1. Vivienda colectiva. O'Higgins. Detalles de fachada. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.
2. Vivienda colectiva. Av. Figueroa Alcorta y Tagle. Fachada sobre parque (bloque central). Wladimiro Acosta. Buenos Aires.
3. Vivienda colectiva. Av. Figueroa Alcorta y Tagle. Hall de entrada. Wladimiro Acosta. Buenos Aires.
4. Vivienda colectiva. Av. Figueroa Alcorta. Planta tipo. Wladimiro Acosta. Buenos Aires.
5. Vivienda colectiva. Calle O'Higgins. Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Buenos Aires.
6. Vivienda colectiva. Angelina Camicia. Buenos Aires.

En varios edificios de comienzos de la década de los cuarenta comenzó a expresarse la búsqueda de un cambio de rumbo desde el despojamiento abstracto del período anterior hacia el nuevo universo industrial cuya presencia se hacía insoslayable. Los grandes paños vidriados, los metales, el ladrillo y las maderas reemplazaron cada vez con más frecuencia a las masas blancas características de los años precedentes.

truyendo se basó en una cerrada aceptación de la lógica Técnica en los planos pragmático y simbólico. En esto ha radicado su diferencia con los restantes ejemplos que estamos analizando –y particularmente el de SEPRA– porque mientras para otros la subordinación de los distintos aspectos de la Arquitectura a los factores de eficiencia técnico-funcional comportaba una cierta adhesión al gusto dominante, y con ello el reconocimiento tácito de márgenes de incertidumbre, en la obra de Alvarez la progresividad de la lógica Técnica jamás mereció cuestionamiento alguno.

Pero debe advertirse simultáneamente que en tanto la aceptación de la Técnica no descartó una dimensión simbólica, tan rigurosamente abordada como los aspectos pragmáticos de sus obras, en algunos casos su trabajo alcanzó momentos de valor excepcional. Con sus exigencias de precisión funcional, flexibilidad y adecuación técnica, quizás hayan influido en su desarrollo posterior las obras de los primeros años cuando, tras haber obtenido por concurso el Sanatorio Corporación Médica (1937), Alvarez tuvo oportunidad de proyectar una larga serie de arquitectura sanitaria, a la cual pertenecen el pabellón de Urgencia del Hospital Fiorito (1944), el hogar de ancianos de Avellaneda (1945) y el sanatorio MADA (Avellaneda, 1948), con Macedonio Ruiz, y también los centros sanitarios de Santiago del Estero, Corrientes, Catamarca, Tucumán, Jujuy y Salta proyectados durante la gestión de Ramón Carrillo (1948). La ley de propiedad horizontal dio oportunidad para concretar otra serie de edificios de departamentos con el tradicional orden geométrico de las plantas y similar repertorio, de los que probablemente la expresión más acabada estuvo constituida por el de Posadas 1695, en la capital (1957).

Pero, sin duda, su mejor obra de este período fue el Teatro General San Martín, por otra parte una de las más valiosas arquitecturas de la Argentina moderna. En primer lugar, el Teatro es significativo por su localización, en pleno centro de la ciudad y a contrapelo de las tendencias que, para facilitar accesos y un desarrollo horizontal del programa que obliga a desplazar grandes masas de público, indicaban su radicación en una zona relativamente marginal o parquizada (piénsese en la Opera de Sidney o el Town Hall de Londres, por ejemplo). Esta decisión obligó a los proyectistas a un *tour de force* distributivo, cuyo resultado fue una inédita superposición de salas, resueltas con una gran economía de recursos. En la misma línea de ideas que el cine Rex, Alvarez no hizo uso de la fuerza plástica proveniente de tal condensación y, por el contrario, presentó al gran complejo como un "simple" edificio de oficinas, con lo que la liquidación del "carácter arquitectónico" alcanzó su máxima expresión. Sin embargo, Alvarez extrajo de la tensión estructural provocada por esa superposición aquello que esencialmente denotaba su existencia: el espacio dilatado del hall de planta baja, una ampliación cubierta de la vereda a escala de la ciudad.

Otra de las firmas que alcanzaron una eficiente organización profesional y en algunas ocasiones produjeron obras significativas fue la de Aslan y Ezcurra, que construyó prolijos edificios de propiedad horizontal en el repertorio que hemos analizado y descolló en la construcción de una larga serie de un nuevo programa, el de las galerías comerciales, con las que se ampliaba la trama de paseos de compras perforando las plantas bajas de los nuevos edificios (Galerías Cabildo, 1950; Florida, 1957, Santa Fe 1956).

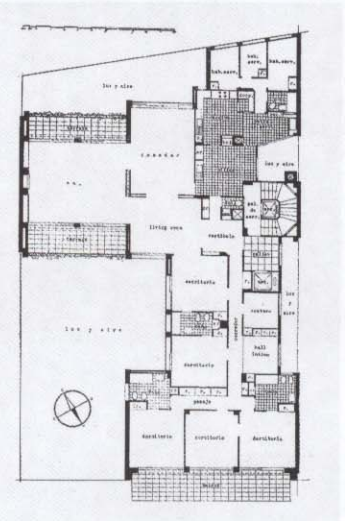
Similares características tuvo el edificio AMES (1956) de Avila Guevara, Moyano y Zarazaga, en la ciudad de Córdoba. En este caso se trataba de un inmueble de viviendas con una galería comercial en la planta baja –organizada en dos niveles y con una escalera monumental– y con una fachada que articulaba la grilla regular y modulada típica de los edificios de oficina y con profundos balcones. Signo de "progreso", respuesta a los mayores valores de los centros urbanos, el programa y la resolución "internacionalista" del edificio de viviendas con galería comercial en la planta baja fueron repetidos en numerosas localidades durante el período.

Aunque el uso del *courtain wall* o el ladrillo visto eran las vías más cortas para conseguir el propósito de la pura eficiencia técnica y funcional, en otros casos también fueron aplicadas fórmulas diferentes, con mayores recursos plásticos que las anteriores. Pero estas arquitecturas repetían fórmulas no menos ensayadas, con paradigmas como el Pabellón Suizo de Le Corbusier o el Ministerio de Educación de Río de Janeiro. Los clisés que se aplicaron con más frecuencia fueron: el *courtain wall* con parasoles metálicos móviles, la planta libre, los potentes pórticos o pilotes de base, la volumetría de servicios más o menos autónoma, los grandes tanques y otros dispositivos instalados como esculturas en el plano superior.

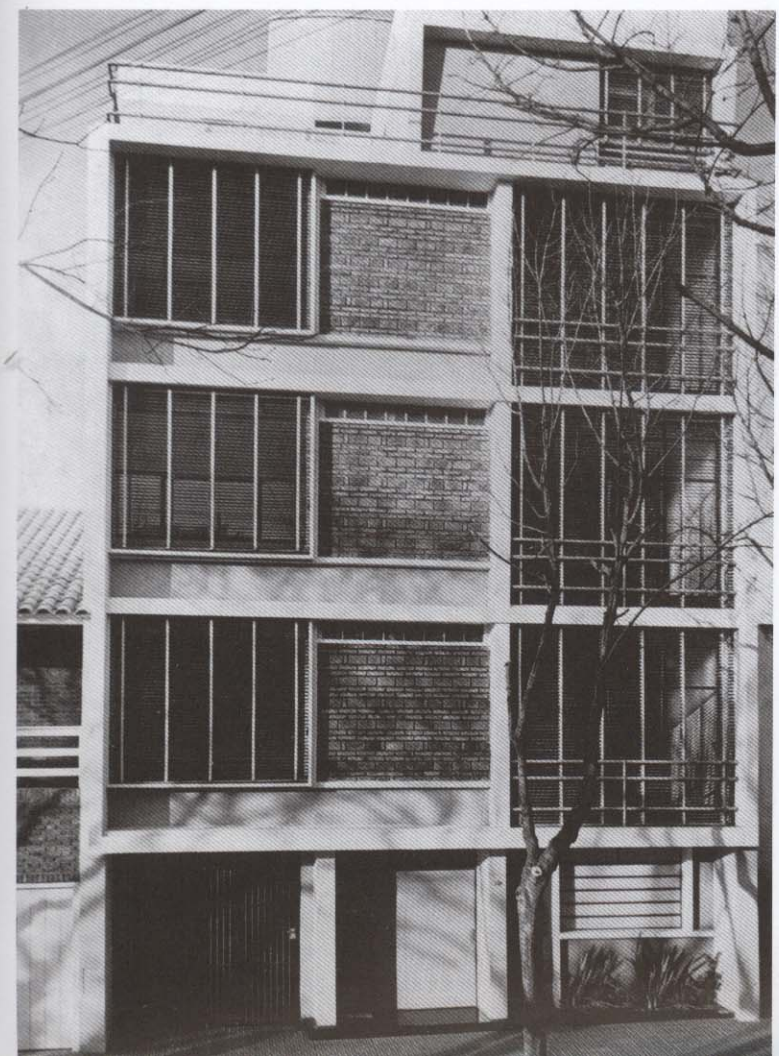
Un buen ejemplo de estas obras lo constituye el resultado del Concurso para la Cámara Argentina de la Construcción, de 1951, donde obtuvo el primer premio el equipo de Dabinovic, Gaido, Rossi y Testa. En los restantes premios, de los que descollaron por su posterior significado las figuras de Raúl Grego, Jorge Sarrailh, Odilia Suárez, Juan Manuel Borthagaray o Rafael Llorente, resulta difícil distinguir las propuestas tan-

2.

3.



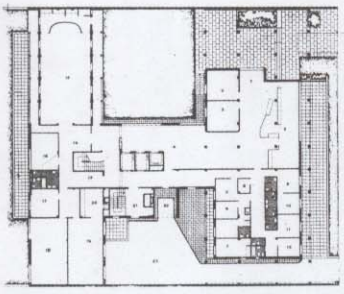
4.



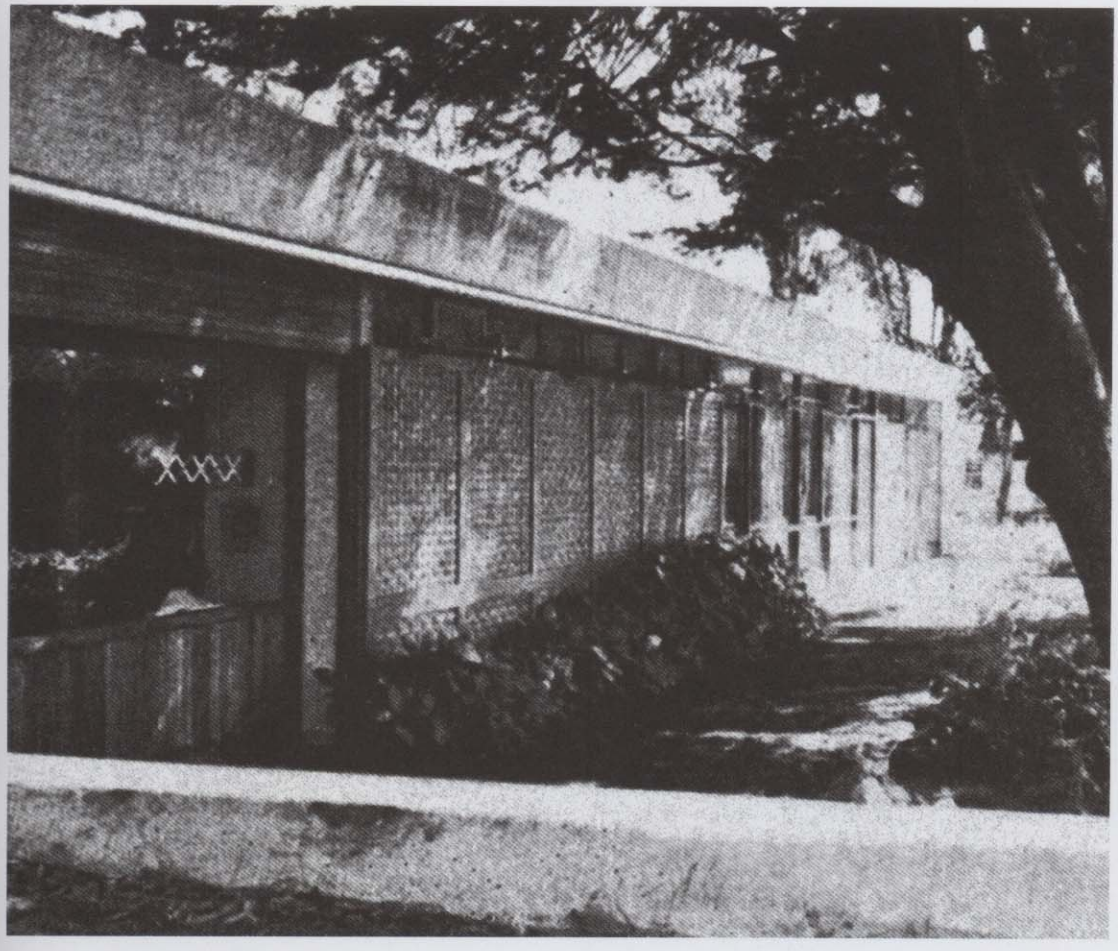
5.

6.

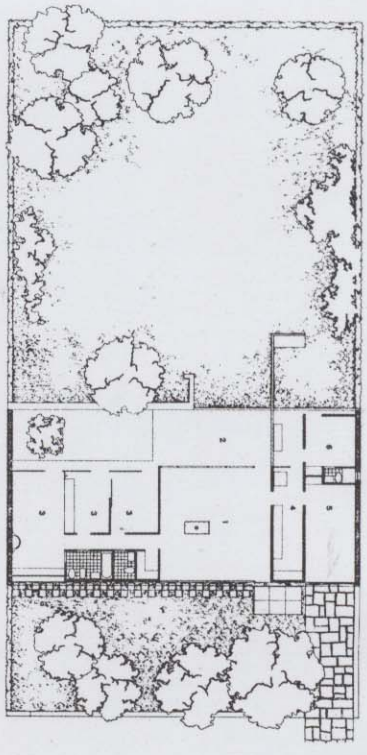
1.



3.



5.



6.

to por la buena calidad de las soluciones como por el léxico utilizado o por la total ausencia de preguntas abiertas, pasos en falso o iluminaciones excepcionales. Las repuestas eran contundentes, seguras. Su convicción parecía radicar en una profunda fe en las posibilidades de la técnica como núcleo de la modernización. Organización, racionalidad, rendimiento económico, univocidad, claridad de metas; todos los valores de la modernidad que algunos llaman "unidimensionalidad" o de la "razón instrumental" son los que determinaban estos proyectos.

Las obras de Mauricio Repossini eran expresión de esta poco cuestionable pero en cierto modo estéril traducción, mediante un léxico tranquilizador de un modernismo despojado de tensiones. Más allá de su calidad, en el mismo grupo pueden ubicarse varias obras realizadas en organismos estatales, como las oficinas y talleres del Ferrocarril Roca, de Miguel C. Roca, para la recientemente estatizada Empresa de Ferrocarriles, o el de Correos y Telecomunicaciones, de Grego, Rossi y otros, en Retiro. Réplicas eficientes de modelos elaborados para ser repetidos en todo el planeta, también se identifican con la neutralidad profesionalista los trabajos de José Spencer para los edificios de Correos y Telecomunicaciones en Corrientes (1951) y en Santa Fe (1954), el Mercado del Plata, de Crivelli y Hesemann (1948), y todos los proyectos para los concursos de edificios públicos de San Juan.

Hacia un modernismo adjetivado: el "descubrimiento" de la Argentina

Del mismo modo que en las primeras décadas el cosmopolitismo había suscitado una reacción nacionalista, la modernización de las estructuras del país, la burocratización del Estado, la urbanización del territorio, la metropolización de las ciudades y la profesionalización creciente de los actores sociales, acarrearon fuertes tendencias en sentido contrario, que pueden sintetizarse en una difundida nostalgia por la individualidad, lo sentimental, lo primitivo, lo natural, lo privado. No debe resultar sorprendente que en los momentos de mayor impulso modernizador se exprese simultáneamente esta nostalgia, en general por el simple

1. Mercado San Cristóbal. Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini. Buenos Aires.
2. Mercado San Cristóbal. Interior. Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini. Buenos Aires.
3. Sanatorio Pequeña Compañía de María. Planta. Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini. Buenos Aires.
4. Sanatorio Pequeña Compañía de María. Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini. Buenos Aires.
5. Casa Agostini. Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini. Mar del Plata.
6. Casa Agostini. Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini. Planta. Mar del Plata.

El estudio de Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini encarnó un nuevo modo del ejercicio profesional, ligado a las grandes empresas internacionales que comenzaron a asentarse en el país. En tal carácter, la arquitectura de SEPRA se distinguió tempranamente por su consistencia constructiva y funcional, condiciones que le permitieron luego afrontar con solvencia búsquedas estéticas renovadoras.

mundo campesino. No es el real mundo del trabajo del campo el que se busca recrear, sino el ambiente ideal deseado como espejo del progreso, en el que estén ausentes el trabajo repetido de todos los días, la monotonía familiar, las intrigas políticas, la anomia urbana.

En la década del cuarenta la idealización del mundo rural fue especialmente promocionada por los sectores nacionalistas. Así, en 1943 se creó el Instituto Nacional de la Tradición y en 1944 Bruno Genta puso en marcha la Comisión de Folklore y Nativismo en el Consejo Nacional de Educación. En 1946 la música folklórica fue introducida como capítulo obligatorio en los programas de enseñanza de música en los colegios secundarios y en 1948 se convalidó la celebración del Día de la Tradición.

Esta reacción tuvo muy diversas formas además de estas expresiones extremas, desde la difusión del existencialismo laico y cristiano hasta el neorromanticismo banal del cine, e influyó también sobre la arquitectura. De acuerdo con sus vinculaciones con otros fenómenos, las manifestación más elocuente de esta reacción fue la difusión masiva del gusto "rústico", pero también forman parte del mismo fenómeno, en otro registro, el organicismo y el regionalismo.

La primera afectó a amplios sectores de la sociedad y de los arquitectos, a tal punto que especialmente en los años cuarenta y parte de los cincuenta la mayoría de los ejemplos que registraban las publicaciones consistía en obras con estas características. Las más frecuentes eran casas individuales, con techos inclinados, las más de las veces de tejas, con estructura de madera, muros portantes, carpinterías de madera, amoblamiento "provenzal", rústico o "colonial" y zócalos de piedra. Los estilos variaban, desde el vasco español hasta el Tudor, el californiano, o el mero rancho.

Desde la década del treinta se registraba una creciente preocupación del Estado por encontrar formas de estímulo a la estabilización de la población en el campo, cuyo creciente desplazamiento hacia las ciudades revelaban los censos (1936). Ya hemos analizado algunos ejemplos de la acción del gobernador Fresco en la provincia de Buenos Aires, y cada vez se hicieron más frecuentes los concursos que procuraban modelos de vivienda rural, como el que citamos en relación con Austral.

La arquitectura que ahora analizamos no estaba sin embargo dirigida a la población del campo. Instauraba, por el contrario, un modelo de vida que pretendía ser intermedio, entre rural y urbano-suburbano, escalando la indignidad de la "orilla". Quienes ahora defendían teóricamente estas arquitecturas –desde Carlos Mendioroz hasta, en ocasiones, Antonio Vilar y Alberto Prebisch– lo hacían advirtiendo los peligros metropolitanos de disolución de la intimidad en lo social o apelando al principio de "pura verdad" que indicaba como coherente con el estado real de la industria de la construcción el uso de técnicas artesanales.

En el imaginario, la metrópolis, la "gran ciudad", el "centro", se construían como la sede del trabajo despersonalizado de las burocracias, del ambiente tóxico e insalubre, del vicio y los placeres de la noche, y la arquitectura del modernismo técnico era considerada como resultante y corresponsable de esa enfermedad. Veremos luego como el planeamiento orgánico procurará encontrar remedios a esa enfermedad mediante el control del conjunto del territorio: el gusto "rústico" constituía, en cambio, una respuesta posible desde la acción individual.

La huida al sueño de la privacidad suburbana contaba con los nuevos tiempos que habían comenzado a instalarse en la década anterior. El *week end* impulsó además la creación y expansión de los primeros "clubes de campo". Las vacaciones, el automóvil, los caminos, pusieron a disposición de los sectores medios la totalidad del territorio como objeto a observar, y dieron la posibilidad de una huida anual más prolongada que determinó la construcción de enteros escenarios urbanos "rústicos", como lo fueron Mar del Plata, San Carlos de Bariloche, Villa Carlos Paz o La Cumbre.

Pero la difusión del "rústico" también tenía razones productivas concretas en la medida en que, con sus imperfecciones técnicas legitimadas, permitía la actuación de pequeñas empresas improvisadas y la incorporación de una mano de obra disponible, barata y sin ninguna cualificación. La misma que en esos mismos años huía a su vez del atraso, la brutalidad y la pobreza real de su medio rural.

Como decíamos párrafos antes, el organicismo era la contracara del profesionalismo norteamericano, y precisamente por eso fue en ese país donde tuvo sus expresiones primeras y más intensas y desde donde llegaba entrelazándose con influencias italianas y brasileñas. De larga tradición en los Estados Unidos, la protesta antiurbana se introdujo por dos vías principales en nuestra cultura: una, directa, fue la obra de Frank Lloyd Wright; la otra, mediada, la obra de Richard Neutra.

La arquitectura de Frank Lloyd Wright no parece haber sido muy conocida en la Argentina, y no contamos con registro alguno acerca de los vínculos de Wright con nuestro país.

1.

Claros rasgos wrightianos aparecieron por primera vez recién en 1942 en un proyecto de Carlos Lange, y simultáneamente se conocieron trabajos de Ricardo de Bary Tornquist, proyectados durante su estadía en la Universidad de Cornell, también con influencias del maestro, en este caso de sus arquitecturas del desierto.

Neutra tuvo un impacto más notable, probablemente porque su formulación procuraba equilibrar posiciones opuestas: la sistematicidad de ciertas corrientes europeas y la estrategia desarticulante y expansiva del maestro norteamericano; la búsqueda expresionista de transparencia y la fusión con el paisaje; la tectónica modernista basada en la reducción máxima de las secciones de los pies derechos y la "materia lanzada al espacio", de ejemplos clásicos como Robie o Kauffman. La mezcla entre sofisticación y desierto, entre racionalidad y subjetividad conseguida por Neutra cautivó muy especialmente a quienes de algún modo sentían que operaban en una condición similar. Ya en 1945, Eduardo Naon Gowland y Roberto Quirós concibieron una casa en La Lucila que marcaba algunos signos que se difundirían en los años siguientes: la búsqueda de la espacialidad interior, el empleo de materiales "secos" (madera, hierro), las columnas de sección mínima, la cubierta de pendiente única y leve.

Nuestra Arquitectura comenzó a dedicar desde entonces un importante espacio a esa arquitectura norteamericana, difundiendo trabajos del propio Neutra, de Breuer, de Rafael Soriano. Y sus ecos comenzaron a percibirse en el pequeño pabellón que sirvió como estación de pasajeros del Aeroparque de Buenos Aires; en el Círculo Policial, de Alvarez de Toledo, Krag y Elizondo; en la casa en Olivos, de Quirós y Vedoya Green (1946). La de Mond, en Accasusso (1948), la casa de R. Spencer y la pequeña y magnífica vivienda de Devoto y Martín, en Castelar, de madera y fibrocemento, o la excelente casa de Tortugas (Horacio Baliero, Alicia Cazzaniga de Bullrich y Eduardo Polledo, 1951) son otros ejemplos de esta corriente, vinculada especialmente al Neutra de la casa del Lago en los Angeles o al Wright de la casa Lloyd Lewis.

Con sus voladizos, superficies verticales acristaladas y juegos geométricos neoplásticos, el Neutra de la Casa Kaufmann está, en cambio, presente en la casa en Victoria, de Rodríguez Etcheto (1952), e incidió en los primeros trabajos de Horacio Baliero, como su casa en el Country Tortugas (Con Córdova y Polledo), y en varias de las casas proyectadas por Mario Roberto Alvarez, como la Dalbrollo, en Pergamino (1956), o la casa que Baliero construyó en San Isidro en 1961.

Pero como ya dijimos, el acercamiento a la naturaleza contaba además con otros modelos, italianos, brasileños e incluso con la obra del Le Corbusier de Errazuriz (1930), Madame de Mandrot o La Celle Saint Cloud (1935). Una de las más sobresalientes manifestaciones de este cruce fue el restaurante La Solana del Mar (1947), que Antonio Bonet construyó en Punta Ballena (Uruguay). Era una suerte de homenaje, una recreación del tema que Le Corbusier descubrió por primera vez en su croquis para Montevideo y aplicó luego a Argelia: la placa circulatoria que parte de la cima de un montículo manteniendo el nivel y transformándose poco a poco en cubierta, mientras que el edificio va apareciendo por debajo, en el espacio que va dejando la pendiente. Pero este volumen vidriado, paralelo a la playa no era el único elemento del conjunto, y sólo se descubría luego de un extenso giro de 180º en torno a la inquietante mole de piedra de la zona de servicios. Bonet utilizó el mismo tema en la casa Berlingieri, y, atenuado en una dimensión más modesta, en La Rinconada, con su basamento de piedra rústica.

Técnicamente, por vía de los ensayos de Nervi; teóricamente, a través de Bruno Zevi, o personalmente, con la emigración de varios arquitectos de primera línea, Italia, incidió también en la flexión orgánica del modernismo. Por ejemplo, en su primer número (1950) la revista *Canon*, editada por la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, publicó "La lección permanente de la naturaleza", un estudio del ingeniero Julio Pizzetti, discípulo de Colonneti, que había llegado al país en 1948.

Así, mientras el organicismo norteamericano apuntaba sobre todo a lograr un "enraizamiento" en el paisaje, una fusión de obra y naturaleza, el estructuralismo biológico de origen italiano introducía un acercamiento a una suerte de inédita "racionalidad natural". El estudio de los crustáceos, los vegetales, los huesos y los cristales de roca, permitía imaginar una forma de eludir, a través de esa otra racionalidad los postulados mecanicistas que habían dominado las formulaciones modernistas más conocidas hasta entonces. Por esa vía se encaminó un importante sector de la arquitectura de esos años, del que formó parte Eduardo Catalano. En la gran escala, su Auditorium para la ciudad de Buenos Aires fue concebido siguiendo una lógica estructural orgánica, pero esta también puede verse en la arbórea concepción de la estructura de los dormitorios de estudiantes para la Ciudad Universitaria de Tucumán, ensayada en el pequeño edificio comercial de la calle Bolívar en Buenos Aires.

1. Vivienda Colectiva. Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini. Buenos Aires.
2. Edificio de departamentos. Mario Roberto Alvarez.
3. Vivienda Individual. Mario Roberto Alvarez.

La arquitectura de Mario Roberto Alvarez es una de las más valiosas y destacables de las de la Argentina del siglo XX. Su modernismo se basó en una cerrada aceptación de la lógica Técnica en los planos pragmático y simbólico.

2.

3.

1.

2.

1. Oficinas. Mario Roberto Alvarez. Buenos Aires (1965).
2. Vivienda individual. Mario Roberto Alvarez. Pergamino (1956)
3. Vivienda individual. Mario Roberto Alvarez. Martínez (1954).
4. Vivienda colectiva. Mario Roberto Alvarez. Buenos Aires (1949).
5. Belgrano Day School. Buenos Aires. (1964).

Especialmente en los primeros años de la carrera de Mario Roberto Alvarez es notable la influencia de la arquitectura norteamericana de la posguerra. Esta impactaría en el modo en que él funcionaría como empresa profesional –a diferencia del antiguo o "vanguardista" espíritu de *atelier*–, y en la atracción por las poéticas de ese período de maestros como Neutra o Mies.

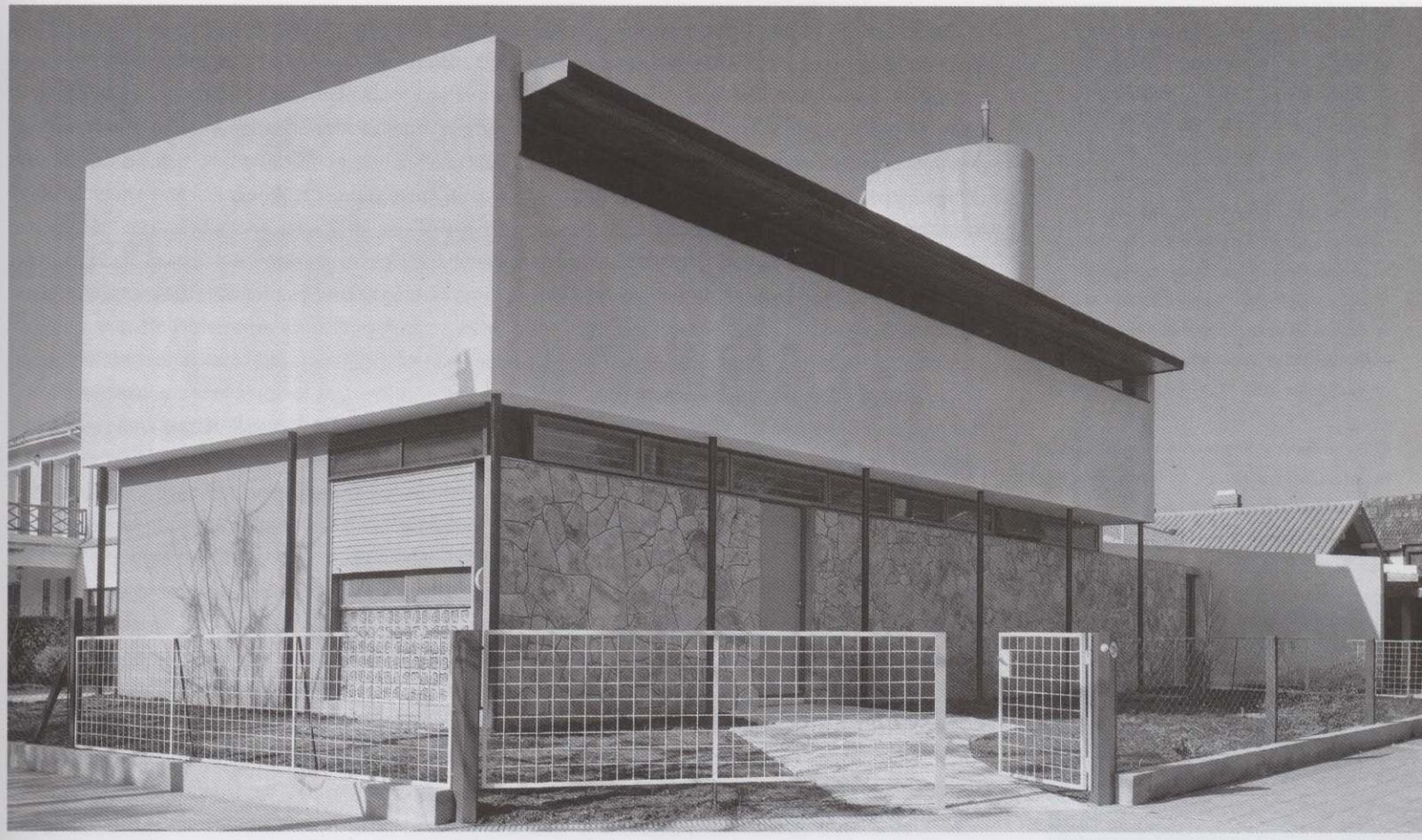
El organicismo estructural puede observarse en otros dos ejemplos destacables. En primer lugar en el proyecto de la Ciudad Universitaria de Tucumán, particularmente en la estructura de "bosque" de las zonas comunes del proyecto, basada en un módulo no ortogonal y con una buscada integración al paisaje. Cada uno de los módulos constituye un árbol que articulado con los restantes sostiene una bóveda cónica a modo de hoja gigantesca. El otro es el proyecto de Enrico Tedeschi para la Facultad de Arquitectura de Mendoza, un edificio proyectado en cuatro plantas de organización libre y ortogonal, en el que se destaca la estructura portante ubicada en los planos del frente y el contrafrente y desarrollada en diagonales de sección decreciente a la manera de una formación vegetal.

Al introducir diagonales, los polígonos de más de cuatro lados eran, como es sabido, una forma preferida para la organización de la planta en los proyectos de Frank Lloyd Wright, herederos en América de las formulaciones y ensayos de mimesis con los cristales de roca que había iniciado Viollet Le Duc en el siglo XIX, y que habían encontrado ulteriores desarrollos en otras figuras notables como Víctor Orta.

Además de caracterizar al bosque artificial de la Universidad de Tucumán, la planta con módulos triangulares fue empleada en otro proyecto de 1953: la colonia de vacaciones para la Federación Gremial de la Carne, cuyo primer premio obtuvieron Eduardo Sarrailh y Odilia Suárez, quien acababa de regresar, precisamente, de un viaje a los Estados Unidos, donde había completado sus estudios con Wright. Las piscinas en Villa Elisa, en la provincia de Buenos Aires, proyectadas y construidas por la Dirección de Arquitectura de la gobernación (1961), se organizaron siguiendo un módulo hexagonal que parte de las losas que constituyen los pisos y determina la forma de las cubiertas y la organización del conjunto de los elementos del proyecto.

Aunque se reprodujeron en incontables piscinas, halls de entrada, vidrieras, *stands*, muebles y accesorios, las formas orgánicas vegetales o ameboides que inspiraron buena parte de la arquitectura del Brasil no fueron empleadas con frecuencia en la Argentina, casi como si se hubiera eludido deliberadamente este camino. La sugestión de ese particular encuentro entre naturalismo y pureza formal se nota, sin embargo, en el modo con que Baliero y Córdova amoldaron las líneas del proyecto a las pendientes del terreno y el anillo cóncavo del Panteón del Cementerio de Mar del Plata.

El regionalismo puede identificarse como otra de las importantes líneas del neohumanismo de este período aunque, naturalmente, se detecten zonas de contacto y no separaciones bruscas con otras tendencias. La relación entre el regionalismo de Sacriste, el Le Corbusier de Errazuriz y el Neutra de las escuelas rurales de Puerto Rico, es un buen ejemplo de estas áreas comunes.



3.

4.

5.

1. Teatro Municipal General San Martín. Hall Central. Mario Roberto Alvarez y Macedonio Ortiz. Buenos Aires.
2. Teatro Municipal General San Martín. Frente. Mario Roberto Alvarez y Macedonio Ortiz. Buenos Aires.
3. Teatro Municipal (y Centro Cultural, 1964) General San Martín. Corte perspectivado. Mario Roberto Alvarez y Macedonio Ortiz. Buenos Aires.
4. Teatro Municipal General San Martín. Corte. Mario Roberto Alvarez y Macedonio Ortiz. Buenos Aires.

El Teatro General San Martín es significativo por su localización, en un terreno relativamente estrecho en pleno centro de la ciudad, lo que obligó a los proyectistas a un *tour de force* distributivo cuyo resultado fue una inédita superposición de salas resueltas con una gran economía de recursos. En línea con la tradición iniciada en el cine Rex, Alvarez presentó al gran complejo con una fachada silenciosa, como un "simple" edificio de oficinas.

Pero, aún así, es bien cierto que un conjunto de obras configuran un espacio de reflexión autónomo en torno de las particularidades de una arquitectura simultáneamente "moderna" e identificada con tradiciones y materiales locales. Ya hemos observado que también en los *Ateliers* se daba una especial importancia a las formas y materiales artesanales distintivos de la tradición mediterránea. También notamos la preferencia por materiales no industriales en el caso del "redescubrimiento" del ladrillo visto –desde el *neo-georgian* y la obra de Carlos Vilar hasta SEPRA– o en el de la piedra con el propio Bonet. Pero si en estos casos el material se empleaba como medio para obtener una textura y color alternativos, que no suponía cambios formales, ideológicos o teóricos, el regreso a las tradiciones constructivas y tipológicas locales fue encarado en algunos excelentes trabajos del período como cambio radical de premisas. Las obras de Vivanco, Sacriste y Acosta son las expresiones más destacadas en la Argentina de un movimiento que a mediados de la década del cuarenta comenzó a tomar cuerpo en distintos países, en parte como reacción nacionalista ante las reproducciones más lineales del *International Style*, pero también como consecuencia del ataque a las normativas tradicionales de la disciplina arquitectónica: liquidadas éstas como artificios arbitrarios, otra alternativa de refundación en el espacio de la razón parecía poder ser buscada en un regreso al punto de partida, precisamente la cabaña primitiva. En Latinoamérica este movimiento tuvo sus mejores expresiones en la casa de adobe y piedra construida por Duhart y Valdés en Chile (1941), el Hotel de Nueva Friburgo, de Lucio Costa (1942), o las escuelas de Enrique del Moral.

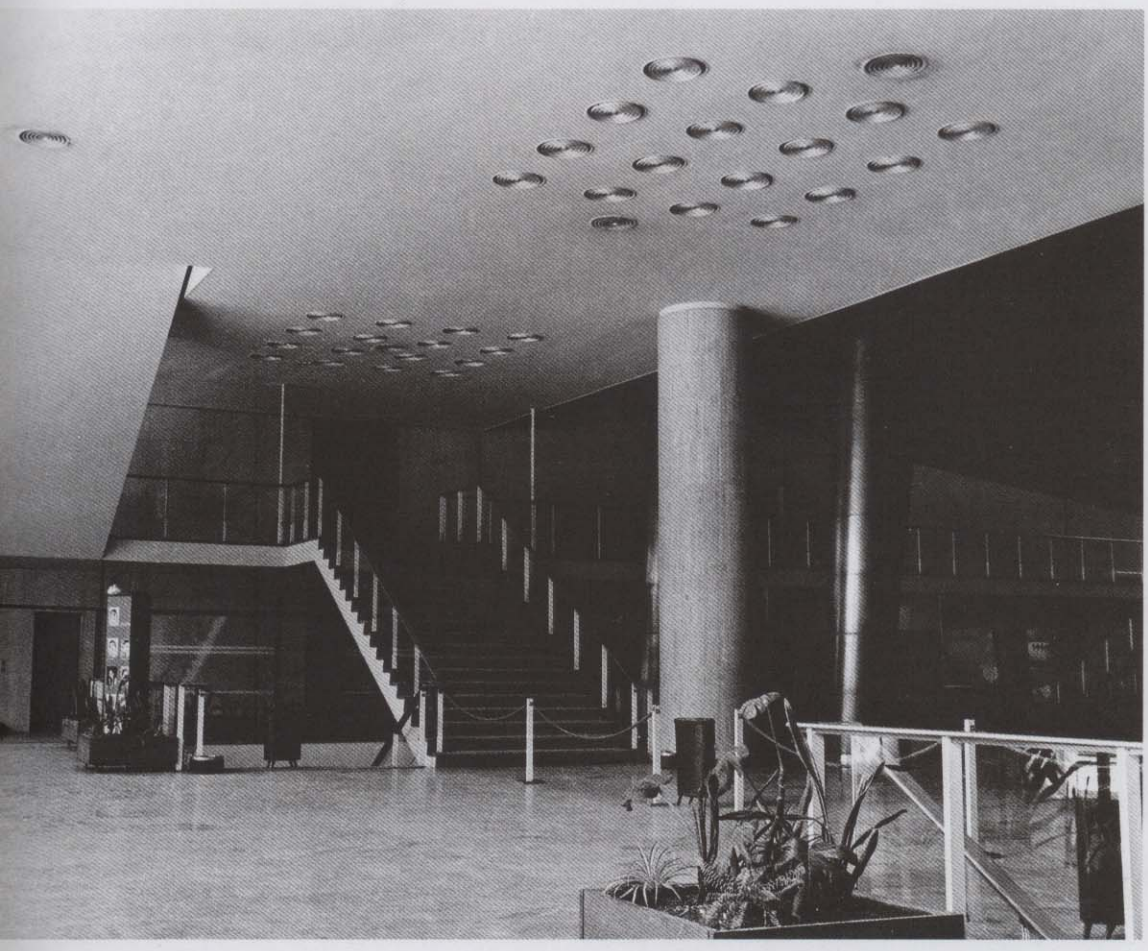
Eduardo Sacriste buscó esta "legalidad primitiva" mediante el examen de las construcciones elementales aún observables en nuestro territorio, como las viviendas populares de San Juan o algunas casas criollas de la llanura. Como puede apreciarse en su escuela Nº 187 de Suipacha), la consecuencia de estas reflexiones fue una arquitectura de geometría simple, construida con materiales disponibles como la piedra, la madera, la caña, el adobe, cuidadosa del control climático, que aludía en forma sutil a aquellas construcciones primigenias. Se trata de una obra puede alinearse con las casas "Murondins" de Le Corbusier, hechas con tierra y ramas, sin mano de obra especializada, como refugio para los sin casa en la posguerra. Pero su referencia más consistente parecen haber sido las construcciones de los pueblos agrícolas proyectados por B.S. Cairns y V. de Mars en Chandler, Arizona, para la *Farm Security Administration* (1937); exactamente como en el de Sacriste, en estos edificios se empleó un sistema de construcción tradicional (los muros de adobe), pero evitando "imitar las formas habituales", ya que el adobe no se usaba para construir los muros del perímetro, sino en los tabiques transversales, unidos por estructuras de madera.

Una vez instalado en Tucumán, Sacriste construyó en Tafí del Valle una de las más contundentes y elaboradas expresiones en esta búsqueda de declarado rechazo a las indiferenciadas fórmulas figurativas del *International Stile*. La casa que construyó en medio de los montes se articula doblemente con el terreno, plegándose y adaptando sus cotas a la pendiente, y acentúa esa articulación mediante el empleo de piedra bola en sus muros. Pero mediante la composición cuidada de sus aberturas o la utilización de una losa plana de hormigón armado en la cubierta en la que resuena el Hotel de La Solana de Bonet, Sacriste dotaba a su proyecto de suficientes referencias al debate internacional contemporáneo como para que actuara como una proclama ruralista escrita por y para una cultura metropolitana. Por el desplazamiento ideológico y geográfico de su autor, la obra era ciertamente una fuga, pero, simultáneamente, por su función cultural directa, actuaba en sentido contrario: como un logrado desembarco de las estéticas modernistas en el mundo de la tradición.

Jorge Vivanco siguió un camino similar, especialmente en proyectos como los de sus viviendas rurales. En el primer premio de estos prototipos se empleaba una gran cubierta de doble pendiente para la zona de estar, a la que seguía en cadena una ristra de habitaciones, de crecimiento flexible. No es improbable que haya sido Vivanco quien más influyó en el proyecto de las viviendas de profesores de la Universidad de Tucumán, que también contaban con un basamento de piedra rústica, como en el caso de La Rinconada. El uso del ladrillo y la madera, tal como lo propugnaba la revista *Tecné*, también formaba parte de esta corriente.

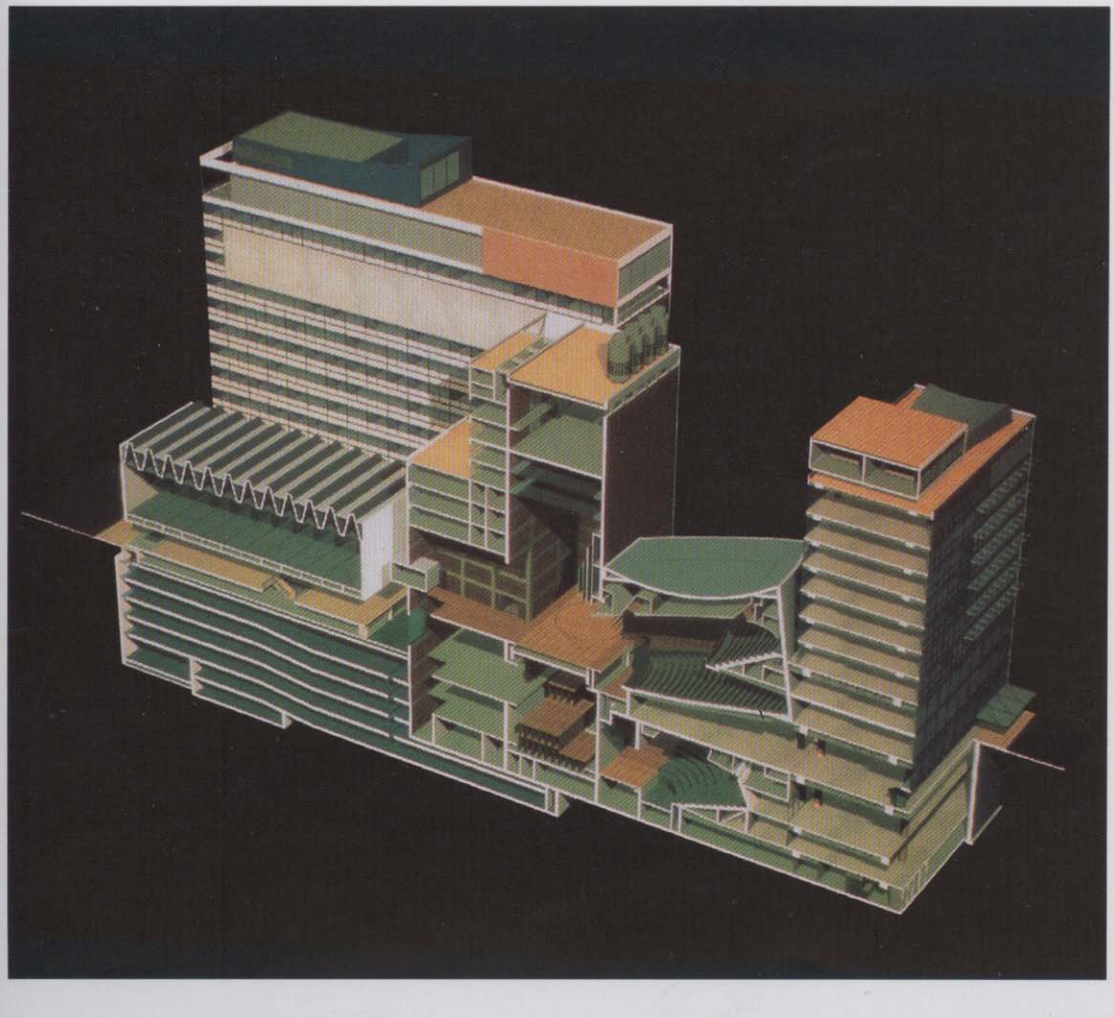
Wladimiro Acosta comenzó a emplear piedra del lugar en su casa para La Falda, y siguió haciéndolo en la casa para Punta del Este, de 1941, y en otros trabajos en los que, como en la casa Gaztambide de 1944, fue también incluyendo cubiertas inclinadas de tejas y estructuras de madera rústica.

Le Corbusier manifestaba desde mucho tiempo atrás la coincidencia entre la pureza de la arquitectura y la artesanía popular y la estandarización maquinista. En esta línea, común a figuras como Hannes Meyer,

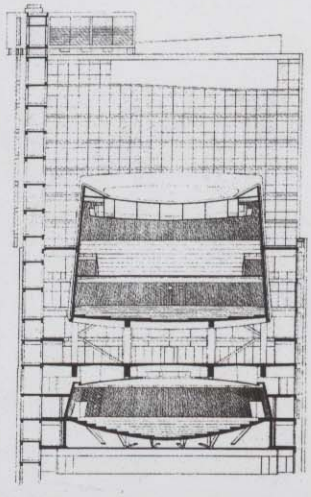


1.

2.



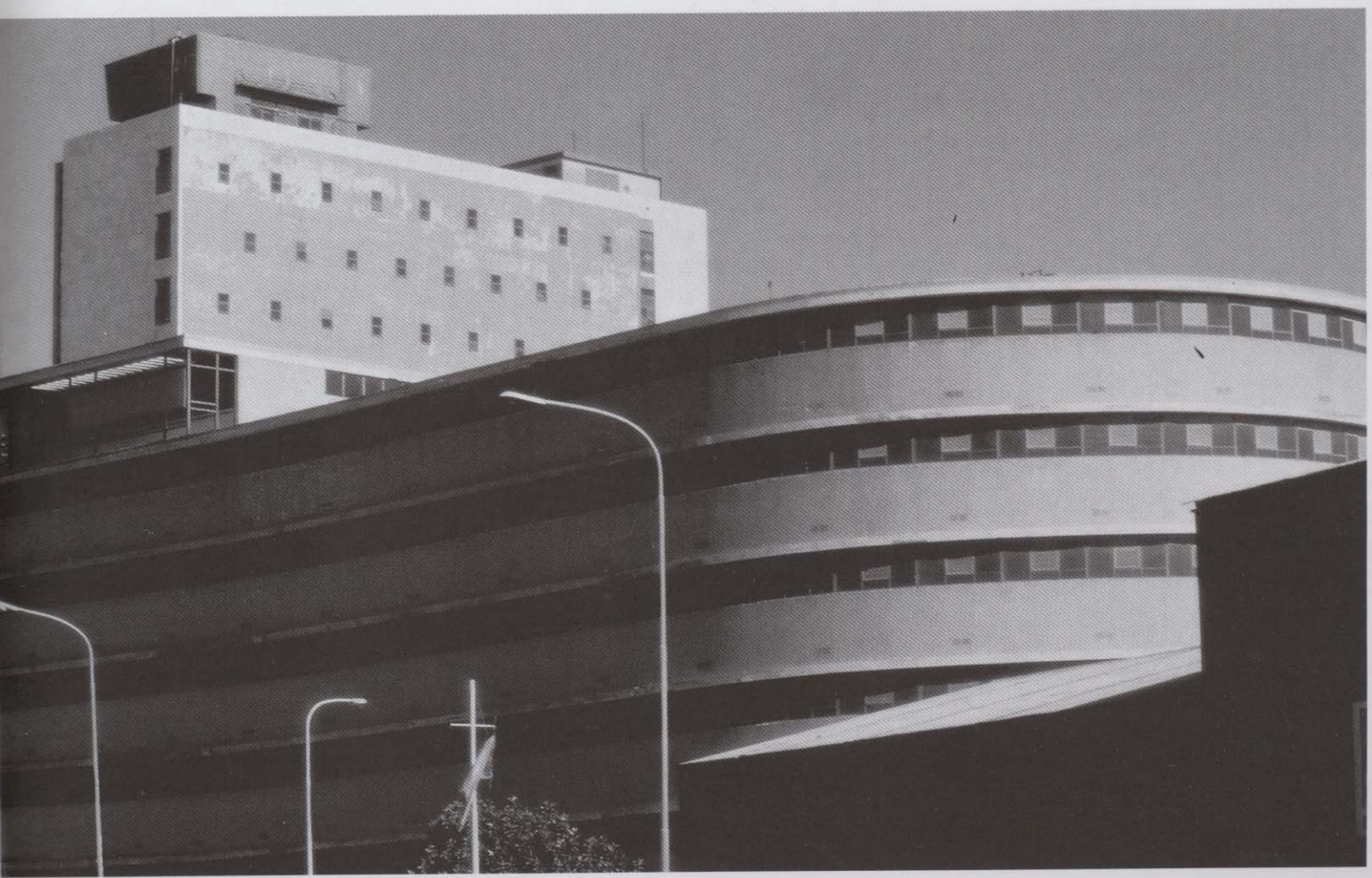
3.



4.

1.

2.



3.

4.

5.

Pagano y Aalto, también era frecuente encontrar similares reivindicaciones, desde Antonio Vilar hasta Sacriste y el propio Acosta, quien construyó un modesto "rancho" a orillas del lago Gutiérrez, la casa Frondizi. De esta manera, reducida la arquitectura a pura sensatez técnica contingente y al aplicar los principios de la reproducibilidad a los casos particulares, el arquitecto llegaba al punto de origen, la cabaña primitiva y, con ella, a la patética conclusión de su propia prescindibilidad.

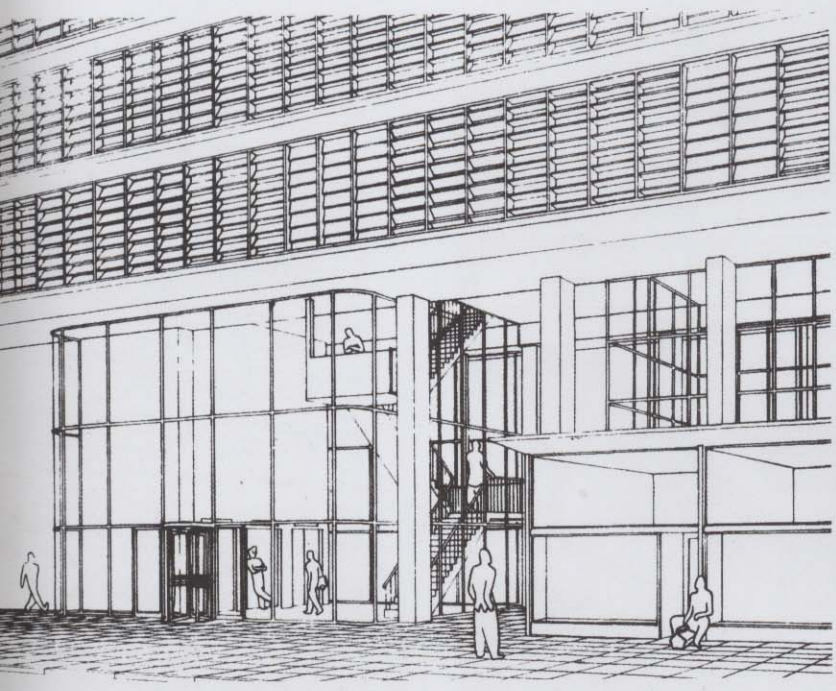
A mediados de la década del cincuenta, el desembarco del modernista en el ámbito rural comenzó a hacer posible un movimiento en sentido inverso y las formas elaboradas como resultado del "descubrimiento" del interior de la República por parte de la cultura metropolitana comenzaron a ser empleadas en las grandes ciudades, en una serie de construcciones que se identificaron como un verdadero "movimiento", el de las "casas blancas", en una actitud colectiva que retomaba la vocación activista del grupo Austral.

Los rasgos comunes de esta arquitectura fueron el empleo de la mampostería de soporte, el privilegio de los llenos y las opacidades en los planos verticales, el uso del revoque bolseado pintado de blanco, el hormigón visto en losas y algunos detalles (gárgolas, maceteros, muebles fijos), revestimientos cerámicos simples, volumetrías articuladas relativamente complejas y la exclusión de gestos o señales de vanguardismo técnico. En los protagonistas del "movimiento" subyacía un común rechazo a un profesionalismo al que veían cada vez más peligrosamente cercano a la ingeniería, y también a ciertos modernismos a los que consideraban ejercicios puramente retóricos y abstractos, sin alma. A esto oponían la recuperación de un doble papel para el arquitecto: el de intérprete de la subjetividad de los comitentes y de la identidad local. Lo primero, con una fuerte componente orgánica; lo segundo, en relación con las experiencias regionalistas. Cierto espíritu neohumanista, derivado especialmente del existencialismo católico, inspiraba a estas búsquedas, que miraban con admiración la sencillez y austeridad románica y sus ecos en las pobres arquitecturas del pasado argentino. A una mejor comprensión de esto último contribuyó el viaje para el estudio de la arquitectura del altiplano jujeño realizado por Rafael Iglesia, Héctor Schenone y Miguel Ascencio.

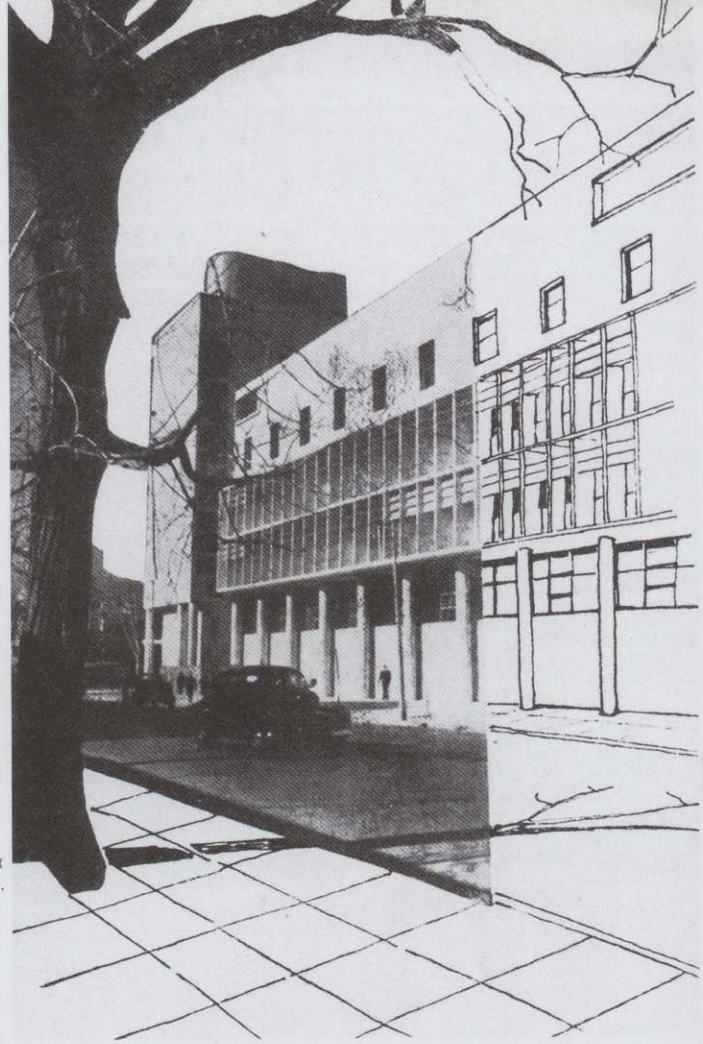
El paradigma de las "casas blancas" fue la Iglesia de Nuestra Señora de Fátima, en Martínez (1957), de Eduardo Ellis y Claudio Caveris. A diferencia de otros trabajos del grupo, la obra producía una particular síntesis

1. Edificio de Correos y Telecomunicaciones. Rossi, Gallardo, Páez, Gaido. Buenos Aires.
2. Cámara Argentina de la Construcción. Dabinobic, Gaido, Rossi, Testa. Buenos Aires.
3. Edificio de Correos y Telecomunicaciones. Rossi, Gallardo, Páez, Gaido. Buenos Aires.
4. Edificio Ames. Avila Guevara, Moyano y Zarazaga. Córdoba.
5. Edificio La Segunda. Mariotti, Valenti, Molteni. Rosario.

En numerosas obras de este período se expresaba una profunda fe en las posibilidades de la técnica como núcleo de la modernización. Organización, racionalidad, rendimiento económico, univocidad, claridad de metas; todos los valores de la modernidad que algunos llaman "unidimensionalidad" o de la "razón instrumental" son los que determinaban estos proyectos.



1.

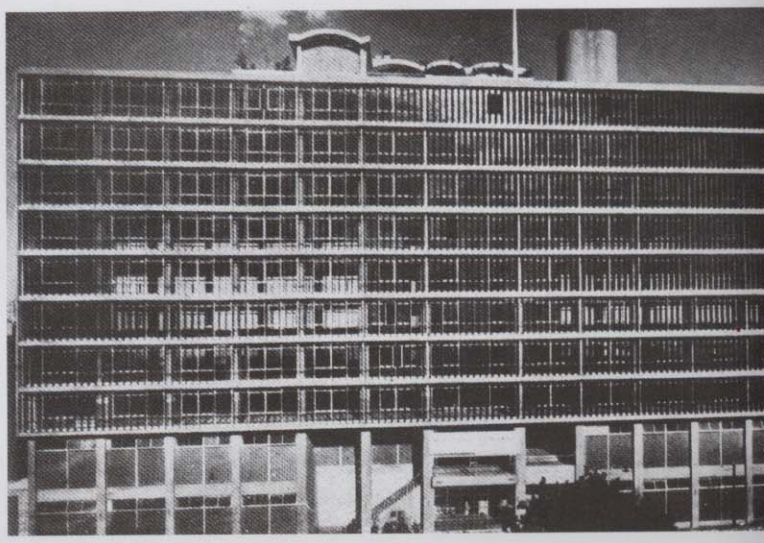


2.

4.

5.

3.



entre la composición neoplástica (miesiana) de la planta, el acentuado horizontalismo wrightiano de la volumetría externa y el místico sentido de la luz y las texturas introducido por Le Corbusier en Rongchamps (1948).

Pero no tardó mucho tiempo en revelarse la imposibilidad de mantener la reacción antimetropolitana sin poner en cuestión a la metrópolis misma: el proyecto de Caveri para la Biblioteca Nacional demostraría el sinsentido de aceptar ese programa institucional e intentar resolverlo "en negativo". Así, al tiempo que las fáciles formas del casablanquismo eran consumidas masivamente, asociadas al estilo mediterráneo o tomadas como emblema banal del "sabor local", la mayoría de los miembros originales del grupo siguieron el camino de Sacriste y emigraron literalmente de la ciudad: Caveri, para aislarse en una comunidad suburbana; Ellis, para desarrollar tareas de asesoramiento en Latinoamérica; Berreta y Pelli, para trabajar sus temas en el menos "contaminado" interior de la Argentina.

Centro: las relaciones con Le Corbusier y los CIAM

Con la reorganización de los CIAM, concluida la Segunda Guerra Mundial, Le Corbusier se encontraba en una posición de liderazgo que pocos estaban en condiciones de disputarle: los modernistas "radicales" alemanes habían sido dispersados, integrados o eliminados por el nazismo, las vanguardias soviéticas habían sido aplastadas por el estalinismo, y el franquismo y el último fascismo habían contribuido a la disgregación de los grupos más renovadores en España e Italia. Los jóvenes vinculados al ambiente milanés, los ingleses del grupo MARS y los suizos nucleados tras Alfred Roth y Sigfried Giedion constituían sus principales alianzas europeas, mientras que Sert y Neutra lo eran en los Estados Unidos, desde donde, en una situación de relativo aislamiento y debilidad, se sumaban también otras figuras como Gropius o Breuer.

Sin embargo, las nuevas condiciones generaron nuevos problemas, como el desarrollo de las ideas urbanísticas anglosajonas y una presencia cada vez más importante de los norteamericanos en el debate internacional, acompañada de una generalizada indiferencia respecto de los CIAM, el avance de las nuevas generaciones y la acción de otros organismos internacionales, como la *International Federation for Housing and Town Planning* y los *Congrès Intertationaux d'Architectes*.

El interés por reforzar los vínculos con Latinoamérica, y dentro de esta con la Argentina, se originaba en la necesidad de ampliar las bases internacionales de la asociación, pero también en la expectativas que Le Corbusier y otros líderes como Sert, y Neutra tenían en las posibilidades de poner sus ideas en práctica en el continente. Debe recordarse que de este período son los proyectos de la *Cidade dos Motores* en Brasil (Sert, 1945), el Plan de Escuelas para Puerto Rico (Neutra, 1944), el Plan de Bogotá (Le Corbusier, Sert, Wiener, 1949); además de publicaciones de gran importancia como *Sun control devices* (Neutra, 1946), *Architecture of Social Concern* (Neutra, 1948), *A decade of New Architecture* (Giedion, 1951) y *The New Regionalism* (Giedion, 1954), en las que se tematizaban cuestiones de especial interés para la región como el empleo de técnicas constructivas tradicionales, la arquitectura en climas tropicales, y las posibilidades de construir una propia personalidad estética enmarcada en los debates internacionales sobre el modernismo.

Como hemos visto en el capítulo anterior, en la década del '30 se había producido un intento de constitución del grupo argentino de los CIAM, con Wladimiro Acosta como figura central, además de los hermanos Stock, Fermín Bereterbide y Ernesto Vautier. Pero este vínculo fue muy tenue y, de hecho, no tuvo efectos considerables. Algo similar ocurrió con Le Corbusier, quien trató sin resultados de continuar sus relaciones con sus amigos argentinos Victoria Ocampo, González Garaño, Bullrich y, especialmente, Antonio Vilar.

Aunque interrumpido luego por la guerra, el desarrollo del Plan de Buenos Aires en 1938, impulsado por Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan, restableció un nuevo puente del maestro con la Argentina. Luego de sus experiencias con Sert en el Pabellón Español de 1937 en la Exposición de París, y en Rue de Sèvres en el proyecto del edificio de la Rue Molitor, el traslado de Antonio Bonet a Buenos Aires lo consolidó, y un nuevo eslabón enriqueció estos vínculos cuando en enero de 1946 Amancio Williams escribió a Le Corbusier, iniciando una amistad que se solidificaría en los años posteriores.

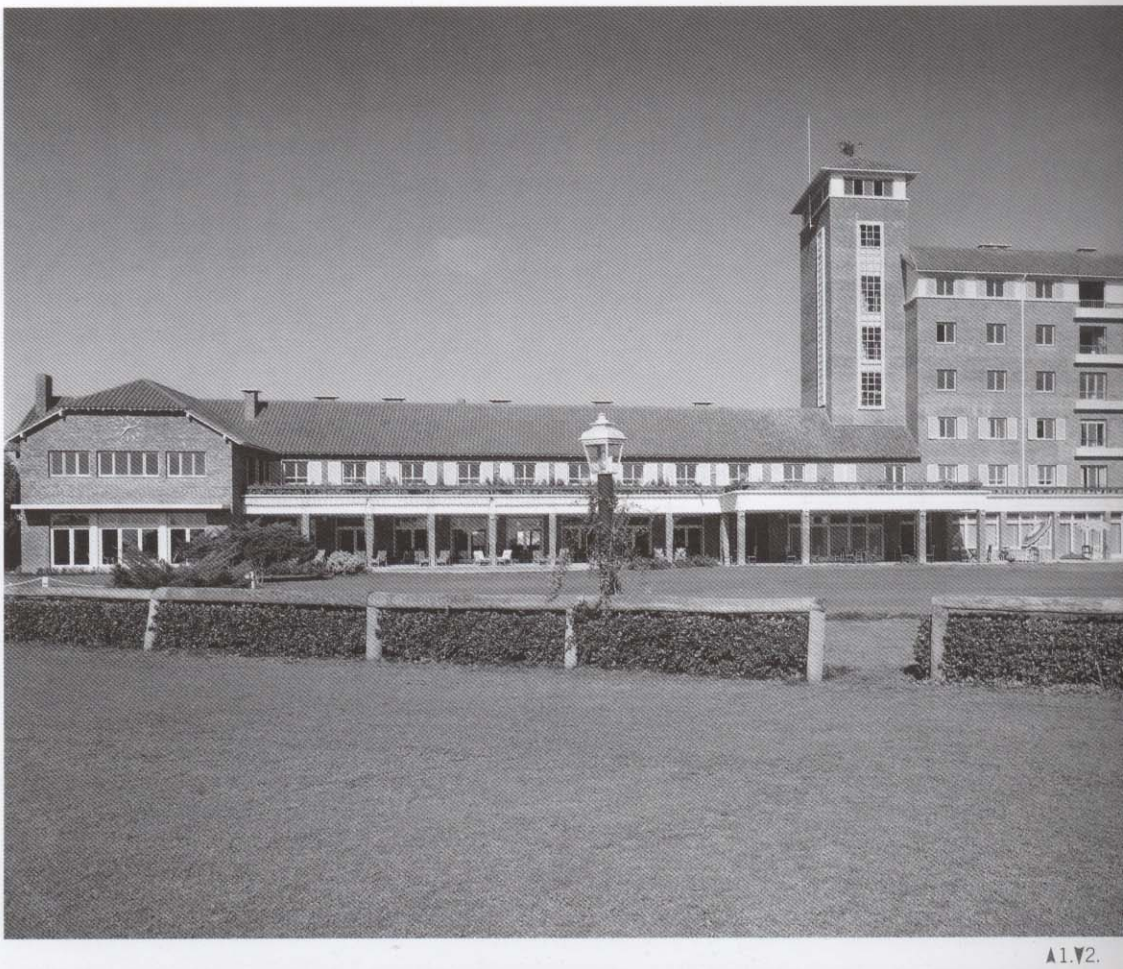
En 1947 tuvo lugar en Bridgwater el VI Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, al que asistieron como representantes del equipo argentino Jorge Ferrari Hardoy y Jorge Vivanco. Ferrari ya estaba al

1. Edificio de Correos y Telecomunicaciones. A. Martínez. Mendoza.
2. Compañía Argentina de Electricidad. Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini. Buenos Aires.
3. Vivienda colectiva. Repossini, Siperman. Olivos.
4. Acceso Mercado del Plata. Perspectiva. Crivelli, Heinsmann. Buenos Aires.
5. Oficinas y talleres del ferrocarril Roca. Miguel C. Roca. Buenos Aires.

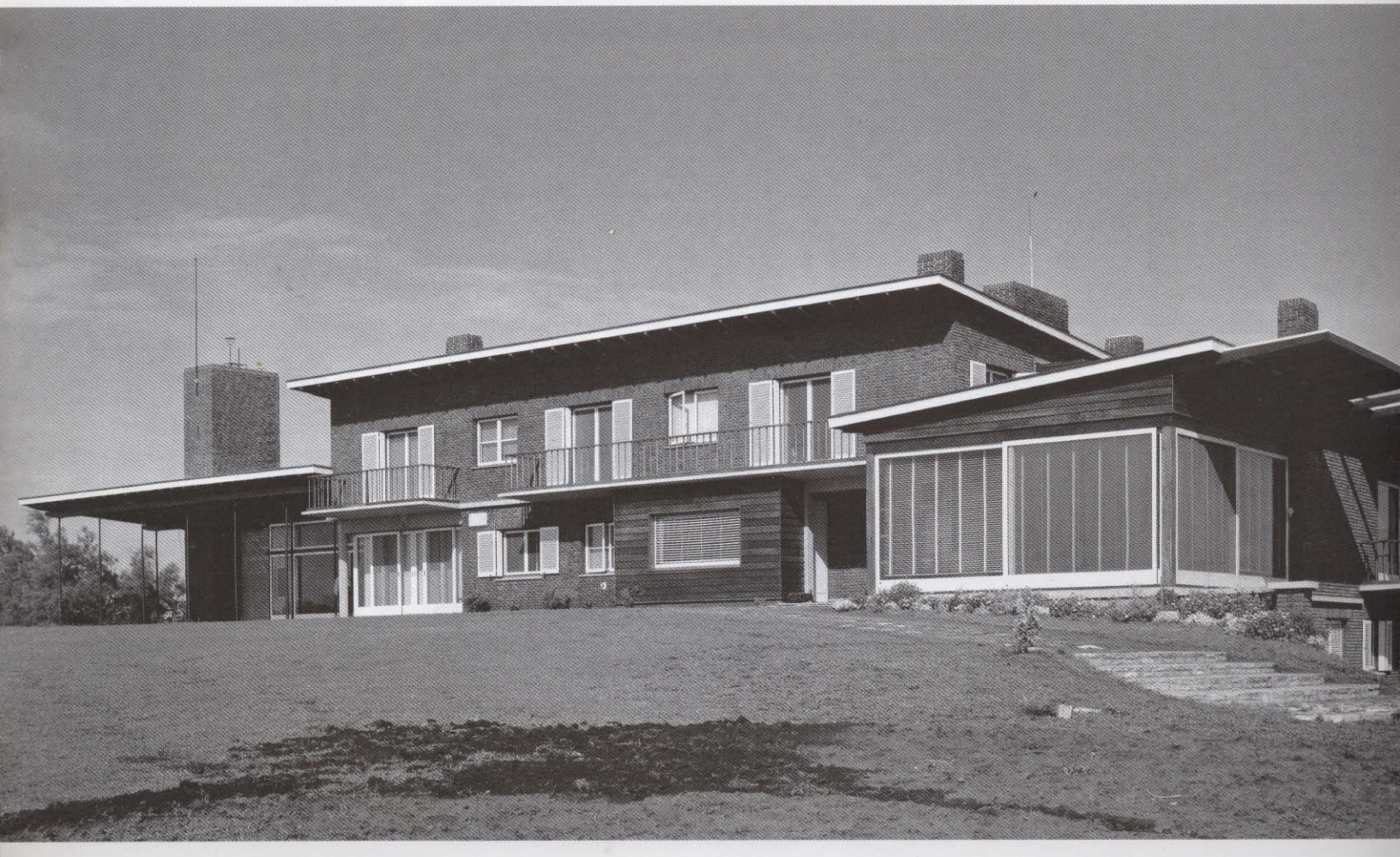
Con frecuencia se replicaron paradigmas como los del Pabellón Suizo de Le Corbusier, o el Ministerio de Educación de Río de Janeiro, no en tanto problemas abiertos sino como fórmulas seguras. En este caso los clisés fueron: el *courtain wall* con parasoles metálicos móviles, la planta libre, los potentes pórticos o pilotes de base, la volumetría de servicios más o menos autónoma, los grandes tanques y otros dispositivos instalados como esculturas en el plano superior.

1. Indú Club. Prov. de Buenos Aires.
2. Vivienda Individual. Prov. de Buenos Aires.
3. Richard Neutra (centro) durante su visita a Buenos Aires.
4. Vivienda individual. J. Ballester Peña, M.C.de Ballester Peña. Buenos Aires.
5. Vivienda Individual. Devoto y Martín. Castelar.
6. Vivienda Individual. Planta. Devoto y Martín. Castelar.

Enriquecidas por su visita, las ideas de Neutra tuvieron un impacto notable, probablemente porque su formulación procuraba equilibrar posiciones opuestas. La mezcla entre sofisticación y desierto, entre racionalidad y subjetividad conseguida por Neutra cautivó muy especialmente a quienes de algún modo sentían que operaban en una condición similar.



▲1.▼2.



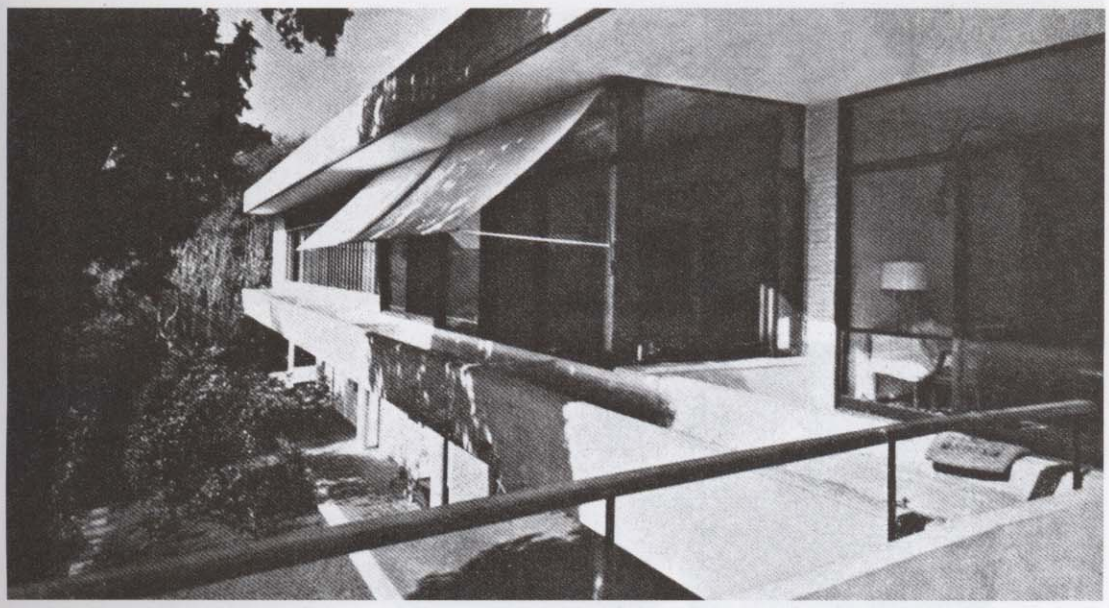
frente del Estudio del Plan de Buenos Aires (EPBA) en la Intendencia de esta ciudad y Vivanco del plan para la Ciudad Universitaria de Tucumán, y ambos actuaron de conjunto para mantener el entusiasmo de los líderes europeos en relación con los "jóvenes latinoamericanos". Conocieron allá a Ernesto Rogers, una figura central puesto que sería el encargado de la organización del siguiente Congreso dos años más tarde en Italia. Le Corbusier y Rogers quedaron vinculados a los proyectos presentados por los argentinos.

En 1948, cuando se debatía en la Intendencia la participación del maestro suizo en el equipo del EPBA, Leonor Curutchet vistió Rue de Sèvres y le propuso hacerse cargo del proyecto de una vivienda para su hermano, un médico de la ciudad de La Plata.

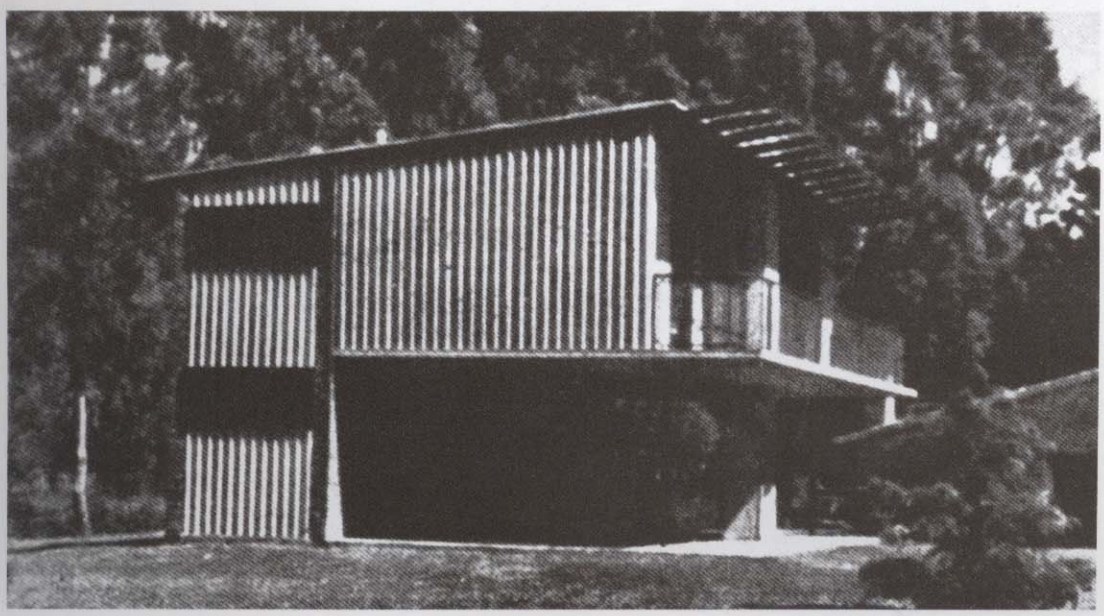
3.

Para ser comprendido, el proyecto tiene que ser vinculado estrechamente al propósito principal que interesaba a su autor: la concreción del Plan de Buenos Aires. Ante los temores de un urbanismo de tabla rasa, poco interesado por el pasado, pero sobre todo venido desde afuera e incapaz de comprender las realidades locales, Le Corbusier procuró demostrar con el proyecto de la casa su sensibilidad y su voluntad para sintetizar memoria y proyecto en una solución nueva.

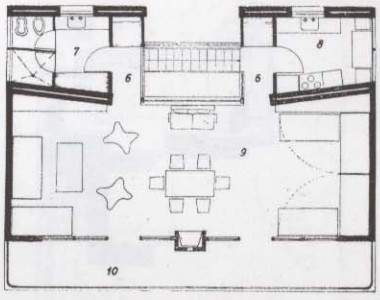
Por eso, a diferencia de lo ocurrido en el caso de la Villa Ocampo casi veinte años antes, se preocupó por producir un objeto inédito, cuidadosamente pensado para su cliente y su sitio en una operación de sinécdoque que la transformaría en una muestra de su estrategia para la ciudad. En consecuencia, la casa no es una especulación abstracta ni un artefacto que ignora el tejido y las condiciones físicas preexistentes,



4.



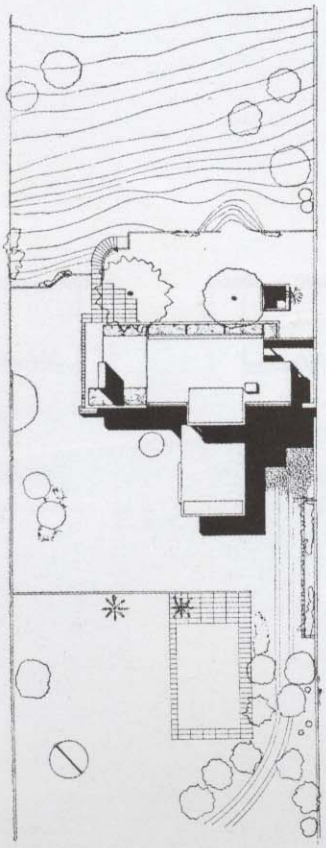
5.



6.

1.

2



3.

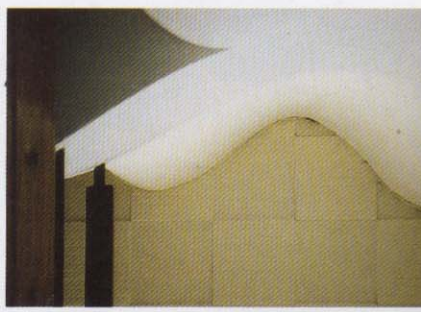
4

5.

1. Vivienda individual. Baliero, Cazzaniga, Polledo. Tortugas.
2. Vivienda individual. Baliero. Cazzaniga, Polledo. Tortugas.
3. Vivienda individual. Planta. H. Baliero. San Isidro.
4. Vivienda individual. H. Baliero. San Isidro.
5. Restaurante. Antonio Bonet. Punta Ballena (Uruguay).
6. Restaurante. Antonio Bonet. Encuentro de chimenea y cielorraso. Punta Ballena (Uruguay).
7. Restaurante. Antonio Bonet. Chimenea sobre terraza. Punta Ballena (Uruguay).

El restaurante La Solana del Mar (1947), que Antonio Bonet construyó en Punta Ballena (Uruguay), era una suerte de homenaje, una recreación del tema que Le Corbusier descubrió por primera vez en su croquis para Montevideo y aplicó luego a Argelia: la placa circulatoria que parte de la cima de un montículo manteniendo el nivel y transformándose poco a poco en cubierta, mientras que el edificio va apareciendo por debajo, en el espacio que va dejando la pendiente.

sino un delicado entramado de viejo y nuevo, de interrupción y continuidad, de agresión y respeto. Emplazada exactamente en un punto en que la trama de la ciudad concluye para dar inicio a la zona de parques, la construcción constituye un nexo entre una edificación tradicional de aquélla –la habitual casa chorizo–, situada en uno de los dos predios laterales, y la edificación moderna, ubicada en el otro, que remata la cuadra girada a 45° por seguir la dirección de las diagonales. La casa actúa asimismo como *trait d'union* entre la masa urbana y las construcciones pabellonales típicas del parque al que se abre. Pero en ella se superponen también las distintas actitudes de Le Corbusier hacia la "villa", tanto en su composición como en su materialización. En efecto, es aquí donde Le Corbusier comenzó a experimentar el pasaje entre los esquemas macizos murarios del período inmediatamente anterior, culminado en la casa Jaoul, y el período de las casas de Amenhababad. Del mismo modo es en la casa Curutchet donde –luego de la construcción fabril de Saint Dié– experimentó por primera vez la síntesis entre la continuidad abstracta sugerida por las terminaciones de revoque y pintura blanca de su período purista y las discontinuidades del "materialismo" –tanto en vidrio y acero, como en ladrillos, piedra y troncos– del período posterior. En este caso el hormigón visto proporciona la materia más apta para esa síntesis que tiempo después alcanzaría sus máximas expresiones en Marsella y Chandigahr. En parte "cosa" y en parte "casa", abstracta y concreta simultáneamente, la construcción procura dar cuenta –como lo manifiesta el propio Le Corbusier en una de sus cartas– de la disposición abierta, dispuesta a mediar que quería presentar a los argentinos.



5.

7.

Luego de aprobados los planos, Curutchet eligió al director de la obra de un grupo de nombres que a su solicitud su arquitecto le envió desde París. Amancio Williams fue el encargado de este trabajo, que con muchas dificultades llevó adelante hasta 1953, año en que cedió la tarea a Simón Ungar un antiguo miembro de Austral residente en La Plata. La construcción constituye una muestra de las diferencias entre Williams y el propio Le Corbusier. El primero concebía a la obra como un objeto aislado y perfecto en sí mismo, mientras que para el segundo la obra era, como dijimos, una pieza ante todo urbana. Por eso Williams construyó la casa siguiendo estrictamente las medidas enviadas por Le Corbusier, sin realizar los ajustes necesarios como para que sus elementos se trabaran con las construcciones adyacentes, intención que resultaba evidente en las pers-

1. Ciudad Universitaria. Pabellón estudiantil. Corte de estructura. Caminos, Catalano, Díaz Puertas, Lepera, Liebich, Malfort, Onetto, Pages, Robledo, Sacriste, Tedeschi, Vivanco, Zalba. Tucumán.
2. Ciudad Universitaria. Plaza cubierta. Proyecto. Caminos, Catalano, Díaz Puertas, Lepera, Liebich, Malfort, Onetto, Pages, Robledo, Sacriste, Tedeschi, Vivanco, Zalba. Tucumán.
3. Facultad de Arquitectura. Enrico Tedeschi. Mendoza.
4. Auditórium. Estructura. Eduardo Catalano. Buenos Aires.
5. Auditórium. Proyecto. Eduardo Catalano. Buenos Aires.

El estructuralismo biológico introdujo un acercamiento a una suerte de inédita "racionalidad natural". El estudio de los crustáceos, los vegetales, los huesos y los cristales de roca, permitía imaginar una forma de eludir, a través de esa otra racionalidad los postulados mecanicistas que habían dominado las formulaciones modernistas mas conocidas hasta entonces.

pectivas y en las fotografías que acompañaban a los planos originales. Para cumplir con esa intención debería haber "traicionado" a los planos, pero Williams decidió ser fiel a ellos, creyendo que en ellos estaba el espíritu del original. De este modo, aunque involuntariamente, cometió otro tipo de "traición", y así, paradójicamente, la imperfección de la obra es el resultado de su implacable pero unidireccional idea de la perfección.

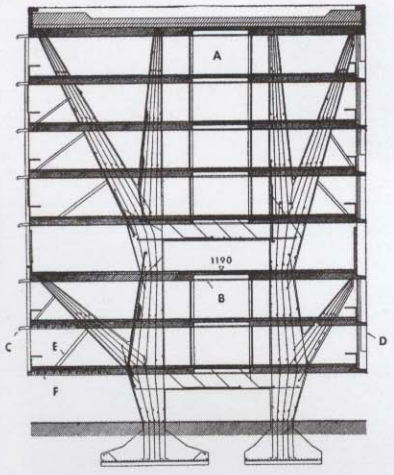
Analizaremos más adelante el Plan para Buenos Aires de 1938 y sus posteriores avatares en relación con el desarrollo de los estudios y propuestas urbanas. Pero en lo que hace a las relaciones de Le Corbusier con los argentinos el hecho es que las gestiones para su participación en la EPBA finalmente fracasaron, así como también el proyecto de Tucumán, y que incluso la propia EPBA se disolvió poco tiempo después.

En 1949, cuando el conflicto aún no se había resuelto, tuvo lugar el VII CIAM en la ciudad de Bérgamo en Italia. En esta ocasión, sólo Vivanco asistió a las deliberaciones. La frustración de los proyectos para Buenos Aires y para Tucumán afectó las expectativas y el interés por el "movimiento argentino" que los líderes europeos habían cifrado en los años anteriores. Paralelamente, los argentinos, como otros latinoamericanos, no se sentían identificados con los nuevos problemas –corazón de la ciudad, nuevo monumentalismo– que los CIAM estaban procurando abordar. Ante la consulta preparatoria del VIII CIAM (Hoddesdon, 1951), realizada por el grupo inglés MARS, el grupo local propuso otras prioridades, como la industrialización de las construcciones o la definición de los programas sociales, que demostraban la acentuada diferencia de intereses.

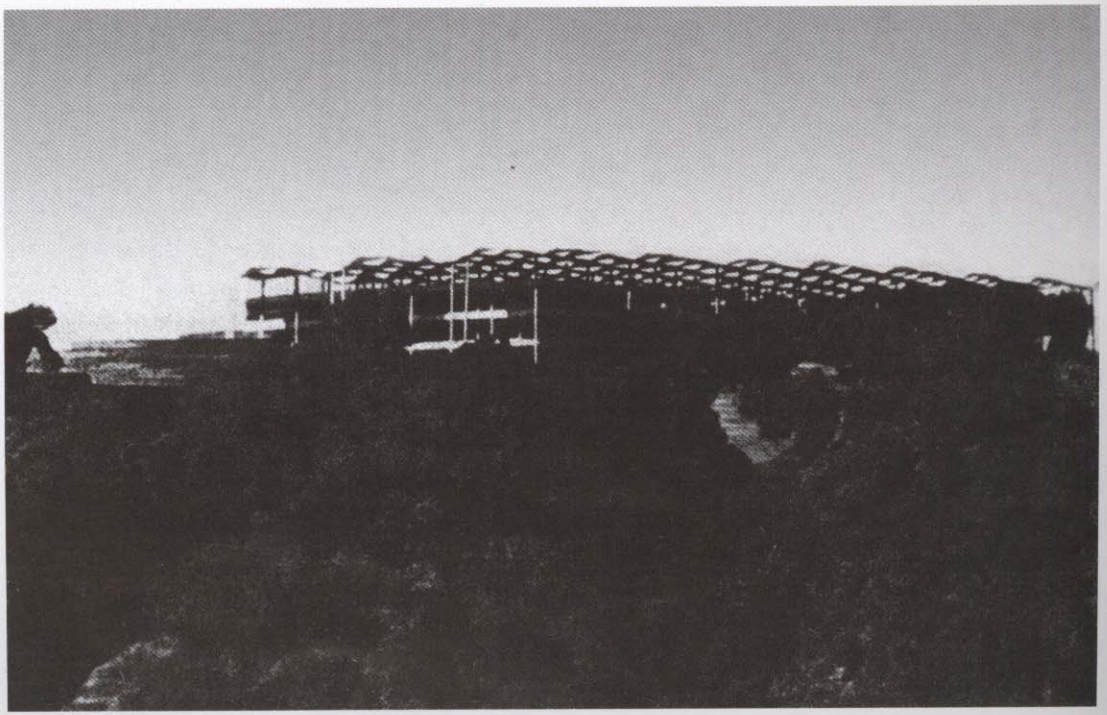
Distintos factores contribuyeron a la disolución de los vínculos institucionales desarrollados hasta entonces, aunque no disminuyeron el interés de buena parte de los arquitectos argentinos por la obra de los maestros vinculados a los CIAM, especialmente de Le Corbusier.

Es sabido que en estos años, como parte de la crisis de los postulados modernistas de los primeros CIAM, Le Corbusier estaba llevando a cabo una revisión profunda de algunos postulados de transformación social, vanguardismo técnico y simplismo geométrico que habían caracterizado a su obra con anterioridad. El resultado fueron obras que junto con otras manifestaciones del debate internacional estimularon una reconsideración del valor estético de formas y técnicas elementales; e incluso, como ocurrió en el proyecto de Rongchamps, una sorprendente irrupción de la subjetividad creativa.

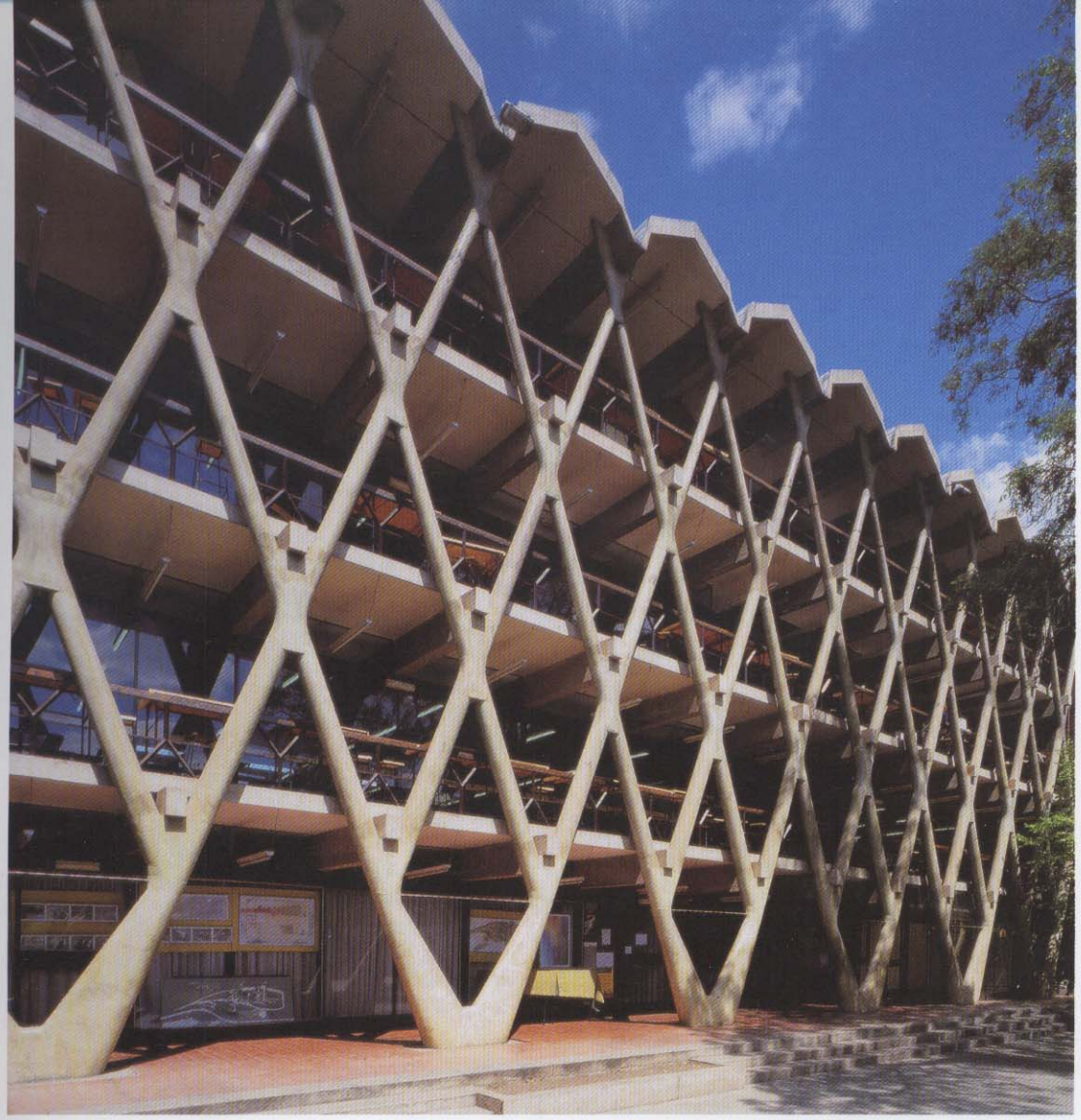
El movimiento brutalista había surgido como una reacción europea, y particularmente inglesa, a un modernismo al que se acusaba de haberse transformado en una nueva forma de Academia por haberse reducido a una pocas fórmulas distributivas y compositivas. Frente a lo que se consideraba una platónica priorización de la forma, la afirmación de la "autenticidad" de la materia se entendía como una alternativa por otra parte coherente a un intento de observar la vida "tal cual era" y no según los estándares universalistas que se habían aplicado en el período precedente.



1.



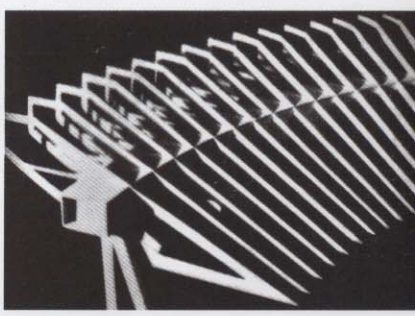
2



3.

Por este mismo motivo, la del brutalismo constituía una salida tentadora para una condición de semidesarrollo como la argentina, por cuanto al desplazar la atención de las premisas universales a las condiciones singulares permitía relativizar la necesidad de vanguardismos técnicos y de premisas de repetición, estimulando respuestas más acordes con las limitadas posibilidades locales. De este modo el brutalismo parecía presentarse como un camino intermedio entre la renuncia regionalista y el eficientismo internacionalista.

Las ya citada obra de José Spencer, con una marcada subordinación a los modelos corbusieranos originales, fue una de las que con mayor calidad representaron esta corriente. Sus edificios exhiben un manejo seguro del léxico que proponía la unidad de habitación de Marsella. En ellos está presente la tripartición del edificio en franja de pórticos escultóricos, cuerpo central de volúmenes prismáticos puro, y formas libres en el remate; así como los parasoles fijos de hormigón visto. Junto con la del ACA, la de estas obras constituye una de las mejores series de arquitectura institucional de la Argentina; los edificios de Mendoza (1951), de Bianchi y Vidal, y de Mar del Plata (1951), de Rossi, son algunos de sus antecedentes, aunque más vinculados al Ministerio de Educación de Río de Janeiro.

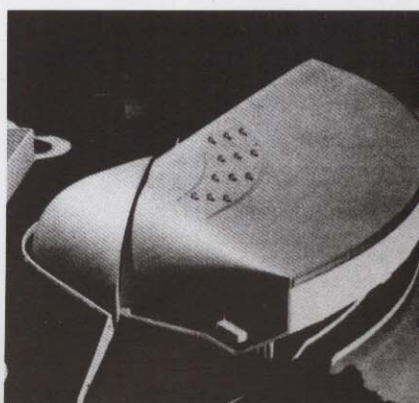


4.

Afines al brutalismo corbusieriano, Luis y Alberto Morea construyeron en 1956 el edificio de viviendas de la calle Talcahuano, en Buenos Aires. En éste casi parecería haberse otorgado mayor importancia a lo programático, algo que se manifiesta especialmente en el corte del edificio y sus unidades; su estética es de una decidida parquedad.

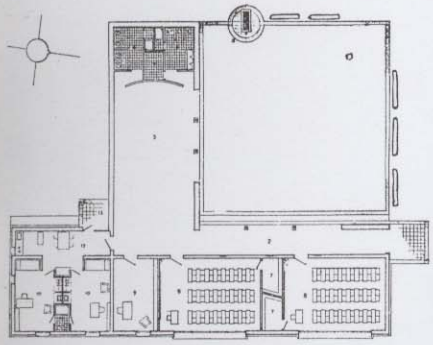
Mayores libertades plásticas con en el mismo repertorio demostraron también algunos trabajos de SEPRA, Testa y Soto.

Los primeros son autores del edificio de ENTel de Capital Federal (1951) y de la Municipalidad de la Ciudad de Córdoba (1954). En ambos casos partían del modelo de la unidad de Marsella (1946) e intentaban trasladar el léxico y la sintaxis de un edificio de vivienda aislado a un programa de oficinas. Pero con la ausencia de la profundidad determinada por las terrazas originales se liquidó la unidad armónica de la gran base estructural con el conjunto del edificio. Esto determinó que, de elementos subordinados, los pórticos pasaran a ser protagónicos, contrastando con las superficies planas de la caja que sostienen. Las proporciones



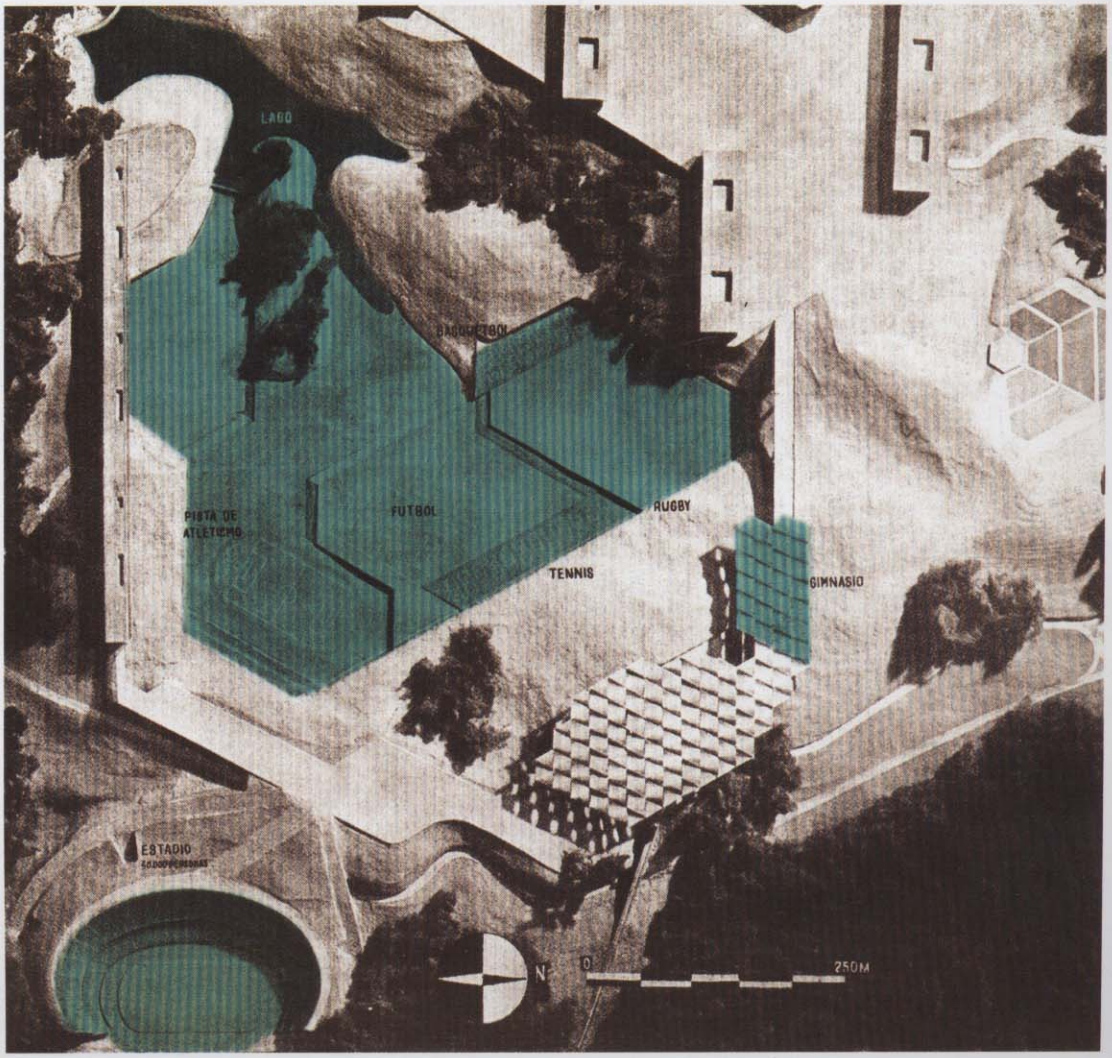
5.

1..



2.

3.



4.

1. Escuela rural. Planta. Eduardo Sacriste. Suipacha
2. Cementerio. Croquis general. Baliero, Córdova. Mar del Plata.
3. Escuela rural. Eduardo Sacriste. Suipacha.
4. Ciudad Universitaria. Zona central. VV.AA. Tucumán.
5. Escuela Rural. Planta. Sacriste, Caminos. Tucumán.
6. Escuela Rural. Sacriste, Caminos. Tucumán.

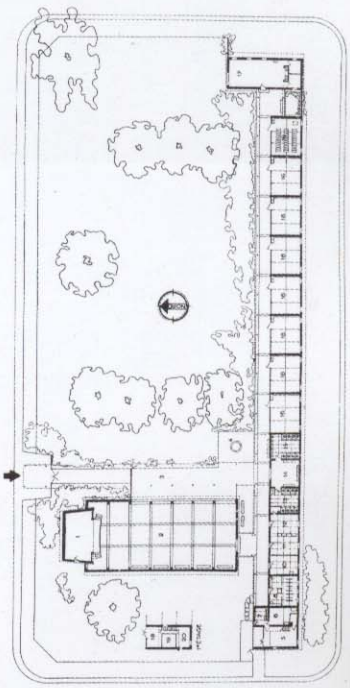
En oposición a las corrientes industrialistas internacionalizantes Eduardo Sacriste buscó un núcleo de "simplicidad modernista" en las construcciones elementales aún observables en el interior del país, como las construcciones populares de San Juan o algunas casas criollas de la llanura. La consecuencia de estas reflexiones fue una arquitectura de geometría simple, construida con materiales disponibles como la piedra, la madera, la caña, el adobe.

cuidadosamente estudiadas en Marsella mediante trazados y el modulor fueron distorsionadas, resultando es tirado el edificio de Buenos Aires y achatado el de Córdoba. Pese a que SEPRA continuo por un camino de búsquedas, los edificios demostraban los límites de un exhibicionismo formal basado en la repetición de arriesgadas piruetas, en la medida en que no se contara con una importante dosis de creatividad local.

En el mismo camino, Clorindo Testa construyó el Centro Cívico de La Pampa (1955), en el que se advertía el impacto del Le Corbusier de Chandigarh (1950). Pero en este caso, aunque la obra era una todavía inmadura transposición, la creatividad de su autor se revelaba en la neta proporción horizontal del edificio principal, en la relación entre profundidad de los parasoles y las dimensiones de los pies derechos, en el dosaje de los distintos temas (marquesinas, tanques) y en de las escalas de las aberturas.

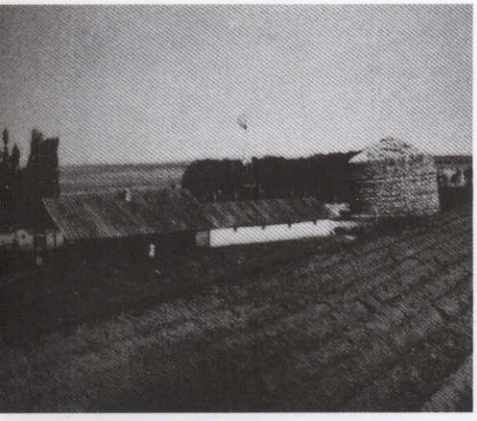
Aunque más adelante lograría avanzar en la construcción de un universo propio de ideas y propuestas, Mario Soto tuvo en este período un acercamiento igualmente mimético al Le Corbusier de Chandigarh. Asociado con Raúl Rivarola construyó la escuela de Leandro Alem en Misiones (1962) y algo más tarde el edificio de la Municipalidad de la ciudad de Misiones. En ambos casos el uso de vocablos y dispositivos corbusierianos no era ajeno a la búsqueda de adaptación de los edificios a las condiciones climáticas, pero allí terminaba la relación con sus determinaciones singulares. Se trataba a todas luces de réplicas que, a diferencia de operaciones similares realizadas en el período anterior, no estaban avaladas por la propia ideología arquitectónica que las sustentaba, sino que, por el contrario, entraban con ella en contradicción.

Una mayor autonomía dentro de los mismos principios caracterizaría al formidable edificio que Eithel Traine, Federico Llerena y Horacio Lobo proyectaron para la Escuela de Enfermeras (1952) que integraría la Ciudad Universitaria de Tucumán, con una rica calidad espacial interior y con una ajustada adecuación a las condiciones climáticas y topográficas.

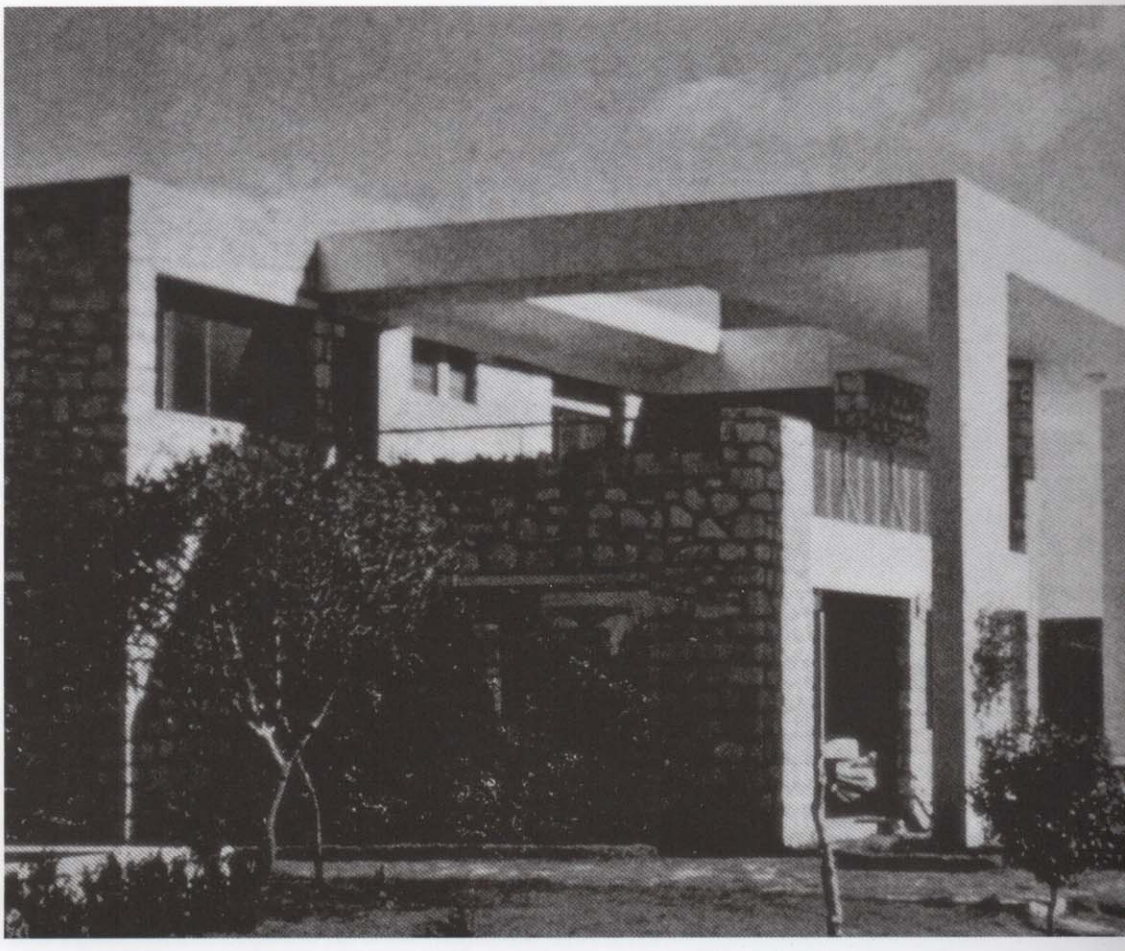


5.

6.



1.

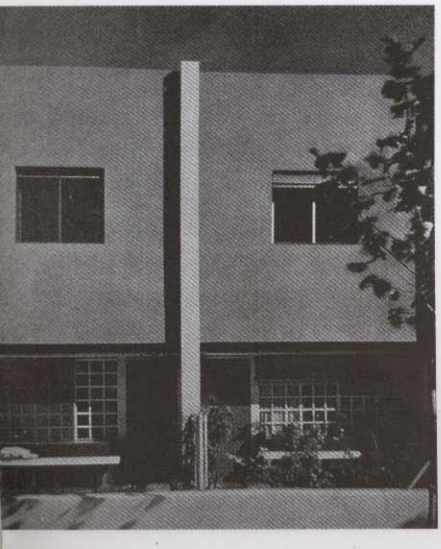


2.

Del urbanismo a la planificación

Así como los *Ateliers* de Suipacha y Paraguay enunciaron las líneas que se opondrían en el debate arquitectónico del período, en la reconstrucción de San Juan se presentaron las posiciones que caracterizarían la discusión urbanística.

Sacriste obtuvo una beca de la Comisión Nacional de Cultura de la Argentina para realizar estudios en los Estados Unidos y, como Caminos y Coire, pasó por México a su regreso. De vuelta a la Argentina en 1943, refirió en dos conferencias sus experiencias de las tareas de ordenamiento urbano o territorial, una convicción que unía a tradicionalistas como Angel Guido con modernistas como Jorge Ferrari Hardoy. Paradójicamente, el avance de las técnicas específicas del Plan empujaba al mismo tiempo hacia la concreción de mecanismos complejos de gestión de los múltiples procesos y, con ello, a su democratización, mientras que la idea demiúrgica de los arquitectos se asociaba a formas autoritarias de gestión. Asimismo, la modernización técnica de las tareas del Plan determinaba una ampliación y complejización burocrática que, en los momentos iniciales, se articuló con la multiplicación de los actores participantes para trabar los intentos, a menudo autoritarios, de llevar a la práctica los planes.



3.

En el caso de San Juan, luego de producido el terremoto del 15 de enero de 1944 confluyeron a la redacción de un Plan Regulador para la ciudad dos grupos: en el plano local se integró una Comisión no oficial con los modernistas Eduardo Sacriste, Hilario Zalba y Horacio Caminos, mientras que en el gobierno nacional encararon el tema simultáneamente el Ministerio de Obras Públicas, a cargo del general Pistarini, y la Secretaría de Trabajo y Previsión, cuyo titular era el coronel Juan Domingo Perón. Los arquitectos Carlos Muzzio y Fermín Bereterbide, a los que luego se unieron Jorge Lima y Ernesto Vautier, realizaron las primeras propuestas orientadas a edificar una nueva ciudad localizada a cierta distancia del casco histórico y ordenada según un nuevo trazado, a lo que se oponían casi todas las fuerzas locales.

Por este motivo ese primer grupo fue disuelto y su propuesta descartada. En su reemplazo el director general de la Reconstrucción, coronel Julio P. Hennekens designó a Jorge Ferrari Hardoy, Jorge Vivanco, Al-

2.

berto Le Pera, Simón Ungar y Samuel Oliver a cargo de la División Trazados (DT) del Departamento Técnico, para que se ocuparan del tema a condición de que se instalaran en el propio terreno. El rasgo más destacable de la propuesta del grupo –que no llegó a formularse de manera definitiva– fue el carácter regional que le otorgaban. La propuesta de un plan integral para el Valle del Tulún fue la primera puesta en práctica de un plan urbano estudiado y organizado a partir de la escala regional. Si con el desarrollo de los debates locales e internacionales los urbanistas modernistas habían ido comprendiendo que debía pasarse del Plano al Plan urbano, con la experiencia de la DT comenzó a advertirse que del Plan de ordenamiento de la ciudad había que avanzar hacia la Planificación no sólo de los aspectos físicos, sino de los recursos y las políticas del conjunto de los factores que intervenían en la constitución del territorio.

Factores políticos determinaron la renuncia del grupo, y en su lugar fue designado para la misma tarea Julio Villalobos, vinculado al *establishment* progubernamental de la Sociedad Central de Arquitectos. En septiembre Villalobos también renunció, por sostener igualmente que la nueva ciudad debía desplazarse de su antigua posición.

Finalmente el Gobierno Nacional creó un ente autárquico que colocó bajo la dependencia del Ministerio del Interior. A su vez, este ente solicitó al grupo cerradamente confesional y nacionalista que el intendente coronel Pertiné había colocado en el área de planeamiento de la Ciudad de Buenos Aires, y con sus miembros quedó finalmente integrada una nueva Comisión en abril de 1945. Los resultados de este grupo, integrado por Carlos Mendioroz, Julio Otaola, Luis María Campos y Urquiza, Federico Ruiz Guiñazú y Luis Olezza, se conocieron en noviembre de ese año. Como es obvio, la vieja ciudad se mantenía en su sitio, aunque se impulsaban desplazamientos de las estaciones ferroviarias, empleándose los terrenos para expansión del centro cívico; se preveía además un ensanche de la ciudad, la construcción de barrios obreros, un anillo perimetral de circulación y un *zonning* de las distintas actividades. Pero tampoco este Plan logró concretarse y se hicieron nuevos ajustes que culminaron en la ley 1.122 de 1946. Recién en el presupuesto de 1948 se incluyeron los fondos para comenzar la Reconstrucción, aunque a todo esto la ciudad había comenzado a alzarse en el mismo lugar en que se había derrumbado, siguiendo aproximadamente el trazado

1. Viviendas rurales. Proyecto. Jorge Vivanco. Provincia de Buenos Aires.
2. Vivienda individual. Wladimiro Acosta. La Falda. Córdoba.
3. Viviendas apareadas. Jorge Vivanco. Provincia de Buenos Aires.
4. Vivienda individual. Eduardo Sacriste. Tafí del Valle. Tucumán.

La huida hacia la simplicidad del mundo campesino se produjo en parte como típico rechazo de intelectuales urbanos al complejo mundo metropolitano. Durante este período, la promoción del "interior" frente a las ciudades del litoral se vio acentuada por motivos ideológico-políticos, identificándose a estas últimas con las clases medias opositoras al proceso inciado en 1943.

1. Iglesia de Fátima. Caveri y Ellis. San Isidro.
2. Iglesia de Fátima. Cubiertas. Caveri y Ellis. San Isidro.
3. Iglesia de Fátima. Planta. Caveri y Ellis. San Isidro.
4. Iglesia de Fátima. Interior. Caveri y Ellis. San Isidro.

La iglesia de Nuestra Señora de Fátima es la mejor expresión del movimiento llamado de las "casas blancas". Con una fuerte componente orgánica, y atraido por las experiencias regionalistas, el movimiento se inspiraba en cierto espíritu neohumanista, derivado especialmente del existencialismo católico. Sus protagonistas miraban con admiración la sencillez y austeridad románica y sus ecos en las pobres arquitecturas del pasado argentino.

colonial. Ante la presión generalizada por las sucesivas dilaciones no se logró poner en marcha un Plan, pero en septiembre de 1948 se dio inicio a una serie de concursos para sus principales edificios con lo que se esperaba neutralizar la protesta de la corporación arquitectónica y de la opinión pública. Una vez más, una serie de composiciones modernistas, en las que participaron los estudios más destacados de esos años, reemplazó en el imaginario las falencias del proceso real.

El descubrimiento de la complejidad de los procesos reales de constitución de la ciudad y el territorio no fue simultáneo ni unánime entre los arquitectos modernistas. Algunos continuaron concibiendo la escala urbana como una arquitectura gigantesca y encontraron en varias ocasiones condiciones de "poder fuerte" para llevar adelante sus imágenes totalizantes.

Un grupo encontró su protector en el poderoso mecenazgo del rector Descole en la fulgurante Universidad de Tucumán. Entre 1948 y 1950 integraban su equipo del Departamento de Construcciones Universitarias: Caminos, Catalano, Le Pera, Onetto, Sacriste, Tedeschi, Vivanco y Zalba. El proyecto de la Universidad fue concebido como una alternativa global a Buenos Aires, en términos académicos, urbanísticos, culturales y políticos. Si la ciudad era el símbolo de la subordinación del país a modelos provenientes del exterior transoceánico y emblema de la modernidad y de la ausencia de raíces, y si la Universidad porteña representaba a la oposición conservadora, la cultura liberal y las matrices académicas francesas, Tucumán sería el polo de acercamiento a Latinoamérica, el lugar del anclaje en las viejas tradiciones del mundo colonial, la sede de un nuevo proyecto comunitario, integrador y, al mismo tiempo, basado en las experiencias pragmáticas anglosajonas. Por este motivo, por un breve período al menos, el proyecto tuvo dimensiones gigantescas, a escala de esos objetivos. No sólo porque incorporó a profesionales y académicos de primer nivel de todo el mundo y porque contó con un elevadísimo presupuesto que le permitió editar su propio diario –*Trópico*– a escala provincial, sino porque físicamente se imaginaba también instalada en un territorio enorme, de dieciocho mil hectáreas, en el cerro San Javier, equivalente casi al de la propia Capital Federal. Los arquitectos, y especialmente Vivanco, eran conscientes de estos significados: el equilibrio de la metrópolis, pensaba Vivanco, sólo podía conseguirse pensando una nueva ocupación y reestructuración del territorio. De manera que su plan y sus edificios fueron consonantes con ellos, y la "ciudad" fue pensada para veinte mil habitantes, con edificios igualmente desmesurados, no sólo en el caso de la plaza cubierta central ya descripta, sino también en el de las viviendas masculinas, de varios centenares de metros de largo, uno de los primeros ejemplos de las megaestructuras que ocuparían el centro del debate internacional casi dos décadas más tarde.

Como parte de esa reestructuración de las tensiones territoriales, Vivanco imaginó también un nuevo papel para Jujuy. La ciudad debía y podía constituirse, según él, en uno de los polos principales de una trama continental de interconexiones de las cuencas del Orinoco, el Amazonas y el Plata. Esas fueron las bases sobre las que desarrolló su Plan Regulador para Jujuy-Palpalá, referido en gran medida a las propuestas de Le Corbusier para Argel.

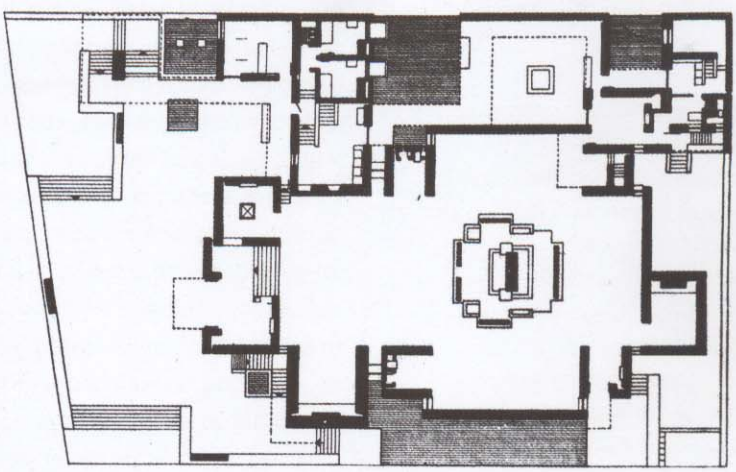
Miguel C. Roca encontró su apoyo en la recién creada empresa de Ferrocarriles del Estado, a partir de la cual concibió un Plan Regulador para la Ciudad de Bahía Blanca sobre la base de la remoción de vías y el empleo de los gigantescos recursos de tierras de la empresa. También aquí, el objetivo el tema era tratado como una gran oportunidad de hacer arquitectura a gran escala, y la colaboración de Roca con el arquitecto chileno Enrique Gebhard (participante asimismo del EPBA) dio como resultado un variado ejercicio compositivo modernista en los edificios para la nueva estación central.

La Municipalidad de Buenos Aires encaró en 1943 un proyecto que constituyó el principal antecedente de la que, como veremos, sería la principal operación real a escala regional en Buenos Aires. Se trató del "Parque de los trabajadores", un reordenamiento del Bajo Flores que propusieron Itala Fulvia Villa y Horacio Nazar y fue presentado en el VI Salón Nacional de Arquitectura, en 1945. También aquí se resolvía el conjunto como una arquitectura de gran escala, y la preocupación principal estaba puesta en el diseño de los componentes, conjuntos de viviendas, de industrias y, especialmente, de un centro deportivo olímpico. Pero a diferencia de lo ocurrido en otros casos; los autores concibieron por primera vez a la zona sudoeste de Buenos Aires como una importante área de conexión con los municipios de ese sector del Gran Buenos Aires, a los que parcialmente incluían en la propuesta.

El Estudio del Plan de Buenos Aires fue creado el 26 de diciembre de 1947 por Guillermo Borda, Secretario de Obras Públicas y Urbanismo durante la intendencia de Siri. La preocupación por la planificación,

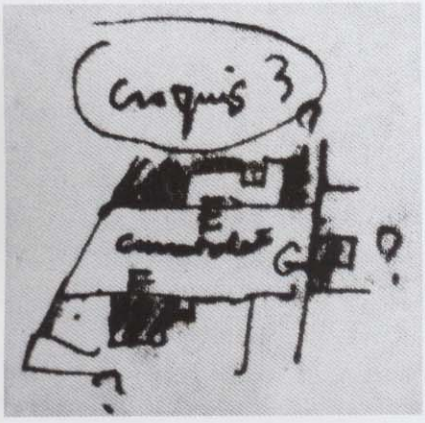
1. ▲ 2. ▼

3. ▼



4. ▼

1.



2.

1. Casa Curutchet. Croquis. Le Corbusier. La Plata.
2. Casa Curutchet. Croquis de ocupación de terrenos laterales. Le Corbusier. La Plata.
3. Casa Curutchet. Le Corbusier. La Plata.
4. Casa Curutchet. Acceso. Le Corbusier. La Plata.
5. Casa Curutchet. Planta de dormitorios. Le Corbusier. La Plata.
6. Casa Curutchet. Planta del primer piso. Le Corbusier. La Plata.
7. Casa Curutchet. Planta de consultorios. Le Corbusier. La Plata.
8. Casa Curutchet. Planta baja. Le Corbusier. La Plata.

Con el proyecto de la casa para el doctor Curutchet Le Corbusier procuró demostrar su sensibilidad y su voluntad para sintetizar memoria y proyecto en una solución nueva. Por eso se preocupó por producir un objeto inédito, cuidadosamente pensado para su cliente y su sitio en una operación de sinécdoque que la transformaría en una muestra de su estrategia para la ciudad.

o al menos el discurso acerca de este tópico caracterizó los comienzos del gobierno peronista, algo que se vería expresado en la formulación del Primer Plan Quinquenal. En este contexto los avances del EPBA eran parte de los impulsos modernizadores que, entre otros, componían esa fase de la historia argentina, y que precisamente por la fuerza de esos mismos "otros" se vería al poco tiempo interrumpida. Durante los meses de su existencia el EPBA pudo contratar a sus integrantes bajo la dirección de Jorge Ferrari Hardoy, y llegó a formular dos de los proyectos que serían parte del Plan: un conjunto de viviendas destinado a relocalizar a los habitantes de los primeros barrios que comenzarían a ser remodelados y debían construirse en los terrenos del Jardín Zoológico luego de su traslado, y otro conjunto, de mayor escala, que comenzó incluso a ser construido en el Bajo Belgrano, conocido con el nombre de un film de propaganda: "La ciudad frente al río". A diferencia de lo ocurrido en el proyecto para Tucumán, cuyo fracaso puede vincularse con la escasez de recursos provocada por la crisis de 1950, la disolución y cierre del EPBA fueron claramente producto de la crisis, más allá de la retórica, de las posibilidades reales de Planificación –de previsión y control, en otras palabras, del sucederse en el tiempo de ciertos acontecimientos–, por parte del Estado. Un Estado que no contaba para ello con los recursos necesarios, ni con la voluntad y la convicción políticas como para disciplinar en esa dirección a una sociedad que se había estado construyendo, en realidad, más o menos a los tumbos, en los márgenes estrechos de una doble coyuntura internacional –la de la crisis y la de la guerra– no menos trágica que efímera.

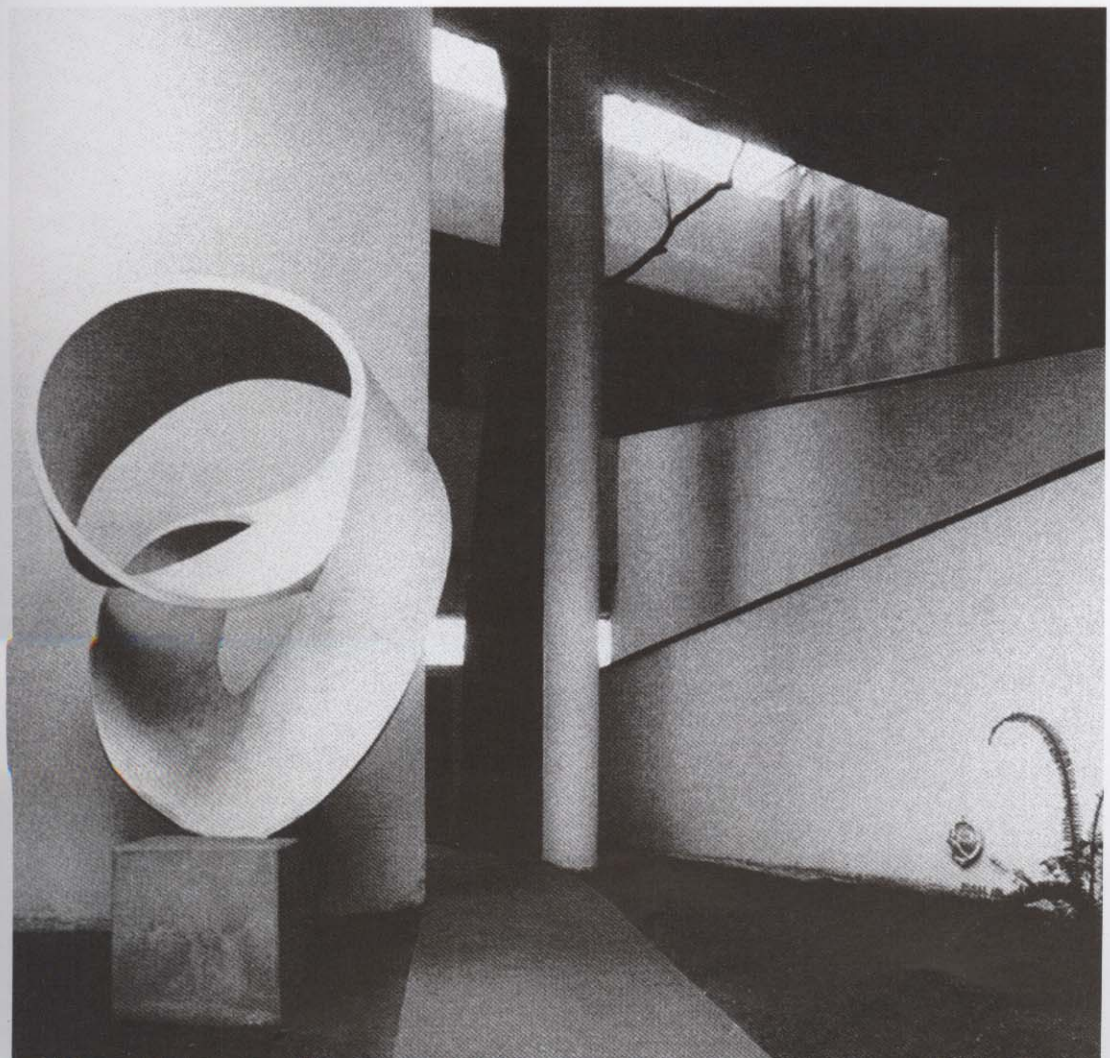
La vida institucional de los equipos hasta aquí mencionados fue, como estamos viendo, muy breve, y sus proyectos nunca se realizaron. Más afortunado fue Antonio Bonet: en 1945 un grupo de empresarios argentinos lo contrató para transformar una zona boscosa de la costa uruguaya en una urbanización de veraneo, y si no se realizó de cabo a rabo, su propuesta alcanzó al menos un importante desarrollo. Junto con el plan para la Ciudad Universitaria de Tucumán, que analizamos en este capítulo, Punta Ballena encarnó la única realización de urbanismo modernista y con ello la paradoja de concretar las ideas que habían surgido como afirmación metropolitana en un programa que era de huida de esa metrópolis. Bonet creó en el terreno una suerte de *hammeau* en el que se instaló hasta 1948, en cuyo programa convivían la sencillez del conjunto obrero con la pureza de la naturaleza. Pero la copresencia de la celebración paisajística con la Carta de Atenas y la vocación urbanística del manifiesto de Austral no pudo ser controlada por la táctica de los opuestos. Así, el modernismo del plan de Punta Ballena se redujo a un *zonning* obvio, y a un cuestionamiento de la cuadrícula, reemplazada por un trazado curvilíneo que mostraba el absurdo del propósito en la forzada separación de circulaciones por la que rústicos puentecitos cruzaban las calles atravesadas por los senderos peatonales.

La realización de planes urbanísticos tuvo un ritmo creciente en los cuarenta y cincuenta, y los arquitectos modernistas participaron en concursos, algunos de los cuales ya han sido citados, o fueron articulándose con las administraciones locales a lo largo del período. Forman parte de esa saga desde el plan para Miramar, en el que estuvieron involucrados Ungar y Vivanco, hasta los estudios de Planeamiento para la provincia de Misiones a cargo del grupo URBIS –Kurchan, Bacigalupo, Riopedre, Ugarte-, o los que Ferrari Hardoy dirigió para la Ciudad Universitaria de Rosario, San Nicolás, Cañada de Gómez y Necochea-Quequén.

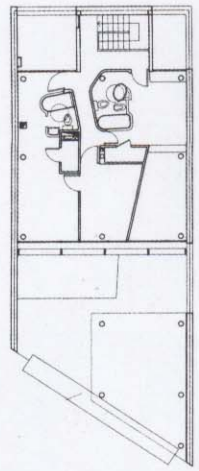
Una consideración particular debe suscitar el episodio de los emigrados italianos de la posguerra. Ernesto La Padula, autor del llamado *Colosseo Quadrato* en la Exposición Universal Romana, tuvo un papel activo especialmente en la actualización del urbanístico en Córdoba, mientras que el trabajo de Cino Calcaprina en el Plan Regulador de Tucumán (1956), pero especialmente sus textos, escritos junto con Enrico Tedeschi, tuvieron alcance nacional. En *Estadística para el Urbanismo* y en *Urbanismo con Legislación* se introducían las ideas de un "urbanismo científico" moderno que ambos habían comenzado a experimentar en Italia en los años anteriores, en el que se destacaba especialmente la necesidad de una planificación de escala regional. Luigi Piccinato y Ernesto Rogers –el primero, una figura central en el campo de la urbanística y el segundo, un defensor protagónico de las teorías de los CIAM– también fueron invitados a trabajar en la Argentina, especialmente en relación con el Plan de Buenos Aires. Fracasado este último y al ser sustancialmente mejores las condiciones de trabajo en Europa, a raíz de la aplicación del Plan Marshall, ambos volvieron a sus países sin haber dejado una impronta destacable.

Mientras los arquitectos urbanistas modernistas se ilusionaban en encontrar mecenas que les permitieran concretar grandes conjuntos de arquitecturas, otros, haciendo sus experiencias en distintos sectores de

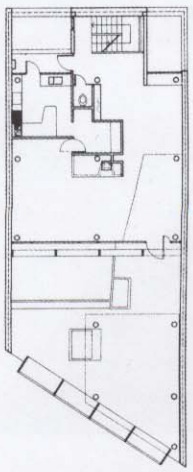
3.



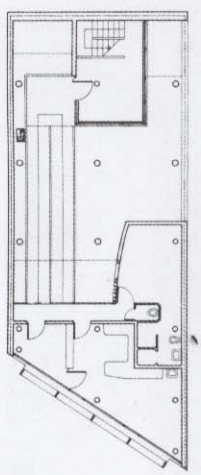
4.



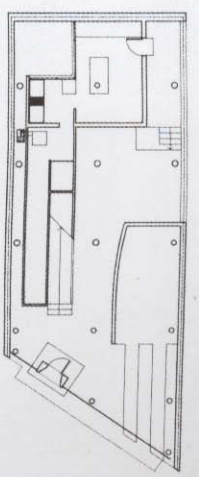
5.



6.

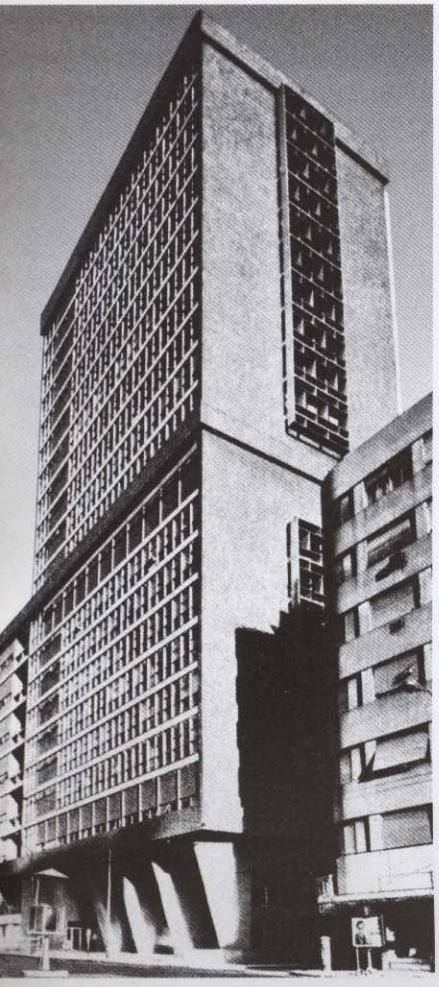


7.



8.

1.



2.

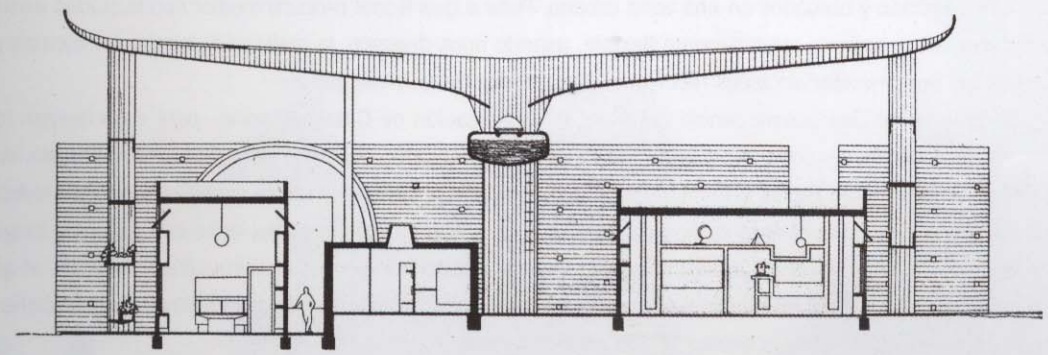
la administración y en algunos casos con un apasionado compromiso en sus convicciones, se ocupaban de los nuevos problemas que el Plan, concebido en su dimensión gubernamental, concitaba.

Los que podrían identificarse con este grupo estaban guiados por la creencia en que el caos presente de las ciudades y el territorio, y en última instancia también de las "lacras sociales", se debía a un crecimiento descontrolado de las actividades productivas humanas sobre el territorio. El Primer Congreso de Población organizado por el Museo Social Argentino en 1940 ya había señalado el peligro creciente de la concentración de la población urbana en las grandes ciudades, señalando la necesidad de estructurar políticas alternativas. En esta línea se pensaba que era posible conseguir una "armonización" de las fuerzas y actores en juego, y a esa armonización podía arribarse con un adecuado conocimiento de los datos y con una inteligente gestión que permitiera expresarse a la sociedad en sus distintas formas: el "planeamiento" era nada más ni nada menos que una nueva Técnica compleja. Así, mientras los defensores "progresistas" de la metrópolis representaban criterios técnicos arcaicos, desde una posición ideológicamente contraria a las consecuencias de la modernización se impulsaba de hecho la concreta modernización de la disciplina urbanística. Estas ideas contaban además con una base política en la necesidad de oponer una concepción "democrática" a las formas "autoritarias" de gestión el Plan, tal como habían sido desarrolladas por el fascismo y el nazismo, pero especialmente tal como eran propugnadas por los comunistas. En consecuencia, la base específicamente técnica estaba constituida por las teorías anglosajonas del Plan, especialmente las que provenían de la experiencia del valle del Tennessee, en los EE.UU., y las que se expresaban en el *London County Plan* que Forsaw y Abercrombie consiguieron aprobar en 1943 por la administración británica.

José F.M. Pastor expuso sus ideas en distintos artículos que se dieron a conocer en forma de libro en 1944, en referencia al tema de San Juan. En julio de 1945, junto con Roque Pratz, presentó sintéticamente sus nociones de Planeamiento Regional aplicadas a un Plan para una Ciudad Industrial del Nahuel Huapi. Para Pastor debía superarse el error (que atribuía a los "arquitectos") de confundir Plan con Plano. Para la confección del primero, del que el segundo era una etapa posterior, era imprescindible ar-

3.

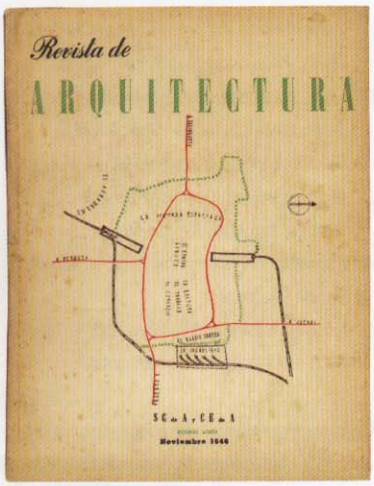
4.



5.

1. Gobernación y Centro Cívico. Clorindo Testa, Francisco Rossi. La Pampa.
2. Edificio central de Correos y Telecomunicaciones. Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini. Buenos Aires.
3. Municipalidad. Sánchez Elía, Peralta Ramos, Agostini. Córdoba.
4. Escuela de Enfermeras. Traine, Lerena, Lobo. Tucumán.
5. Escuela Leandro N. Alem. Corte. Mario Soto y Raúl Rivarola. Misiones.

Camino intermedio entre la renuncia regionalista y el eficientismo Internacionalista, el brutalismo constituía una salida tentadora para una condición de semidesarrollo como la argentina, por cuanto permitía relativizar la necesidad de vanguardismos técnicos y de premisas de repetición, estimulando respuestas más acordes con las limitadas posibilidades locales.



1.

monizar los recursos a escala regional, tarea para la que se hacían necesarias numerosas investigaciones geográficas, demográficas, jurídicas, hidráulicas y sociológicas previas. La experiencia del Tennessee le hacía auspiciar una tarea de este tipo en torno de las nuevas represas cordobesas de San Roque, Cruz del Eje, La Viña y Río Segundo, a las que consideraba como los motores de una reorganización total de la producción y de la habitación en su zona de influencia. No los diseños de los edificios o los nuevos barrios, sino la descentralización urbana –a la manera de Ebenezer Howard, Wellyn Garden City o Letchworth– serían las claves de una recuperación de la armonía urbana.

En la misma línea de Pastor, Julio Villalobos propuso en 1946 un plan de colonización para la zona de Balcarce, en la provincia de Buenos Aires, en un área de 160 km², en la que también se advertía la influencia norteamericana. En agosto de 1946 Bernardo Canal Feijoo organizó el primer congreso regional de planificación integral del noroeste argentino en Santiago del Estero. En 1948, comenzó a asentarse en la Argentina un conjunto de urbanistas, arquitectos e ingenieros recientemente emigrados de Italia. Estos técnicos traían, filtradas a través del debate italiano, ideas originadas en el ámbito anglosajón, y contribuyeron a instalar el concepto de "planeamiento regional", especialmente en el noroeste.

El principal emprendimiento urbano llevado a cabo en este período fue la construcción del Aeropuerto Internacional de Ezeiza, en la Provincia de Buenos Aires, a cincuenta kilómetros del centro de la Capital Federal. La zona afectada por las instalaciones era de por sí un enorme territorio que la construcción de la autopista Ricchieri comunicó con la parte sudoeste de la ciudad de Buenos Aires. Las obras del nuevo aeropuerto incluyeron la creación de zonas verdes públicas, centros de recreación, barrios de viviendas y, articuladas con la construcción de los nuevos barrios vinculados a la avenida General Paz, determinaron la apertura de un nuevo "frente" de la ciudad, que debía ser completado con el desarrollo de los planes para el "Parque de los Trabajadores", la urbanización del Bajo de Flores como entrada sudoeste a la Capital.

Los aprontes para la redacción de un Plan para Buenos Aires se reiniciaron con otro ritmo y menores pretensiones en 1953, como parte de las tareas de la División de Urbanismo y en esta nueva fase las nociones de equilibrio regional y los métodos de origen anglosajón superaron la impronta corbusieriana. Uno de los principales resultados de esta fase, que se expuso en noviembre de 1955, fue el estudio de la evolución histórica de la ciudad que a través de Rodolfo Puigross y Eduardo Artesano unía al diagnóstico del "desequilibrio" las "causas" de una administración históricamente determinada por intereses externos: nacía, aplicada a la construcción de la historia de la ciudad la teoría de la "dependencia".

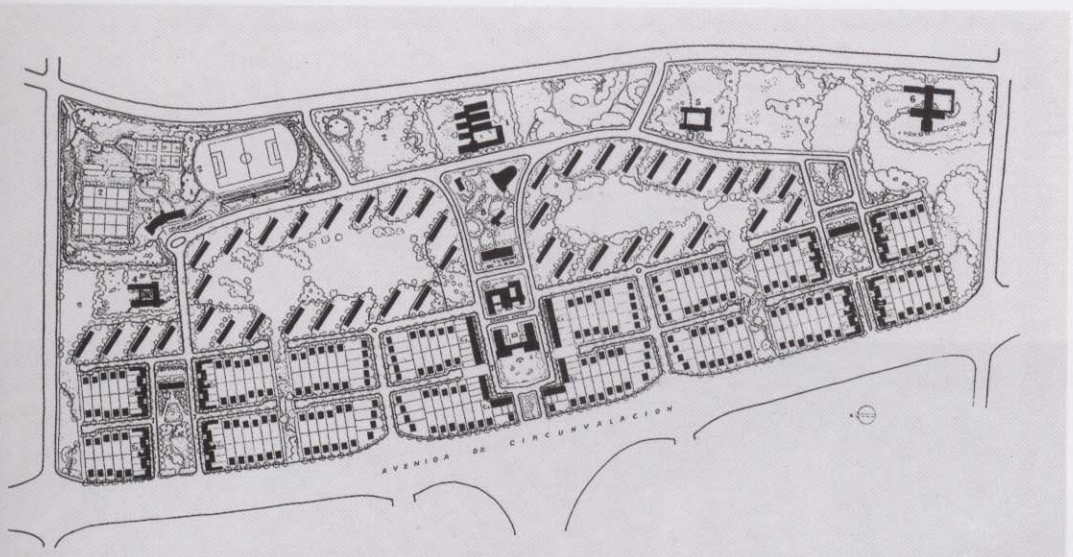
Asimismo, estos estudios sirvieron como base para la puesta en marcha de la Dirección del Plan Regulador en 1956, y finalmente para la constitución de la Organización del Plan Regulador de Buenos Aires creada en 1958 bajo la dirección de Eduardo Sarrailh e integrada por Odilia Suárez, Francisco García Vázquez, Itala Fulvia Villa, Clorindo Testa y Francisco García Vázquez. El plan fue aprobado en 1957 por el intendente Bergalli, pero a poco de andar pudo comprobarse que las fuerzas que comenzaban a construir la ciudad, producto de la concentración de capital que analizaremos en el siguiente capítulo, eran demasiado poderosas para ser contenidas por la precisión Técnica y los deseos de armonía; su director renunció al cargo.

Los arquitectos tuvieron en estos años una de sus últimas oportunidades de recurrir a la Forma como clave para la determinación de acciones urbanas. En 1956, el presidente del Banco Hipotecario Nacional, Miguel Rawson Paz, encargó a Antonio Bonet la redacción de un Plan para remodelar el barrio Sur de la Capital Federal. A modo de contracara del Plan Eva Perón, y retomando las viejas consignas de equilibrar el desarrollo del barrio Norte (rico) con acciones estatales sobre el barrio Sur (pobre), el programa consistía en la construcción concentrada de dos millones de metros cuadrados, la mayor parte destinado a viviendas, con alta densidad y ubicados en una zona urbana. Pese a que Bonet procuró mediar con la ciudad existente y formular un sistema relativamente flexible, usando tipos diversos, la realidad demostró las escasas posibilidades de concretar acciones relativamente unitarias de tal envergadura.

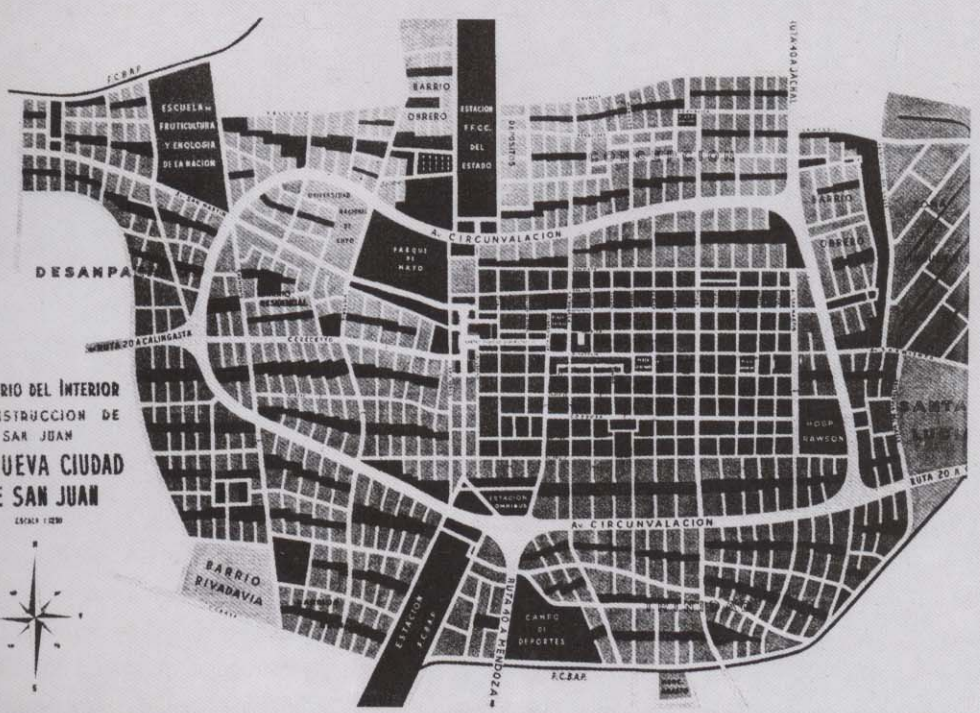
Surgida como una consecuencia del Plan, la urbanización de Catalinas norte –para cuya imagen total trabajó Clorindo Testa– constituyó, junto con la de Bonet, el canto del cisne del urbanismo formalista heredado de la escuela de Bellas Artes. Luego de un proceso a lo largo del cual se sucedieron varios proyectos en los que se concebía al área como una totalidad, predeterminando sus relaciones con las áreas tangentes, especialmente con el microcentro, mediante una plataforma elevada de circulación peatonal, el gran predio expropiado por el municipio para concretar una acción planificada de desarrollo del área terciaria de la ciudad fue loteado con un extraordinario valor agregado

1. Plan Regulador. Esquema de red circulatoria. Mendioroz, Otaola, Campos Urquiza, Ruiz Guiñazú, Olezza. San Juan.
2. Plan Regulador. Zona de viviendas populares. VV.AA. San Juan.
3. Plan Regulador. Planta general. VV.AA. San Juan.
4. Plan Regulador. Croquis de área central. VV.AA. San Juan.
5. Urbanización del Embalse Río Tercero. C.M. della Paolera. Río Tercero.

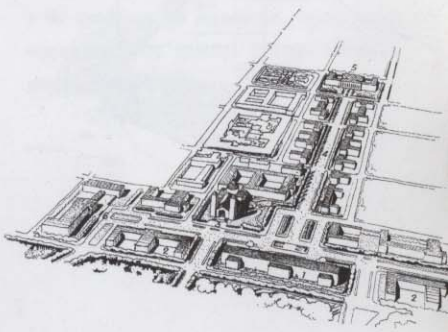
Formalmente las propuestas oficiales para la ciudad de San Juan eran antiguas. Sin embargo el avance de las técnicas específicas del Plan determinó la concreción de mecanismos complejos de gestión de los múltiples procesos que involucraba, y con ello a su democratización.


AVENIDA DE CIRCUNVALACION

2.

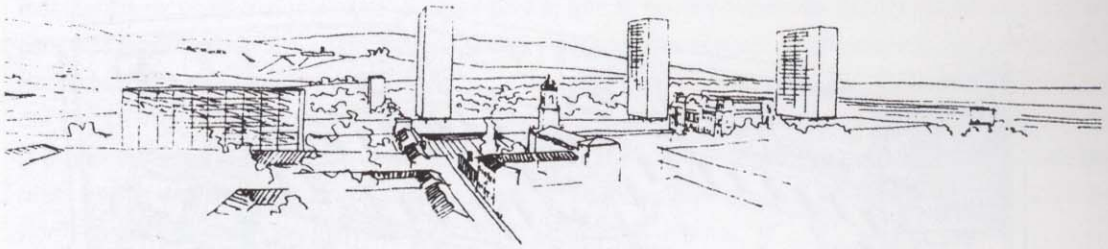

F.C.B.A.
ESCUELA DE FRUTICULTURA Y ENOLOGIA DE LA NACION
BARRIO OBRERO
ESTACION F.C.C. DEL ESTADO
RUTA 40 A JACHAL
DESANPA
PARQUE DE MAYO
A. CIRCUNVALACION
RUTA 20 A CALINGASTA
HOSP. RAWSON
SANTA LUCIA
RUTA 20 A
A. CIRCUNVALACION
BARRIO RIVADAVIA
ESTACION F.C.B.A.
CAMPO DE DEPORTES
RUTA 40 A MENDOZA
F.C.B.A.
MINISTERIO DEL INTERIOR
RECONSTRUCCION DE SAN JUAN
LA NUEVA CIUDAD DE SAN JUAN

3.

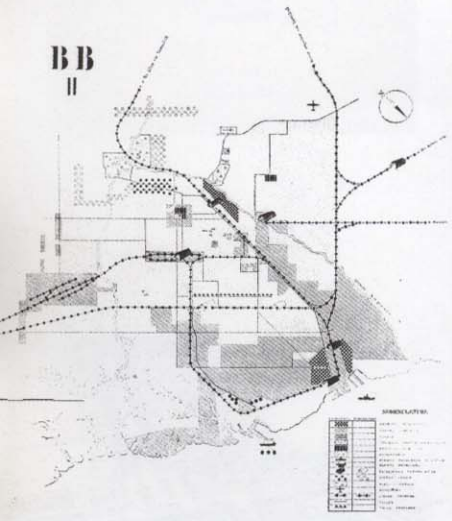


4.

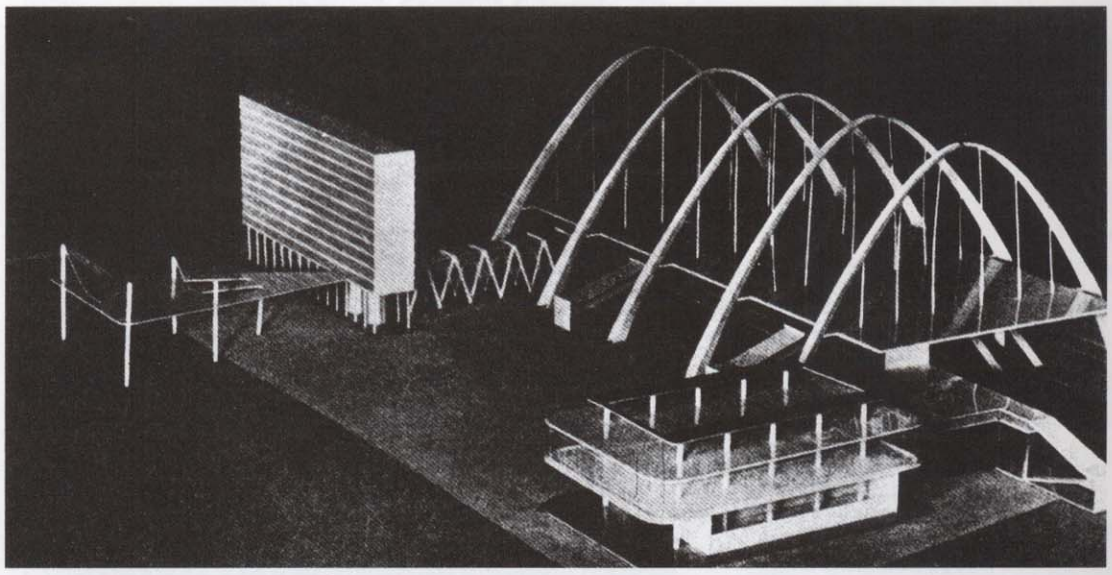
5.



1.



2.



3.

La vivienda popular: entre el derecho social y la "villa miseria"

Como en ningún momento en las cuatro décadas precedentes del siglo, la vivienda popular formó parte en este período de las acciones emprendidas por el Estado. En 1951-1952 se alcanzó el pico histórico de la inversión en esta actividad: el 5,9% del PBI.

Los debates y modelos tipológicos, organizativos e institucionales ideados y experimentados hasta entonces a través de acciones privadas, de las administraciones provinciales o municipales y de la Comisión Nacional de Casa Baratas, coagularon en esta etapa en una línea de acción que se caracterizó por tres factores principales: la consideración de la vivienda como derecho, su construcción masiva en unidades individuales compactas dispersas, en propiedad mediante el estímulo crediticio oficial, y el surgimiento de las primeras grandes intervenciones de media y alta densidad.

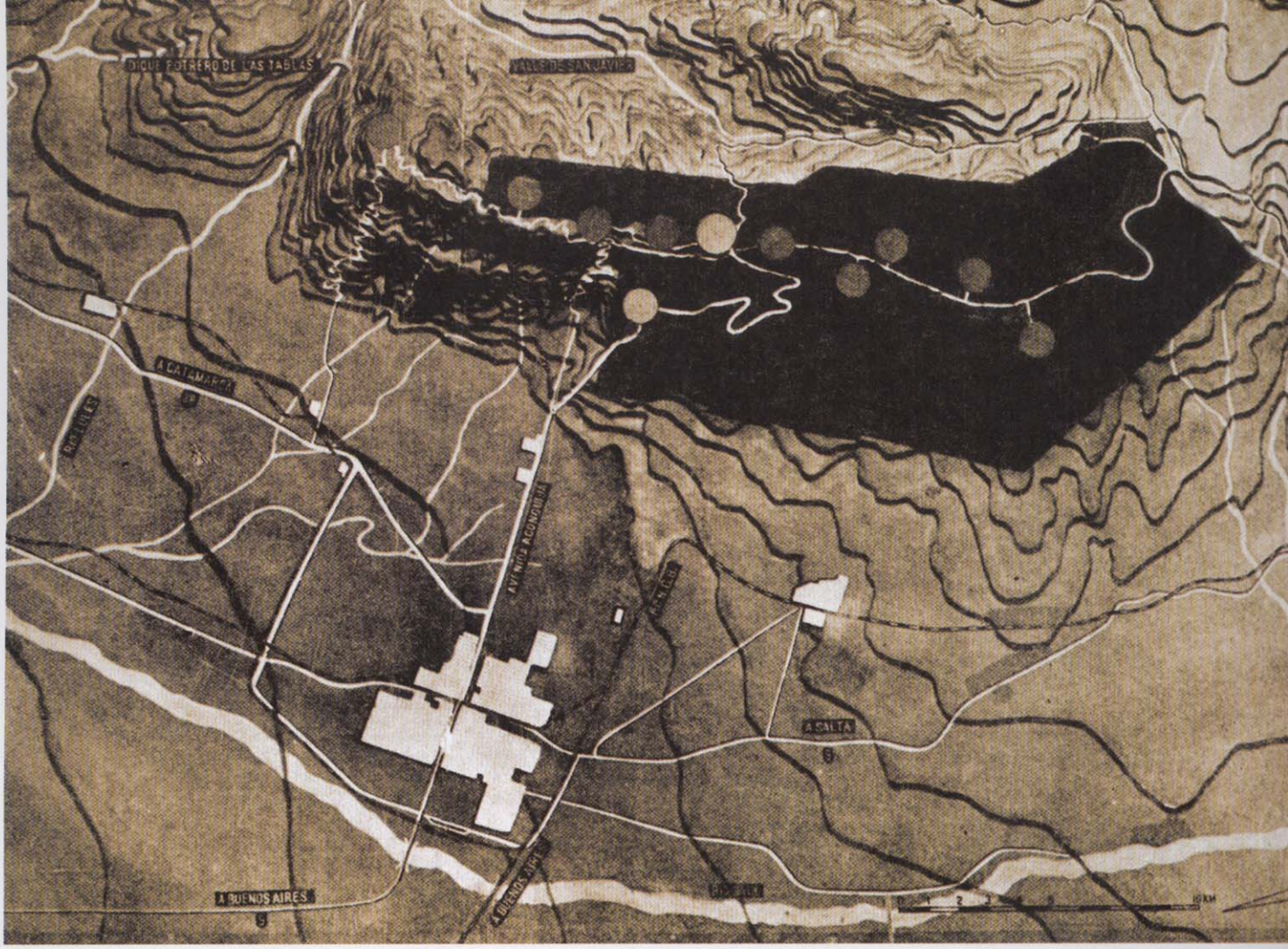
El proceso atravesó distintas fases que se articularon con las modificaciones que fueron operándose a su vez en la estructura política, pero también con las nuevas condiciones en la edilicia y la organización profesional, en el debate arquitectónico y en las teorías sobre la ciudad.

Los primeros años del período se caracterizaron por los intentos de transformación institucional acarreados como consecuencia del Golpe de 1943. En julio de ese año se constituyó la Comisión Asesora de la Vivienda Popular (CAVP) que, entre otras actividades, se propuso realizar un diagnóstico de las necesidades de vivienda en el país, llegando a la conclusión de que debía cubrirse un déficit de trescientas mil unidades. Uno de los resultados de la acción de la CAVP fue la construcción de Villa Concepción, en el partido de San Martín, un barrio de quinientas treinta unidades proyectado por Carlos Chapeaurouge que se concluyó en 1947.

Creada en 1943 en reemplazo del Departamento Nacional del Trabajo, la Secretaría de Trabajo y Previsión, puesta bajo la dirección del coronel Perón, absorbió otras instituciones entre las que se encontraba la Comisión Nacional de Casas Baratas, que fue disuelta en 1944 y en su lugar se creó la Dirección de la Vivienda. Más adelante se formaron el Consejo Nacional de la Vivienda y la Administración Nacional de la Vivienda (ANV), disponiéndose en 1945 la formación de un Fondo Nacional de la Vivienda (FONAVI).

1. Plan Regulador. Perspectiva.
   Jorge Vivanco. Jujuy-Palpalá.
2. Plan de ordenamiento circulatorio.
   Miguel C. Roca. Bahía Blanca.
3. Plan de ordenamiento circulatorio.
   Maqueta de estación central.
   Miguel C. Roca. Bahía Blanca.
4. Ciudad Universitaria. Planta general.
   VV.AA. Tucumán

El proyecto de la Universidad de Tucumán fue concebido como una alternativa global, en términos académicos, urbanísticos, culturales y políticos a Buenos Aires. Por este motivo, por breve período al menos, el proyecto tuvo dimensiones gigantescas, a escala de esos objetivos.



4.

Aunque en la primera mitad de la década hubo importantes realizaciones, la construcción de viviendas experimentó su principal impulso a partir de 1946, y especialmente como parte de las políticas promovidas por el Primer Plan Quinquenal (1947-1952). De este modo la vivienda quedaba instalada como un "derecho" y su construcción constituía un objetivo político, económico e ideológico del gobierno, pero el Plan no funcionó verdaderamente como un conjunto de iniciativas coordinadas.

Por el contrario, las acciones fueron llevadas a cabo por distintas instituciones, de manera no siempre confluyente y, de todos modos, en raras oportunidades articuladas con estrategias industriales o urbanísticas. Es más, el centro de la política de vivienda entre 1946 y 1955 estuvo puesto en la expansión del crédito destinado a las familias de recursos escasos y no en la acción directa mediante la organización de sistemas públicos o privados de construcción masiva. Si por un lado significó el acceso a una vivienda digna por parte de enormes sectores de la población hasta entonces postergados, simultáneamente la dispersión y falta de coordinación supuso un no menos enorme despilfarro de recursos y un extraordinario aumento de los costos sociales a cargo de las generaciones posteriores, que debieron costear la extensión descontrolada de las redes de transportes, energía, cloacas y agua y de los servicios de todo tipo, inexistentes al momento de la expansión a que ahora hacemos referencia.

El instrumento más importante para esta iniciativa fue el Banco Hipotecario Nacional (BHN), que de este modo pasó de 5.838 créditos escriturados en 1945 a 62.590 en 1954. Además del BHN, entre las instituciones que actuaron en este campo debe destacarse al Ministerio de Obras Públicas (MOP), la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires y la Fundación Eva Perón (FEP).

En términos generales, estas políticas parecen haberse inspirado en dos ejemplos principales, en apariencia de características opuestas aunque con muchas coincidencias. El más importante de ellos estuvo constituido por la política de vivienda llevada adelante en los Estados Unidos. En este sentido, y como la propia Dirección de la Vivienda lo proclamaba, las acciones de este período en materia de habitación popular son el resultado de los debates y las conclusiones a las que se había arribado a finales de los años treinta, como hemos visto en el capítulo anterior. El otro ejemplo que inspiró al menos la ideología y la configuración de los barrios construidos especialmente por el MOP y la FEP fue el del antiurbanismo italiano y alemán, cuyas manifestaciones fueron directamente admiradas por dos representantes clave en la construcción de

estas direcciones. El antiurbanismo era parte de la critica generalizada –no sólo entre las derechas tradicionales y en los totalitarismos– a las grandes metrópolis, una crítica que en estos países se combinó con la idea de un necesario "retorno a la tierra", y con ella a la familia, a la "comunidad" y a los sentimientos patrióticos que se suponía que estos factores tendían a estimular. El propio coronel Perón había conocido las políticas antiurbanas de Mussolini en Italia, y el luego general Pistarini había hecho lo propio en Alemania, de manera que ambos contaban con una experiencia directa sobre estos modelos de habitación.

Con este carácter algunas de las principales acciones encaradas por el MOP fueron la "Ciudad Evita" (1948), prevista para quince mil habitantes, y el barrio "General Perón" (1949) de 362 unidades; mientras que la FEP construyó en Saavedra un barrio de 427 viviendas, y otros conjuntos en Mendoza.

Viviendas en grupos de este tipo fueron llevadas a cabo en la última etapa del gobierno peronista, también con financiación del Plan Eva Perón, por parte de distintos sindicatos, como el Barrio Gráfico (320 unidades, 1954-60), construido en Wilde, partido de Avellaneda.

Soluciones concentradas de alta densidad fueron encaradas por la ANV, que con financiamiento del BHN construyó el Barrio Simón Bolívar, de 676 unidades. Pero fue en la Dirección de Vivienda de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires donde el desarrollo de los "monobloks" tuvo en este período mayor vigencia.

En algunos casos, la planificación de estos conjuntos tuvo un carácter relativamente integral, teniéndose en cuenta las condiciones de equipamiento, emplazamiento y diseño general que requerían. En otros, se procedió a las apuradas, apelándose a soluciones que luego debían corregirse sobre la marcha. Un excelente ejemplo del primer tipo lo constituye el mencionado Plan que se puso en marcha para la zona del Bajo Belgrano, destinado a cincuenta mil habitantes y realizado en vinculación con el equipo que estudiaba el Plan de Buenos Aires, destacándose el cuidado diseño del "Monoblock Río de la Plata" por parte de un equipo encabezado por Eduardo Catalano. Lamentablemente, esta acción debió ser interrumpida en 1949 en vinculación con los acontecimientos ya analizados.

1.

En el polo opuesto puede mencionarse al Barrio 17 de Octubre (1.254 viviendas; 1951-54), comenzado a construir sin plan alguno, y para cuya corrección luego fue contratado Luigi Piccinato. El barrio de Los Perales (1.068 unidades; 1946-52) constituye un buen ejemplo de plan relativamente integrado, mientras que en el barrio San Martín (959 unidades, 1949) los bloques de cuatro pisos, similares a los de Los Perales, fueron acomodados sobre el terreno disponible sin otro criterio que el de la máxima ocupación y las orientaciones. Entre los conjuntos de este tipo construidos en las provincias es destacable el proyectado por Rodolfo Mitrovich para el Instituto de Previsión Social, en el bulevar Sarmiento de Tucumán

2.

Los cambios políticos de 1955 condicionaron fuertemente las políticas de vivienda. El rasgo general de las nuevas orientaciones sería el de un intento de estímulo a la acción de las empresas privadas en la materia, acción que, se suponía, debía estar basada en el ahorro. Para llevar a cabo estas nuevas ideas en diciembre de aquel año se organizó la Comisión Nacional de la Vivienda, aunque las instituciones que más actividad llevaron a cabo fueron el BHN y la Dirección de General de Préstamos Personales con Garantía Real (DGPPGR).

Pero por encima de todas las realizaciones mencionadas, la novedad más importante de esta etapa la constituyó, sin embargo, la de las "villas miseria". Ciertamente el fenómeno había comenzado en la década precedente, y había sido la crisis de 1929 la que había dado lugar a la primera de ellas, "Villa Desocupación", en terrenos del puerto. Y en realidad más atrás todavía, las habitaciones miserables en forma de ranchos o construidas entre y con los desechos urbanos, como el "Barrio de las Ranas", en el basural del Bajo de Flores, habían sido en el siglo XIX, como desde siempre, una presencia habitual de las ciudades.

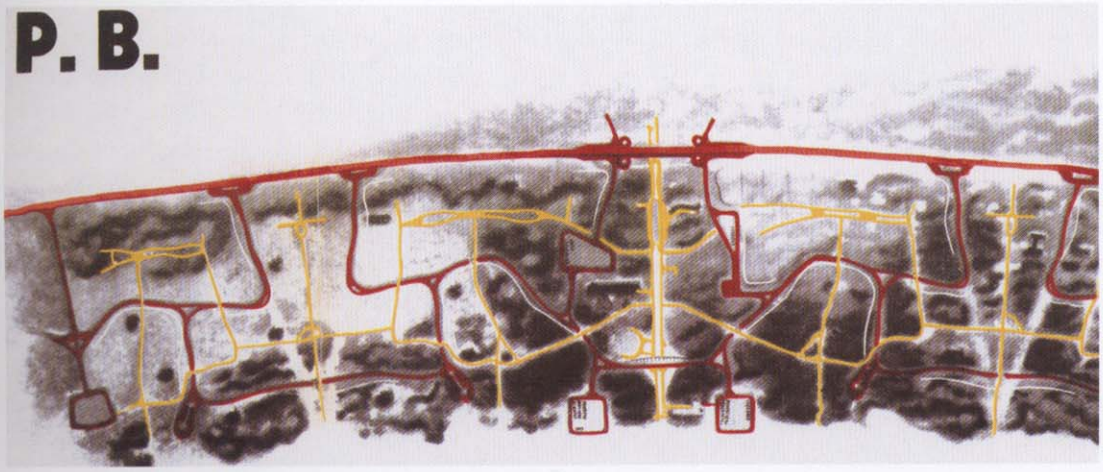
3.

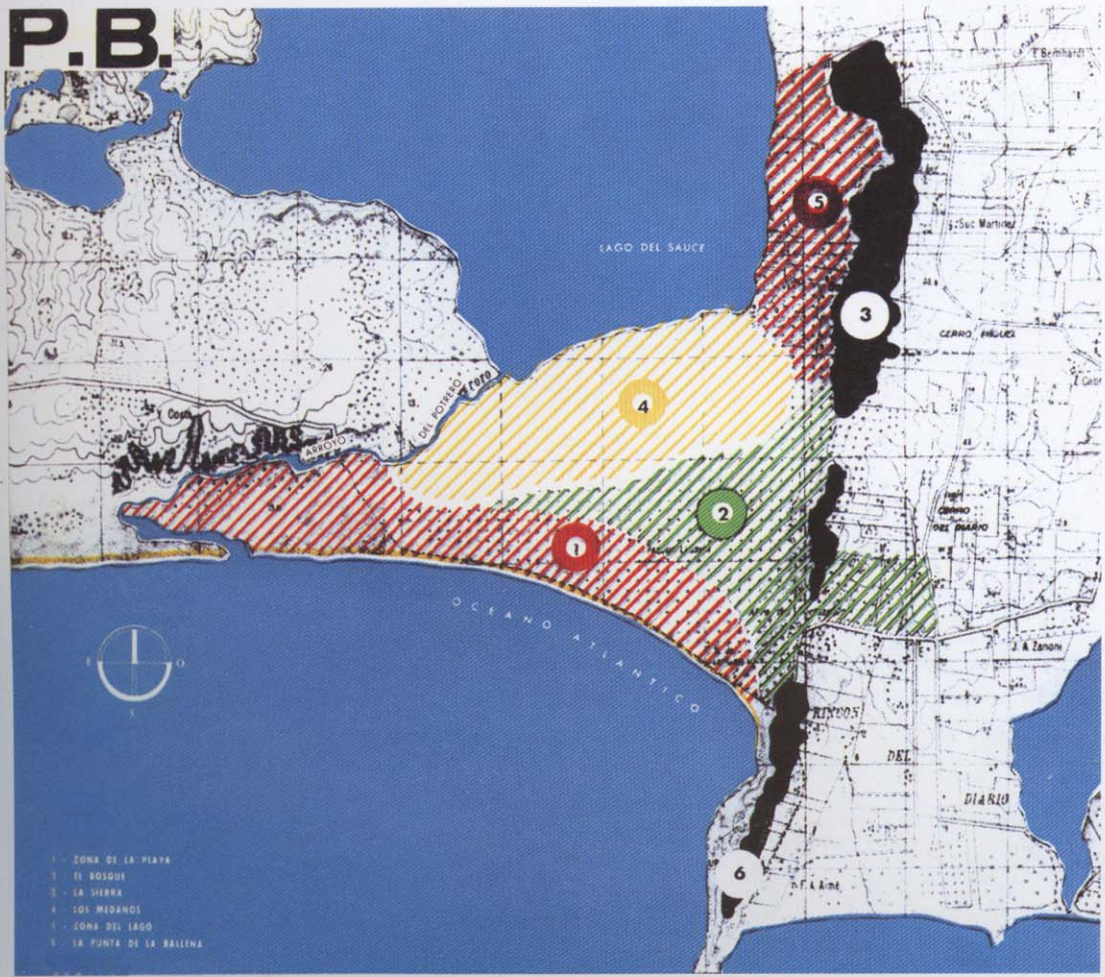
En los años cuarenta y cincuenta la composición de la población en relación con su origen había cambiado en forma sustancial: mientras que entre 1934 y 1943, sobre un crecimiento anual de 85.000 personas Buenos Aires absorbía 72.000 provenientes del interior del país, entre 1943 y 1947 el número ascendería a 117.000 personas anuales. Así, si los migrantes del interior eran en 1936 el 16% de la población de la ciudad, serían el 28% en 1943 y el 37% en 1947. Pero sólo hasta 1950 se dio un proceso creciente de incorporación de esos migrantes a la estructura industrial, que a partir de ese momento comenzó a ser insuficiente como fuente de trabajo: en la primera parte del período (hasta 1950 aproximadamente) la industria ocupó el 43% del incremento de la fuerza de trabajo, mientras que en la segunda ese porcentaje cayó al 22%.

En la Capital Federal 33.920 personas vivían en veintiuno de estos asentamientos precarios, mientras que en los cuarenta y uno que existían en los partidos del Gran Buenos Aires lo hacían 78.430.

¿Cuál debía ser la actitud correcta frente a estos nuevos actores sociales sin empleo fijo llegados a las grandes ciudades expulsados de sus provincias por la crisis agraria, cuyos recursos estaban claramente por debajo de la mínima capacidad de ahorro requerida por los planes tradicionales? En torno de esta pregunta habrá de girar buena parte del debate posterior sobre este tema.

Algunos pensaban que debían proponerse soluciones "de emergencia", suponiendo que se estaba frente a una situación anómala y transitoria; otros, por el contrario, postulaban la necesidad de soluciones a largo plazo y no pocos entendían que la situación debía y podía retrotraerse, estimulando el regreso de estos nuevos habitantes de la ciudad a sus pueblos de origen.





1. "La ciudad frente al río". Estudio del Plan de Buenos Aires. Buenos Aires.
2. "La ciudad frente al río". Croquis. Estudio del Plan de Buenos Aires. Buenos Aires.
3. Publicación del proyecto "La ciudad frente al río".
4. Urbanización de Punta Ballena. Circulaciones. Antonio Bonet. Uruguay.
5. Urbanización de Punta Ballena. Plan general. Antonio Bonet. Uruguay.

La preocupación por la planificación, o al menos el discurso acerca de este tópico caracterizó los comienzos del gobierno peronista, lo que dio lugar a la puesta en marcha del Estudio del Plan de Buenos Aires, creado para llevar a la práctica el Plan diseñado en 1938 por Le Corbusier y sus discípulos. Bonet tuvo en el Uruguay oportunidad de organizar un asentamiento turístico acorde con sus ideas urbanísticas.

1. Plan regulador. Organización del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires.
2. Plan del barrio sur. Maqueta. Dir. Antonio Bonet. Buenos Aires.

Uno de los principales resultados de la División de Urbanismo fue el estudio de la evolución histórica de la ciudad, dirigido por Rodolfo Puigross y Eduardo Artesano. Estos estudios, en los que se aplicaba por primera vez a la construcción de la historia de la ciudad la teoría de la "dependencia", sirvieron asimismo como base para la puesta en marcha de la Dirección del Plan Regulador en 1956.

Ingenieros, constructores, empresarios. La profesión de arquitecto: casa tomada

Hemos visto que durante la década del '30 el Estado argentino ofreció un amplio campo de trabajo a los arquitectos modernistas, y también que en distintas municipios comenzó a considerarse como necesaria la redacción de Planes de desarrollo urbano.

Producido el golpe militar de 1942, hubo algunos acercamientos de los jóvenes modernistas a los oficiales maurrasianos, como en los casos de Vivanco, en la provincia de Buenos Aires, o de Sacriste, Caminos y algunos miembros de Austral, en las provincias de San Juan y Tucumán. Pero la articulación más intensa entre las expectativas modernistas en el Plan y las políticas de conducción del Estado alcanzó una expresión más plena algunos años después, a partir de la formulación del Primer Plan Quinquenal (PPQ) en 1948. En el PPQ se establecían los grandes lineamientos de las acciones a desarrollarse hasta 1952, las que incluían a la construcción, las obras públicas y la vivienda en particular.

La acción estatal tendió a favorecer a los arquitectos en relación con los ingenieros. Probablemente en razón de la prédica modernista que imponía la necesidad de una planificación global asociada a la existencia de un "Estado Fuerte", lo cierto es que dentro de los arquitectos hubo una gran disponibilidad a integrarse al nuevo proceso (Amancio Williams, por ejemplo, propuso la creación de un Instituto para el Plan Nacional), mientras que el Centro Argentino de Ingenieros había militado en el bando contrario al del partido ganador de las elecciones de 1946 y siguió haciéndolo con posterioridad. Como resultado de estas diferencias no sólo le fue concedida la autonomía a la Facultad de Arquitectura respecto de la de Ingeniería, sino que fue creado el Consejo Profesional de Arquitectura y muchos profesionales se incorporaron a la acción oficial, mientras que paralelamente se estimuló la entrada de ingenieros, especialmente de origen italiano, a los que se favoreció con muchos de los grandes encargos de la nueva obra pública.

La expansión de la industria de la construcción en los últimos tramos de la década del cuarenta (hasta su crisis en 1951) tuvo una dimensión considerable que, según la Cámara Argentina de la Construcción (CAC), excedía con creces las posibilidades locales en los siguientes factores:

1. resentimiento de la eficiencia de la mano de obra;
2. deterioro de equipos y dificultades para reemplazarlos (falta de exportación de los países productores);
3. perturbación del mercado de materiales, a partir de la guerra;
4. resentimiento de las industrias auxiliares;
5. la demanda por parte de los poderes públicos "que ha alcanzado proyecciones desmedidas".

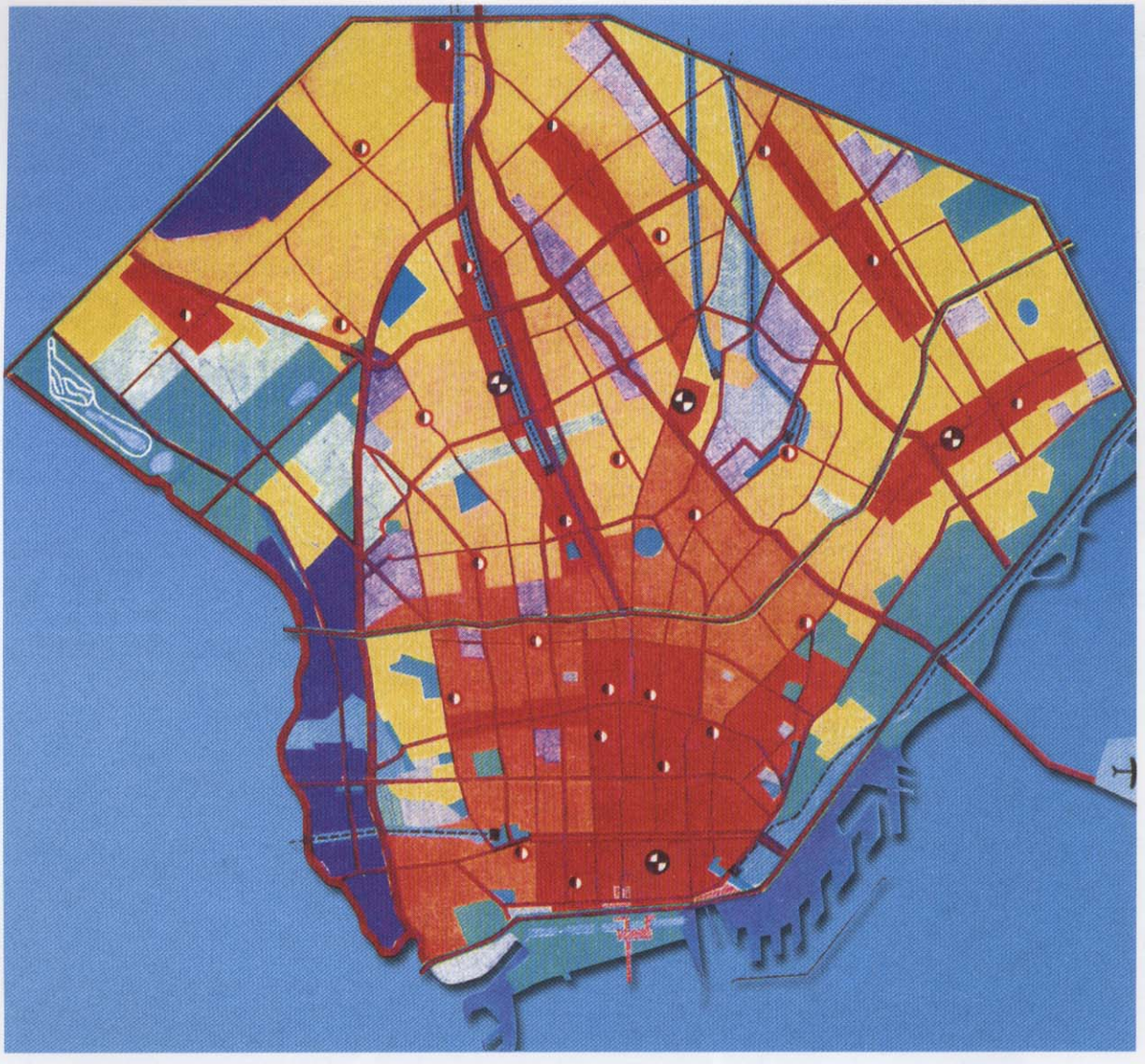
En estas condiciones, se produjo un corte en la composición de las empresas, iniciándose una etapa activada mediante convenios bilaterales, en la que se articuló la tendencia italiana a expulsar mano de obra pero también cuadros técnicos y capitales demasiado comprometidos con el régimen anterior, con los requerimientos locales.

Siguiendo a Vitelli puede decirse que ese corte se caracterizó por:

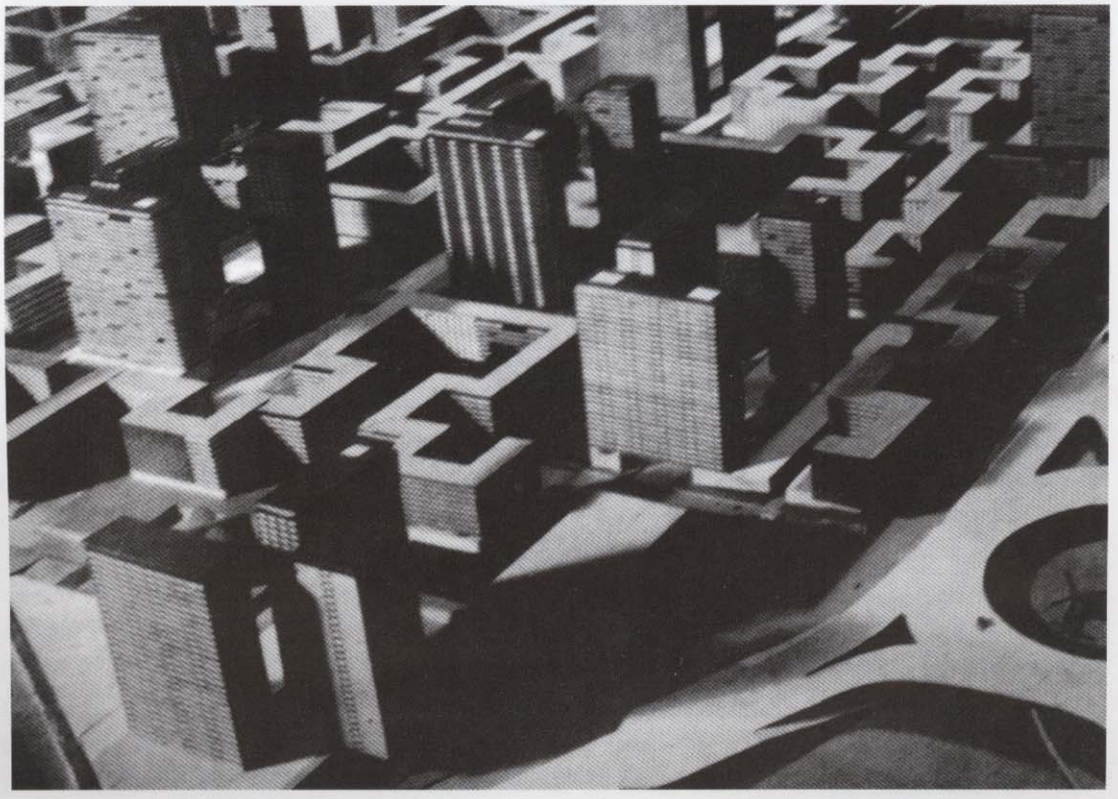
1. la sustitución por firmas italianas del grupo de empresas constructoras alemanas que habían hegemonizado el sector en la etapa anterior;
2. las interrelaciones financieras que establecen entre sí las nuevas firmas o, en otras palabras, por su integración a un mismo *holding*, y
3. la continuidad en el tipo de obra que realizan y que, en algunos casos, se expresa, a su vez, por las interrelaciones financieras entre las firmas incautadas y el nuevo grupo.

La radicación de esas firmas dio lugar a reacciones diversas. Los fabricantes de cemento fueron favorables, la CAC se opuso. Según esta corporación empresaria, los italianos habían sido tentados por las perspectivas favorables que implicaban los múltiples planes de trabajos públicos preparados por los gobiernos de la Nación y de las provincias. A su juicio, era "lamentable" que varias reparticiones públicas recurrieran a las compañías recién llegadas y se apresuraran a adjudicarles contratos importantes que se caracterizaban por su extremada liberalidad. La penetración italiana en el mercado de la obra pública fue fulminante y daba razón a los preocupados ingenieros. A la ITAL, Organización Industrial Técnica Artística y Comercial SpA, formada en 1947 con base en Roma, se le encargó, por ejemplo, el viaducto de Sarandí, la obra publica más importante de la provincia de Buenos Aires.

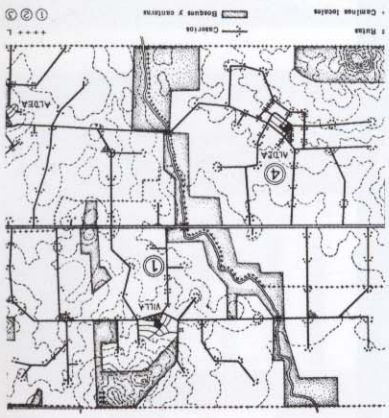
La intervención del Instituto para la Reconstrucción Industrial (IRI) en Italia fue central. Parte de las principales empresas que se instalaron entre 1947 y 1950 (Techint y Panedile) formaban parte de este grupo



1.



2.



1.

privado-estatal italiano a través de sus subsidiarias Finsider y Condotte d'Acqua. También SADE estaba vinculada al IRI, sobre la base de la participación de la General Electric en Ansaldo San Giorgio, una firma de ingeniería eléctrica perteneciente al Instituto a través de Finmeccanica.

La empresa más representativa de este proceso fue Techint, y su figura clave Agostino Rocca, quien la inició en Italia con un capital de diez mil dólares. Rocca venía de dirigir Dalmine (tubos sin soldadura), Ansaldo (durante diez años) y Finsider. Vinculada a Finsider, Fiat, Ansaldo, Dalmine, Ira, Odero, Terni Orlando, Navalmeccanica, y otras firmas italianas; en la Argentina, Techint llegó a controlar Alisa (electroindustrial), Cometarsa (Construcciones Metálicas SA), Dalmine, MAM (Textiles), LOSA (Ladrillos Ovalarría S.A.) refractarios y pipelines, Amemplastes SRL (consultoría para producción y venta de ladrillos para construcciones edilicias) y otras sociedades, con un capital de diez millones de dólares.

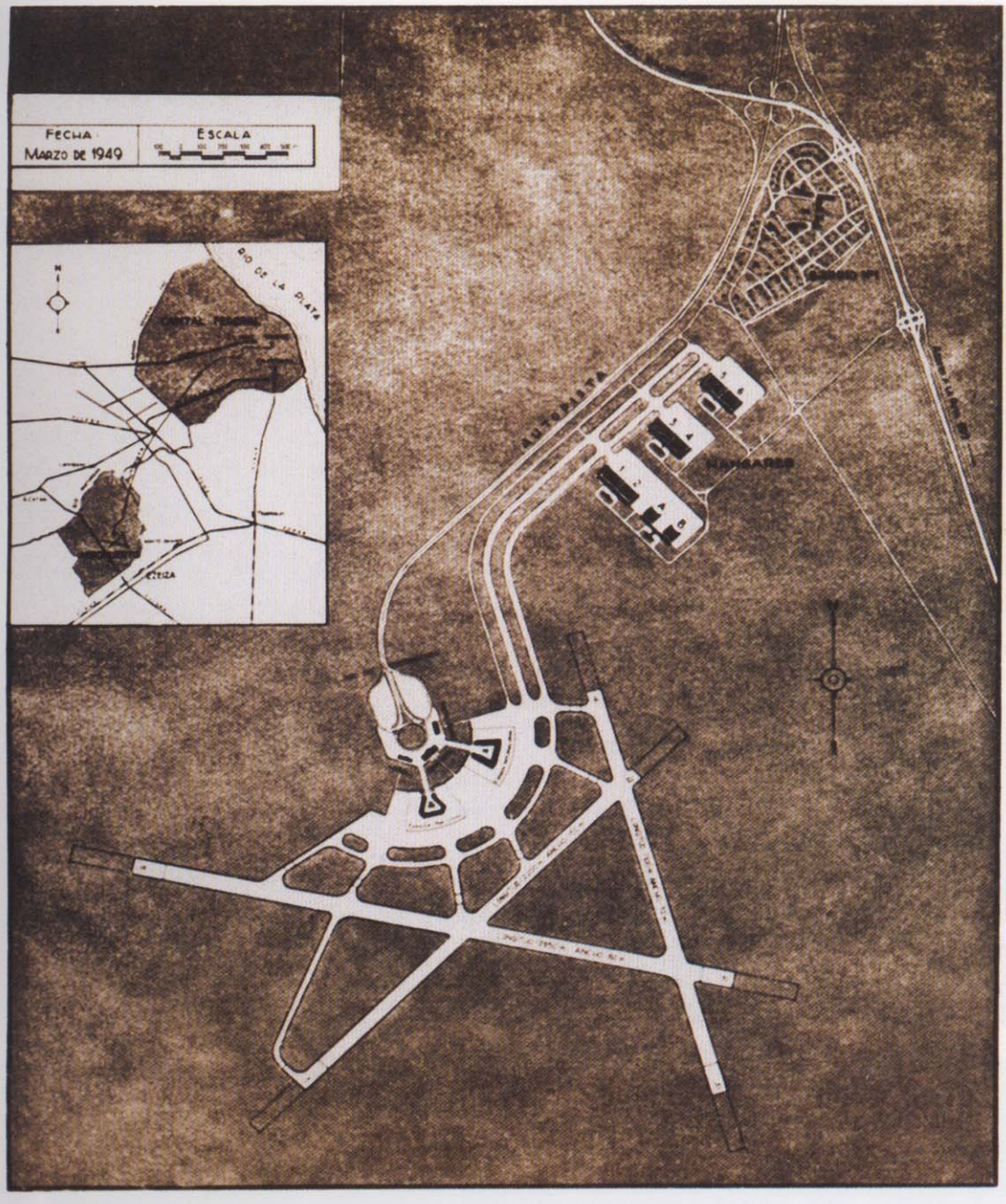
En este contexto transcurría una de las etapas optimistas del período, en la que los arquitectos creían que su visión racionalizada de los problemas a solucionar coincidiría con lo que suponían como una concepción igualmente racionalizada de la gestión de los asuntos públicos, y en particular de la enorme masa de obras en construcción. Siguiendo la lógica de la creciente ampliación de las competencias y actividades estatales que presidió los primeros años del gobierno peronista, la hipótesis de los modernistas parecía correspondida desde el poder, y el resultado fue el de la inclusión, en una suerte de alianza, de los profesionales dentro de los aparatos del Estado. Además de las actuaciones concretas, los resultados de esta alianza fueron fructíferos para la corporación: ya en 1943 se había creado la Dirección de Arquitectura del MOP; en 1947, la Facultad de Arquitectura y Urbanismo; en 1949, el Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo y también en 1949 se aprobó el Arancel Profesional de Arquitectura. Por añadidura un arquitecto, Otaola, fue designado al frente de la Universidad de Buenos Aires. Algunos modernistas pudieron continuar actuando en reparticiones del Estado y lograron que sus edificios fueran construidos, como ocurrió con los ya citados Francisco Rossi, Gallardo, Páez y Gaido, Terrada y Villamil; Spencer y Finkbeiner; Crivelli y Heinzmann, y Miguel C. Roca. Pero, para la mayoría, la alianza fue efímera por varios motivos.

En primer lugar porque la crisis económica de 1949-50 hizo desistir de la anterior política y obligó al gobierno a paralizar el plan de grandes construcciones de vivienda colectiva. Se terminaron de edificar los conjuntos habitacionales ya iniciados por parte de las distintas instituciones, pero a partir de aquí comenzó el Plan Eva Perón, con el cual obviamente toda participación de los arquitectos quedaba excluida. Pero la frustración de los arquitectos, y especialmente de los modernistas, también tenía razones políticas. Hemos visto que factores de este orden torcieron la racionalidad técnica en el proceso de reconstrucción de San Juan a principios de la década, y este fue el signo dominante del período. La expansión burocrática seguía un criterio prebendario y oportunista que chocaba con la lógica técnica de los emprendimientos. En estas condiciones, si no se aceptaba el predominio de una racionalidad no técnica, y con ello las concesiones compositivas, programáticas y lingüísticas que se demandaban, la permanencia en los organismos se hacía insostenible. Fueron motivos de oportunidad política los que hicieron fracasar los planes del intendente Siri, en Buenos Aires, frustraron la realización de la serie de hospitales modernistas promovidos por Ramón Carrillo para el interior del país, contribuyeron a la liquidación del rector Descole en Tucumán y paralizaron el gran plan de urbanización del bajo Belgrano: como resultado, la mayor parte de las acciones de los modernistas no pasaron del estadio de proyecto y la sensación consecuente fue la de una generalizada frustración, desaliento y creciente hostilidad.

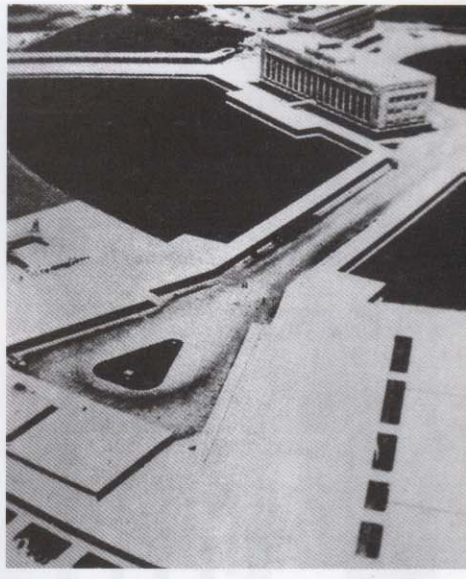
Además del cambio de condiciones en la acción estatal, en la primera mitad de la década del cincuenta comenzaron a sentirse entre los arquitectos los efectos de la nueva ley de propiedad horizontal promulgada en 1948, cuya puesta en vigencia dio lugar a la completa transformación de la vivienda en pura mercancía, al estallar el límite, hasta entonces conservado, que proporcionaba la unidad de propiedad de la totalidad del edificio y el rendimiento de ella a lo largo de un prolongado período. Estallado ese último límite, ya no quedó ninguna vinculación entre esos productos determinados por una razón económica eficiente y la disciplina arquitectónica. Y puramente determinada por esa razón económica eficiente, la arquitectura se disolvió en la ingeniería: los pocos valores que aún custodiaban los arquitectos de la década anterior –el orden geométrico elemental y cierta noción de unidad del conjunto– se redujeron a cero, y la "teoría de la arquitectura" se transformó para la mayoría en una suerte de "funcionalismo salvaje". Plantas sin leyes compositivas de ninguna especie, interiores despojados de todo interés, frentes abandonados a las conveniencias económicas más chatas, fueron construyendo de este modo la imagen de las ciudades de este período.

1. Plan de Colonización Agrícola. J. Villalobos. Balcarce.
2. Aeropuerto. Planta general. Ezeiza.
3. Aeropuerto. Ezeiza.

El principal emprendimiento urbano llevado a cabo en este período fue la construcción del Aeropuerto Internacional de Ezeiza en la provincia de Buenos Aires, a 50 km del centro de la Capital Federal. La zona afectada por las instalaciones era de por sí un enorme territorio que la construcción de la Autopista Ricchieri comunicó con la zona sudoeste de la ciudad de Buenos Aires.



2.



3.

En otro sentido, la ley dio lugar a una nueva modificación de la industria de la construcción que se produjo en paralelo con las modificaciones apuntadas más adelante. Esta consistió en la canalización del ahorro de sectores medios a través de la constitución de consorcios y empresas constructoras pequeñas dedicadas a la realización de este tipo de edificios.

Aunadas las magnitudes de la obra pública con las de este nuevo tipo de actividad privada condujeron a un aumento de los consumos de cemento que alcanzó su pico en 1950, con 119,8 k/hab., en relación con los 64,5 k/hab. de 1943. Desde 1952 la acción de las empresas más pequeñas fue a su vez estimulada por el Plan Eva Perón.

La ley de propiedad horizontal generó mayores expectativas en la acción privada y en el nuevo perfil medio de clientela, contribuyendo a la disminución de las demandas hacia el Estado. Pero, al mismo tiempo, aunque eran buenas para los constructores o los empresarios, las nuevas condiciones no favorecían en realidad a la disciplina arquitectónica ni a los arquitectos, y acentuaban por el contrario la disolución de su perfil frente a la sociedad. Por otra parte, aparentemente desfavorecidos frente a los extranjeros por la obra pública, los ingenieros ganaban terreno en la obra privada en la medida en que respondían perfectamente y sin "complicaciones" esteticistas a los requerimientos del nuevo mercado. A este cuadro debe sumarse

1.

2.

1. La casa ideal de la familia trabajadora. Ilustración de folleto de propaganda.
2. Postales estadísticas. Revista *Mundo Peronista*.
3. Barrio Los Perales. Vista aérea. Comisión Municipal de la Vivienda. Buenos Aires.
4. Barrio Parque Saavedra. Vista Aérea. Ministerio de Obras Públicas. Buenos Aires.
5. Barrio parque Saavedra. Zona central. Buenos Aires.
6. Ciudad Evita. Planta. Ministerio de Obras Públicas. Provincia de Buenos Aires. (nótese el perfil de Eva Perón)
7. Barrio 17 de Octubre. Proyecto. Giorgio Piccinato. Ezeiza.

Las acciones en el campo de la vivienda popular fueron llevadas a cabo por distintas instituciones, de manera no siempre confluyente, y rara vez articuladas con estrategias industriales o urbanísticas. El centro de la política de vivienda entre 1946 y 1955 estuvo puesto en la expansión del crédito destinado a las familias de recursos escasos.

una creciente contracción de la construcción, como producto de la crisis económica y la inflación de la posguerra: en 1950 se construyeron 11.644.000 m², con una inversión de 7.908 millones de pesos; en 1953 se descendió a 8.500.000 m², pero a un costo de 8.513 millones de pesos, y en 1960 se llegó a 4.310.000 m², por los que se pagaron 24.000 millones de pesos.

Si la alianza con el Estado y la participación en el interior de sus estructuras se revelaba una ilusión efímera, la profundización de la crisis en el país, y los nuevos términos del debate internacional también contribuyeron a estimular entre los arquitectos las condiciones para la revalorización de la "profesión liberal".

En efecto, cuando como producto de la crisis los distintos factores de poder comenzaron a reacomodarse, una de las reacciones del gobierno consistió en una ampliación de los controles de los órganos del Estado y de los mecanismos de coacción política. Los profesionales nucleados en la Sociedad Central de Arquitectos se vieron obligados a agremiarse en la Confederación General de Profesionales, y para acceder a los encargos oficiales comenzó a exigirse la afiliación al partido de gobierno. Esto contribuyó a reinstalar una alianza en torno a la "profesión liberal" entre los modernistas desplazados y las corrientes ligadas a las elites tradicionales que habían visto reducirse los encargos privados a favor de los públicos.

A esto debe agregarse que finalizada la guerra mundial y con el comienzo de la "guerra fría" empezó a instalarse en todo el mundo la idea de la oposición entre "arquitectura democrática" y "arquitectura totalitaria". Esta idea, impulsada explícitamente por la CIA, tendía a reunir en un solo grupo al nazismo con el comunismo como enemigos, frente a los cuales los "países libres" enarbolaban símbolos comunes de una cultura igualmente "libre". El centro del debate arquitectónico se desplazó a los Estados Unidos, desde donde los viejos maestros –Gropius, Hilberseimer, Neutra, Breuer y otros.– echaban las bases de la *New Bauhaus*, correspondiente al libre mercado, la democracia y el *American Way of Life*. Obviamente el repudio a la "arquitectura totalitaria" acarreaba consigo un desprestigio creciente del Estado como directo gestor de la Arquitectura Moderna, y el paso a un papel de promotor.

De este modo, avanzada la década del '50 la modalidad de la relación cambió y se convocó con más frecuencia a concursos, entre los que se destacan los de la sede universitaria de Mendoza, de 1950; la Municipalidad de Córdoba, ganado por SEPRA en 1953; el del Teatro Municipal General San Martín, de Mario Roberto Alvarez, del mismo año; la Colonia de Vacaciones de la federación Gremial de la Carne, también de 1953, y el Centro Administrativo de la Provincia de Córdoba, de 1955.

Ya hemos aludido a algunos de estos edificios, pero debemos destacar ahora que, aunque se trataba de encargos de gran importancia, configuraban una oferta mínima en relación con los volúmenes de obra pública movilizada en el primer período y a la gigantesca operatoria del Plan Eva Perón.

Pese a verse reducidos en sus posibilidades de acción, o quizás por esta causa, algunos arquitectos trataron de preservar antiguos valores. La preferencia por el minimalismo, la claridad, la pureza o el principio de "verdad estructural" y la limpieza de la estructura funcional delatan la adhesión a principios éticos en las obras de Mario Roberto Alvarez; Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini; Aslan y Ezcurra; Mauricio Repossini; y Amaya, Devoto, Martín, Lanusse y Pieres.

Pero se trataba de una actitud insostenible que a lo sumo permitía, en los mejores casos, un ejercicio "decente" de la profesión, pero que no podía impedir la tendencia hacia la "ingenierización" de la disciplina, iniciada precisamente en el momento en que institucionalmente se había sancionado la separación de ambas carreras.

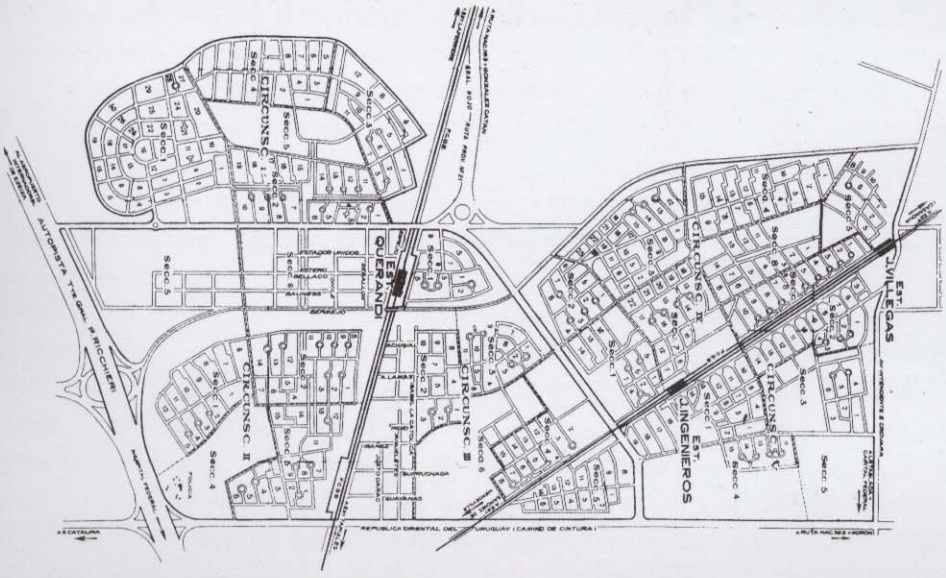
Liquidado todo contenido cultural, toda misión "semántica" para la disciplina; con las primeras "certidumbres" modernistas cuestionadas en distintos frentes a nivel internacional; diluido el breve matrimonio con el Estado; con un mercado disputado palmo a palmo por ingenieros que no interferían con "inútiles" exigencias formales las demandas de una clientela ávida de rápidas ganancias; la arquitectura enfrentó en la segunda mitad de los cincuenta una profunda crisis de rol, crisis a cuyo examen se dedicaron no casualmente las Primeras Jornadas de Arquitectos, organizadas en Córdoba en 1954, y de la que una encuesta organizada por la revista *Sur* en 1960 revelaría una dimensión exasperaste.

En la última mitad de la década del '50 las circunstancias políticas favorecieron el mecanismo de encargos por la vía de los concursos públicos y se vivió una nueva "primavera". Pese a que la participación en organismos estatales se había hecho cada vez más frecuente, para la mayoría, los Arquitectos debían con-

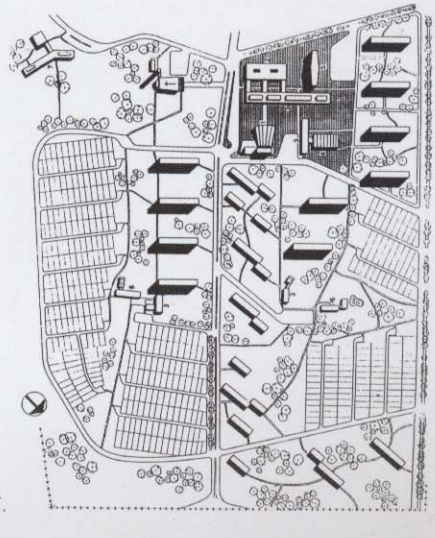
3.

4.

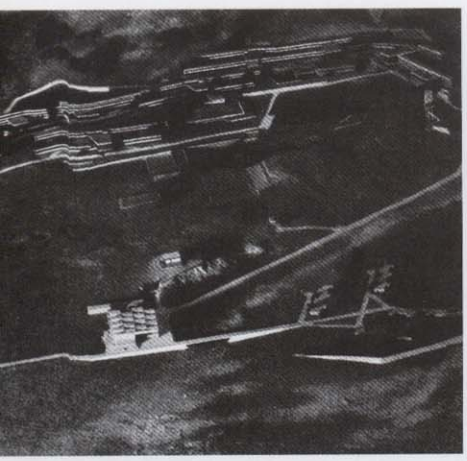
5.


CIRCUNSC. I
CIRCUNSC. II
CIRCUNSC. III
CIRCUNSC. IV
CIRCUNSC. V
Secc. 1
Secc. 2
Secc. 3
Secc. 4
Secc. 5
QUERANDI
EST. INGENIEROS
EST. LAS HERAS
ESTADOS UNIDOS
BELGICA
SUIZA
ITALIA
ALEMANIA
FRANCIA
INGLATERRA
BOLIVIA
PARAGUAY
BRASIL
ARGENTINA
AUTOPISTA TTE. GRAL. P. RICCHIERI
REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY (CAMINO DE CINTURA)
A RUTA NAC. Nº 3 (NORTE)

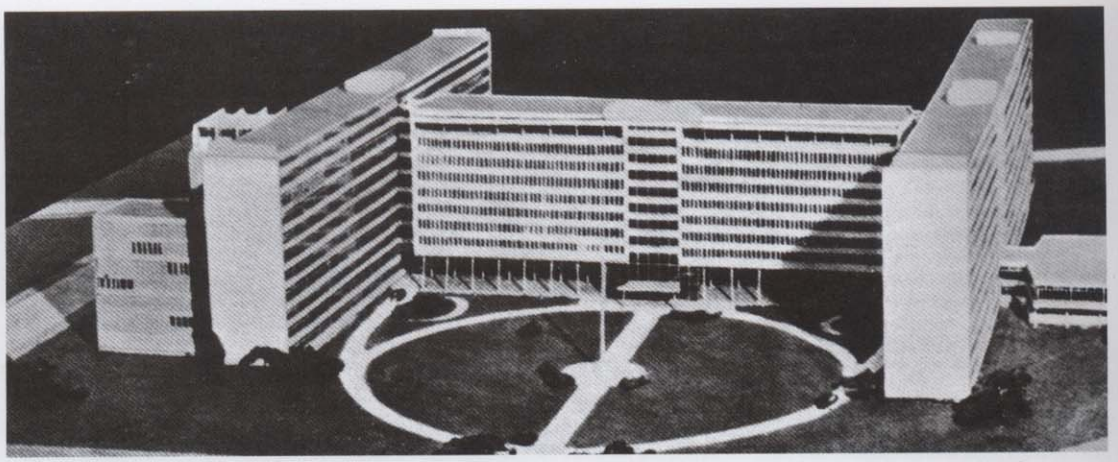
6.



7.



1.



2.

3.

1. Colonia de Vacaciones. Proyecto ganador de Concurso. Suárez, Sarrailh. Córdoba.
2. Secretaría de Aeronáutica. Proyecto ganador de concurso. Devoto, Lanusse, Martin, Pieres. Buenos Aires.
3. Conferencias de Bruno Zevi en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Tapa de la publicación.
4. *Revista de Arquitectura*. Tapa.
5. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, de la Universidad de Buenos Aires. Tapa.

A lo largo de los veinte años que transcurrieron desde finales de la década del '30 hasta finales de la del '50 se echaron las bases de la historiografía de la "arquitectura moderna" en la Argentina, instaurándose desde entonces un modo profesional de organizar y abordar los testimonios heredados. Simultáneamente se dieron los primeros pasos hacia el establecimiento de políticas de preservación.

tinuar siendo aquellos profesionales liberales que, ahora más frecuentemente en equipo, gestaban desde su estudio proyectos cretinos. Hubo quienes comenzaron a cuestionar esta representación, y nos referiremos a ellos en el capítulo siguiente. Pero en estos años la "crisis de identidad" tuvo sus respuestas más efectivas en el formalismo, la renuncia a la metrópolis y la fuga a la abstracción.

La construcción de la Historia

A lo largo de los veinte años que transcurrieron desde finales de la década del '30 hasta finales de la del '50 se echaron las bases de la historiografía de la arquitectura argentina, instaurándose desde entonces un modo profesional de organizar y abordar los testimonios heredados.

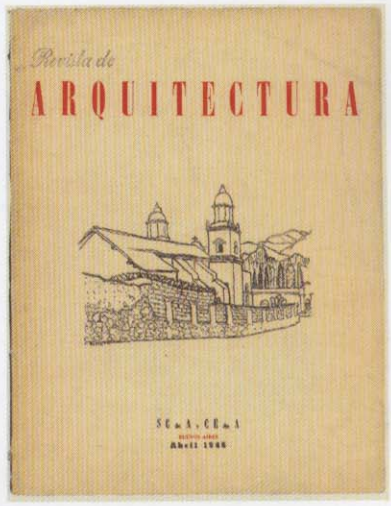
Hasta constituirse de este modo, la mirada hacia el pasado de esas cosas, de esas ideas y de sus creadores carecía de normas, órdenes o valores aceptados u objetivables, pero es posible distinguir en esa larga fase previa dos períodos caracterizados por diferentes actores, objetos y métodos.

Desde mediados del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX, las construcciones de los aborígenes, del período de dominación hispánica o del de la organización nacional fueron raramente un objeto de reflexión. Vicente Quesada, José Antonio Wilde, Domingo Faustino Sarmiento, Leopoldo Lugones, fueron algunos de los que por distintos motivos escribieron sobre estos temas, combinando recuerdos y observaciones, y en algunos casos acudiendo a documentos escritos. Estos trabajos abordaron las más importantes construcciones religiosas –las misiones del noreste, los templos de San Miguel, las Catalinas, Santo Domingo, San Francisco– y edificios históricamente significativos, como la Recova o el Cabildo, o la arquitectura doméstica. A lo largo de todo el siglo XIX se publicaron innumerables relatos de viajeros que muchas veces aludían a las viejas construcciones, y hacia finales del siglo se conoció un conjunto de "memorias" –como las de Lucio V. López, Santiago de Calzadilla, José Antonio Wilde, Manuel José Bilbao– que construyeron la idea de la vieja Ciudad de Buenos Aires como la "gran aldea" armónica de los "padres". De manera que la de este primer período fue una mirada amateur, protagonizada por intelectuales ajenos al campo de la construcción y la arquitectura y determinada, en general, por un interés histórico o vagamente patrimonial o, simplemente, por la nostalgia.

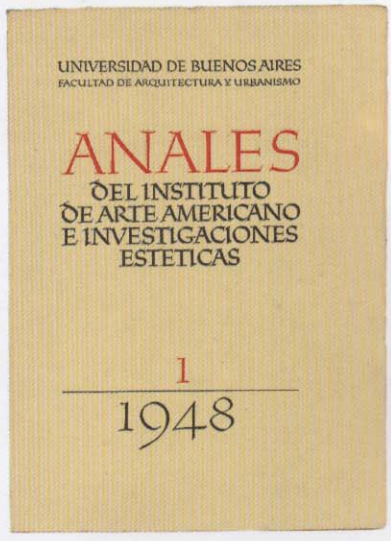
Al período siguiente, que abarca aproximadamente las tres primeras décadas del siglo XX, ya nos hemos referido en parte en el segundo capítulo. Aquí interesa destacar que se caracterizó por un móvil operativo por cuanto sus protagonistas fueron arquitectos preocupados por necesidades interiores al debate de la disciplina, para quienes las construcciones del pasado constituían modelos o referencias para su acción presente. El trabajo de Kronfuss, lo hemos dicho, fue pionero en su calidad y su alcance, pero también fueron protagonistas de esta etapa Noel, Guido, Greslebin, Hary, Christophersen. El carácter de estos estudios estaba determinado por su propósito: eran instrumentos en las disputas culturales en las que estaban empeñados y debían aportar un mejor conocimiento de las obras, de los recursos compositivos y de los repertorios estilísticos. La metodología se basaba en la observación personal y en la integración de los datos en una estructura teórico crítica, y es comprensible que en algunos de ellos haya influido poderosamente la escuela de Wölfflin, defensora de una aproximación estilística y puramente visual.

A finales de la década del treinta se operaron los primeros cambios institucionales que caracterizarían al período que ahora nos ocupa. De ellos, el más significativo fue la creación, en 1939, de la Comisión de Monumentos Históricos, confirmada por ley en 1940. De esta manera, los estudios de los monumentos del pasado adquirieron un estatuto institucional y comenzaron a ser desarrollados con el objeto de su preservación y, por lo tanto, con una metodología y un rigor hasta entonces no exigidos. Paralelamente, a partir de 1939 la Academia Nacional de Bellas Artes, de la que Martín Noel había sido designado miembro, comenzó a publicar su serie de *Documentos de Arte Argentino*, abordando sistemáticamente los principales monumentos y comenzando el estudio de zonas o conjuntos de valor.

Como arquitecto restaurador de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, dependiente de la Dirección General de Arquitectura, fue designado Mario J. Buschiazzo, quien se constituiría en el historiador de la arquitectura argentina más importante de las décadas siguientes y en el centro de la nueva modalidad. Buschiazzo había actuado anteriormente en la Dirección General de Obras Públicas y en el Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires. En 1933 había comenzado a dictar clases de Historia de la Arquitectura en la Universidad de Buenos Aires y a mediados de la década comenzó a publicar artículos sobre arquitectura colonial. Como restaurador, Buschiazzo intervino en los trabajos más importantes encargados entonces por la comisión, la que llevó a cabo la restauración del Cabildo (1938), de la Casa de Ejercicios Espirituales (1940), de la Casa Histórica de Tucumán (1943), de las Quintas de Pueyrredón (1943) y de Saavedra y de la Misión de San Ignacio (1943).



4.



5.

En contraste con las visiones impresionistas y valorativas, con la retórica y con las libres interpretaciones del período anterior, los estudios de Buschiazzo se caracterizaron por su cuidadosa descripción de las características de las obras analizadas, y por una abrumadora precisión en el uso de fuentes documentales, de las que fue un buscador incansable.

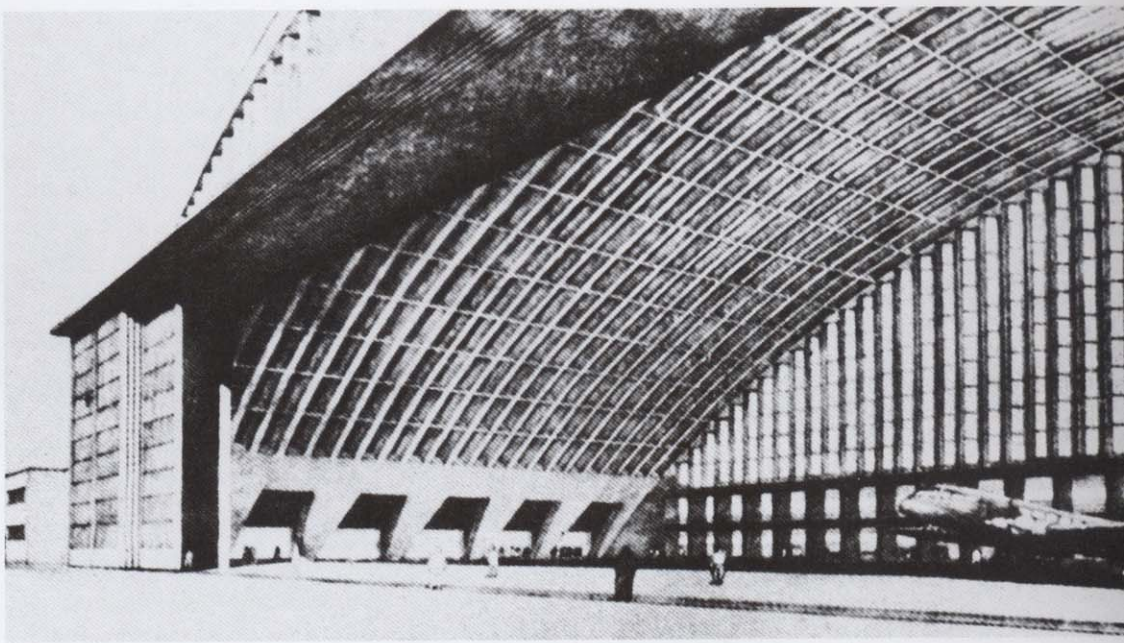
En buena medida su trabajo se apoyaba en los estudios del jesuita Guillermo Furlong Cardiff, quien poco tiempo antes había comenzado a desarrollar sus estudios referidos especialmente a la producción de su orden. Furlong no era arquitecto; había estudiado paleografía en Washington y había obtenido un doctorado en filosofía en la Georgetown University, en 1913. Su primera publicación, *Los jesuitas y la cultura rioplatense*, que incluía temas de arquitectura, fue conocida en 1933; pero su primer gran libro sobre historia de la Arquitectura fue su *Arquitectos Argentinos durante la dominación hispánica*, editado en 1946.

Estos primeros pasos de un estudio profesionalizado de la Historia de la Arquitectura –vale decir: de manera sistemática, con base documental y procurando eludir la intervención de criterios extradisciplinares en el proceso de estudio– seguían el camino abierto en la segunda década del siglo por la llamada Nueva Historia. Ricardo Levene fue uno de los líderes de esta corriente que, tras el propósito de una búsqueda rigurosamente fundamentada de la "verdad" histórica, se atrevió a poner en cuestión los mitos de la nacionalidad construidos por las generaciones precedentes. Cuando Buschiazzo comenzó las tareas de restauración y estudio, a comienzos de la década del cuarenta, Levene era presidente de la Comisión de Monumentos integrada por Campos Urquiza, Ravignani, Quesada, Mitre, Zábala y el ya mencionado Furlong.

Junto con Buschiazzo y Furlong, desarrollaron tareas en la misma dirección, entre otros, José Torre Revelo, Jorge Furt, Vicente Nadal Mora, y Enrique Braun Menéndez. La producción de esta nueva corriente fue no sólo cualitativamente distinta de lo realizado hasta entonces, también la cantidad de los estudios fue sorprendente: mientras que a lo largo de setenta años, desde 1864 a 1937, se habían publicado quince libros y cuarenta y cuatro artículos, se saltó a veintiséis libros y ochenta artículos en los apenas diez años que transcurrieron hasta 1947.

Surgida en oposición a las generalmente poco contenidas libertades interpretativas del período anterior, la nueva escuela de Historia de la Arquitectura se apoyó fuertemente en las metodologías de los estudios de historia del arte, especialmente en el pragmatismo del coleccionismo anglosajón. En este sentido, y en contraste con la tradición hermenéutica alemana en esta disciplina, lo que se buscaba era establecer con precisión las atribuciones y la datación de las obras y describir minuciosamente sus componentes iconográficas y sus características constructivas. En esto último se agregaba a la influencia anglosajona la de los estudios de base estructural desarrollados por Choisy. Como en los estudios de historia del arte –en buena medida determinados por el mercado– un parámetro fundamental en la valoración de los objetos analizados era la relación original/copia, lo cual sería determinante de los juicios general-

1.



2.

mente negativos sobre la arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX. Por este motivo el acento de la valoración y de los estudios estaba puesto en los productos "originales" y no en las estructuras, formas y mecanismos de repetición, lo cual no era ajeno al espíritu dominante del modernismo argentino. En la arquitectura, esto suponía juzgar a las obras aisladas de su contexto y en la preservación se tendía de esta manera a valorar asimismo las piezas, dejando de lado el estudio de los procesos sociales, culturales, económicos o políticos de los que aquellas constituían una manifestación parcial.

Pero la formación misma de este primer importante ámbito para la comprensión del pasado construido en la Argentina no fue ajena a ese tipo de procesos. El de la política rooseveltiana de "buena vecindad", por ejemplo, por el que los Estados Unidos se propusieron construir –y no solamente en el plano cultural– un nuevo paradigma de comunidad "americana", y por ende con lazos y ciertos rasgos de unidad entre las "repúblicas del continente". De hecho los historiadores nucleados en la *Society of Architectural Historians* incidieron en la creación de los Institutos respectivos en México, Uruguay y Argentina; y no sólo los *Anales* del Instituto publicaron con frecuencia trabajos de Dudley Easby, George Kubler o Harold Wethey, sino que el mismo Instituto editó *La arquitectura moderna en los Estados Unidos*, de Kenneth Conant, y el propio Buschiazzo fue el primero en reivindicar el organicismo de Sullivan y la Escuela de Chicago, además de publicar su *De la cabaña al rascacielos*.

Pero como rasgo central de este período debe destacarse, sobre todo, la profesionalización de sus protagonistas. A partir de aquí, los estudios de Historia de la Arquitectura se separaron de la práctica de la profesión de arquitecto como proyectista y constructor. No tanto por la actividad concreta de quienes los realizaban, sino en la medida en que reconocía objetos de estudios y métodos de análisis que eran autónomos en relación con las demandas de la praxis arquitectónica. Esta profesionalización, coherente con la misma tendencia que caracterizaba al conjunto de la arquitectura y con los factores ya mencionados, determinaba asimismo el tipo de mirada que se dirigía al pasado. Esto es, se veía a ese pasado estructurado a su vez "profesionalmente", no de manera conflictiva, caótica en parte, culturalmente crítica, contradictoria. Y la Historia era ella misma una actividad "técnica", es decir, neutral. De esta manera, las observaciones eran acerca de los autores, los métodos de trabajo y construcción, los materiales y las formas empleados; en ellas, en el momento de la valoración, regía el ya mencionado parámetro de la originalidad.

En línea con las premisas de los Nuevos Historiadores la tarea del historiador era la de recoger con rigor las evidencias y ordenarlas en la línea del tiempo, en la suposición de que existía una "verdad histórica objetiva" a la que era posible arribar alguna vez. Esta idea de verdad a partir del puro dato era otra de las características de esta escuela, que instaló una modalidad por la que los estudios se superaban unos a otros a partir de los nuevos documentos o datos pragmáticos descubiertos. La idea de una "ver-

1. Eugéne Beaudoin (der.) durante su visita a la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires.
2. Proyecto de hangares. Pier Luigi Nervi. Aeropuerto de Ezeiza.
3. Ensayo de las estructuras arboladas para la Universidad de Tucumán en el Laboratorio de Ensayos de Materiales de Milán.
4. Módulos articulados de madera. G. Kosice.
5. "Concepto espacial". Lucio Fontana.

La concepción totalizante e intuitiva del funcionamiento estructural promovida por Pier Luigi Nervi suponía la continuidad de las formas en la medida en que con ella desaprecian las articulaciones requeridas por el cálculo analítico que las dividían en planos y líneas. Con la continuidad de las formas estructurales hizo su entrada al debate –desde la construcción y no desde la estética– el espacio como tema arquitectónico.

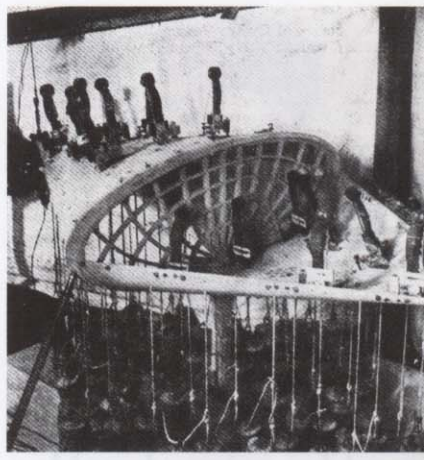
dad" que estaba intacta en el pasado y a la que una tarea técnica apropiada permitiría arribar, reforzaba la autonomía del hacer histórico a la que antes aludimos, puesto que eliminaba el papel del observador, "contaminado" por el presente. Si la Historia era "suma de datos objetivos" y no "construcción de acontecimientos" se anulaba toda determinación interpretativa y cognoscitiva surgida desde las necesidades de la praxis contemporánea al observador y, de esta manera, a su vez la propia praxis reforzaba su desguarnecimiento en relación con ese pasado. Por eso, aunque entrañaba un formidable adelanto al impregnar los trabajos de un extremo rigor metodológico, y si bien sus aportes documentales al conocimiento del pasado fueron decisivos, esta forma de encarar los estudios históricos reforzó, paradójicamente, el debilitamiento cultural en el que la arquitectura moderna se instalaba.

Ciertamente, la escuela que creció en torno a la figura de Mario Buschiazzo no fue un estático acumularse de trabajos iguales a lo largo de las dos décadas que analizamos. A su movilidad contribuyeron sus propias contradicciones, el surgimiento de nuevas generaciones, la influencia internacional y la inesperada incorporación al debate de nuevos puntos de vista.

Pero ya hemos visto en un parágrafo anterior que en 1948 llegó a la Argentina Enrico Tedeschi, a cuya prédica se sumó en 1950 la del propio Bruno Zevi. En relación con el desarrollo de las ideas que estamos analizando el impacto de los italianos fue decisivo y fortaleció –especialmente en los más jóvenes, en oposición al objetivismo y neutralidad proclamada por Buschiazzo– la necesidad de una "interpretación crítica" de la historia y la clave del concepto de "evolución espacial".

Tedeschi actuó principalmente en el interior y se instaló en la provincia de Córdoba; en torno de su figura comenzó a articularse un conjunto de estudiosos jóvenes que fundaron en 1959 el Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura, en el que comenzaron a actuar Marina Waismann, Raúl González Capdevila, Francisco Bullrich. La actividad del Instituto expresó el enfrentamiento con la línea que impulsaba Buschiazzo desde Buenos Aires y buscó restablecer los vínculos de la Historia con el presente, a la zaga de la poderosa influencia del pensamiento de Benedeto Croce sobre los historiadores italianos. De manera que uno de los principales resultados directos de sus actividades fue el desarrollo de una serie de seminarios con figuras de la crítica y la historia protagonistas del debate internacional, como Nikolaus Pevsner, Umberto Eco, Reiner Banham y Vincent Scully.

En el propio Instituto de Arte Americano, el surgimiento de esta nueva línea historiográfica supuso también transformaciones. En 1955, un texto de Raúl González Capdevila sobre Amancio Williams comenzó una serie monográfica dedicada al estudio de arquitectos contemporáneos. En 1956 los *Anales* publicaron por primera vez un análisis basado en el concepto de "evolución espacial", y ese mismo año Mabel Scarone y Jorge Gazzaneo editaron un estudio sobre Eduardo Catalano, al que siguieron otras tres monografías hasta 1960. En estos últimos años del período se establecieron los rasgos de la línea de renovación y de construcción del relato sobre la "arquitectura moderna argentina" que caracterizará la actividad en el período siguiente y trataremos en el próximo capítulo. En él nos referiremos también a la apertura de un nuevo campo de estudio, el de la arquitectura del siglo XIX, iniciado en los últimos años del arco temporal que hemos examinado hasta aquí.


3.

La era espacial

Aunque los vínculos de Pier Luigi Nervi con la Argentina habían comenzado en 1948, a través de sus trabajos para el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán, fue durante su visita a Buenos Aires, en septiembre de 1950, cuando sus ideas, publicadas un año más tarde con el título de *El lenguaje arquitectónico*, alcanzaron una difusión e influencia generalizadas.

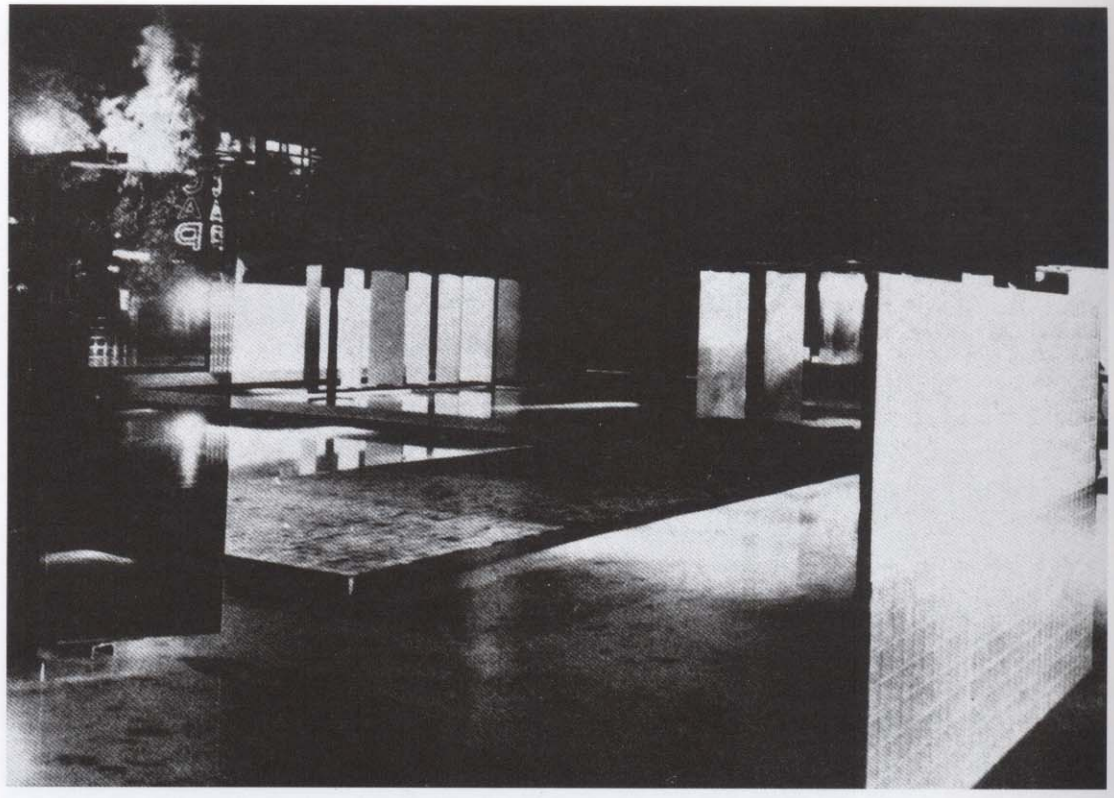
La naciente Facultad de Arquitectura, que emergía de un organismo anterior –la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas– y de la tutela de los ingenieros, advirtió en Nervi la posibilidad de asentar la reciente autonomía estableciendo una forma "arquitectónica" de concebir las estructuras, forma que en cierto modo diera al Proyecto una condición de dominio, dejando para la ingeniería –reducida al cálculo– un papel subordinado.

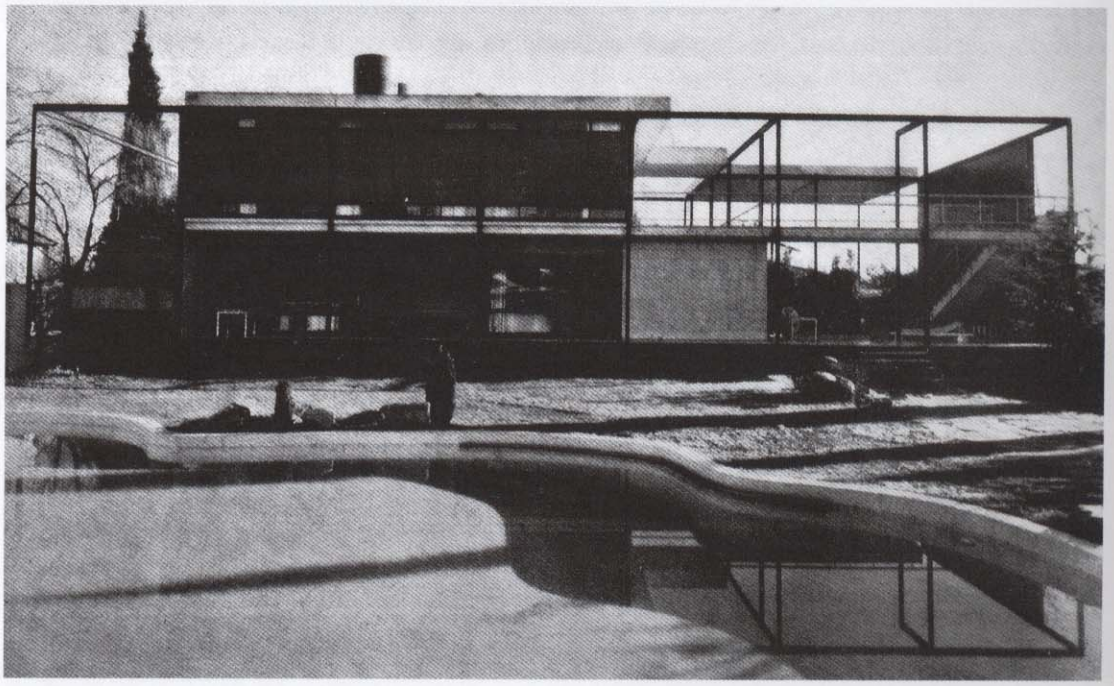
El principal aspecto que se reivindicaría de la obra de Nervi, cuando se lo presentó al público argentino, será su defensa de la estética experimental y la concepción sintética a priori, argumentándose que el camino analítico para establecer la armadura tectónica de los edificios constituía una "traba [a] la imaginación".

4.

5.

1.





3

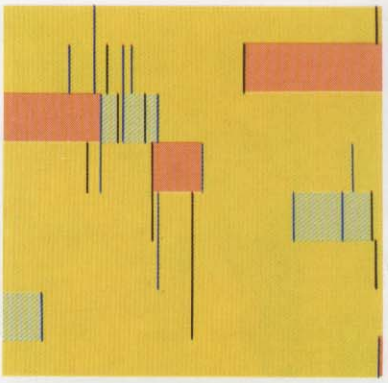
1. Silla. Cesar Janello.
2. Pabellón Cristalplano. Antonio Bonet. Buenos Aires.
3. Casa Oks. Bonet, Katzenstein. Martínez.
4. "Series and Sash's". Tomas Maldonado.
5. "Forma y líneas sobre el plano". Alfredo Hlito.

El valor de la línea o el plano fue trabajado por miembros del grupo de "arte concreto" como Alfredo Hlito y Tomas Maldonado, quienes tuvieron un papel central en la crítica a las actitudes ilusionistas en el arte. Ambos fueron referentes del grupo OAM, integrado entre otros por Horacio Baliero, Carmen Córdova, Jorge Goldemberg y Gerardo Clusellas.

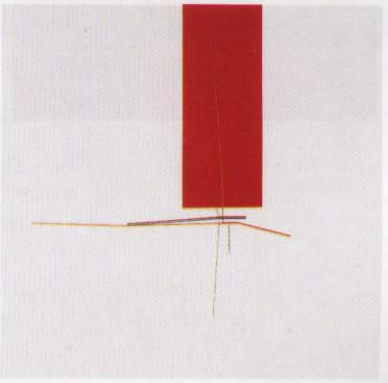
De este modo, la revolucionaria postura técnica del ingeniero italiano se articulaba con la tradición académica francesa del "*Parti*" –la idea global que debía iniciar el proceso de proyecto– instalada en el "polo *beaux arts*" de nuestras Facultades de Arquitectura. Como también lo hacía la idea del protagonismo estructural con el "polo politécnico" de la misma tradición, polo que no solamente había determinado un importante papel para el cálculo, sino también la fuerte impronta de las enseñanzas de Auguste Choisy, autor del manual de cabecera en los cursos de Historia de la Arquitectura. La relación entre preocupación constructivo-estructural en Choisy y principios académicos de composición, típicos de la vieja Escuela no era antagónica con el clasicismo de Nervi, que hizo de la suya "una arquitectura nueva en las formas estructurales y antiquísima en la articulación espacial". En este sentido Nervi no sólo constituía un puente entre arquitectos e ingenieros, sino que se presentaba también como una posibilidad de articulación entre viejas y

nuevas tendencias. Debe recordarse aquí la ya examinada presencia de Perret a finales de la década del treinta, estación importantísima de la línea que estamos trazando, a la que luego de la visita de Nervi también se vincula otra invitación, la de Eugène Beaudoin, en 1954.

Se pensaba que era posible sostener la síntesis previa de dos maneras: por un lado, mediante ensayos experimentales –y de aquí la creación de un laboratorio de ensayo de materiales en la CUT– como paso siguiente a la ideación intuitiva de la forma estructural; por otro, recurriendo a la observación del comportamiento estructural del mayor reservorio de modelos complejos: la naturaleza. Por esta vía se podía unir en un solo haz racionalismo y organicismo, puesto que las más extraordinarias "formas nuevas" podían encontrarse en plantas y animales, mostrándose asimismo como excelentes soluciones estructurales. Las más atractivas eran las estructuras de cáscara: esqueletos, corazas de crustáceos, tortugas, hojas. Pero la enseñanza de Nervi fue más allá, puesto que lo que aparecía con su concepción totalizante e intuitiva del funcionamiento estructural era la continuidad de las formas en la medida en que con ella desaparecían las articulaciones requeridas por el cálculo analítico que dividían en planos y líneas. Y con la continuidad de las formas estructurales hacía su entrada al debate –desde la construcción y no desde la estética– el espacio como tema arquitectónico.



4.



5.

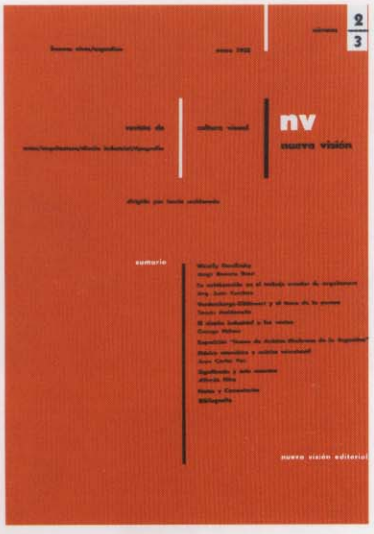
Durante su visita al año siguiente, Bruno Zevi completó en sede teórica este debate y el espacio quedó desde entonces instalado como una componente fundamental de las reflexiones de la arquitectura argentina.

En realidad, la preocupación por las cualidades del espacio había tenido origen en Alemania a partir de los aportes de August Schmarsow (1893), completados luego por Tross, Frankl, Brinckmann y Sörgel. Esta tradición fue continuada más tarde por Siegfried Giedion, quien dictó, en la Cátedra Charles Elliot Norton de la Universidad de Harvard, en el año académico 1938-1939, cuando Zevi cursaba sus estudios en esa Universidad, las conferencias que dieron origen a su famoso *Espacio, Tiempo, Arquitectura* de 1941, año en que Zevi egresó de esa casa de estudios.

La mención de los orígenes alemanes de la teoría del espacio como elemento protagónico de la arquitectura no es ociosa, puesto que permite entender la articulación de las ideas de Zevi con otras expresiones del mismo origen incorporadas a la cultura argentina por otras vías. En 1950 también vistió Buenos Aires Erwin Walter Palm, y si bien los efectos de su visita no tuvieron la espectacularidad y la dimensión de la de Zevi, confluyeron en una dirección similar. Fue Palm, uno de los mayores estudiosos alemanes de historia de la arquitectura latinoamericana, quien llamó la atención de Buschiazzo sobre los contenidos y la particularidad metodológica de un libro de otro estudioso alemán, Nikolaus Pevsner (*Outline of European Architecture*), publicado en 1945, que también postulaba el papel central del espacio como valor de la arquitectura.

Sobre estos antecedentes, y a partir de una fuerte influencia de Benedetto Croce, Zevi propugnaba una fusión de historia y crítica, y su exigencia de un juicio de valor sobre la obra antigua suponía establecer el parámetro de observación en el presente. Pero la "observación en el presente" conllevaba la incorporación del punto de vista del observador, dinámico por definición. La consideración del movimiento vital del observador llevaba a Zevi a postular que la clave de cualquier interpretación de la arquitectura debía ser su cualidad espacial, vale decir, su capacidad de producir vivencias en el desplazamiento del espectador.

En esta clave el impacto de Zevi fue de gran importancia puesto que permitió a los arquitectos –esta vez a los modernistas– recuperar parcialmente legitimidad para su palabra en el debate historiográfico. En un movimiento de sentido contrario al que referimos al comienzo, gracias a Zevi la Historia volvía a desprofesionalizarse, porque si el papel y el aporte principal de la Arquitectura era la producción de espacio no podía haber nadie mejor que los propios arquitectos para establecer parámetros y valores. Es más, la Historia de la Arquitectura propugnada por Zevi se disociaba de la Historia *tout court* y de sus métodos, y hacía, si no totalmente inútiles, al menos faltos de interés para los arquitectos todo tipo de estudios dirigidos a comprender otros aspectos vinculados a la disciplina o organizados en torno de unos objetos que no fueran exclusivamente las propias obras construidas. Pero las consecuencias no afectaban sólo a los historiadores. Es que si el espacio adquiría esa importancia en la valoración de la Arquitectura, inmediatamente se eclipsaban los valores relativos a los llenos; sólo que los éstos –muros, pisos, cubiertas, pies derechos, etc. – eran la materia de la Arquitectura, y que eclipsar sus valores suponía fomentar un creciente desinterés por las cualidades y los saberes referidos a la construcción, a los detalles, a las texturas.



1.

2.

1. Revista *Nueva Visión*. Tapa.
2. Terraza Palace. A. Bonet. Mar del Plata.
3. Vivienda individual. E. Casasco. Prov. de Buenos Aires.
4. Vivienda individual. E. Casasco. Prov. de Buenos Aires.
5. Mercado. E. Casasco. Buenos Aires.

La centralidad del concepto de espacio para la arquitectura fue teorizado por Bruno Zevi y expuesta con enorme éxito durante sus conferencias en Buenos Aires. A la fascinación por el valor de ese concepto contribuyeron las experiencias de artistas como Kosiche, Iommi y Fontana.

La búsqueda de una arquitectura reducida a líneas y planos libres en el espacio dio lugar a una zaga de experiencias de extremo rigor en la que confluían muchos de los debates sostenidos a lo largo del período. Las tensiones de los opuestos contenidos en "Austral" parecían en ellas resolverse en el triunfo de la pura Razón.

No es de extrañar que la concepción espacialista haya tenido en el Instituto de Investigaciones de Historia de la Arquitectura (IIHA) uno de sus principales ámbitos de resonancia, puesto que Enrico Tedeschi había integrado con Zevi el grupo de la revista *Metron*, en Italia y adhería a esas ideas de manera sustantiva

Pero la especial aceptación que en la Argentina tuvo la apreciación del espacio como valor dominante de la Arquitectura tiene también otros orígenes. El interés de Jorge Vivanco por el espacio, por ejemplo, se sustentaba en un texto aparentemente alejado de la teoría de la arquitectura: *La decadencia de Occidente*, de Oswald Spengler. Muy leído por los nacionalistas de los años treinta y cuarenta, Splengler esbozaba en el tercer capítulo de la primera parte de su obra una verdadera metafísica del espacio. El particular sentido de la profundidad, de la extensión –la percepción limitada a la masa en el mundo antiguo o la concavidad en el mundo "árabe", por ejemplo–, daba lugar según Spengler a lo que llamaba "símbolo primario de una cultura". La arquitectura asumía de este modo un importante papel en su interpretación de la Historia, la que se constituía en una historia del sentido del espacio.

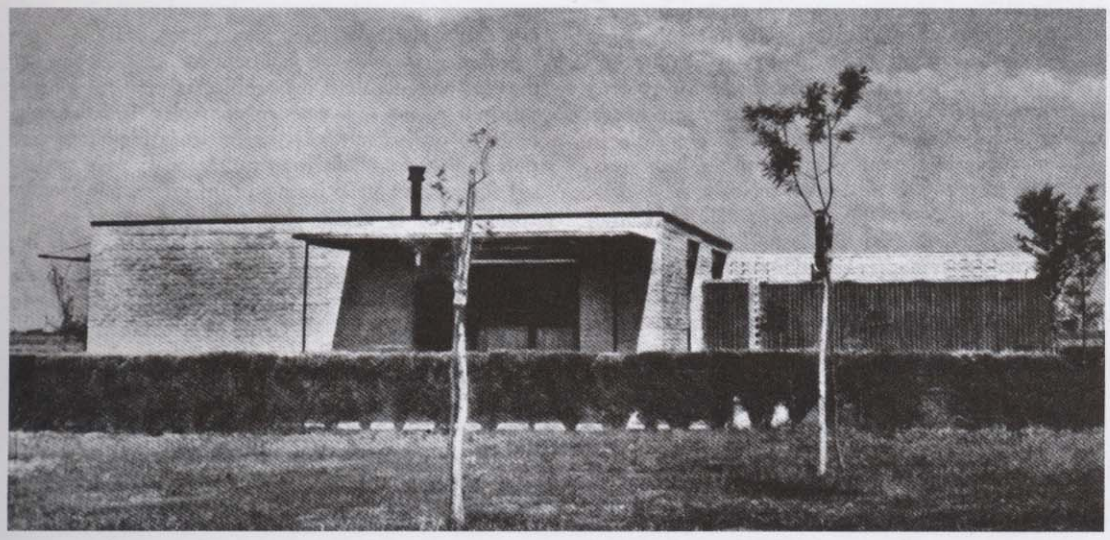
Según esa clave spengleriana, para Vivanco los pueblos americanos prehispánicos habían generado su identidad en torno de un particular sentido de las grandes dimensiones, creando recintos exteriores de escala monumental, con espacios de una dilatación horizontal sin igual. Es en estas ideas donde deben buscarse los fundamentos para un mejor conocimiento de la "megalomanía" del proyecto tucumano, y también la de otros proyectos, como el plan de Jujuy de Vivanco donde éste buscaba una "dimensión" propia que, creía, bien poco tenía que ver con el cercano horizonte de los europeos.

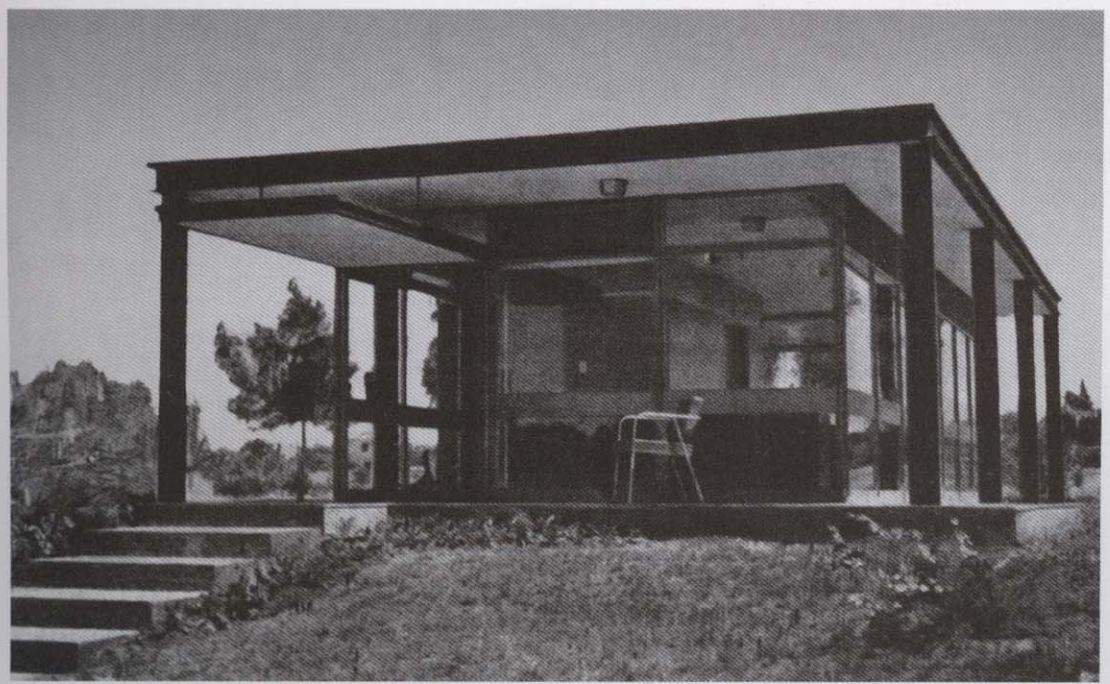
Simultáneamente, el espacio constituía una de las preocupaciones centrales en el debate de las artes figurativas, o al menos en un sector que tendría importante impacto en la construcción de la cultura moderna; esto es, en aquellos grupos que constituyeron el movimiento favorable al arte abstracto, en particular "Madi" y "Arte Concreto-invención", a los que debe agregarse la actividad de Lucio Fontana, el creador del "espacialismo", reinstalado en esos años en nuestro país.

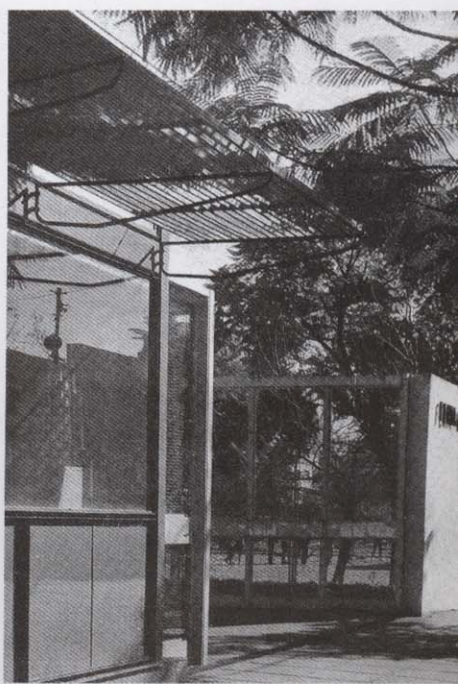
Los abstractos habían comenzado a operar en 1942, pero fue con la presentación de la revista *Arturo*, en el verano de 1944, cuando sus ideas ingresaron al debate. Con independencia de las diferencias teóricas y de medios de expresión elegidos por los artistas que integraban los dos grupos mencionados, en ambos casos el concepto de espacio jugaba un papel fundamental. Los "concretos", como

Alfredo Hlito o Tomás Maldonado, procuraban reflexionar sobre la relación entre plano y espacio, pasando de la negación absoluta de éste a la exploración de construcciones espaciales a partir del color y la línea. La referencia más importante la constituía el neoplasticismo y el suprematismo, mediados en esos años por la lectura de Lazlo Moholy Nagy y, en general, por la tarea de la *New Bauhaus*, en Chicago. También Molí, en *La Nueva Visión* –publicado en alemán en 1925 y en inglés en 1930 y 1938– dedicaba una importante atención al tema. Para él, la construcción de un *continuum* espacial constituía un ideal que debía reflejar una resolución del conflicto entre lo orgánico y lo artificial, lo abierto y lo cerrado, entre el campo y la ciudad.

Por su parte Lucio Fontana no era ajeno a las ideas discutidas por el concretismo, algo que incidió en la recuperación de sus experiencias de preguerra y lo llevó a elaborar en 1946 su *Manifiesto Blanco*, base del espacialismo. A diferencia de la afirmación del plano, por parte de los primeros, y de la creación de alternativas dinámicas, por parte de Kosiche, el de Fontana constituía un intento de hacer emerger el espacio latente en la materialidad de la tela o el volumen esférico de sus esculturas. El tema de la materialidad y su preocupación por un "reencuentro" orgánico con la naturaleza era lo que diferenciaba su aproximación de las realizadas por los otros grupos concretistas.

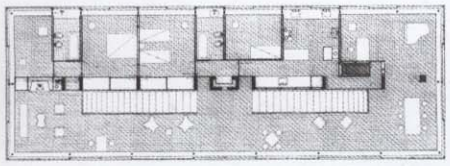




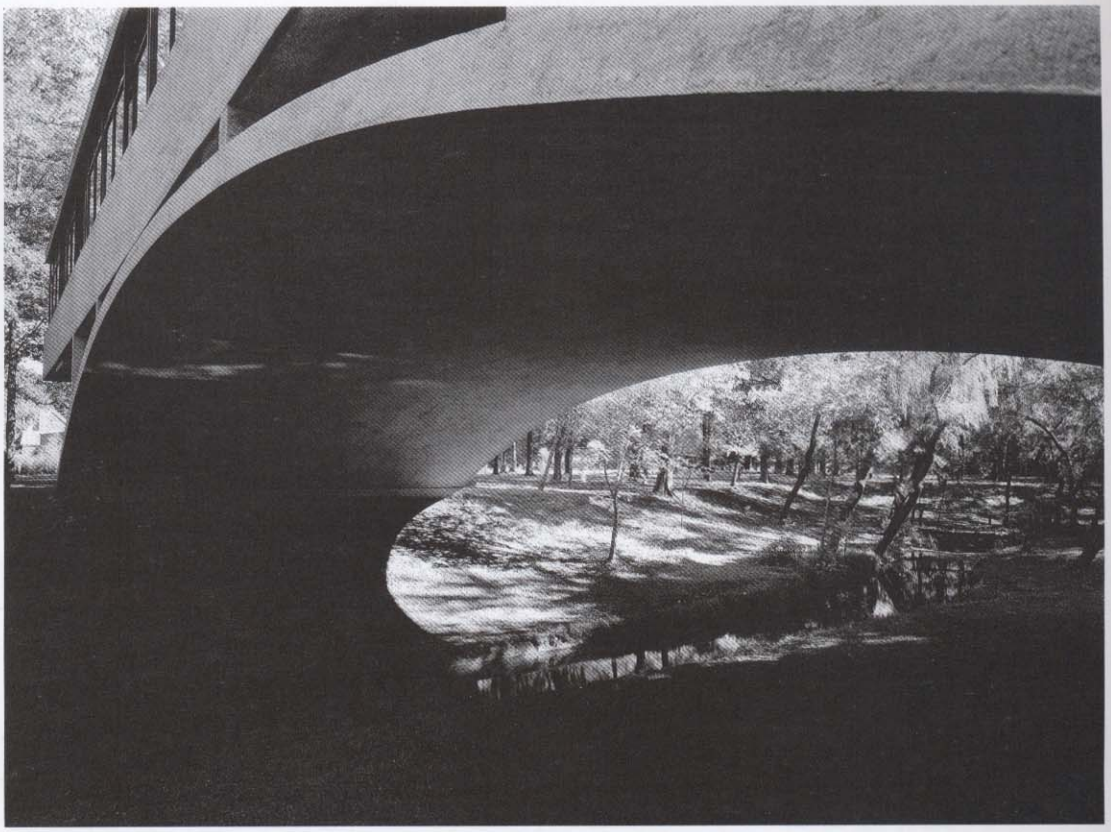


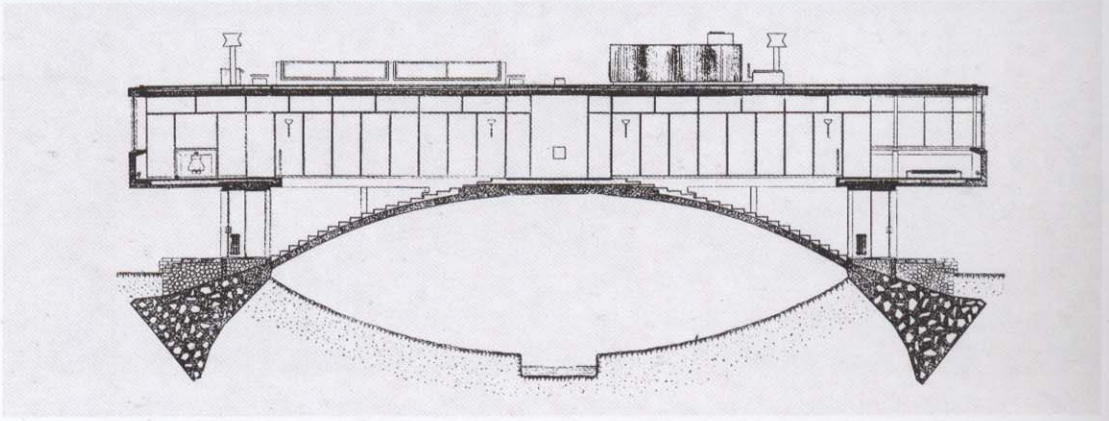
5.

1.



3.





1. Casa Williams. Interior. Amancio Williams. Mar del Plata.
2. Casa Williams. A. Williams. Mar del Plata.
3. Casa Williams. Planta. A. Williams. Mar del Plata.
4. Casa Williams. Corte. A. Williams. Mar del Plata.
5. Viviendas en el espacio. Proyecto. A. Williams.
6. Santuario de Nuestra Señora de Fátima. A. Williams. Pilar.
7. Rascacielos. Proyecto. A. Williams. Buenos Aires.
8. Viviendas en el espacio. Proyecto. A. Williams.
9. Rascacielos. Proyecto. A. Williams. Buenos Aires.

Con sus proyectos de rascacielos colgantes, viviendas aterrazadas, aeropuerto y hospitales, pero especialmente con la casa de Mar del Plata, Amancio Williams formuló una de las propuestas más originales, puras y rigurosas de la arquitectura moderna a nivel internacional.

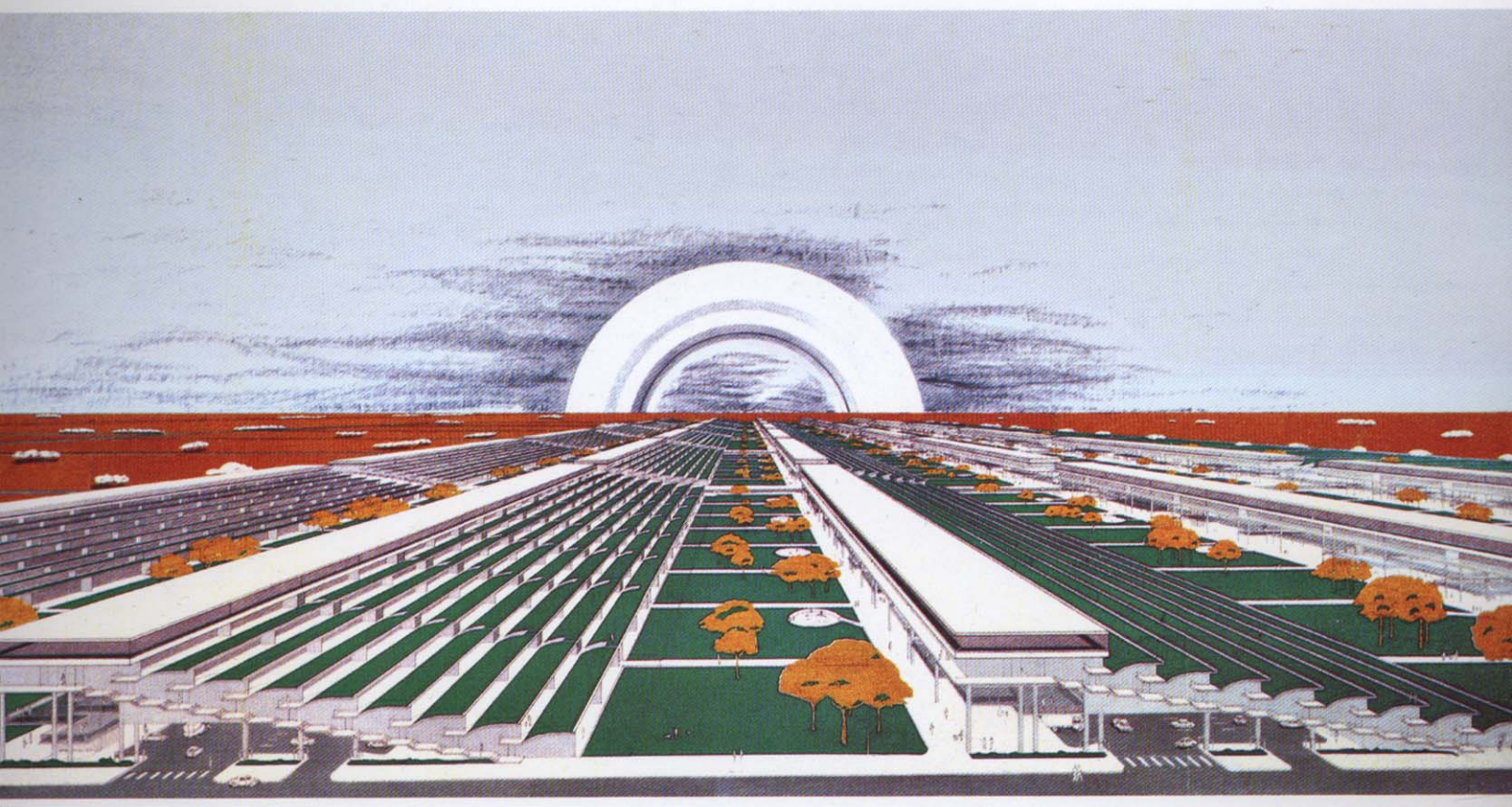
Fugas platónicas

Una última corriente que caracteriza este segundo período es la que hemos definido como esencialista o "concreta". La conforman algunas obras y proyectos de César Janello, Amancio Williams, Antonio Bonet, Claudio Caveri, Juan Angel Casasco y Alfredo Casares.

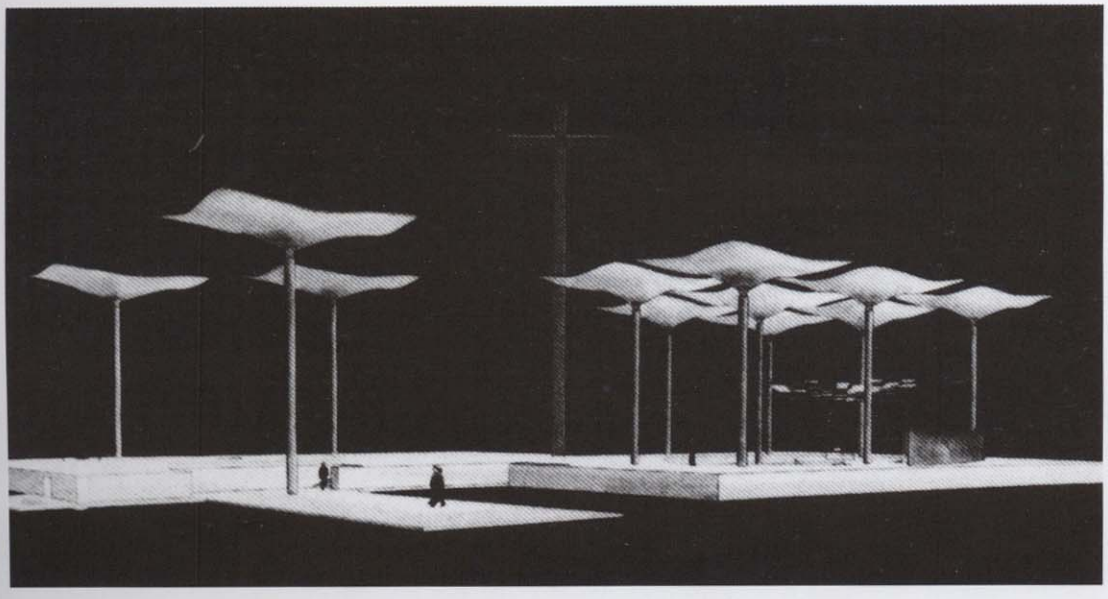
Las fuentes principales a las que esta corriente hace referencia son: el Instituto de Tecnología de Illinois, dirigido por Mies van der Rohe; la Escuela de Diseño de Ulm, dirigida por Max Bill, y –en general–, la escuela suiza de arquitectura desarrollada durante la década anterior, cuyos trabajos diera a conocer Alfred Roth.

Excelencia tecnológica, depuración lingüística e intransigencia funcional son las premisas que parecen sustentar a estas arquitecturas y que configuraban, a su manera, una forma de eludir una confrontación con las contaminadas condiciones de la realidad. Pero si frente a los requerimientos de la metrópolis periférica el profesionalismo elegía someterse; el organicismo, retornar a la naturaleza; el regionalismo, a Arcadia, el "concretismo" arquitectónico optaba por lanzarse hacia adelante.

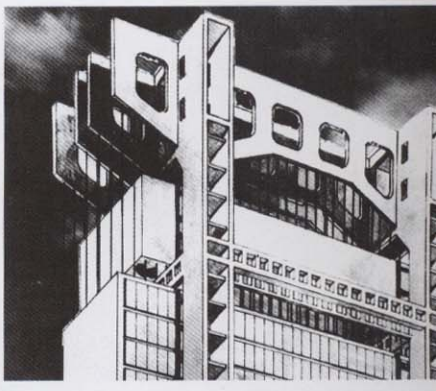
El mérito de esta corriente radicó en su coherencia y, extrañamente, en la continuidad con la ya señalada búsqueda de sobriedad de la cultura y de la arquitectura en la Argentina moderna. Por este motivo, con



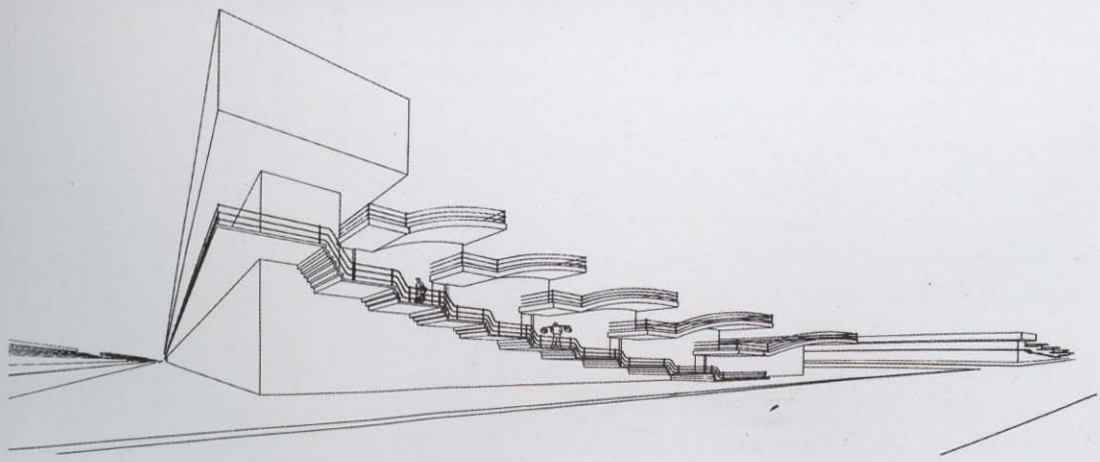
5.



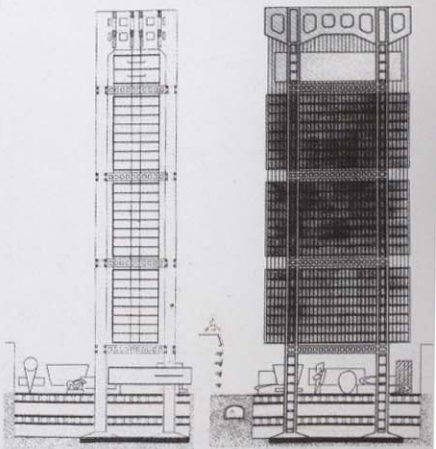
6.



7.



8.



9.

1. Conjunto de vivienda popular. La Boca. Katzenstein, Santos, Solsona, Peani. Buenos Aires.

En el conjunto para las Torres de la Boca, de 1956, comenzó a despuntar un grupo de jóvenes que parecían incorporar las inquietudes que asaltaban a la arquitectura moderna, después de una década en la que las grandes empresas de reconstrucción de la posguerra la habían puesto a prueba mostrando numerosas fisuras.

su relativa rigidez, frialdad y engolamiento estos arquitectos y estas obras bien podían también reclamar –en el mismo plano que lo hacían otros desde distintas cadenas de semejanzas materiales, tipológicas, estilísticas o culturales– la "representación" del espíritu local.

El núcleo teórico de más fuerza estuvo conformado en torno del ya mencionado movimiento de Arte Concreto, tras las figuras de Enio Iommi, Iula Kosice, Vincenzo Fontana, Tomás Maldonado y Alfredo Hlito. Para el debate arquitectónico revistió una especial importancia la edición de la revista *Nueva Visión*. La acción cultural del grupo directamente ligado a la revista –identificado como Organización para la Arquitectura Moderna (OAM) – no se limitó a su publicación y se vio ampliada por la cátedra universitaria, la edición de varias colecciones, la crítica y el estímulo a un amplio espectro de actividades artísticas.

Si ser "concreto" en la plástica suponía asumir como real que el retrato pintado no era tal sino una ficción que simulaba serlo cuando en rigor sólo había una tela y un conjunto de pigmentos adheridos a ella, en la arquitectura ser "concreto" debería traducirse en el reconocimiento de que la construcción sería asimismo materia acumulada con destino a una finalidad muy precisa y, desde el punto de vista figurativo, no mucho más que un conjunto de planos y líneas. Cualquier vocación representativa, cualquier determinación de gusto, debería ser vista desde este ángulo como una ficción carente de fundamentos.

Obviamente, la acción de estos jóvenes se apoyaba en el trabajo ya maduro de Amancio Williams, el más nítido representante de esta corriente.

Con sus proyectos de rascacielos colgantes, viviendas aterrazadas, aeropuerto y hospitales, pero especialmente con la casa de Mar del Plata (1942), Williams formuló una de las propuestas más originales, puras y rigurosas de la arquitectura moderna a nivel internacional. En aquella vivienda, construida en medio de un bosque, logró mostrar la contradicción entre la necesidad más eterna de enraizamiento y el fluir incesante que define la condición metropolitana moderna. Confluencia en la máxima racionalidad tecnológica del diagrama de fuerzas y la cuenca cavada del arroyo, objeto en el puente y patio en la casa, creación abstracta y tipo tradicional pampeano en galería, expresa el más amplio conjunto de significados con que puede describirse la arquitectura moderna de la Argentina. Y lo mismo, siempre en grado agudo, se repitió en los restantes trabajos.

Otro puente, el trazado por Cesar Janello sobre la avenida del Libertador en Buenos Aires, integra esta serie de obras fascinadas por la búsqueda de una condensación máxima de los medios expresivos, al borde del silencio. Janello había construido también de este modo unos pabellones de la Feria Internacional de Mendoza (1954), especialmente los de la propia ciudad y del Brasil. Aunque de menor creatividad, el pabellón de Bellas Artes (1960), de Fraile y Gómez Alias asesorados por el propio Janello, puede ser considerado dentro de esta corriente.

Antonio Bonet en colaboración con Ernesto Katzenstein inició un período "concreto" con la casa Oks, en Martínez (1958), un juego abstracto entre retícula cúbica de acero y planos de hormigón y vidrio. Una composición minimalista y neoplástica caracterizó también al pabellón de Cristalplano (1960), que proyectó para la Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo.

Dentro de la misma línea de rigor, abstracción y búsqueda de la respuesta necesaria con una extrema condensación de medios expresivos, se ubican también el proyecto de Alfredo Casares para alojamiento de sectores medios presentado en el IV Salón Nacional de Arquitectura (1943) y los primeros proyectos de Claudio Caveri, entre los que sobresale su propia vivienda. El destino personal de los integrantes de esta corriente es tan elocuente de la inviabilidad de su fuga al futuro como lo fue el de los regionalistas hacia Arcadia. Alguno emigraron: Maldonado a Ulm y luego a Milán, Bonet de regreso a España; Caveri optó por el viraje que ya describimos y Williams esperó en vano hasta morir.

El acontecimiento arquitectónico que marcó la transición de 1960 fue el concurso para la Biblioteca Nacional, del que participaron varios de los nombrados hasta aquí. Pero ni el corbusianismo de Soto, ni el brutalismo blanco de Caveri, ni el profesionalismo de Alvarez, ni el empirismo de Borthagaray resultaron aptos para expresar el objeto más elocuente de la cultura argentina del momento, y el jurado otorgó el primer premio a Clorindo Testa y el segundo a Justo Solsona. Los proyectos se caracterizaban por su formalismo, con una gran autonomía plástica; más vinculado al metabolismo japonés, el primero, y más cercano a cierto organicismo tardío norteamericano, el segundo; en los dos casos se apela a la originalidad y al gesto como medios de destacar al monumento en el tejido urbano.

1.

En los veinte años que siguieron a este evento, la arquitectura argentina estuvo signada por el reconocimiento del fracaso de las ideologías del plan y control urbano, por un lado, y por la "ingenierización", por el otro. Si el puro profesionalismo diluía la particularidad del perfil disciplinario, si las normas de la tradición habían sido destruidas, si ninguna Armonía podía conseguirse en el territorio de la pura especulación, si la fuga hacia adelante se revelaba imposible, y era anacrónico todo regreso a Arcadia, sólo quedaba el camino de un continuo renacer de lo nuevo, del permanente cambio, del subjetivismo más acentuado. Y éstas, precisamente, serán las obsesiones que recorrerá la arquitectura argentina en su etapa posterior, una arquitectura que, justamente por haberlo substantivado, había eliminado lo moderno como mera adjetivación.

Tercera parte

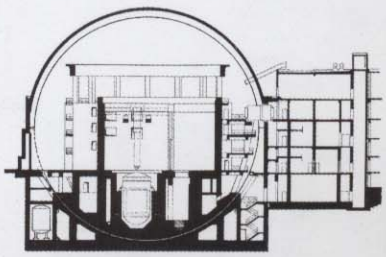
Los días del diluvio

5

1960
1980

Desarrollo y utopías

Arquitectura y Estado modernizador



2.

4 de diciembre de 1958, 8 de enero de 1959, 15 de septiembre de 1959. Distantes en apenas treinta y cinco días, las dos primeras fechas señalan los polos políticos de la tensión que define este período: una corresponde a la sanción de la ley de radicación de capitales en la Argentina, promovida por el gobierno del doctor Frondizi, la otra a la entrada en La Habana de los revolucionarios dirigidos por Fidel Castro. La tercera es la fecha de la culminación del último CIAM y, con ello, del proceso de consagración modernista comenzado en La Sarraz en 1928.

Las fechas de las periodizaciones son, se sabe, sólo convenciones para la construcción de las ideas. De este modo, al igual que lo que ocurre con lo que hemos llamado "larga década del treinta" (1925-1945), podríamos referirnos en este caso a una "larga década del sesenta", haciéndola comenzar en torno de 1960 y prolongándola hasta 1980, aproximadamente.

En la Argentina se sucedieron a lo largo de los casi veinte años que integran esta "década" muy distintos gobiernos civiles y militares, pero nuestra periodización no responde a un criterio político sino específicamente disciplinar. La premisa que la define consiste en la relación que la Arquitectura como institución y los arquitectos mismos mantuvieron con el Estado a lo largo de este período, una relación que –a diferencia de lo ocurrido hasta entonces, y de lo que ocurrirá en el último tramo del siglo–, tuvo a ese Estado como principal interlocutor deseado y real. Debemos explicarnos.

Por sus particulares características, la Arquitectura es un arte sobre el que influyen de manera estrecha las relaciones que establece con el Poder. No por casualidad, fuertemente condicionada por programas y utopías de transformación económica, productiva y social, la historia de la "arquitectura moderna" se despliega de manera plena luego de la conmoción provocada por el golpe de Estado de 1930. Ha sido demostrado que, como en otros países del mundo y de Latinoamérica, el intervencionismo estatal en el ciclo económico argentino tiene su inicio con las políticas posteriores a la Gran Crisis de 1929.

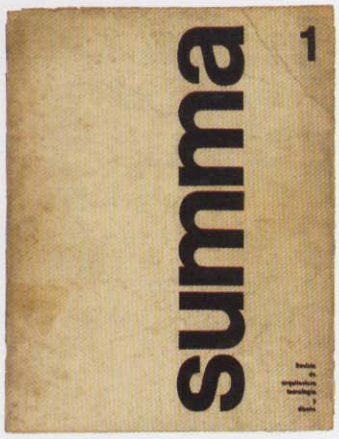
En el capítulo precedente vimos como en algún momento de la década de 1940 el cruce entre las ideologías modernistas del Plan y las políticas estatales de reorganización productiva, distributiva, y territorial parecía, para sus mentores al menos, al alcance de la mano. Podría decirse sin embargo que en ese momento la tendencia que apuntaba a la máxima eficiencia (técnica) del sistema socioeconómico fracasó en aras de la primacía de la política. En el período que ahora comenzamos a examinar se producirá un nuevo intento de cambio de primado, esta vez con mayor vigor. Como lo han reconocido numerosos estudiosos, en esta etapa será la economía –el Desarrollo– la que ocupará el centro de la escena del Poder, y la que relegará a la política –los Partidos, las Instituciones democráticas, las organizaciones de la sociedad civil– a un segundo plano.

El Desarrollismo se presentaba en versiones muy distintas y articulaba igualmente distintos orígenes.

Por un lado, se apoyaba en las políticas norteamericanas que a partir de la reunión de Punta del Este de 1961 instalaron el programa de la Alianza Para el Progreso; por otro, recogía las sugerencias que desde el manifiesto de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) de 1949 impulsaba el economista Raúl Prebisch; y era también una manifestación del impulso que a las esperanzas de progreso de los antiguos países coloniales, o simplemente pobres, daba la acción y la prédica de nuevos líderes internacionales como Kwame Nkrumah, en Ghana, o Juscelino Kubitscheck, en el Brasil.

1. Central Nuclear de Atucha. Interior.
2. Central nuclear de Atucha. Corte.

En este período la condición moderna fue asumida de manera sustantiva por el conjunto de la sociedad, el Estado y la Arquitectura. Se trató de un momento especialmente eufórico, en el que surgieron nuevos programas y numerosas iniciativas destinadas a su análisis y celebración.



1.

2.

Pero el Desarrollismo sería incomprensible sin la Guerra Fría como fondo. Los avances económicos y tecnológicos producidos en la Unión Soviética constituían a la vez su ejemplo y su contracara. Su ejemplo, porque inducían a creer en la necesidad y posibilidad de un crecimiento de la economía sobre la base de bruscos saltos hacia adelante, y constataban que ese impulso debía afectar principalmente a la industria, en especial a la pesada, lo que a su vez requería de un radical aumento de los recursos energéticos. El estalinismo había generado el capital necesario para esas transformaciones mediante la imposición violenta del ahorro –subconsumo– social. Bajo la doble presión de la vocación expansiva norteamericana en la economía y la política y del experimento "soviético" de la Revolución Cubana, en América Latina, el "desarrollismo" suponía en este sentido su contracara o, en otras palabras, la ilusión de que el salto era posible en el marco del capitalismo abriendo las economías a inversiones extranjeras y alineándose, en consecuencia, con el bloque occidental.

En todos los casos la eficiencia económica del proceso se ponía como finalidad a la que la política quedaba subordinada. Pero también, en aras la eficiencia, en los procesos de modernización económicos y sociales, que de ese modo se pondrían en movimiento, se presentaba como prioritario favorecer el avance tecnológico e incluso, para algunos, científico.

No es este el lugar para analizar las razones de los numerosos cambios de rumbo y de énfasis que la voluntad de llevar a cabo esta estrategia supuso a lo largo de todo el período, pero sí para destacar que en todos los casos el Estado aparecía como el instrumento idóneo para impulsarla, y que, en definitiva, la puja se orientaba a determinar cuáles eran las maneras más eficientes de hacerlo funcionar y, con este fin, de dominar las fuerzas sociales y políticas que pudieran oponerse o trabarla.

Y aunque es cierto que la reapertura de la economía a los grandes capitales internacionales en los rubros de la energía y las nuevas industrias había comenzado en los primeros años cincuenta, las condiciones para su avance acelerado se generaron en el período que ahora consideramos. La siderurgia, la petroquímica, los automotores, la energía hidroeléctrica y atómica, la celulosa, fueron las nuevas actividades industriales que avanzaron a mayor velocidad en relación con otras ramas, como la textil o la alimentaria.

Si consideramos que en el universo de la disciplina arquitectónica el período se prolonga hasta avanzado el Proceso de Reorganización Nacional es porque, incluso en esos años, el Estado fue entendido y podía todavía, en cierto modo, funcionar como un protagonista activo de las transformaciones. Es cierto que el signo principal de esos cambios era opuesto en relación con lo sucedido hasta entonces y suponía no solamente la convicción de que el Desarrollo no ocurriría como se había pensado, sino que la propia industrialización como motor del avance económico era una quimera. Pero para la última dictadura militar del siglo XX el Estado todavía era necesario: si previamente se lo había empleado como un Estado Benefactor, o como un Estado Industrializador o Intervencionista, ahora habría que hacerlo funcionar como Estado Destructor. En todos los sentidos: desde las rémoras de estructuras económicas preexistentes, para permitir la entrada en todos los rubros de los capitales internacionales "verdaderamente eficientes", hasta, literalmente, toda institución, toda persona, toda idea que pudiera oponerse y que esa misma transformación podría generar.

Como esa destrucción se basó en una campaña militar irregular que por sus características requería de un botín de grandes dimensiones, y las Empresas Estatales eran parte de ese botín, como al mismo tiempo se buscó evitar el aumento considerable de la desocupación que la propia destrucción de considerables sectores de la economía generaría, y como la de la construcción es una actividad con mayor capacidad de resistencia a la competencia internacional, debido a su atraso relativo generalizado, lo cierto es que durante el Proceso de Reorganización Nacional, pese a todo, el Estado funcionó, quizás por última vez en el siglo XX, como promotor de grandes obras y Planes. Debió esperarse hasta el final del Proceso, cuando la guerra de Malvinas iluminó dramáticamente las ineficiencias de los propios militares, para verificar que la destrucción había sido total y exitosa. Hasta entonces el Estado todavía ocupó para la Arquitectura el lugar del Príncipe, un Príncipe brutal y devastador, pero poderoso, el recurrente fantasma esperanzador del que el sueño/pesadilla modernista aún no había terminado de abjurar.

En el campo de la disciplina puede decirse que en torno de 1960 había concluido el período de su aceptación plena de las condiciones de la modernidad, lo que en términos de normativas significaba un generalizado reconocimiento de la liquidación de los fundamentos, las instituciones y las formas heredadas de la tradición. De éstas quedaron por supuesto jirones, pero es innegable que la Arquitectura había pasado en las décadas anteriores por las correspondientes estaciones de profetas, apostolados y difusión. Puede decirse entonces que el conglomerado de comportamientos, discursos, mitos, fórmulas y formas que venimos

1. Revista *Summa*.
2. Publicidad de las motonetas producidas por la fábrica argentina Siam Di Tella.
3. Vista de conjunto del área de Catalinas Norte. Buenos Aires.
4. Revista *Obrador*.

El predio de Catalinas Norte se convirtió en un campo de ensayo para las nuevas grandes construcciones para oficinas. La creación del área articulaba un doble origen: por un lado hacía referencia a la vieja propuesta de la "ciudad de los negocios" que Le Corbusier había imaginado en 1928 y desarrollado en 1938; por otro reproducía la experiencia norteamericana de revitalización de los viejos centros urbanos mediante concentración de grandes inversiones en funciones terciarias superiores.

3.

identificando como la "arquitectura moderna" alcanzó con el comienzo de la séptima década del siglo el constantiniano, pleno, reconocimiento y adopción por parte del *Imperium*, del Estado.

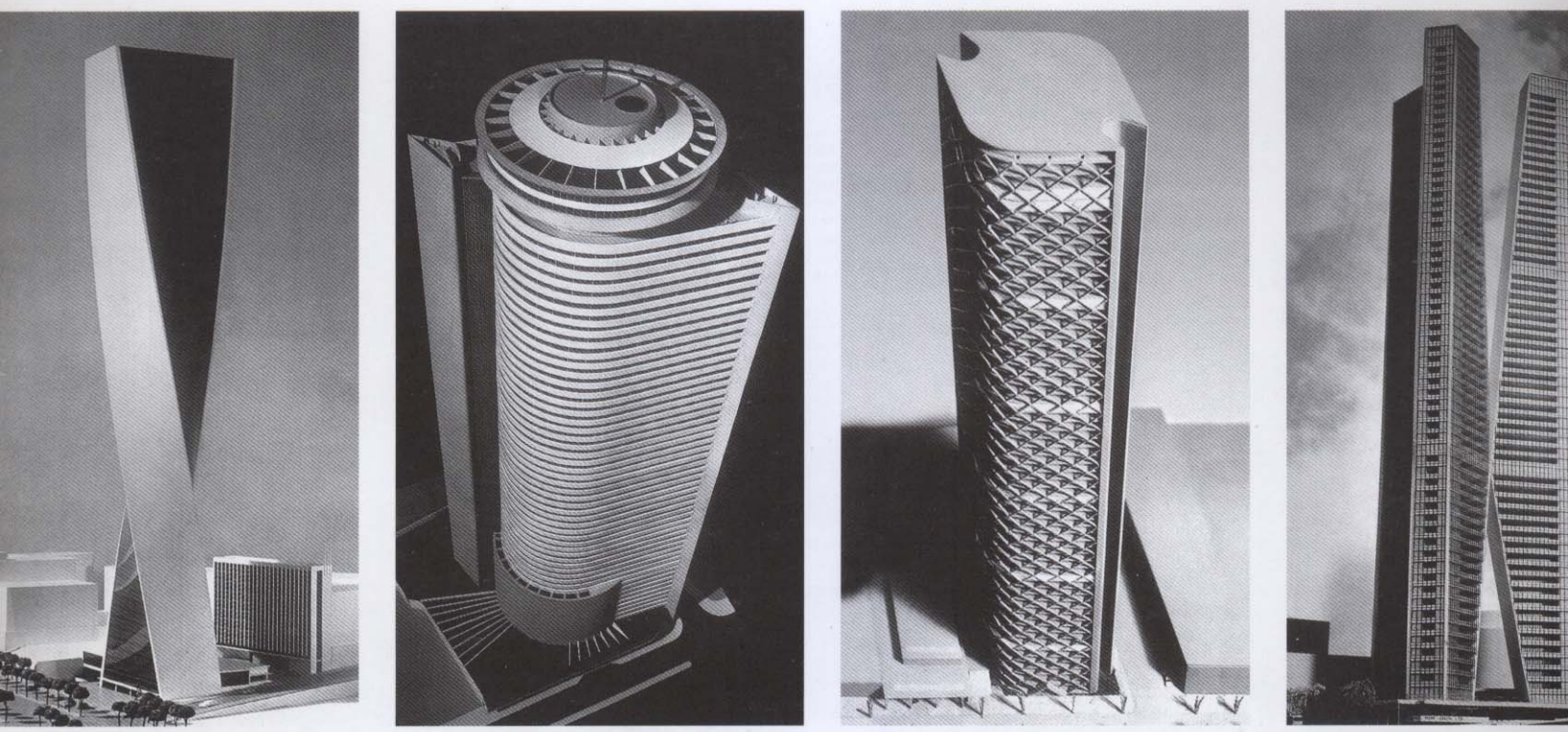
De manera que, si bien en el plano del lenguaje es inexacto atribuir transformaciones decisivas a los cambios en los procesos políticos, en el caso argentino durante este período pueden reconocerse, al menos, modificaciones importantes en las temáticas, los modos de gestión, las características de la organización industrial y las condiciones de los encargos, como producto de los grandes ciclos de la sociedad.

Justamente porque con el Proceso culminó y colapsó un modelo modernizador basado en la instalación de grandes empresas multinacionales al amparo de una fuerte intervención estatal, en el plano disciplinar, la arquitectura continuó la búsqueda de salidas a la crisis generadas por la ilusión de homogeneidad del *international style* y del funcionalismo, exasperando las fórmulas ya señaladas en el período anterior. Por pura coincidencia, el desengaño acerca de la solidez de los dogmas modernistas coincidiría con la debacle de la dictadura, pero es indudable que con el Príncipe reducido a la figura de un gigante imbécil y agonizante, los arquitectos entrarían a la década del ochenta con una apabullante sensación de desamparo.

Articulándose con los cambios de la sociedad de los distintos modos que analizaremos enseguida, a diferencia de los años precedentes, un factor que caracterizó a los "largos sesenta" fue la ruptura, o al menos el abandono, de las tentativas de síntesis entre Forma y Reforma que por distintas vías eran intentadas en la etapa anterior.

En una dirección se desarrollarían durante este período corrientes que apuntaban a los cambios en la sociedad como condición previa a toda definición formal; en dirección opuesta comenzó a admitirse la posibilidad de trabajar en un universo interior de problemas de la arquitectura y desentendido, en cierto modo, de los problemas generales del mundo externo. Lógicamente, una vez abandonado el campo del debate específicamente cultural, tanto por parte de los estrictamente profesionalistas como por las tendencias "politizadas", fueron las corrientes que propugnaban la condición objetual y, en sentido opuesto, la capacidad (y necesidad) de impacto o de existencia autónoma de la obra en relación con el contexto urbano y la tradición histórica, las que se hicieron hegemónicas.

4.



1.

1. Propuestas para el concurso del rascacielos "Peugeot".

En 1962 la *Foreign Building and Investment Company* propuso construir en Buenos Aires el edificio "más alto de Sudamérica", de 140.000m², con una inversión de 20.000.000 dólares. Destinada a la empresa Peugeot, la torre se ubicaría en la zona de Retiro. El concurso convocó personalidades de todo del mundo y concentró las reflexiones más avanzadas sobre edificios de este tipo.

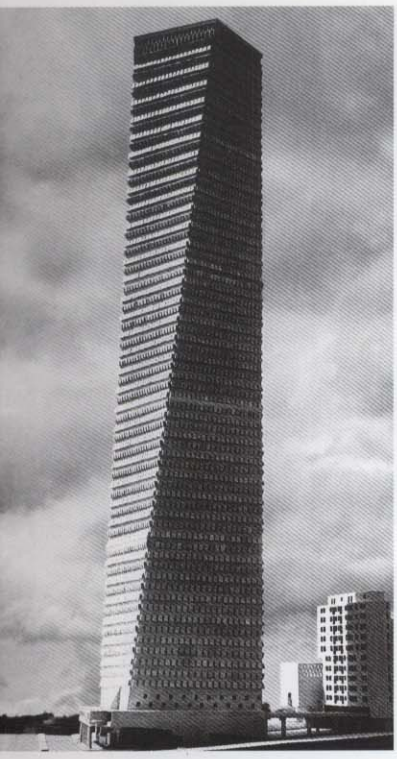
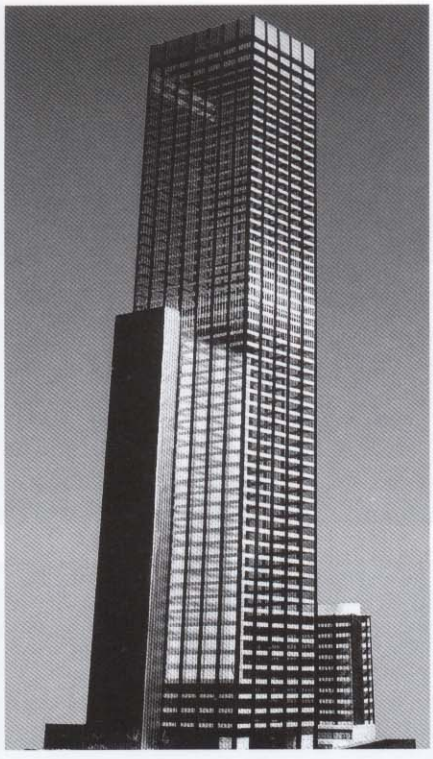
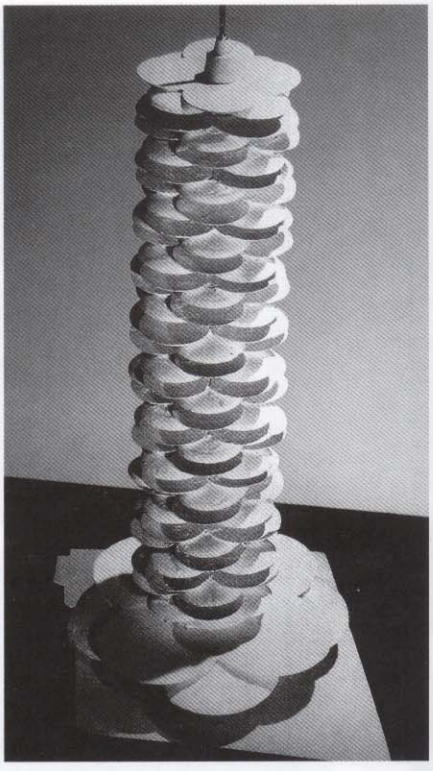
En los años que estamos comenzando a estudiar se registrarán entonces dos paradojas. Una, que los grupos que surgieron como renovación radical al principio del período se congelaron como *establishment* al final, mientras las generaciones que los seguían eran literalmente masacradas, silenciadas o enviadas al exilio. La otra, que el Poder autoritario que se organizó como máxima expresión de las políticas contrarias al Estado Benefactor actuó en los hechos como la última expresión del modernismo reaccionario y protagonizó el canto del cisne de esa misma tradición que presuntamente venía a tronchar.

No resultará extraño, así, que las políticas de inversión en vivienda iniciadas al principio de los setenta se hayan continuado a lo largo de la década o que el Estado haya actuado como promotor sin precedentes de las principales iniciativas arquitectónicas.

El campo cultural no refleja de manera directa el signo dominante de estos procesos pero sí sus contradicciones. Al comienzo de este período las condiciones políticas permitieron la instalación en lugares clave de la administración y del ámbito académico de muchas figuras de gran importancia en la construcción de la arquitectura moderna que, especialmente en los últimos tramos del gobierno peronista, habían actuado por fuera del sistema oficial. Así, Wladimiro Acosta ingresó como docente en la Universidad de Buenos Aires, Jorge Ferrari Hardoy lo hizo en la de Rosario y Antonio Bonet asumió importantes funciones en el municipio de la Capital Federal.

Este ingreso, o reingreso en varios casos, hubiera adquirido difícilmente la importancia que le estamos reconociendo si no hubiera sido acompañado por la construcción de una "historia de la arquitectura moderna" argentina que probaba que Austral había sido la culminación del modernismo, luego de los incompletos balbuceos iniciales durante las décadas del veinte y el treinta. El "Movimiento Moderno", se sostenía, nunca antes entendido correctamente por las autoridades, ocupaba por primera vez un lugar central en la cultura y la política del país. Y los hechos parecían confirmarlo. Presunta mártir del período anterior, la Arquitectura Moderna era llamada ahora a dar imagen a las Instituciones, y los arquitectos urbanistas a conducir los planes de las ciudades, mientras que en las universidades se instalaba el sueño integralista de la Bauhaus, avistado lejanamente en su sede original y envidiado en los cincuenta en su remozada versión norteamericana.

Resulta paradójico, aunque no infrecuente, que esta triunfal consagración del "Movimiento Moderno" en nuestro país se produjera cuando internacionalmente se declaraba su crisis con la disolución de los CIAM. De este modo, la reasegurante síntesis del principio de *form follows function*, con la idea del protagonismo del espacio y la creencia en un "rol social" para la disciplina en la que la mayoría se apoyaba, per-

día la solidez de sus fundamentos en el momento mismo de su formulación. En los "largos sesenta", el "movimiento moderno" será un doble espejismo: construcción imaginaria de algunos críticos europeos que, desde lejos, había sido confundida con la realidad, y construcción efímera de una vigencia local que había durado lo que un soplido.

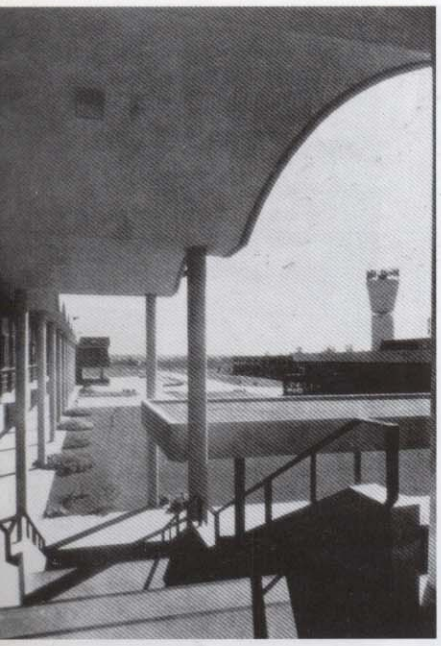
El empuje modernizador hacia la meta del "desarrollo" determinó en las Universidades la apertura y los avances en la aceptación de todos los factores críticos culturales que constituían las múltiples expresiones de la Arquitectura Moderna y el abandono, e incluso el repudio, de las formas académicas aún vigentes a mediados de la década de 1950. En todo el país, pero especialmente en las principales ciudades, las Facultades de arquitectura vivieron en la siguiente década un período dorado que en la mayor parte de los casos se interrumpió bruscamente con la Intervención a las Universidades decretada por el general Onganía en 1966. Pero es erróneo afirmar que se produjo un vaciamiento total: fuera de las aulas quedaron quienes habían asumido con mayor fuerza las razones "sociales" de la nueva Arquitectura. No así, en general, quienes la suponían producto de la modernización tecnológica, o incluso muchos de aquellos que se asociaban a unas visiones no celebratorias de lo que sobre todo entonces se conocía como el "movimiento moderno". Y esas posiciones críticas eran lo suficientemente amplias como para abarcar desde Frank Lloyd Wright, el realismo y el historicismo italiano, Alvar Aalto, Louis Kahn o Hans Scharoun. Recuérdese que *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, el libro en el que Robert Venturi demolía el pretendido monolitismo y purismo modernistas, se publicó por primera vez precisamente en 1966.

Es cierto que no serían esas voces críticas las que habrían de dar el tono dominante en estos años. Por el contrario, éste sería sostenido más bien por los modernistas de las generaciones anteriores: no otro que Alberto Prebisch, por ejemplo, fue nombrado dos veces decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. En ambas oportunidades por autoridades surgidas de golpes militares.

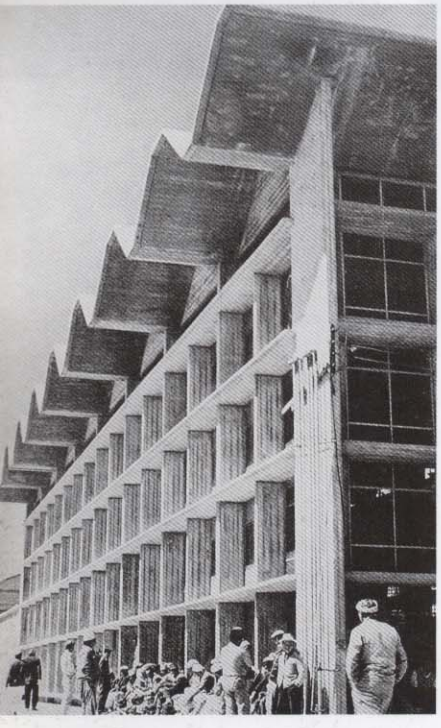
Y es igualmente notable incluso que, luego del breve y caótico interregno de comienzos de los setenta, serían los pretendidos defensores de las "verdades" puramente tecnológicas los que se erigirían como defensores del orden y las ideas modernistas, a este punto "tradicionales".

El decano de esa Facultad durante los años de Videla fue Raúl Corbacho. Entregador de estudiantes y docentes a los torturadores y asesinos dueños del Poder, este represor era un oscuro profesor de Estructuras, un amante de los sistemas de prefabricación pesada, un defensor de la arquitectura moderna, un admirador de Kenzo Tange: no solamente un autoritario.

Vale la pena recordarlo.



1.



2.

1. Laboratorios Abbott. SEPRA. Florencio Varela.
2. Fábrica FATE. Alberto Shugurensky. Virreyes.

Las instalaciones industriales readquirieron importancia en tanto "imagen de empresa". Construidas en la periferia de las grandes ciudades, estas industrias pudieron, en general, ocupar grandes predios tratados paisajísticamente como parte del conjunto. En estas instalaciones se introdujeron nuevas soluciones estructurales así como técnicas de fabricación o prefabricación de elementos constructivos.

Nuevos programas, nuevas exigencias

Durante la primera parte de este período, el debate arquitectónico giró en torno de temas hasta entonces inusuales. La promulgación de la ley de radicación de capitales dio impulso, como dijimos, a un gigantesco proceso de transformación por el que, luego de un largo tiempo de relativa introspección, el país abrió sus puertas a la entrada de grandes empresas de origen multinacional.

Junto a la radicación del gran capital privado, parte de la misma política fue la promoción de empréstitos o financiamiento por parte de los organismos internacionales de crédito; el resultado de todo lo cual fue el comienzo de un progresivo y acelerado proceso de concentración del capital.

De éstos, los principales cambios que afectaron a nuestra arquitectura fueron:

1. la instalación de nuevas plantas industriales, especialmente del ámbito automotriz, petroquímico y siderúrgico;
2. como consecuencia de lo anterior, la construcción de las sedes administrativas de esas empresas;
3. el impacto urbano de ambos factores que puede resumirse en
   a) la creación del cuarto cordón industrial en las principales ciudades;
   b) la reterciarización de sus áreas centrales;
   c) la definitiva declinación del sistema ferroviario a favor del automotriz;
   d) la ampliación de la presencia del automóvil en las áreas urbanas y suburbanas;
4. el aumento de la importancia del capital financiero privado;
5. las transformaciones en la industria de la construcción, como producto de la nueva composición y dimensión del capital;
6. el redimensionamiento de las unidades de intervención pública, como consecuencia del punto anterior y de la disponibilidad de nuevos créditos internacionales;
7. como producto de esto último, el impulso a la renovación de programas estatales, como el de la sanidad.

• Industrias

No sólo una meta, sino una creencia y un deseo que impulsó a sectores importantes de la sociedad, el "desarrollo" que se confiaba a las potencialidades liberadas de las Nuevas Técnicas requería de una emblemática a la que la arquitectura podía dar Forma.

Ciertamente, a pesar de la importancia de los concursos en la edilicia pública, fue el encargo privado la modalidad de contrato más importante. Pero de todas maneras, privada o pública, el conjunto de la producción del período se caracterizó también por la mayor escala de los programas encarados.

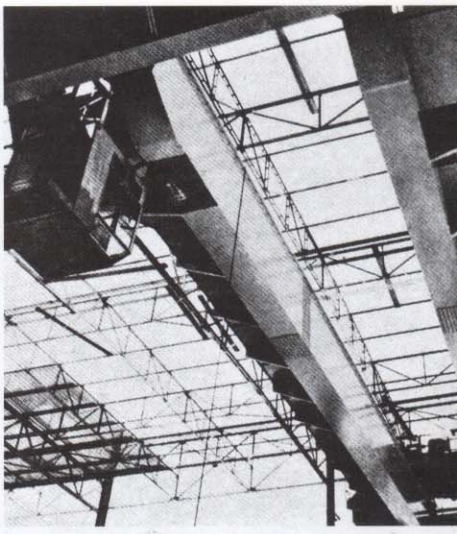
Las instalaciones industriales readquirieron importancia en tanto "imagen de empresa", un valor significativo que había sido perdido o al menos relegado en las décadas anteriores. Construidas en la periferia de las grandes ciudades, estas industrias pudieron en general ocupar grandes predios destinados en parte a futuros crecimientos y tratados paisajísticamente como parte del conjunto. En algunos casos, la construcción de esas instalaciones permitió la introducción de nuevas técnicas de organización y fabricación de elementos aportados por empresas constructoras muchas veces vinculadas a las firmas promotoras. Diseños y patentes para el montaje de plantas industriales fueron también contratados directamente con firmas especializadas de los Estados Unidos, como en los casos de la Mellor Goodwin Co. (1960) y la Austin Co. (1966).

Algunas oficinas como SEPRA o Aslan y Ezcurra, se identificaron con una cierta especialización en el tema en la medida en que recurrieron a sistemas de construcción estandarizados, prestando atención al diseño de piezas premoldeadas o modulares que se aplicaban en casos distintos, dejando la identificación de cada empresa a ciertos detalles, como las cubiertas, elementos menores o piezas especialmente dedicadas a resolver este problema, generalmente los tanques de agua.

De este modo se destacaron los casos de Siam Di Tella (1960); Parke Davis y General Motors Argentina (1961), de SEPRA; la Planta industrial Otis, en San Fernando (1970); los laboratorios Upjohn (1971) y Saab Scania, en Tucumán (1973), de Aslan y Ezcurra; y la planta de Coca Cola (1961), de Mario Roberto Alvarez. Estas construcciones se constituyeron en modelos de una línea de sobriedad que permitía conseguir la solución menos riesgosa, más rápida, flexible y económica, y se aplicó en centenares de otras fábricas en todo el país.

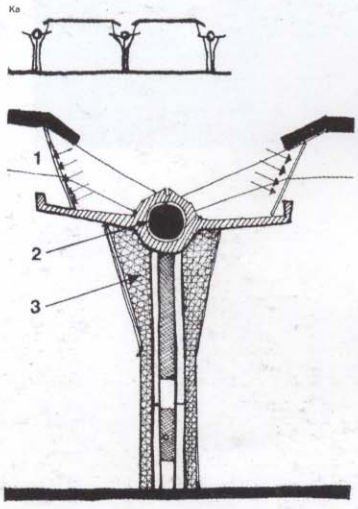
Con una actitud más arriesgada, otros exploraron los estrechos márgenes expresivos de estas arquitecturas para la industria. Amancio Williams concibió en 1961 una de sus más depuradas invenciones para la sede de la

3.

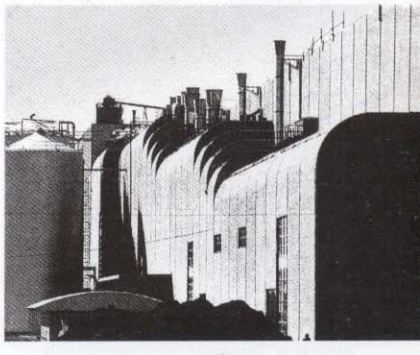


4.

5.



6.



7.

empresa IGGAM, en la provincia de Córdoba. Protegidos por una gran cubierta plana de hormigón premoldeado y envueltos por una piel transparente, máquinas y procedimientos perfectamente planeados y articulados eran los protagonistas de esta fábrica que se presentaba como una suerte de monumento a la racionalidad productiva.

El primer ejemplo notable de una estrategia formalista alternativa fue el de la experiencia realizada en la fábrica de neumáticos FATE (1962), en la que un equipo encabezado por el arqutecto Alberto Schigurensky y el ingeniero Atilio Gallo exploró las posibilidades del hormigón armado en plegados, prefabricados y estructuras de grandes luces. Más considerable fue en cambio el impacto causado por las instalaciones para la empresa Olivetti, construidas por Marco Sanuzzo (1964). En ellas el diseñador italiano produjo una integrada solución de estructura, cubierta e instalaciones de servicio, las que empleaban a las vigas como conductos, mediante un diseño mimético que recordaba progresistas turbinas de aeronaves.

Pocos años después (1968), en medio del debate sobre las arquitecturas sintéticas al que nos referiremos más adelante Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Traine y Varas, construyeron un edificio para la papelera Koch Polito, en el que emplearon un sistema de prefabricación liviana (Elcora). Se trata de uno de los primeros ejemplos en que la imagen se buscó partiendo de la aceptación de las componentes estándar en este tipo de construcciones, acentuando alguna de sus partes –como la circulación– y apelando al uso del color y la gráfica.

La construcción de Olivetti, la frustración de IGGAM y el éxito de las soluciones nombradas al principio demostraron que, salvo casos excepcionales, las nuevas grandes instalaciones fabriles no admitían forzaduras en la ingeniería industrial o grandes *tours de force* formales, y debían consistir en grandes tinglados, resueltos de la manera más simple. Aceptar este dato fijo era el punto de partida hacia la búsqueda de nue-

3. Fábrica Koch Polito. Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Traine, Varas. Vicente López.
4. Acería Propulsora Siderúrgica. Puente grúa. Sammartino, Baglietto. Ensenada.
5. Estación de eliminación de residuos. Antonini, Schon, Zemborain. Buenos Aires.
6. Fábrica Olivetti. Detalle de estructura. M. Sanuzzo. Pcia. de Buenos Aires.
7. Fábrica de Papel Prensa. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona. San Pedro.

1.

1. Edificio Olivetti. Pantoff y Fracchia. Buenos Aires.
2. Edificio Carlos Pellegrini. Unión Industrial Argentina. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.
3. Edificio Carlos Pellegrini. Unión Industrial Argentina. Planta tipo. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.

En esta etapa se instaló un nuevo tipo de edificio en torre, adoptado en muchos casos como emblema empresario. A diferencia de los rascacielos del período anterior, las puras, prismáticas, universales torres son una excelente expresión de este momento pleno de la modernización.

vos significados, para lo cual las antiguas construcciones habían recurrido a los sistemas estilísticos. El mérito de Koch Polito consistió en inaugurar esta nueva manera de plantear el problema. En 1975, Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly (M.SG.S.S.V.) construyeron en esta línea la fábrica de Papel Prensa en San Pedro (provincia de Buenos Aires). En este complejo desarrollado en una extensión de novecientas hectáreas, la intervención de los arquitectos se concentró en la piel de ladrillos de la zona de servicios del edificio principal, un bloque de 8.500 m².

Las plantas de compactación de los residuos de Buenos Aires destinados al relleno en el área del Cinturón Ecológico proyectadas por Antonini, Schon y Zemborain son otras de las instalaciones industriales destacables de este período.

• Oficinas

Como hemos dicho, los programas complementarios a los grandes establecimientos fabriles fueron las sedes de esas mismas empresas en los centros urbanos. La novedad respecto a lo ocurrido hasta entonces consistió en la aparición de un nuevo tipo, el del edificio en torre, y su adopción como emblema empresario. A diferencia de los rascacielos del período anterior, de formas relativamente variables y cargados de los significados que provienen de su condición mítica, las puras, prismáticas, universales torres son una excelente expresión de este momento pleno de la modernización.

Jugó un importante papel en los estudios de este problema el concurso organizado en 1962 por la *Foreign Building and Investment Company* para construir en Buenos Aires el edificio "más alto de Sudamérica", de 140.000 m², con una inversión de veinte millones de dólares. Destinada a la empresa Peugeot, la torre se ubicaría en el área de Retiro, en las proximidades de la zona que en esos mismos años acababa de ser designada como centro para este tipo de edificios y programas por el Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires (Catalinas Norte).

Pese a algunos intentos experimentales, como el de Mario Sacripanti, o los "ejercicios a lo Albers" (Bullrich) de uno de los proyectos, los premios elegidos, y particularmente el primero, repitieron soluciones probadas si incurrir en demasiados riesgos.

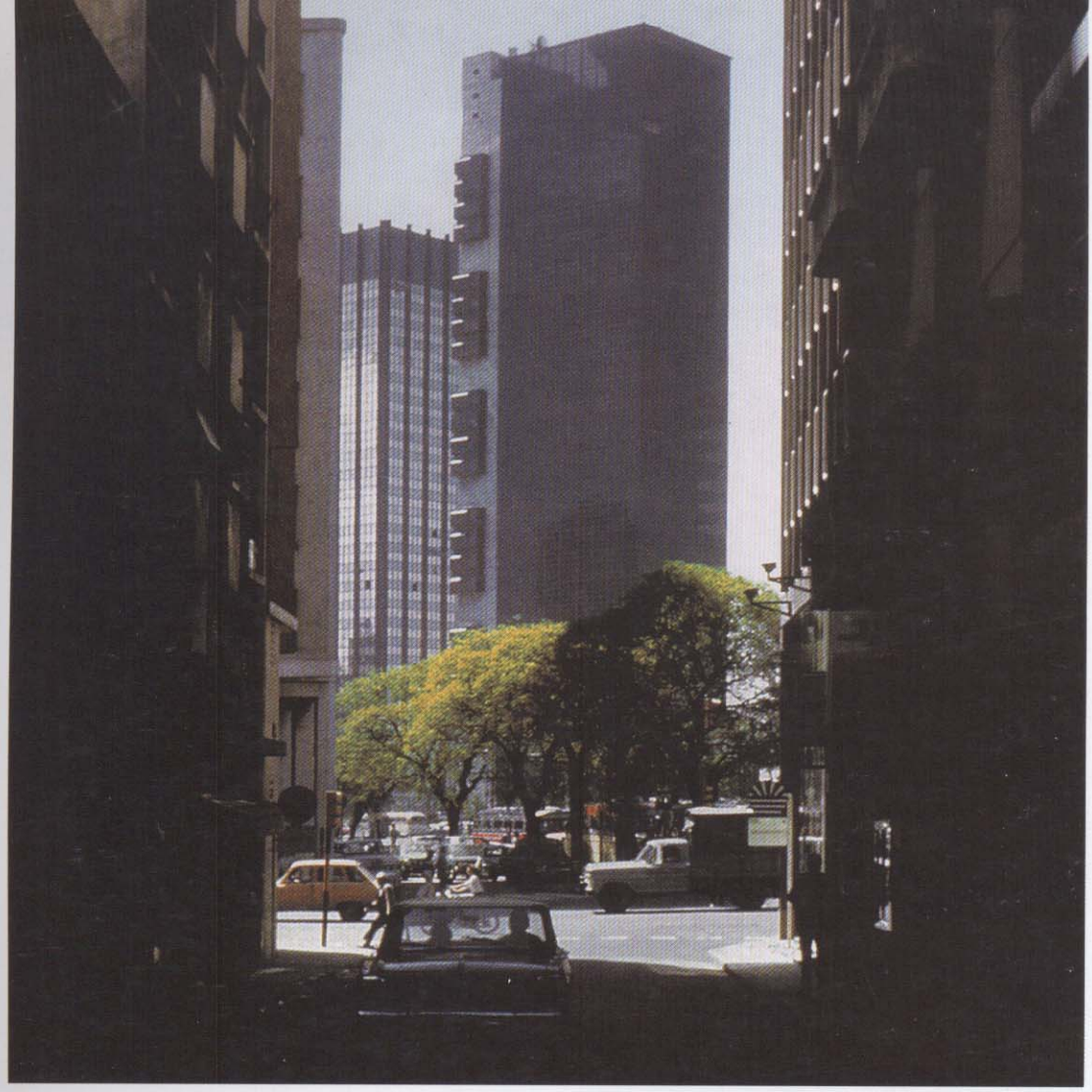
Numerosos edificios de este tipo aplicaron las fórmulas consagradas en la avenida de las Américas de Nueva York, y en pocos años Buenos Aires y otras ciudades contaron con sus prismas con caras vidriadas, emblemas de las primeras apariciones elocuentes de las corporaciones internacionales.

El proyecto para el Jockey Club, de Mario Roberto Alvarez (1963), o los edificios para la FIAT (1957), para Olivetti (1961), para el Bank of America (1965), de M.R. Alvarez, o para la Compañía Air France, son algunos de los más destacados. Su modelo solía ser el de la Lever House, que Skidmore, Owings y Merrill habían edificado en Nueva York en 1952, con su división entre una suerte de podio de baja altura en basamento y una torre retirada en lo posible de la línea municipal, o el volumen puro tal como había sido definido por el edificio Seagram, de Mies van der Rohe.

La concentración en altura a partir de la unificación de predios, premiada en general por el nuevo Código, fue rápidamente bienvenida por los inversionistas inmobiliarios en la medida en que si por un lado ampliaba el espacio libre de las calles, por el otro permitía multiplicar la superficie a construir. Pero aunque los sectores de la ciudad en que la tipología resultaba conveniente habían sido fijados por los planificadores, los nuevos edificios fueron surgiendo sin sujetarse a esta norma, lo que culminó con la renuncia del director del Plan, arquitecto Francisco García Vázquez. Comenzó entonces a sospecharse que Técnica y Política no recorrían caminos paralelos: ¿era su capacidad de representación tecnológica y no su "racionalidad" lo que el "desarrollo" demandaba a la arquitectura?; la incomprensión de esa racionalidad técnica ¿constituía una condición del sistema y no sólo de determinados gobiernos? Como veremos, estas preguntas atravesaron el período, y fueron diversas las respuestas, desde la subordinación a partir del rechazo a esa racionalidad hasta la utopía.

Uno de los más claros ejemplos de "representación tecnológica" lo constituye el edificio para la metalúrgica estatal SOMISA, proyectado (1966/1977) por Mario Roberto Alvarez, en el que se exhiben en fachada unas gigantescas vigas de acero. Elegida sólo por su elocuencia, se trata de una estructura forzada, lo que se hace evidente en su no continuidad en el cuerpo lateral. Tremendas cargas térmicas, inconsistente resolución del acceso y la ochava, denuncian la subordinación del racionalismo al simbolismo publicitario.

El predio de Catalinas Norte se convirtió en un campo de ensayo para estas grandes construcciones. La idea de concentrar en ese lugar un conjunto de edificios de oficinas de gran envergadura en relación con la

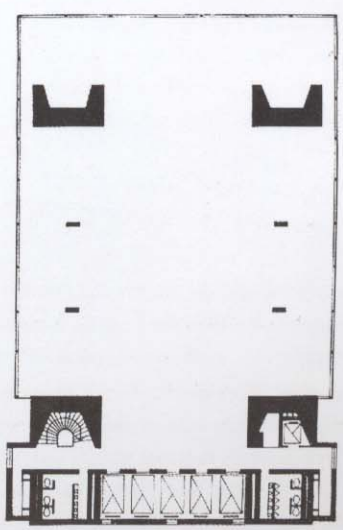


2.

edilicia existente articulaba un doble origen: por un lado, hacía referencia a la vieja propuesta de la "ciudad de los negocios" que Le Corbusier había imaginado en 1928 y desarrollado en 1938 como cabeza de la ciudad no lejos de ese mismo sitio; por otro, reproducía la experiencia norteamericana de revitalización de los viejos centros urbanos mediante concentración de grandes inversiones en funciones terciarias superiores, tal como se había llevado a cabo a partir de 1950 en el *Golden Triangle* de Pittsburgh. El Proyecto, orientado por Eduardo Sarrailh en relación con el Plan Regulador, se inició en 1956. En su primera versión estaba constituido por un basamento y dos torres, en la segunda éstas eran reemplazadas por un superrascacielos de sesenta pisos y, finalmente (1960), se llegó a la solución integrada por varias torres sobre una superficie con servicios que conectaría, cruzando sobre la avenida Leandro Alem, con la *city* existente. Este dispositivo fue eliminado en 1967 por el intendente Gettini, bajo cuyas directivas también se disminuyeron las dimensiones mínimas de los predios para aumentar la cantidad de edificios a construir, lo que dio como resultado plantas con una desfavorable relación entre áreas útiles y de servicios.

La mayoría de sus construcciones repitieron modelos sin mayores propósitos creativos, pero cabe destacar algunas excepciones, como el edificio Conurban (1968) y el de la Unión Industrial Argentina (1968). Nos referiremos al primero más adelante. La torre de la UIA fue producto de un concurso nacional de anteproyectos que fue ganado por el estudio Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly y es expresión de una condición particular que caracteriza a estos edificios en nuestro país: la de no constituir un tipo sino una excepción. Su razón de existencia no surge de una exigencia local o, como ocurrirá en el último tramo del siglo, como resultado de la dinámica de flujos financieros internacionales. Como lo fueron en etapas anteriores, las grandes torres de oficinas de los "largos sesenta" son todavía "casos" determinados por razones de especulación sobre la renta urbana y por deseos de representación, pero no por una dinámica del desarrollo de la producción en su conjunto.

Precisamente por no ser "tipos" –estructuras de repetición cuyas características son definidas en primer lugar por los desarrolladores de negocios inmobiliarios–, en la Argentina de esos años su conformación podía ser imaginada como variable, poniendo así a disposición de quienes desearan explotarlos mayores márgenes de creatividad.



3.

1.

2.

cio SOMISA. Mario Roberto Alvarez.
nos Aires.
cio SOMISA. Hall de entrada.
o Roberto Alvarez. Buenos Aires.
cio IBM. Mario Roberto Alvarez.
nos Aires.
cio Pirelli. Mario Bigongiari.
nos Aires.
cio Río. Baudizzone, Erbin,
ard, Varas.

**mensiones de los terrenos, relativa-
pequeñas en relación con los modelos
nericanos, estimularon la búsqueda de
tivas estructurales, con el propósito
ar al máximo las plantas tipo. La aún
esarrollada demanda de esta clase de
s permitió, asimismo, cierta experi-
ión formal.**

3.

La tensión entre el proyecto y la realización del edificio de la UIA es una perfecta manifestación de esta condición. Los dibujos ganadores del concurso sorprendieron por su inusitada imagen. El esfuerzo creativo no estaba puesto en la volumetría ni en la concepción estructural, las que se resolvían de manera relativamente simple. Lo que dejaba estupefactos a quienes contemplaban esas representaciones era que en una torre de oficinas se había generado espacio interior, vale decir que a partir de cierta altura los planos horizontales se vaciaban creando una suerte de gigantesco hueco en el que cabían volúmenes de servicio, terrazas y jardines suspendidos. Por añadidura, semejante *tour de force* no sólo se colocaba en el remate del edificio sino que se exhibía, transparente, como un enorme escaparate a las visiones desde todo el entorno.

Sólo que por el mismo motivo que daban lugar a la ilusión de que existían semejantes posibilidades de creatividad en edificios de estas características, la reales condiciones de desarrollo del país distaban de poder proporcionar las resoluciones tecnológicas que pudieran transformar esas ideas en realidades. De manera que el edificio, construido con grandes dificultades –como las derivadas de la eliminación de los *mullions* en fachada– como un habitual prisma de cristal con una apenas perceptible transparencia en su último piso, constituyó una suerte de simulacro de sí mismo que, para muchos, transformó la admiración en desencanto.

Aunque con un significado más restringido que el caso anterior, en Catalinas también se destaca el edificio para IBM (1979), de M.R. Alvarez. Como SOMISA se expresa aquí la misma tendencia a forzar soluciones en aras de la expresión de un presunto "progreso tecnológico", a la que venimos haciendo referencia: mientras el diseño de las plantas está determinado por una estricta racionalidad, con una excelente solución de la plataforma/balcón perimetral como elemento a la vez de protección térmica, escape y mantenimiento; la estructura del edificio se resuelve con un enorme esfuerzo de concentración de cargas en el gran elemento central a altura de basamento, sólo explicable como concesión "discursiva" o publicitaria.

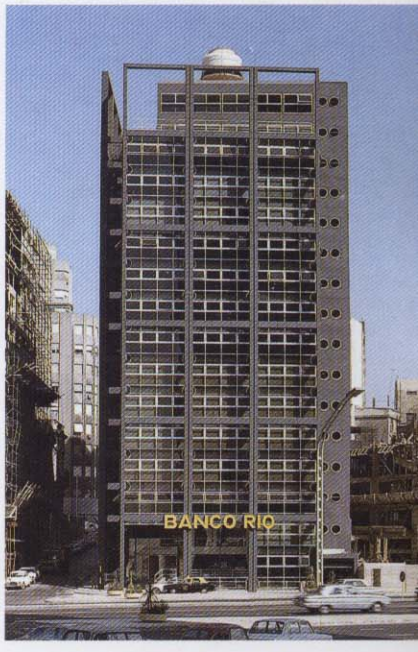
La misma tendencia condujo a la producción de otros objetos poco comprensibles, como el edificio Pirelli, en Retiro, el edificio Río, de Baudizzone, Erbin, Lestard y Varas, con su prescindible decoración estructural, o el formalismo del edificio del Banco do Brasil, de Raña Veloso, Alvarez y Forster.

Cuando se trató de realizar pura mercancía anónima, se prefirió, por el contrario, construir una indiferenciada masa de vidrio y cristal. Fue lo más frecuente.

La Ley de Entidades Financieras implantada por el ministro José Alfredo Martínez de Hoz durante la segunda dictadura militar de esta etapa impulsó el crecimiento de las actividades terciarias superiores en el área central norte de la ciudad de Buenos Aires y la expansión de la zona de *clearing* hasta Retiro. Dado que simultáneamente las altas tasas de interés, que eran parte central de la estrategia del Estado Destructor, provocaron la contracción del mercado de vivienda, puede entenderse que la construcción de numerosas oficinas en esa zona haya concentrado una importante porción de las industrias edilicias urbanas en esos años. La superficie destinada a esta función pasó de 120.000 m² en 1976 a 600.000 m² en 1977, repitiéndose en 1978, para descender nuevamente a partir del año siguiente. En 1975 el área concentraba el 28% de las oficinas construidas en la Capital Federal, las que pasaron a constituir el 44% del total en 1976.

De esta masa de construcciones se destacan dos obras por bien diferentes motivos. Una es la que alberga la ampliación de la Bolsa de Comercio (1972-77): un nuevo ejercicio de austeridad expresiva y ajuste constructivo de Mario Roberto Alvarez, que por su cuidadosa asimilación al entorno inmediato parece una crítica a la desaprensiva ruptura producida por el mismo estudio, no lejos de allí, con el edificio Chacofi (1974-80). El otro ejemplo de calidad dentro de esta serie es el edificio para la Caja de Subsidios Familiares para el Personal de la Industria (CASFPI, 1974-81), una de las piezas más interesantes creadas por el grupo de Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. En un proyecto en el que resulta evidente el interés por la arquitectura japonesa, los autores pusieron en práctica las ideas ensayadas en el fallido caso de la UIA. El volumen puro parece abrir a la ciudad su interior a la par que ofrece una inusual riqueza espacial, evidenciando no solamente una rara capacidad creativa sino una maduración en las capacidades de resolución constructiva.

4.



5.

• Bancos

Desde sus comienzos el signo del período fue el crecimiento del poder del capital financiero, hasta su culminación en la carrera casi exclusivamente especulativa promovida por la dictadura del general Videla. De manera que durante esta "larga década" los bancos constituyeron uno de los temas más frecuentados por las oficinas más consagradas. Sin embargo, la principal transformación que puede observarse parece

1. Edificio de la Bolsa de Comercio. Mario Roberto Alvarez. Buenos Aires.
2. Edificio CHACOFI. Mario Roberto Alvarez. Buenos Aires.
3. Edificio CASFPI. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.
4. Edificio CASFPI. Vista lateral. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.

Además de ocupar la zona de Catalinas Norte, en Buenos Aires, buena parte de las nuevas torres de oficinas tendieron a localizarse en terrenos cercanos al Río de la Plata, y vinculados con el área de gobierno y la *city*, dando lugar a una importante tendencia a la expansión de los usos terciarios superiores en la dirección norte.

tener un signo inverso puesto que consistió en el paulatino abandono del paradigma monumental y su reemplazo por imágenes despojadas de toda vocación trascendente. No se trata de una paradoja sino, por el contrario, de una perfecta representación de la condición cada vez más efímera de estas entidades, no sólo por la movilidad de este sector en la escena internacional, sino especialmente por la fugacidad a la que la propia carrera especulativa obligaba a afrontar a las "empresas del dinero".

El período se abrió precisamente con una obra de este tipo. Apostaba a una imagen "de futuro", y se trataba de la sede central y varias sucursales del Banco de Londres y América del Sur, una institución caracterizada justamente por su largo enraizamiento en el país. La adopción de una imagen de futuro constituía un cambio radical en el carácter hasta entonces conservador de las sedes financieras y fue el motor principal de la empresa, pero no dejaba de resolverse como un monumento. Sería, en última instancia, un monumento a la modernidad.

Cuidadosa en sus articulaciones con el entorno a cuya estrechez ofrece un respiro que multiplica la socialidad de la esquina; aventurada en un planteo estructural inédito en el país, que combina sectores colgantes con amplios voladizos; explosiva en una conformación espacial que configura el primer y quizás único gran espacio interior que dialoga con la escala metropolitana de la ciudad; vasta en la variedad y extensión de los materiales utilizados, desde la madera hasta el aluminio, desde el hormigón armado hasta el linóleo, tratado cada uno y sus combinaciones aceptando riesgos, pero con un extraordinario dominio técnico, la obra creada por la conjunción de la larga experiencia de SEPRA con el talento de Clorindo Testa puede identificarse como la mejor pieza arquitectónica de la totalidad del ciclo que estamos estudiando. (Apelando a una reiteración manierista de trazos de esta obra, SEPRA produjo luego otros proyectos y construcciones también procurando imagen empresaria, como es el caso del complejo Kaiser, en Buenos Aires, o la sede del diario *La Nación*.)

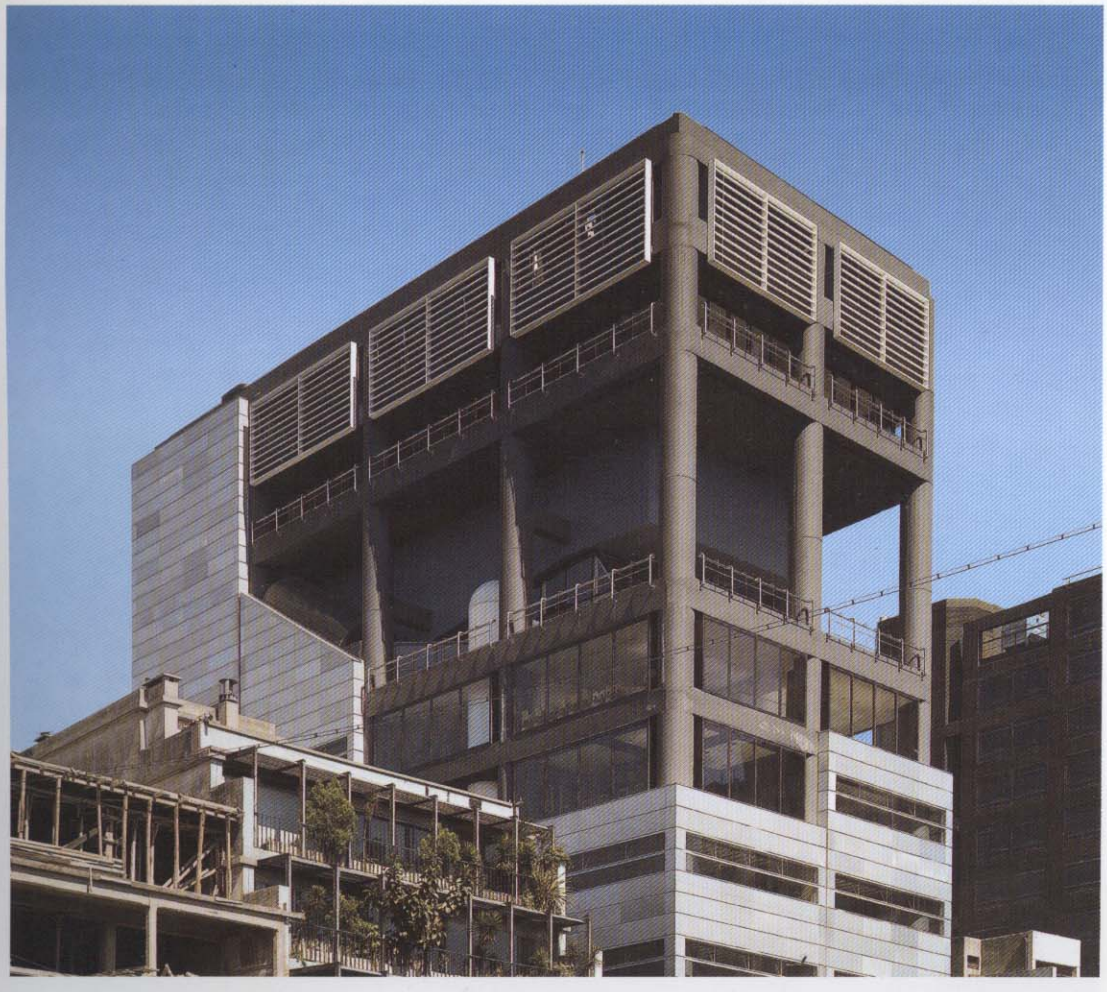
Probablemente fueron las sedes del Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (BMCBA, 1969), y del Banco de la Provincia de Córdoba, las que más contribuyeron a descartar la *firmitas* como demanda principal de los "templos" del dinero. Bajo la administración de Saturnino Montero Ruiz el BMCBA contrató al estudio Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly (M.P.SG.S.S.V.) para remodelar su casa central y construir numerosas nuevas sucursales. En el primer caso los autores apostaron a un juego de contrastes que en el futuro emplearían a menudo: el de un cuerpo y sus órganos internos. El cuerpo en este caso era el viejo edificio del que se dejaron segmentos de fachada con sus texturas y modelado tradicional; la estructura metálica –los huesos del esqueleto– se dejó a la vista, y para representar los viscosos tejidos viscerales se empleó una superficie brillante constituida por ladrillos de vidrio, mientras que a modo de los órganos propiamente dichos actuaban piezas sueltas como escaleras, mostradores y cajas fuertes. La aplicación de este tipo de metáforas no era ajena al estudio; la Biblioteca Nacional se pensó como una carpa, el Centro Cívico de Amsterdam como burbujas, un estadio sería un plato en la arena, una casa un médano. Caídas las reglas académicas, el procedimiento metafórico permitía alcanzar rápidamente imágenes guía, que reemplazaban el viejo rol del "*parti*". El efecto conseguido por la casa central del BMCBA fue estruendoso y el mismo procedimiento y materiales se aplicaron a las sucursales, entre las que se destaca el atractivo y desenfadado "pájaro" del barrio de Retiro (1970), una caja de pequeñas dimensiones que gracias al desplegado de unas alas de ladrillos de vidrio llamaba la atención sobre sí misma con el gesto enfático de un pavo real.

El Banco de la Provincia de Córdoba (1972) apeló a un criterio similar y fue Miguel Angel Roca quien se encargó de proyectar los edificios, como representaciones progresistas del nuevo protagonismo industrial asumido por la provincia en la que se habían asentado las grandes fábricas automotrices. La acentuación de la diagonal en el corte y el uso del vidrio en grandes superficies identificó a estos proyectos, aunque sin alcanzar la contundencia de los ejemplos anteriores.

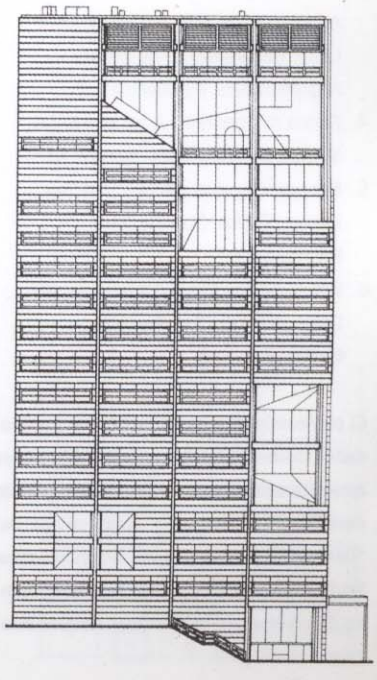
La actitud *pop* orientada a transformar al propio edificio en signo publicitario no constituyó la única respuesta al proceso de desacralización de los edificios bancarios. Las obras de este tipo construidas por Mario Roberto Alvarez dieron una respuesta de signo opuesto. Es innegable que la sede del Bank of America (1965) y del Banco Popular Argentino (1960), en Buenos Aires, o las del Banco Popular Argentino, en Pergamino (1958), del Banco del Interior, en Córdoba (1959), del Nuevo Banco Italiano, en San Justo (1959), fueron concebidas con extremo cuidado y excelentemente construidas. Pero esa excelencia y ese cuidado eran el resultado de una extrema reducción de los procedimientos, criterios y recursos técnicos y expresi-

1.

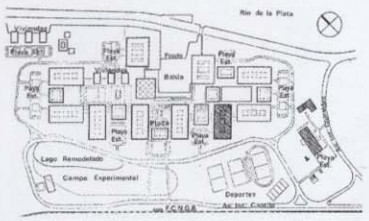
2.



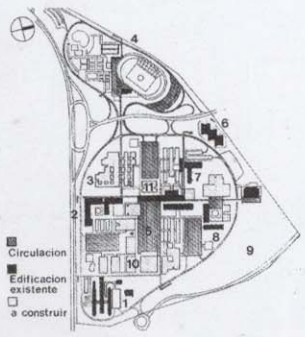
3.



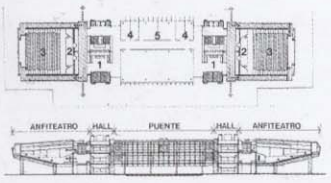
4.



1.



2.



3.

1. Ciudad Universitaria. Universidad de Buenos Aires. Eduardo Catalano, Horacio Caminos y Eduardo Sacriste. Buenos Aires.
2. Universidad Nacional de Cuyo. Reestructuracion del Centro Universitario. Dirección de Construcciones de la UNC. Eduardo Catalano, Horacio Caminos y Eduardo Sacriste. Mendoza.
3. Universidad Nacional del Nordeste. Ampliacion del Edificio Universitario. Corte. Departamento de Diseño Arquitectónico. Resistencia.
4. Banco de Londres y América del Sur. SEPRA, Clorindo Testa. Buenos Aires.
5. Banco de Londres y América del Sur. Interior. SEPRA, Clorindo Testa. Buenos Aires.
6. Banco de Londres y América del Sur. Corte. SEPRA, Clorindo Testa. Buenos Aires.

El planeamiento y construcción de las Ciudades Universitarias fue una de las grandes apuestas colectivas a favor del crecimiento científico y tecnológico como motor del "Desarrollo". Como en toda América Latina las Ciudades Universitarias fueron un banco de pruebas de las técnicas de planificación urbana.

vos de la Arquitectura a un juego de piezas intercambiables. Esas características eran óptimas para permitir a estos edificios una extrema neutralidad. Y de este modo, como podía ocurrir con un teatro, una casa o una escuela, la sede bancaria pasó a ser una oficina más, otra célula, repetida hasta el infinito, de una alucinada ciudad siempre igual a sí misma.

En relación con la tendencia que venimos examinando el edificio del Banco de Tokio, de Raña Veloso, Alvarez, Foster (1981), constituye una paradójica regresión. Porque si bien la ubicación recedida genera una ampliación del espacio urbano, enriqueciéndolo con una pequeña plaza y con la puesta en valor del adyacente edificio SAFICO, con el mismo gesto la pieza misma se instala como un monumento pretencioso en su hierática alusión a un arco de triunfo, en su celebración de eternidad, precisamente en el momento en que el piso de esa nave modernista comenzaba a inclinarse anunciando su hundimiento.

En la primera parte del período había comenzado el proceso de construcción de la Ciudad Universitaria en Buenos Aires, uno de los más ambiciosos emprendimientos universitarios de estas dos décadas en las que se asistió a la expansión de este programa (Mendoza, Rosario, Venado Tuerto, Comahue, La Pampa, Lomas de Zamora). El proyecto de Eduardo Catalano, Horacio Caminos y Eduardo Sacriste repetía los bloques que los autores habían ensayado en Tucumán, pero en este caso las tensiones que dieron densidad a aquel proyecto se habían aplacado quedando sólo una unidimesional fe en la *firmitas*. Perfecta expresión de la "industrialización" de la enseñanza universitaria, el resultado fueron unas gigantescas estructuras de hormigón armado de grandes luces cuya capacidad de contener todo programa y permitir cualquier transformación interna era directamente proporcional a su incapacidad de generar carácter o al menos ámbitos capaces de acoger el encuentro y compartir las creencias y las dudas.

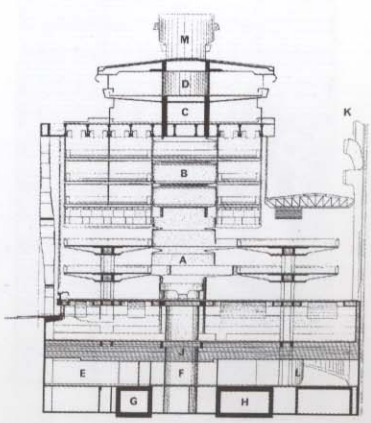
Hemos sostenido antes que con la Dictadura 1978-1982 culminó el ciclo del modernismo como representación del nuevo desarrollo técnico. Equiparables sólo con las campañas de modernización edilicia encaradas por las elites de principios de siglo, entre los programas de gran envergadura desarrollados por el régimen militar para difundir una imagen de eficiencia y progreso se destacan edificios de infraestructuras de servicio como el Mercado Central de Buenos Aires (1971-81), la Estación Terminal de Omnibus (1977) y la Estación de Pasajeros en el Aeroparque de Buenos Aires, el predio ferial de la Ciudad de Córdoba (1978); construcciones para la educación y la cultura como la serie de escuelas primarias edificadas por la Municipalidad de Buenos Aires (1980-85), los estudios de televisión del canal estatal, el Teatro Argentino en La Plata (1979/2000), el Centro Cultural Recoleta, en Buenos Aires (1979-82), los centros culturales edificados por Miguel Angel Roca en Córdoba (1979-82); instalaciones deportivas como los estadios de fútbol de Mendoza, Córdoba, Mar del Plata, River Plate y Rosario Central, o los centros deportivos Jorge Newbery y Parque Sarmiento en Buenos Aires; y, por último, las nuevas plazas construidas en las ciudades de Córdoba y Buenos Aires. Las ideas arquitectónicas que caracterizaron a estas obras fueron muy diversas, y abarcaron desde la representación tecnológica del estadio de Mar del Plata hasta los juegos de la memoria de ATC o el Centro Recoleta. Volveremos a analizarlas particularmente más adelante, pero debe destacarse aquí que a pesar de esas diferencias y más allá de la calidad de su realización estos trabajos registraron algunos rasgos comunes. La desaceleración del impulso al "desarrollo" y la aniquilación de las posiciones contestatarias características del final del período se expresan en ellos en un apagarse del desenfado, la esperanza abierta o las convicciones éticas que identificaban a la arquitectura de los primeros sesenta. La exhibición de las resoluciones técnicas asumió en estos edificios un tono solemne abandonando las pretensiones de renovación global; la rapidez de ejecución que las circunstancias exigían acentuó el carácter de grandes maquetas denunciando el recurso a los grandes gestos y poco cuidado del detalle. Libradas a sí mismas, las invenciones formales resultaron puros juegos de significantes.

Nuevos actores: ¿un modelo argentino?

Una paradoja. Por un lado el Estado aparecía como el Príncipe que había comprendido la verdad modernista. Por otro, frustrados en todo el mundo los intentos de hacer de la "arquitectura moderna" un medio de representación del Estado fuerte (autoritario), la actuación de los arquitectos como servidores públicos pasó a ser considerada como una forma de degradación burocrática de la disciplina.

NUEVA CASA CENTRAL
se abrirá al público el
próximo 18 de Julio

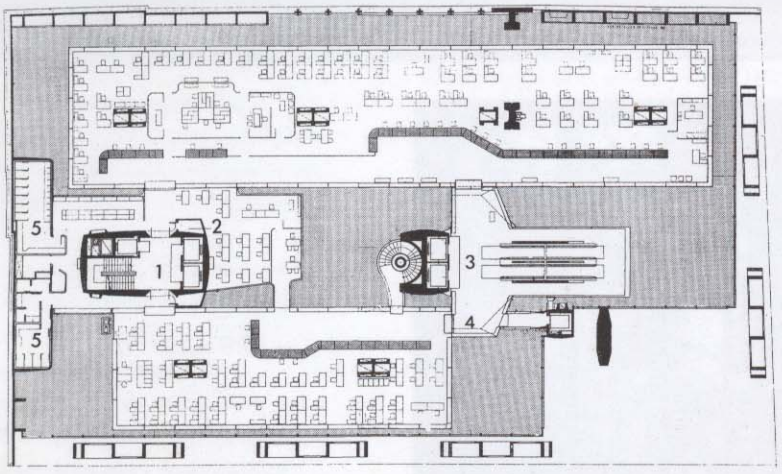
4.▲ 5.▼


M
D
C
K
B
A
E
F
L
G
H

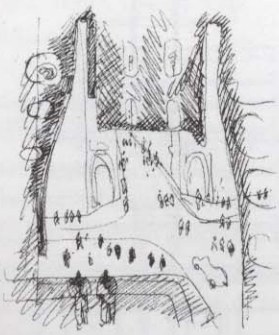
6.

1.

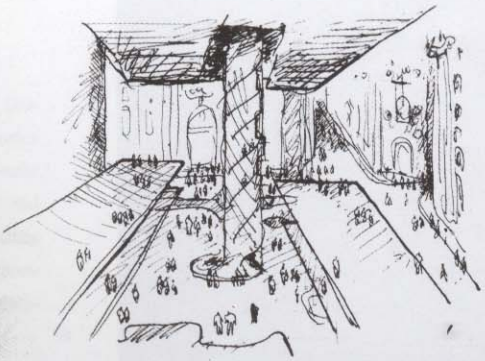
▲2. ▼3.



4.



5.



6.

En contraste con este tipo de relación de dependencia directa, pero también con el encargo discrecional de obras públicas entre los miembros de una elite, el mecanismo más importante utilizado con ese fin en esta etapa fue el de los Concursos Nacionales y Regionales de Anteproyectos. De este modo, mientras que en treinta y cuatro años –desde 1926 hasta 1960– la Sociedad Central de Arquitectos había participado en la organización de diecinueve eventos de este tipo, fueron sesenta y uno los realizados en los veinte años que pasaron entre 1960 y 1980.

No podría comprenderse adecuadamente la cultura arquitectónica argentina en el transcurso de los "largos sesenta" sin aludir a este mecanismo que, a la luz de los acontecimientos anteriores y posteriores, parece haber sido un fenómeno fugaz.

La superficie proyectada por este sistema pasó de un promedio de aproximadamente 5.900 m² anuales entre 1926 y 1960 a 28.000 m² por año entre 1960 y 1980. Entre los encargos –el 93% de los cuales fue realizado por organismos del Estado–, fueron frecuentes los planes urbanos, las instalaciones educativas o culturales, deportivas y bancarias, las sedes administrativas y los tribunales de justicia. Un programa característico de este período fueron los Centros Cívicos, organismos que los últimos CIAM habían postulado como "corazones" de la ciudad, motores del encuentro y de la vida urbana; y al Centro Cívico de la Pampa se agregaron, los de los municipios de 3 de Febrero, Firmat y Olavarría, en la provincia de Buenos Aires, y de San Juan.

De una transparencia organizativa ejemplar, los concursos fueron determinantes de las expectativas, el imaginario y los modos operativos de una parte sustantiva de la matrícula, dando lugar a características que identificarían por muchos años a la arquitectura argentina. Articulados con el nuevo fenómeno de la Universidad de masas, permitieron, ante todo, una renovación generacional y social, puesto que a través de este mecanismo nuevos grupos accedieron a importantes encargos que hasta entonces habían sido reservados a círculos reducidos, sociales o políticos, ligados al Poder. En lo específicamente disciplinar, la independencia de factores externos hizo que se constituyeran en un inmejorable vehículo para expresiones de "rebeldía" que examinaremos con más detalle más adelante. Pero si abrieron paso a la renovación y la experimentación, también consolidaron una cierta irreflexividad, estimularon una actitud despreocupada hacia la gestión y manejo de los aspectos comerciales y políticos de la profesión y consagraron como natural e inevitable a la vieja idea académica del *parti*.

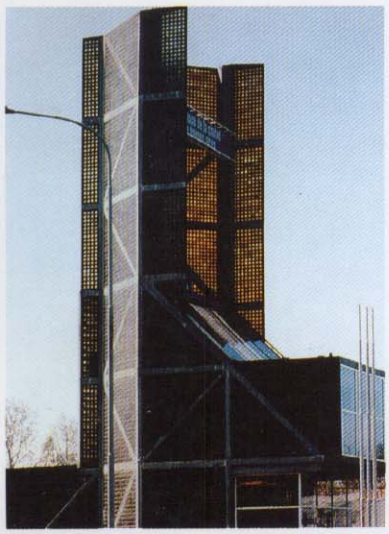
La irreflexividad fue estimulada por la profusión y superposición de eventos, lo cual hacía que muchas veces los temas se resolvieran en tiempos breves, lo que a su vez impulsaba la búsqueda ansiosa del golpe de talento y desalentaba el trabajo acumulativo y sistemático. Ligado estrechamente a este golpe de talento, el "partido" constituye una prefiguración sintética que para estimular la inspiración del arquitecto/artista se empleaba en la enseñanza académica como un medio de resolución global y rápido de los "esquices" y *concours d'emulation*. Determinado por su capacidad de simplificación de las soluciones, el "partido" conducía a los proyectistas a subordinar o tratar con relativa desatención la lógica interna de los elementos constitutivos del problema –desde las funciones a la plástica o la construcción–, e instalaba las soluciones en el lecho de Procusto de la subordinación de la totalidad de sus partes a una "idea rectora". La arquitectura de "partido" también condicionó y fue condicionada por la acción de los jurados quienes, desbordados por la masividad de las presentaciones, difícilmente podían resistir el impacto inicial de la "idea". Va de suyo que de este modo se privilegió la acción por sobre la reflexión, se contribuyó al reemplazo del profesionalismo acrítico por un experimentalismo no menos reluctante a la duda, y se aportó a la general desmaterialización e indiferencia por los detalles y mecánicas de obra a que hemos aludido antes. Frente a una condición metropolitana que planteaba de manera cada vez más estridente los problemas de la fragmentación, de la pluralidad, de la imposibilidad de armonía, de la disolución de los sujetos creadores, en la noción de "partido" sobrevivieron la potente tradición de unidad y la utopía de un único sentido y de una única dimensión comunicativa, aspiraciones que delataban las muchas componentes arcaicas remanentes todavía en el torbellino modernizador.

Asimismo, es difícil de evaluar el considerable derroche de energías movilizado por la convocatoria a centenares de profesionales, demasiado cercano las más de las veces a un acto de consolación colectiva que a positivas modificaciones de la realidad. Pero los concursos fueron el vehículo principal, pragmático, de un debate específico serio y valioso, mutilado por unas condiciones generales, disciplinares, culturales y políticas que impidieron su expresión en claras formulaciones teóricas o críticas. Entre los de mayor impacto, vale decir entre aquellos que produjeron soluciones técnicas, lingüísticas, compositivas o funcionales inesperadas, se destacan los de la Escuela Italo Argentina Carlos Della Penna, en Buenos Aires (1960), la Escuela Nacional de Educación Técnica de Lanús John F. Kennedy (1963), el Colegio Mayor Argentino, en Madrid (1969),

1. Banco de Londres y América del Sur. Sector de acceso. SEPRA, Clorindo Testa. Buenos Aires.
2. Banco de Londres y América del Sur. Interior. SEPRA, Clorindo Testa. Buenos Aires.
3. Banco de Londres y América del Sur. Núcleo de circulación. SEPRA, Clorindo Testa. Buenos Aires.
4. Banco de Londres y América del Sur. Planta de entrepisos. SEPRA, Clorindo Testa. Buenos Aires.
5., 6. Banco de Londres y América del Sur. Croquis. SEPRA, Clorindo Testa. Buenos Aires.
7. Bank of America. Mario Roberto Alvarez. Buenos Aires.

La adopción de una imagen de futuro constituía un cambio radical en el carácter hasta entonces conservador de las sedes financieras y fue el motor principal de la empresa de construcción de la nueva sede del Banco de Londres y América del Sur, un verdadero monumento, paradójico por eso mismo, a la modernidad.

7.



1.

la Unión Industrial Argentina (1968), la Facultad de Ciencias Exactas de la Universidad Nacional de La Plata (1968), el Auditórium de la Ciudad de Buenos Aires (1972), Aerolíneas Argentinas (1974), la sede del Colegio de Graduados de Ciencias Económicas (1978) y la ampliación del Centro Cívico de La Pampa (1980).

Las nuevas características de programas, comitentes y modalidad de encargos incidieron sobre la organización de la disciplina y determinaron cambios en la constitución de sus actores protagónicos. El rasgo general más destacable fue el reemplazo de los protagonistas individuales por equipos. Si en el período anterior –en el que sobresalían creadores como Amancio Williams, Antonio Bonet o Eduardo Catalano– la actuación de grupos consolidados como los de Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini o Aslan y Ezcurra fue infrecuente, en la etapa que ahora examinamos fue, por el contrario, excepcional la contribución de figuras independientes como Clorindo Testa, Miguel Angel Roca o Mario Roberto Alvarez.

En relación con su efectividad los equipos tendieron a constituirse como unidades estables o en algunos casos como empresas.

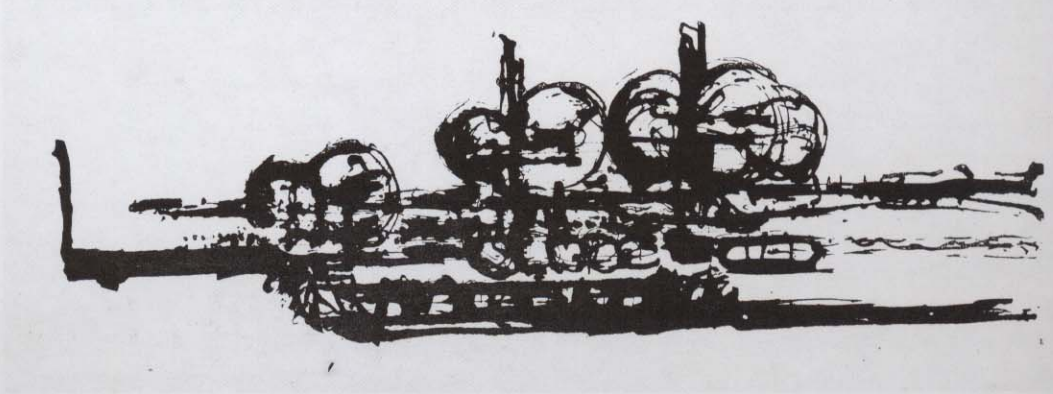
Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly; Goldenberg, Bielus, Wainstein-Krasuk; Antonini, Schon, Zemborain; Llauró, Urgell; Aftalión, Bischof, Egozcue, Vidal; Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Varas; Baliero, Casares, Córdova; Soto, Rivarola; Borthagaray, Gastellu, Marré; Moscato, Schere; Casiraghi, Cassina, Frangella; Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Rampulla, Urtubey, en Córdoba; Estudio H, en Rosario; Bares, García, Germani, Rubio, Sbarra, Ucar, en La Plata, son algunas de las más importantes oficinas que emergieron de este proceso. Se trata de una instancia profesional intermedia característica, en cierto modo, de la Argentina e infrecuente en un escenario internacional en el que, con las consabidas excepciones, los protagonistas principales no han dejado de ser las figuras individuales.

No equiparable con el modelo clásico de los "maestros" de davinciana memoria, las solución argentina tampoco se constituyó a la manera de las oficinas norteamericanas surgidas de modo similar, en la tradición de McKim, Mead & White o de Skidmore, Owings & Merril (SOM). En la Argentina las "grandes oficinas" podían considerarse de envergadura importante con veinte personas empleadas, y en los picos máximos y excepcionales de actividad se llegó alguna vez a superar el centenar de colaboradores, mientras que en los Estados Unidos SOM tenía numerosas sucursales y más de mil empleados. Una industria de la construcción consolidada y en buena medida estandarizada, con instrumentos como el *Sweet's Catalog Service* que con sus diez volúmenes anuales ponía a disposición de los proyectistas la infinidad de elementos disponibles en el mercado, permitía, en los Estados Unidos, una organización rigurosa de las operaciones de proyectación, ahorrando tiempo y estimulando una clara división de los trabajos. Con estas condiciones se generaron dos modelos opuestos: uno –el del SOM– en el que se disolvía la figura omnipresente del "creador", otro –el de Saarinen– en el que el titular de la firma se convertía en un *form giver*, en un generador de formas inéditas que luego se libraban al sistema y a sus colaboradores para su resolución en detalle. Es evidente que el segundo era un camino excepcional en tanto dependía de un particular talento innovativo capaz de equilibrarse con las necesidades de las corporaciones. Con mayor frecuencia, la profesión se desarrollaba con claras características empresarias, mientras que por otro lado los ámbitos académicos se constituían en el lugar de los *scholars* y de la experimentación y en refugios de las formas tradicionales (artesanales) de la profesión.

Si bien contribuyó a la creatividad y a la definición de un perfil profesional que conjugaba características de ambos modelos, la precariedad del desarrollo industrial en la Argentina fue determinante de costosas dis-

1. Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Sucursal Retiro. Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.
2. Auditórium para la ciudad de Amsterdam. Boceto de Rafael Viñoly. Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly.
3. Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Sede Central. Interior. Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.
4. Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Sucursal Parque Patricios. Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.
5. Banco de Córdoba. Sucursal Buenos Aires. Interior. Miguel Angel Roca.

Los edificios para el Banco Municipal de la ciudad de Buenos Aires proyectados por el estudio liderado por Justo Solsona fueron un emblema de la actitud innovadora y contestataria que entusiasmó a numerosos arquitectos durante el período aquí considerado. Se trató de construcciones de vocación antimonumental concebidas con un gran desprejuicio formal y constructivo.



2

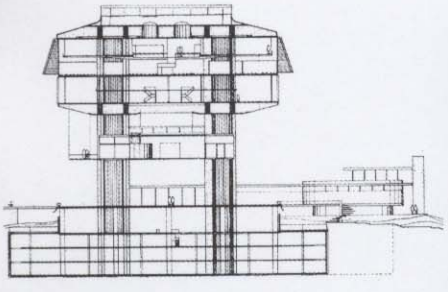
3.

4.

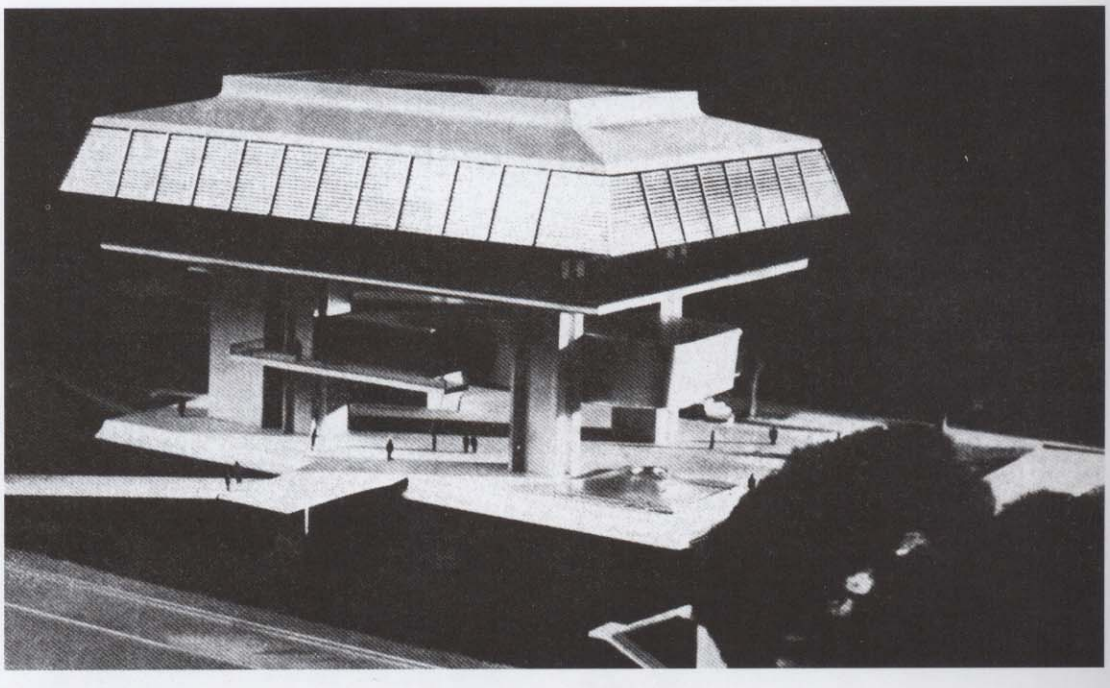
5.

torsiones, y en particular la del trabajo con imágenes presuntamente avanzadas o innovativas que al no contar con un respaldo organizativo e infraestructural adecuado debían recurrir a procedimientos artesanales para su concreción, las más de las veces con resultados concretos en buena medida decepcionantes. Sistemas prefabricados semipesados sin adecuados estudios de juntas o impacto climático, cortinas de vidrio y en general mecanismos diseñados en condiciones innovadoras pero sin ensayos plenos que en consecuencia se oxidaban y trababan, nuevos materiales artificiales usados con desconocimiento de su comportamiento en el tiempo, contribuyeron a generar hacia finales del período un estado opuesto, de rechazo de toda experimentación.

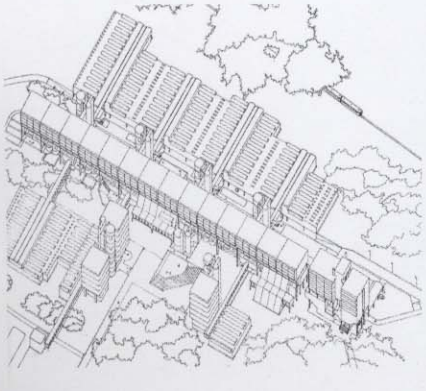
En algunos casos extremos las unidades de proyecto llegaron a constituir, como dijimos, empresas comerciales. Pero a diferencia del modelo norteamericano, en este caso la actividad clásica de proyecto y dirección de obra se fusionaba con o se sesgaba hacia otros aspectos de los procesos de la edilicia y el diseño. En la línea ya anticipada por Petersen Thiele y Cruz, ejemplos de este tipo que continúan su actividad en la actualidad son los casos de Salas y Billoch y Estudio Kocourek (EK). Jorge Tomás Salas, Patricio Billoch y Marcelo Salas formaron su oficina en la segunda mitad de los años cincuenta, obtuvieron varios primeros premios en concursos y constituyeron pocos años después empresas como "Salas y Billoch, Cía. de Construcciones", "Salas y Billoch arquitectos Rotto Iriso y Cía", y "Corralón La Teja SRL", que apenas a una década de los años iniciales había obtenido



1.



2



3.

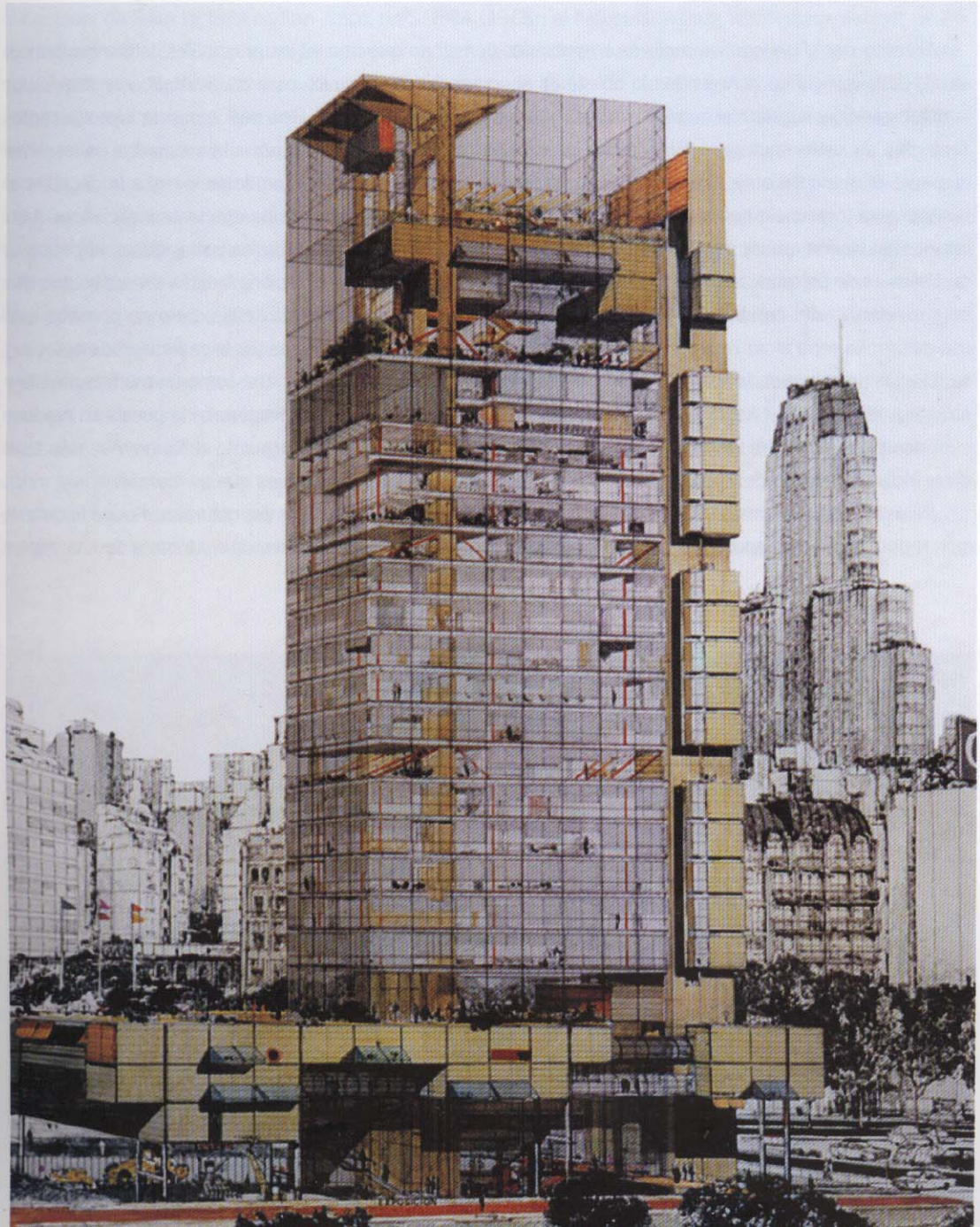
4

obras civiles de la envergadura del puente dique derivador en Punto Unido (La Pampa), la Usina para la compañía Esso en Campana, o los puentes de los ríos San Francisco y Dorado en Salta. La evolución de las actividades de Estanislao Kocourek fue similar, instalándose desde el comienzo como una empresa constructora que innovó en el empleo de sistemas prefabricados. Dirigido por un arquitecto que siempre apreció la búsqueda de cualidad creativa, el Estudio Kocourek dio un importante lugar a figuras como Ernesto Katsenstein (y más adelante a Eduardo Leston y Raúl Lier) que en combinación con la propia experiencia constructiva y empresaria dieron como resultado obras de extremo valor como el edificio Conurban (1968), en Buenos Aires.

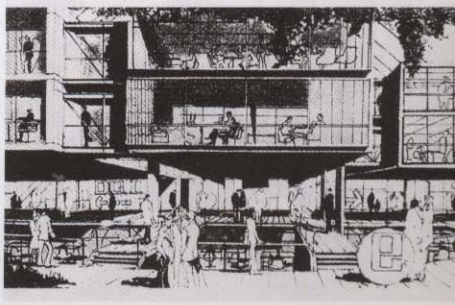
La meta del "desarrollo" introdujo otros cambios que a su vez incidieron en las transformaciones de la profesión. Desde el comienzo del período en el plano institucional se crearon nuevas entidades dedicadas al fomento de la investigación científica y la innovación tecnológica, como la Comisión Nacional de Energía Atómica, el Consejo Federal de Inversiones, el Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria (INTA), el Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI) y más adelante, en 1963, el Consejo Nacional de Desarrollo. Dentro del INTI se instaló el Centro de Investigación de Diseño Industrial (CIDI) que junto a otras instituciones como el Bowcentrum dio impulso a las búsquedas en este ámbito. No es esta la sede para una historia del diseño en la Argentina, pero en relación con el contenido de este parágrafo es importante destacar que,

1. Biblioteca Nacional. Clorindo Testa, Francisco Bullrich, Alicia Gazzaniga. Anteproyecto. Corte. Buenos Aires.
2. Biblioteca Nacional. Clorindo Testa, Francisco Bullrich, Alicia Gazzaniga. Anteproyecto. Maqueta. Buenos Aires.
3. Facultad de Ingeniería de la Universidad Nacional de La Plata. Axonométrica. Baudizzone, Erbin, Lestard, Traine, Varas, Ballester Peña. La Plata.
4. Jurados durante la evaluación del concurso para el rascacielos Peugeot.
5. Unión Industrial Argentina. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Anteproyecto. Perspectiva de concurso (Rafael Viñoly).
6. Sede Banco Hipotecario Nacional. Primer premio de Concurso Nacional de Anteproyectos. Lama, Soler, Traficante, Cummins, Massera, Pastore. Mar del Plata.

Articulados con el nuevo fenómeno de la Universidad de masas, los concursos permitieron una renovación generacional y social. En lo específicamente disciplinar, la independencia de exigencias estatales o privadas hizo que se constituyeran en un inmejorable vehículo para expresiones de "rebeldía". Abrieron paso a la renovación y la experimentación, pero simultáneamente consolidaron una cierta irreflexividad, estimularon una actitud despreocupada hacia la gestión y manejo de los aspectos comerciales y políticos de la profesión, y consagraron como natural e inevitable a la vieja idea académica del *parti*.



5.



6.

1. Sistema Juvelo de barras articuladas. R. Glanzer.
2. Automóvil. Diseño Mario Mariño y Juan Casanovas.
3. Publicidad de la firma "Six", integrada por los arquitectos Bacigalupo, Riopedre, Kurchan, Guidali y Ugarte.
4. Publicidad de la firma "Harpa", integrada por los arquitectos Hardoy, Aubone, Rey Pastor y Aizenberg.
5. Afiche diseñado por Juan Carlos Distefano.
6. Isotipo de la firma Siam Di Tella. Iglesia, Fracchia, Gigli.
7. Isotipo de Ediciones Infinito. Carlos Méndez Mosquera.

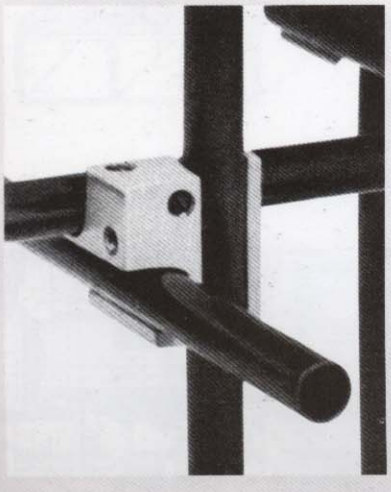
Un numeroso grupo de arquitectos se desplazó hacia las actividades de diseño gráfico e industrial, en algunos casos sin abandonar del todo la profesión en que se habían formado. Por otra parte la modernización requirió de las técnicas de conocimiento y estudio de la sociedad que provenían de la sociología, asi como de la introducción de las nuevas formas científicas de análisis de los procesos económicos, y obligó, como parte del mismo proceso, a la introducción del *marketing*, el *packaging* y las formas modernas de la publicidad.

en las condiciones que acabamos de mencionar, un numeroso grupo de arquitectos se desplazó hacia estas actividades, en algunos casos sin abandonar del todo la profesión en que se habían formado. Se crearon de este modo grupos o marcas como Harpa (Hardoy, Aubone, Rey Pastor, Aizenberg), Six (Bacigalupo, Riopedre, Kurchan, Guidali, Ugarte) y Buró (Leiro), las más exitosas en el diseño y comercialización de muebles, mientras que figuras como Silvio Grichener o Mario Mariño se destacaban en el diseño de otros productos. Por otra parte la modernización de la economía y de las instituciones requirió de las nuevas técnicas de conocimiento y estudio medianamente científico de la sociedad, que provenían de la sociología, así como de la introducción de las nuevas formas científicas de análisis de los procesos económicos, y obligó, como parte del mismo proceso, a la introducción del *marketing* y las formas modernas de la publicidad. El *packaging* y el diseño gráfico experimentaron en este contexto una transformación copernicana y atrajeron a un buen número de arquitectos, relativamente mejor entrenados para esas tareas que otros profesionales. La agencia Cícero, bajo la dirección de Carlos Méndez Mosquera, o la de Ortiz Scopessi se destacaron en el ámbito de la publicidad, mientras que emergieron en la gráfica otros creadores provenientes de la Arquitectura, como Guillermo González Ruiz o Gustavo Pedroza.

Una industria moderna

Al comenzar el período los sectores empresarios pensaban que uno de los principales determinantes del atraso de la edilicia en la Argentina lo constituía el comportamiento de los obreros, alentado y protegido por la organización y legislación consolidadas durante el gobierno peronista. Uno de los más influyentes representantes de estos sectores, el ingeniero Ernesto García Olano estimaba que si a mediados de los años cuarenta la mano de obra absorbía el 30% de los costos de la vivienda, cuando se iniciaba la década del sesenta esta incidencia había trepado a un 50%, a lo que debía agregarse una creciente ineficiencia. A su juicio, si se quería crecer se hacía imprescindible aumentar el rendimiento de los trabajadores introduciendo sistemas de prefabricación parcial o total, la modulación y la estandarización. A nadie escapaba que esa baja incidencia del capital variable era un rasgo de las sociedades desarrolladas, pero se pensaba que ese desarrollo sería alcanzable precisamente gracias a las nuevas tecnologías y a la capacidad de apropiarse de ellas por parte de la *intelligentzia* local. La industria automotriz funcionaba como un modelo posible y atractivo, teniendo en cuenta su crecimiento fulminante y las ilusiones que despertaba la puesta en producción de diseños como el Siam Di Tella y los productos de la Kaiser, particularmente el Torino. Así, el criterio de la industrialización de la edilicia determinó buena parte de las experiencias que se realizaron.

Pero una renovación radical de la industria edilicia debía salvar obstáculos estructurales. Pese a la dimensión reducida del mercado argentino, en 1960 la demanda de viviendas y servicios era todavía de una impor-



1.

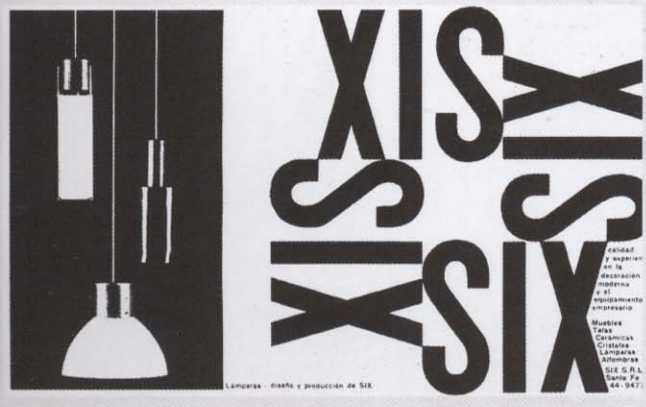
2

tante envergadura. Aun así, por no contar con ingresos suficientes, una buena parte de sus futuros habitantes no estaba en condiciones de sostener la financiación de sus casas. De manera que para sostener la demanda que motorizaría la modernización de la industria eran necesarias políticas y grandes inversiones estatales en el sector. Analizaremos luego más detalladamente este tema, pero debemos considerar aquí que en ningún momento, y a pesar de los importantes picos alcanzados a mediados de la década del setenta, esas inversiones alcanzaron la escala que requería el grado de "industrialización" intensiva de la edilicia demandado por quienes con distintos matices ideológicos se identificaban con las formulaciones de García Olano.

A pesar de todo, las innovaciones –en parte debidas a la vigencia de la "ficción guía" de la "modernización" de la construcción y, también, como resultado de la apertura a las empresas extranjeras–, aunque muchas veces terminaron en fracaso, fueron importantes.

En línea con los debates de comienzos de la década del '50, y fuertemente estimulados por el éxito internacional de la arquitectura brasileña, los experimentos estructurales con hormigón armado constituyeron una característica de los primeros sesenta. Hemos citado ya el uso de las cubiertas en cáscara en las fábricas, pero los ensayos con paraboloides o tensados se produjeron en casi todos los programas y pocos resistieron a su embrujo. Piénsese en la larga lista de trabajos en los que este tipo de estructuras fue empleado: los edificios de la Cooperativa Tierra, de Claudio Caveri; los proyectos para la Iglesia de Venado Tuerto y para la Biblioteca Nacional, del estudio de Solsona; los talleres Berta, de Jaime y Miguel Angel Roca (1969); el comedor de Siam Di Tella en San Justo, de SEPRA (1965); el hall central de la Washington School, de Ricardo Ambrosini (1969); la estación de ómnibus de Villa Giardino, de Depetris y Depetris (Córdoba); la iglesia de Villa Bosch, de Eilets (arquitecto) y Bramante (ingeniero); los pabellones de la Sociedad Rural, de Amaya, Devoto, Lanusse, Martín y Pieres; los edificios del Cementerio de Mar del Plata, de Baliero, Córdova, Casares; el Banco de Londres, de Clorindo Testa y SEPRA, para recordar sólo a algunos de los más destacados. Estos experimentos no hubieran sido posibles sin la estrecha colaboración de los arquitectos con ingenieros imaginativos y dispuestos a acompañar la aventura creativa, como Fernández Long y Reggini, Pedregal y Peral, Gallo, Bramante, Bignoly. En el cruce entre esta voluntad de experimentación, confianza en la técnica y realidad del desarrollo distorsionado del país, varias aventuras estructurales terminaron en colapsos, con el derrumbe liso y llano (escenario de la Expo Sesquicentenario, proyectada por Vidal, Saladrigas y Carreras), o en apresurados apuntalamientos (Corrientes y Uruguay).

El creciente desarrollo de la industria del acero estimuló el empleo de este material como protagonista principal de las estructuras. Hemos analizado ya el caso del edificio de Somisa, de M.R. Alvarez, un ejemplo único por su naturaleza propagandística. Más frecuente fue el uso de estereoestructuras, las que permitían cubrir grandes luces y podían a la vez funcionar como *continuum*, eliminando la diferencia entre cubiertas y pies derechos. Proclamado por pioneros como Wacksmann y Fuller, propagandizado por los proyectos *pop* del grupo Archigram en Inglaterra y consagrado con la construcción del Centro Georges Pompidou en París,



3.

4.

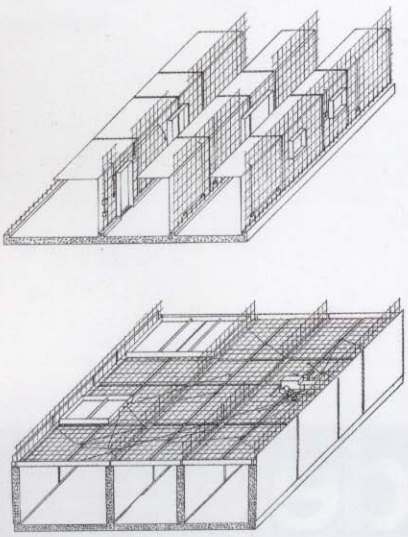
5.

6.

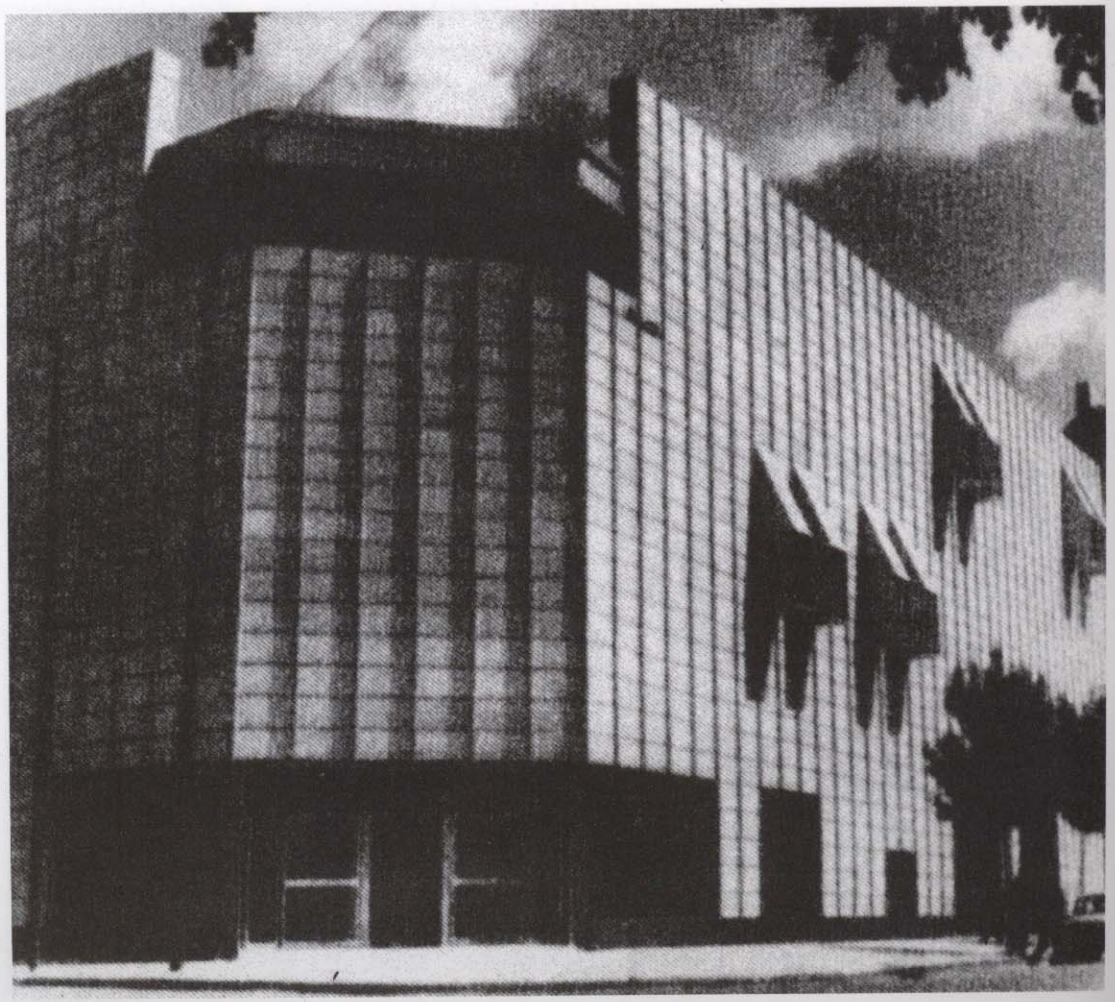
7.

el diseño de nudos complejos que permitieran máxima flexibilidad de armado y usos, y producción industrializada, no se concretó en la disponibilidad de sistemas. Sólo en excepciones, como en los casos de los sistemas Elcora o Juvelo (Glanzer), se avanzó más allá de los modelos de ensayo, de manera que las "estereoestructuras" argentinas fueron, las más de las veces, productos artesanales fabricados con barras seccionadas, unidas por soldaduras. Dos ejemplos destacables del uso de reticulados son los de la Terminal de Omnibus de Córdoba, proyectada por la Dirección General de Arquitectura de la Provincia (Fontan, Fandino, Egea, Meriles, Valle Luca, 1972), y los Centros del Ceamse, en Buenos Aires.

En atención a la línea indicada por García Olano, la iniciativa más importante y que mayores expectativas despertó fue la radicación de dos firmas de origen francés, Outinord y Coignet, de prefabricación semipesada. En el caso de Outinord se trataba de un sistema de túneles metálicos, que constituían el encofrado de muros portantes y losas planas con que se armaba el edificio. Aunque permitía un gran ahorro de mano de obra y velocidad de montaje, el sistema era rígido en sus dimensiones, posibilidades distributivas y estéticas, no permitía transformaciones y condicionaba de una vez y para siempre a las instalaciones que debían embutirse antes del colado del hormigón. Introducido por Pueyrredón Construcciones en 1961, el primer ensayo se realizó en un conjunto de 508 unidades financiadas por la Municipalidad de Buenos Aires en el barrio de Constitución (Combate de los Pozos, Constitución, Sarandí y Pavón). Coignet fue representado por Vialsa S.A. a partir de 1964. Hubo otros intentos algo ingenuos de inventar sistemas completos de prefabricación en hormigón, como la vivienda propuesta por Bruzzone, Calandrelli, Pérez Molet y Rossi (1971) o el Diseño Canopus de módulos que fue ensayado en una estación de servicio. Pero huérfanos de planes generales de equilibrio territorial avalados por una segura voluntad política, sujetos a los vaivenes de una demanda estatal demasiado condicionada por la inestabilidad política y apurados por sus propias rigideces, estos sistemas de prefabricación semipesada fracasaron. Los de prefabricación liviana –de vigas, columnas o placas de hormigón– se asentaron en casos como el de SCAC, originario de Alemania (1970).



1.



2

En 1962 se produjo el lanzamiento comercial de la Hormigonera Argentina (propiedad de Lone Star Co.), primera planta de hormigón elaborado de resultado exitoso. Otras modificaciones destacables en la tecnología del hormigón armado fueron aportadas por los aceros de alta resistencia, los agregados livianos y las juntas plásticas. Los primeros se expandieron gracias a la instalación de las plantas de producción de Aceros Sima y Aceros Santa Rosa; los agregados livianos artificiales (arcillas expandidas) comenzaron a fabricarse en 1966 (Arcillex), mientras que el hormigón celular se disponía desde fines de la década anterior; las juntas de neopreno comenzaron a aplicarse habitualmente a partir de 1971.

Además de transformaciones en la ingeniería estructural como las que hemos descripto, durante el período se experimentó una espectacular renovación de otros materiales de instalaciones, cerramientos y revestimientos.

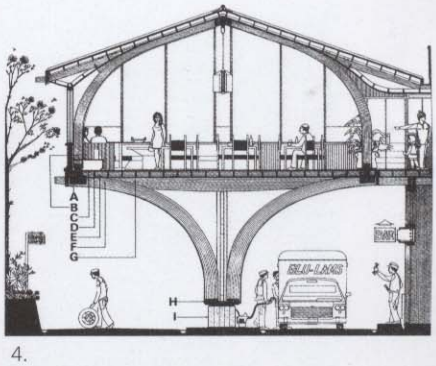
En las carpinterías metálicas fue decisiva la masiva introducción del aluminio. En una primera etapa mediante la importación, que pasó de 1.134 toneladas en 1940, a 14.767 en 1954, trepando a 36.400 en 1964; y con la instalación de la planta de laminación de Kaiser, Camea y Alcoa, a mediados de la década del sesenta, y diez años más tarde con la creación de ALUAR, la primera productora nacional de este metal.

En el ámbito de los cerramientos y vinculada a la difusión del muro cortina, se produjo también una importante renovación en los vidrios, puesto que comenzaron a emplearse cristales templados a partir de la introducción de tecnologías de origen francobritánico (VASA; Blindex, Pilkington, Saint Gobin). El uso de estos vidrios de alta resistencia replanteó las características de las carpinterías, llegando a eliminarlas casi totalmente y produciendo con ello importantes transformaciones en la concepción misma de los espacios. La renovación de estas tecnologías afectó también a otros aspectos de la edilicia cuando comenzaron a fabricarse en el país fibras de vidrio (VASA, 1962; Termac, 1967), que mejoraron las posibilidades aislantes y de rigidez de las chapas acanaladas traslúcidas.

1. Sistema Outinord de prefabricación.
2. Sede de la compañía Fate. Fachada con elementos prefabricados livianos. Justo Solsona. Buenos Aires.
3. Baños Colmegna. Elena Acquarone. Buenos Aires.
4. Diseño de un parador (publicidad) en madera laminada.

Se experimentó una espectacular renovación de otros materiales de instalaciones, cerramientos y revestimientos. En las carpinterías metálicas fue decisiva la masiva introducción del aluminio y un espectro inédito de posibilidades fue abierto por el empleo de los materiales plásticos. La incorporación de los nuevos productos afectó también, por medio de la química, a las formas de aprovechamiento y posibilidades de uso de materiales tradicionales como la madera, tal es el caso de los aglomerados y las maderas laminadas.

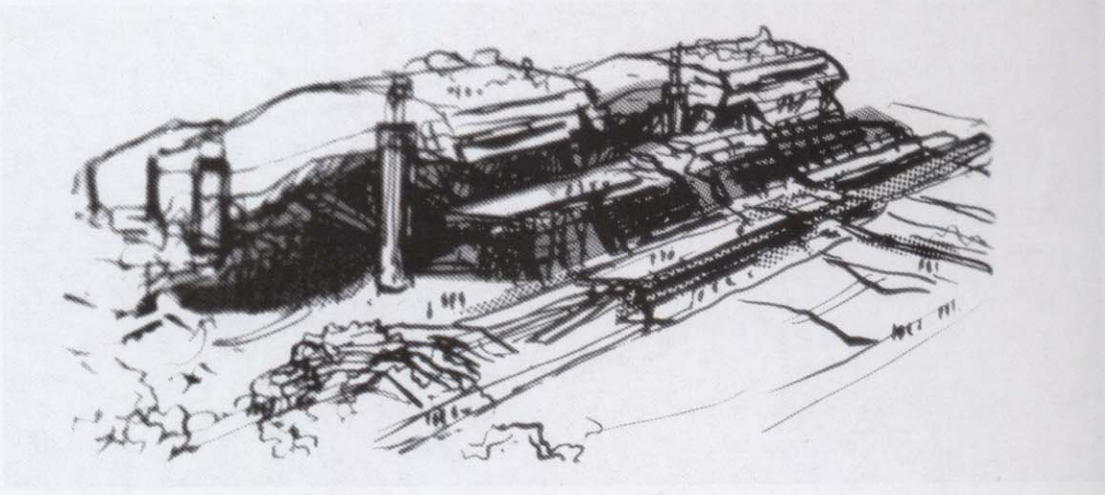
3.



4.

1. Auditórium de la Ciudad de Buenos Aires. Boceto. Clorindo Testa.
2. Librería González Porto. Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas. Buenos Aires.
3. Vivienda Colectiva. Detalle de terrazas. Clorindo Testa. Buenos Aires.
4. Biblioteca Nacional. Detalle. Clorindo Testa, Francisco Bullrich, Alicia Gazzaniga. Buenos Aires.
5. Biblioteca Nacional. Clorindo Testa, Francisco Bullrich, Alicia Gazzaniga. Buenos Aires.

Clorindo Testa constituye uno de los representantes más relevantes de una forma proyectual basada en la ruptura vanguardista de las convenciones. En sus trabajos la organización funcional de los programas y el tratamiento de las piezas siempre suelen generarse a partir de puntos de vista de sorprendente originalidad.



1.

Un espectro inédito de posibilidades fue abierto por la introducción de los materiales plásticos, y no hubo aspecto del proceso edilicio sobre el que no se intentara su aplicación. En 1966 se realizó la Primera Exposición sobre el "Uso de los materiales plásticos en la construcción", y en 1970 la segunda. El consumo por habitante/año fue de 3,5 kg en 1970 (Francia: 16 kg), y la producción alcanzó 66.000 toneladas en 1966 y 78.000 en 1968. Con licencias de origen alemán (BASF) y norteamericano (Ipako), entre 1959 y 1962 comenzó a fabricarse en el país poliestireno expandido. Los artículos de PVC –caños, ventilaciones, accesorios, carpinterías– ya habían comenzado a producirse a fines de los cincuenta, y en la década siguiente se dispuso también de espuma rígida de poliuretano, la que se aplicó en paneles, aislaciones y muchos otros usos. También a comienzos de los sesenta se expandió el uso de pisos de baldosas plásticas (Flexiplast), laminados plásticos decorativos (Formica) y se introdujo el polipropileno (sillas Hille). El acrílico se presentó como alternativa al vidrio y fue el material que con mayor eficacia "representó" en la imaginería del período la "revolución del plástico", emblemática de la estética *Pop*. La librería González Porto, que analizamos en otra parte de este capítulo, fue una de las obras que emplearon de manera más elocuente estos materiales, y Elena Acquarone construyó con similares fanatismos el desborde *kitsch* de la sede de la casa de baños Colmegna (1969).

La introducción de los nuevos productos afectó también, por medio de la química, a las formas de aprovechamiento y posibilidades de uso de materiales tradicionales, como la madera. En el período se introdujeron por primera vez dos nuevos elementos que, potenciando las técnicas constructivas, aportaron modificaciones a la arquitectura: los aglomerados y las maderas laminadas. El uso de aglomerados y laminados plásticos determinó importantes cambios en la construcción de las panelerías livianas y con ello (gracias a los sistemas de parantes articulados de aluminio) en la masiva extensión del *action office* en los nuevos espacios comerciales y de oficinas. La industria de láminas y terciados estaba protegida desde 1946 y así pudo desarrollarse hasta alcanzar los 50.000 m^3 en 1956, con un consumo de 1,8 m^3 cada mil habitantes (EE.UU., 20 m^3). A partir de entonces, la producción comenzó a descender reflejando el crecimiento de nuevos productos alternativos como el *hardboard*, fabricado en la localidad de Ramallo desde 1951. Gracias al empleo de resina sintética (fenol-formol) nacional, la primera planta de madera aglomerada se instaló en Jauregui (Luján, provincia de Buenos Aires) y al poco tiempo la siguieron otras tres (San Fernando y Tigre, 1962; Escobar, 1966), con lo que también se llegó a los 50.000 m^3. Asimismo, los nuevos adhesivos dieron lugar a piezas de madera de dimensiones y formas inéditas, las que en el pabellón de la industria, en el de administración (Janello, Gómez Arias), en el de la Comisión Nacional de Cultura (Fraile y Gómez Arias) fueron exhibidas en expresiones de calidad.

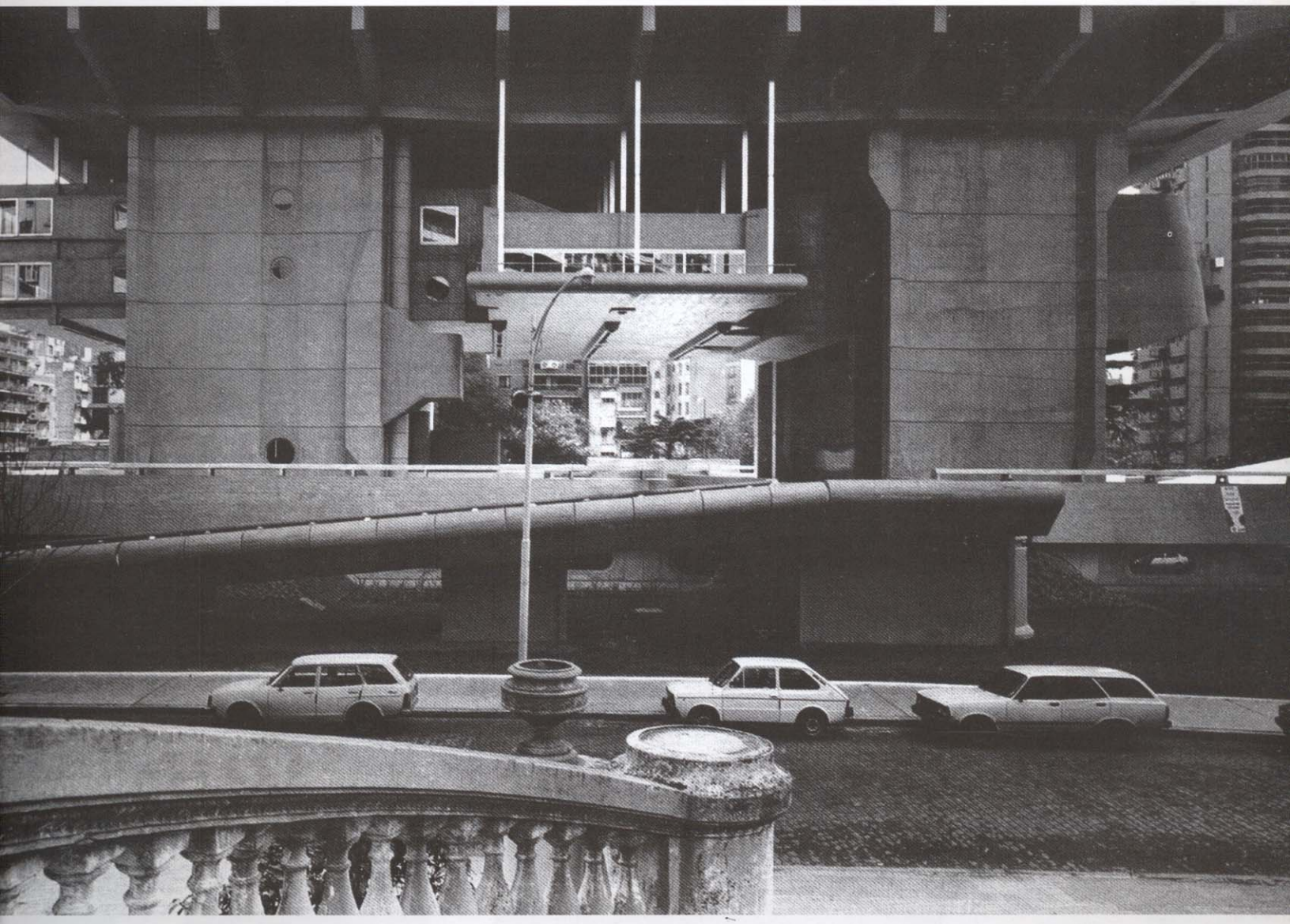
Con sus becas, exposiciones, ediciones y cursos, el Centro de Investigaciones e Información para la Construcción y la Vivienda, el ya citado *Bowcentrum* Argentina –dependiente del INTI y vinculado al *Bowcentrum* de Rotterdam– fue una de las instituciones más representativas de esta etapa de cambios y esperanzas en las posibilidades transformadoras de la tecnología.

2.

3.

4.

5.



1. Oficinas. Baudizone, Erbin, Lestard, Varas. Buenos Aires.
2. Conjunto Santo Domingo. Jaime Roca y Miguel Angel Roca. Córdoba.
3. Galería Paseo Azul. Miguel Angel Roca. Córdoba.
4. Terminal de Omnibus. Serra, Valera, Petrucci. Buenos Aires.

En la provincia de Córdoba en sus comienzos, y más tarde en otras zonas del país y del mundo, Miguel Angel Roca ensayó su propia interpretación de las enseñanzas recogidas en directo contacto con Louis Kahn, con quien estudió en la ciudad de Filadelfia. Si en los ochenta la obra de Roca será el resultado de la articulación de sus memorias de Khan con el historicismo posmodernista, en los setenta esa influencia se articuló con un evidente interés por la arquitectura inglesa y en particular por la obra de James Stirling.

El incorformismo: de la rebelión estética a la "autonomía"

Es necesario subrayar que con independencia de las observaciones críticas formuladas en cada caso, los ejemplos que hemos venido mencionando en los parágrafos anteriores constituyen excepciones de calidad sobresaliente en relación con la masa de construcciones que en esos años fue conformando el paisaje urbano del país.

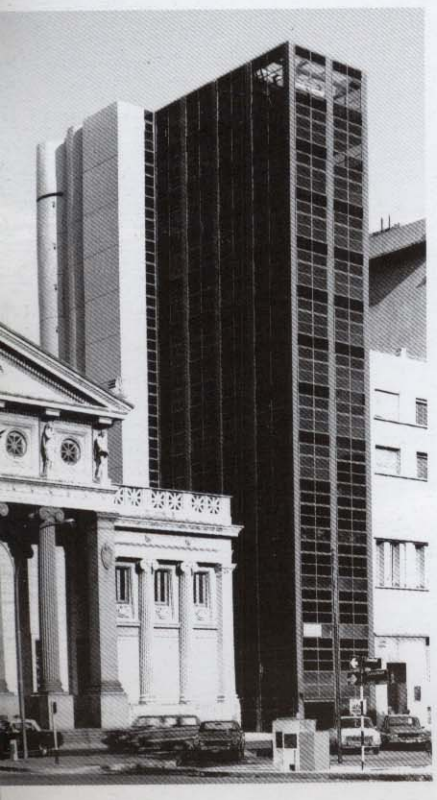
Más allá de las intenciones de quienes habían trabajado conscientemente en la creación de sus paradigmas, en esas construcciones se adoptaron en la mayoría de los casos las formas simplificadas del estilo internacional. Agresivas o indiferentes hacia su contexto inmediato, sin hacerse cargo de los componentes críticos de sus modelos, y sin producir las articulaciones con planes generales, equipamientos, espacios verdes y sistemas de transportes a los que aquellos referían, esas intervenciones dieron un resultado a la vez caótico y monótono, insalubre, feo y escuálido, en los casos menos graves. La arquitectura moderna parecía haber constituido simplemente un trámite teórico de justificación de la más voraz especulación edilicia.

La acelerada carrera hacia el futuro en que la sociedad de la modernización parecía haberse embarcado no conducía –comenzaron a pensar algunos– hacia una afirmación de nuevos valores sino, simplemente, a la destrucción indiscriminada de los antiguos. En su lugar quedaban el desorden, la desintegración, el vacío y el silencio.

Estas nuevas condiciones formaban parte de un estado del debate a escala internacional y su denuncia adquiría un rango masivo en manifestaciones como los filmes de Jacques Tati, en los que el habitar moderno se presentaba como uno de los causantes de la alienación y la deshumanización. Pero ciertamente esas ideas no se originaban exclusivamente en la percepción del nuevo paisaje y en la multiplicación de las ahora masivamente aceptadas formas de la "arquitectura moderna". La *noia* o *l'ennui*, el aburrimiento, la falta de sentido, la incomunicación, constituían topos centrales en las discusiones que atravesaban todas las manifestaciones artísticas, filosóficas y sociológicas, de las que el existencialismo era la corriente central en Europa, mientras que la *beat generation* lo era en los Estados Unidos.

Con muchos matices ideológicos y políticos, la burguesía era señalada como responsable del nuevo estado de las cosas, y caracterizada como una clase social sólo guiada por intereses materiales, incapaz de crear una nueva cultura integral. En la Argentina la denuncia de esa incapacidad y vacuidad fue determinante en la constitución de una franja decisiva de la cultura del período que, en términos generales, podemos identificar como "denuncialista" o "inconformista", empleando la caracterización propuesta por Oscar Terán. Más allá de las diferencias y contradicciones que los separaban, los escritores vinculados a la revista *Contorno*, la filmografía de la llamada "nueva ola" del cine (de Torre Nilson a Kuhn), los artistas que participaron en las actividades del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, los iniciadores del "café concert", fueron algunos de sus protagonistas.

En la arquitectura, el disgusto frente al "estado de las cosas" heredado y dominante adquirió expresiones diversas. Las analizaremos de manera separada por razones expositivas, aunque no necesariamente estaban determinadas por un único factor y en muchos casos admiten evidentes interrelaciones.



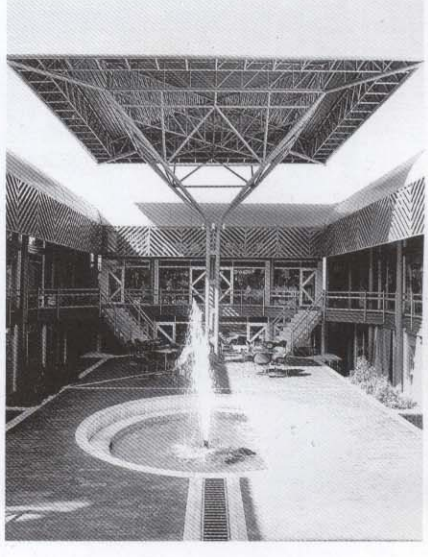
1.

• La rebelión estética

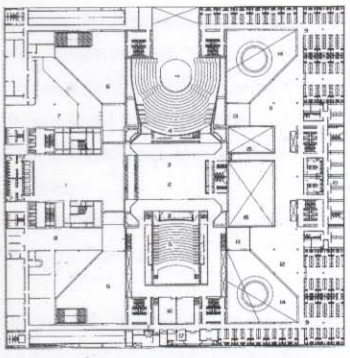
Como ya había ocurrido en la década del veinte, a comienzos del período que ahora estudiamos se produjo una escisión entre vanguardia estética y vanguardia política. La forma dominante de la protesta artística de la década del sesenta fue el absurdo, que alcanzó sus manifestaciones más elocuentes en obras como *El Desatino*, de Griselda Gambaro (1965) o *Drácula*, de Rodríguez Arias, instalaciones como "La Menesunda" de Marta Minujin (1964) y tuvo probablemente su momento culminante en la "Semana del Arte de Avanzada" que en octubre de 1967 promovieron el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo de Arte Moderno, el Instituto Di Tella y la Sociedad Hebraica Argentina.

Intencionalmente apolítica, mezcla de surrealismo, dadaísmo y *arte povera* esta forma de contestación del orden existente por la vía directa de la presentación de sus elementos reagrupados de forma inesperada fue practicada también en la arquitectura. Pero la concepción de estos proyectos y obras de "protesta estética" requirió además de otros factores y estímulos. En primer lugar, de la adopción de los criterios compositivos que se aplicaban en la naciente disciplina del diseño industrial. Este traslado de un sistema a otro hizo que las obras se convirtieran en "objetos" de diseño que podían resolverse con prescindencia de las especificida-

2.▲ 4.▼



3.



1.

des de la disciplina arquitectónica: el mismo método debía ser capaz de resolver desde un barrio hasta un ventilador. De este modo, y en muchos casos a la manera de una protesta contra la "institución arquitectónica", en la concepción de los proyectos se abandonó toda referencia a las tradiciones de la tectónica, el carácter, la tipología y las antiguas nociones de escala, de articulación entre planos horizontales y verticales. Las obras –lo vimos en el caso del estudio M.SG.S.S.V.– se configuraron como metáforas de objetos, y fueron entonces tubos, platos, paraguas, cajas, botes, tabletas, bandejas, vagones, serruchos, carpas, mesas o globos. Las ventanas, las cubiertas, los muros, los alféizares, los aleros, los pasillos y los zócalos desaparecieron.

Como es obvio, estas formulaciones no eran indiferentes a las sugestiones del *Arte Pop*. Se introducía de este modo una importante quebradura en la historia de la disciplina en la medida en que con el intento de poner en valor el mundo cotidiano del consumo frente a la "alta cultura" no sólo se "desacralizaba", banalizándola, la operación artística, sino que se abría una reflexión, no adecuadamente estimada por la crítica, en torno a la condición efímera de la producción moderna, opuesta al presupuesto de eternidad que condicionó a la totalidad de la historia de la arquitectura occidental.

La rebelión antiistitucional por el absurdo afectó al tratamiento formal, pero también indujo un replanteo de las funciones y determinó una nueva manera de emplear los materiales constructivos.

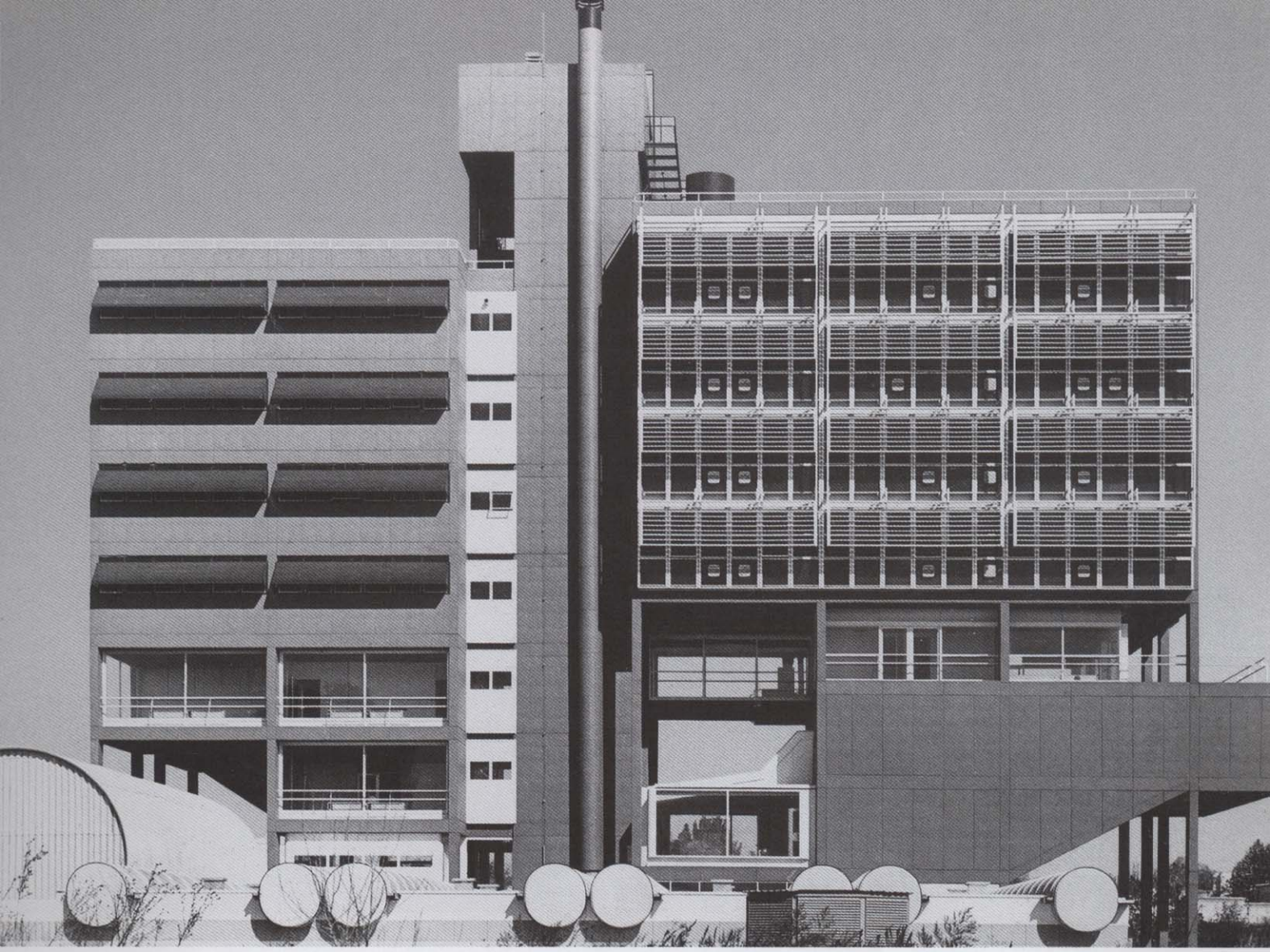
Si se observa la obra de Clorindo Testa, por ejemplo, puede advertirse que lo primero que en ella se pone en cuestión es la organización tradicional de las funciones. Como alternativa, el programa de necesidades es descompuesto en sus componentes y en la medida de lo posible vuelto a articular de un modo nuevo. En el edificio para la Biblioteca Nacional, que proyectara con Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga, se introdujo una radical inversión en la forma hasta entonces habitual de resolver la distribución de los núcleos centrales del programa, los depósitos y la sala de lectura. Hasta este proyecto la forma de las grandes bibliotecas modernas venía dictada por el presupuesto de que los lectores debían ubicarse cercanos a la cota cero, en torno o en contacto lateral con la torre destinada a los libros. Aprovechando la pendiente del terreno, buscando no afectar su continuidad, y para jerarquizar las visuales al río de la Plata, Testa invirtió este esquema separando las dos funciones, para lo cual enterró los depósitos y posó sobre grandes pilares el volumen de la sala de lectura. Igualmente sorprendente fue, años después, su propuesta para el edificio de Aerolíneas Argentinas. Allí se trataba de dar respuesta a una compleja demanda para este tipo de programas: su construcción en etapas. Tratándose de una gran torre de 40.000 m^2, las respuestas "tradicionales" consistían en dividir el edificio o bien en vertical –construyendo en la primera etapa un edificio bajo que luego crecería en altura– o bien en horizontal– levantando primero un edificio completo y esbelto al que se pegaría luego uno similar. Testa optó por una solución inesperada: construir la totalidad de la estructura dejando huecas algunas partes que se irían rellenando cuando esto fuera necesario.

El caso de Rodríguez Peña 2043, un simple edificio de departamentos para vender, es aún más insólito. No sólo por la poco frecuente organización de la zona de dormitorios o por la igualmente infrecuente morfología de la planta, sino porque en él se separaron los tradicionales balcones del edificio proponiendo una suerte de construcción anexa destinada a actividades al aire libre, con piscina incluida, que instaló en lugar de la fachada.

También la caja/plaza cubierta del Banco de Londres fue producto de una puesta en cuestión del modelo bipartito (basamento más torre baja) aceptado por el resto de los participantes del concurso privado en el que Testa y SEPRA fueron ganadores.

Estas convulsiones en las tradiciones funcionales fueron parte de la estrategia con la que se conformó y obtuvo sus éxitos más resonantes en numerosos concursos el estudio de Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly. Ya hemos analizado su forma de proceder en los casos de la UIA y los Bancos Municipales. Puede añadirse que la ubicación y exhibición de las funciones de apoyo (comedores, tanques, etc.) en el *top* de la torre fue una típica inversión de la colocación "normal" de esas funciones que solían distribuirse en las plantas de basamento, tal como hicieron los restantes participantes del concurso. También las sucursales para el Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires fueron pensadas intentando una revulsión funcional. En ellas, invirtiendo la disposición aceptada hasta el momento, los interiores bancarios –ocultos hasta entonces en oscuros e inaccesibles compartimientos– se traían a la plena visión del público proclamando que ahora la seguridad, presuntamente, se había trasladado a la ciudad misma.

Si en arquitectura la rebelión estética partía del replanteo de las tradiciones funcionales, avanzaba de manera más evidente en la actitud frente a la forma. Uno de los ejemplos más elocuentes en este sentido es el de la citada Editorial González Porto (1969) –de Erbin, Baudizzone, Varas y Lestard–, un pequeño comercio tratado como un tubo de un único material, acrílico, que resolvía pisos, cielorrasos, paredes y exhi-



1. Teatro Argentino de La Plata. Planta. Bares, García, Germani, Rubio, Sbarra y Ucar. La Plata.
2. Instituto de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata Baudizzone, Erbin, Lestard, Traine, Varas, Ballester Peña. La Plata
3. Teatro Argentino de La Plata. Bares, García, Germani, Rubio, Sbarra y Ucar. La Plata.

La influencia de Stirling formaba parte de una fuerte corriente de atracción por el conjunto de la producción británica, y del importante papel asumido por los representantes de ese origen en el Team X. Como parte de la especial y breve primavera *Pop* del *swinging London*, los Beatles y los Stones; también la arquitectura británica de los sesenta contagió su efervescencia en publicaciones como *Architectural Design*, la revista de cabecera de los arquitectos argentinos en este período.

1.

1. *Dormy House Malling*. Club de Campo. Estudio Kocourek (Kocourek, Katzenstein, Castillo, Laborda).
2. Centro deportivo Jorge Newbery. Estudio Kocourek (Proyectista Eduardo Leston). Buenos Aires.
3. Escuela Carlos Della Penna. Interior. Juan Manuel Borthagaray. Buenos Aires.
4. Escuela Primaria. (Plan de Escuelas) Antonini, Schon Zemborain; Aslan y Ezcura; Kocourek; Alvarez, Forster, Rana Veloso. Buenos Aires.
5. Escuela Carlos Della Penna. Corte. Juan Manuel Borthagaray. Buenos Aires.

En los primeros sesenta los jóvenes graduados criticaban a la arquitectura y al urbanismo del *international style* por su articulación con las grandes corporaciones, su excesivo distanciamiento retórico, su constitución como una nueva Academia, su despreocupación por el hombre concreto de todos los días. De esa crítica surgió un culto realismo de cuño existencial que se nutría de experiencias como las de los finlandeses representados por Alvar Aalto, los ingleses encabezados por los Smithson, o los holandeses seguidores de la línea iniciada por Van der Vlugt.

bidores. Aquí, la condición funcional se relegaba y primaba un principio del proyecto basado en el realismo *pop*: si el lugar –un hueco alargado y angosto– era un "tubo", la obra debía consistir literalmente en un tubo. El procedimiento suponía una modificación del mecanismo analógico tradicional –al menos en las líneas centrales de la arquitectura argentina– por el cual la forma se vinculaba o inspiraba con exclusividad en las tradiciones disciplinares sin buscar estímulos en el mundo externo. Con el mismo criterio, el Estudio liderado por Solsona generó el anteproyecto del Auditorio de la Ciudad de Buenos Aires (1971): en este caso, dado que ese conjunto de salas funcionaría como una suerte de instrumento musical a escala metropolitana, los arquitectos crearon una gigantesca caja en la que parecían fusionadas las formas de estuches de clarinetes, trompas y violines. A finales del período (1982), la oficina de Gramática, Morini, Rampulla, Urtubey y Pisani produjo una de las propuestas más interesantes en esta línea de búsqueda en ocasión del concurso para la sede de la Empresa Provincial de Energía de Córdoba (EPEC), con un edificio que consistía en una suerte de aparato calentador construido a partir de pantallas colectoras de energía solar.

El espíritu de rebelión estética, la concepción objetual y la inspiración *pop* transformaron también el modo de empleo de los materiales de construcción: se abandonó el criterio modernista de una aplicación de acuerdo con su naturaleza para usárselos en posiciones, situaciones o combinaciones inesperadas.

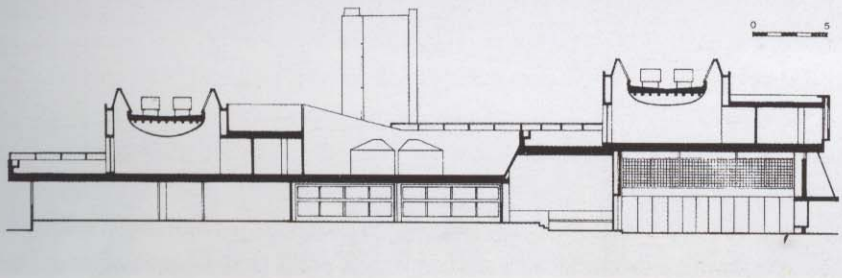
Los edificios de los Bancos Municipales, por ejemplo, unificaron su imagen mediante el uso de un material, el ladrillo de vidrio, que se aplicaba indistintamente en pisos, paredes y cielorrasos. En ellos, a diferencia del incuestionado protagonismo que adquiría en la obra de Mario Roberto Alvarez, por ejemplo, la Técnica mostraba descaradamente su papel subordinado y se exhibía como instrumento al servicio del shock publicitario. El desenfado tuvo costos funcionales y constructivos, que las críticas conservadoras ingenuamente achacaban a la "traición de los principios" o a la falta de consideración por las condiciones locales. Todo lo contrario: con sus "descuidos" y con su brillo, los bancos eran una manifestación perfectamente genuina no sólo de la condición efímera de su programa, sino también de las condiciones que les daban origen: de la cosmopolita, continuamente cambiante, ligera y desenraizada cultura argentina contemporánea.

Usar materiales destinados a pisos para revestir muros, cubrir los frentes con chapas para techos, o introducir materiales "pobres" en ambientes sofisticados, fue convirtiéndose a lo largo del período en el cliché pre-

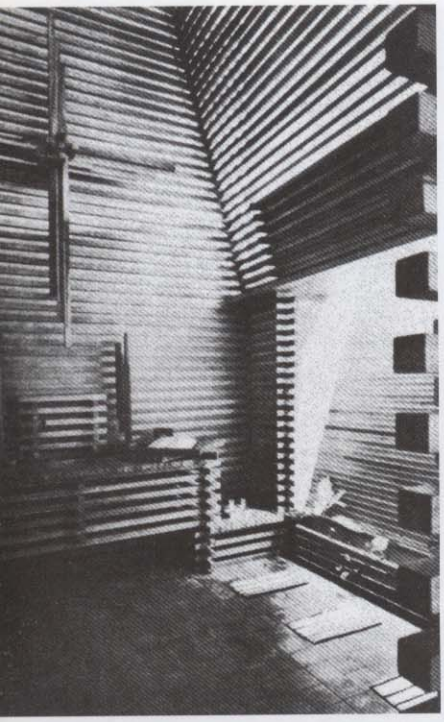
2.

3.

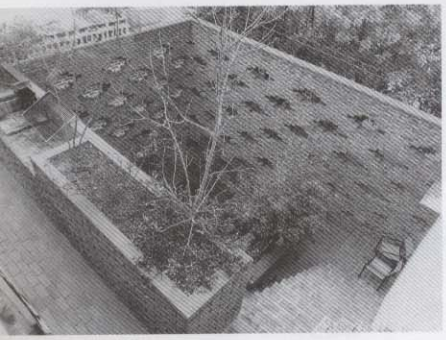
4.



5.



1.



2.

ferido para "espantar al burgués". Y, poco a poco, en la mayoría de los casos –y especialmente cuando se expandió la "arquitectura de sistemas", a la que en seguida vamos a referirnos– se fue perdiendo la sensibilidad frente a la naturaleza de los materiales y los proyectos fueron concebidos como organizaciones funcionales y formales dibujadas, absolutamente indiferentes a su materialidad futura. Si se observan las propuestas para concursos como el del Instituto de Vitivinicultura, el del Museo del Cemento o la Cancillería, podrá comprobarse que es imposible deducir de ellos una vocación constructiva, como si el destino de la proyectación no fuera su concreción en masas de piedras y acero, porosas o brillantes, ásperas como el ladrillo o tersas como el cuero.

Por este motivo, entre otros, buena parte de la arquitectura del período que alcanzó a concretarse adquirió el aspecto de gigantescas maquetas –piénsese en la Estación Once de Septiembre en Buenos Aires, por ejemplo– sometidas, por añadidura, a un acelerado deterioro.

El desenfado y la necesidad de impactar estaban, además, especialmente estimulados por otros dos tipos de fenómenos.

Uno, al que hacemos referencia en otros parágrafos de este capítulo, era el fracaso de los planes de armonización y control urbanos. La crisis de la Oficina del Plan Regulador, en 1957, que derivó en la renuncia de Francisco García Vázquez, dejó claramente establecido que ninguna regla de juego sería aceptada y cumplida por todos los operadores. En consecuencia el "sálvese quien pueda" fue la consigna resultante: de aquí en más la propia identidad de la obra en el medio de la metrópolis sólo pareció garantizada por la intensidad del grito que cada uno estuviera dispuesto a proferir.

El otro fenómeno que contribuyó al rechazo de las normativas rígidas del *international style* y a la búsqueda de originalidad por cualquier vía fue el vaciamiento semántico a que había conducido la aplicación profesionalista de algunos de los cánones estéticos modernistas.

En el debate internacional fueron las ideas de Louis Kahn las que contribuyeron en medida más considerable a construir una teoría y una alternativa posible a esa aniquilación de la capacidad comunicativa de la arquitectura. Con su función de articular al conjunto de la sociedad y la cultura, con su necesidad de prolongarse a lo largo de las generaciones, eran las Instituciones –propugnaba el maestro norteamericano– las que constituían la base de sentido del acto comunicativo. Sometida a la depuración de la abstracción geométrica, la "gran forma", la forma "romana" podía adoptarse como el fundamento de una nueva retórica. Y la arquitectura misma podía recuperar la vocación "parlante", intuida por los teóricos del Iluminismo, en la medida en que consiguiera transmitir la "voluntad de forma" latente en la reorganización apropiada del programa en partes claramente distinguibles.

Pero mientras el maestro norteamericano procuraba una articulada relación entre programas, técnicas, significados, sociedad e historia, en nuestro país su propuesta fue asumida demasiado rápidamente como una relativamente sencilla vía de escape de los ahogos modernistas, lo que obturó su profundización (a la manera de la llevada a cabo por Aldo Rossi, por ejemplo) y condujo a que las transformaciones sólo quedaran en superficie.

Para comprender la influencia de Kahn en la Argentina es imprescindible, entonces, recordar la tradición de sencillez geométrica y despojamiento sintáctico a la que hemos venido haciendo referencia en los capítulos anteriores. Así, a través del maestro norteamericano, se continuaban paradójicamente procedimientos y nociones que provenían de la influencia *Beaux Arts* y se habían prolongado en el profesionalismo de las décadas posteriores. A esta tradición se vinculaba un aspecto de la enseñanza corbusieriana que, no por azar, tuvo particular incidencia en la Argentina: la importancia del "Plan", la planta, por sobre las restantes representaciones del proyecto. Más allá del léxico adoptado, el interés por una geometría nítida de la planta constituyó un rasgo de continuidad en la arquitectura moderna del país. Gracias a este humus, la poética de Kahn contaba con una abonada base de enraizamiento. Es natural entonces que en su ecléctica búsqueda de originalidad el Estudio de Solsona haya trabajado también en esa cantera. La sede central del Banco de Corrientes (1970) –pero también otras obras, como la Unión Industrial– constituye un buen ejemplo de lo que estamos afirmando. En oposición a la neutralidad y al silencio de la tradicional caja de oficinas rodeada de una homogénea y universal "cortina de vidrio", la obra está estructurada en tres "paquetes" funcionales que se denuncian como tales: 1) la zona de atención al público, que se manifiesta como el "espacio servido", el núcleo principal del programa, 2) la zona de sanitarios y otras funciones internas y técnicas de apoyo y 3) la zona de despachos principales y circulación vertical (los dos "espacios sirvientes").

Pero no fue este estudio el que con mayor intensidad procuró desarrollar las propuestas del creador de los laboratorios Richards. En la provincia de Córdoba en sus comienzos, y más tarde en otras zonas del país

En 1962 se produjo el lanzamiento comercial de la Hormigonera Argentina (propiedad de Lone Star Co.), primera planta de hormigón elaborado de resultado exitoso. Otras modificaciones destacables en la tecnología del hormigón armado fueron aportadas por los aceros de alta resistencia, los agregados livianos y las juntas plásticas. Los primeros se expandieron gracias a la instalación de las plantas de producción de Aceros Sima y Aceros Santa Rosa; los agregados livianos artificiales (arcillas expandidas) comenzaron a fabricarse en 1966 (Arcillex), mientras que el hormigón celular se disponía desde fines de la década anterior; las juntas de neopreno comenzaron a aplicarse habitualmente a partir de 1971.

Además de transformaciones en la ingeniería estructural como las que hemos descripto, durante el período se experimentó una espectacular renovación de otros materiales de instalaciones, cerramientos y revestimientos.

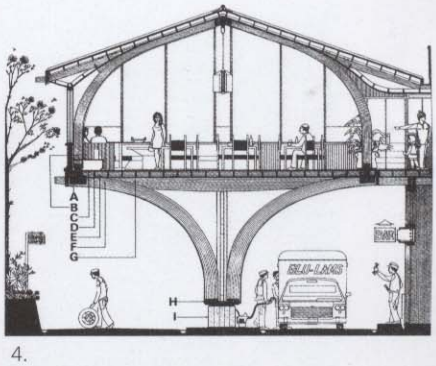
En las carpinterías metálicas fue decisiva la masiva introducción del aluminio. En una primera etapa mediante la importación, que pasó de 1.134 toneladas en 1940, a 14.767 en 1954, trepando a 36.400 en 1964; y con la instalación de la planta de laminación de Kaiser, Camea y Alcoa, a mediados de la década del sesenta, y diez años más tarde con la creación de ALUAR, la primera productora nacional de este metal.

En el ámbito de los cerramientos y vinculada a la difusión del muro cortina, se produjo también una importante renovación en los vidrios, puesto que comenzaron a emplearse cristales templados a partir de la introducción de tecnologías de origen francobritánico (VASA; Blindex, Pilkington, Saint Gobin). El uso de estos vidrios de alta resistencia replanteó las características de las carpinterías, llegando a eliminarlas casi totalmente y produciendo con ello importantes transformaciones en la concepción misma de los espacios. La renovación de estas tecnologías afectó también a otros aspectos de la edilicia cuando comenzaron a fabricarse en el país fibras de vidrio (VASA, 1962; Termac, 1967), que mejoraron las posibilidades aislantes y de rigidez de las chapas acanaladas traslúcidas.

1. Sistema Outinord de prefabricación.
2. Sede de la compañía Fate. Fachada con elementos prefabricados livianos. Justo Solsona. Buenos Aires.
3. Baños Colmegna. Elena Acquarone. Buenos Aires.
4. Diseño de un parador (publicidad) en madera laminada.

Se experimentó una espectacular renovación de otros materiales de instalaciones, cerramientos y revestimientos. En las carpinterías metálicas fue decisiva la masiva introducción del aluminio y un espectro inédito de posibilidades fue abierto por el empleo de los materiales plásticos. La incorporación de los nuevos productos afectó también, por medio de la química, a las formas de aprovechamiento y posibilidades de uso de materiales tradicionales como la madera, tal es el caso de los aglomerados y las maderas laminadas.

3.



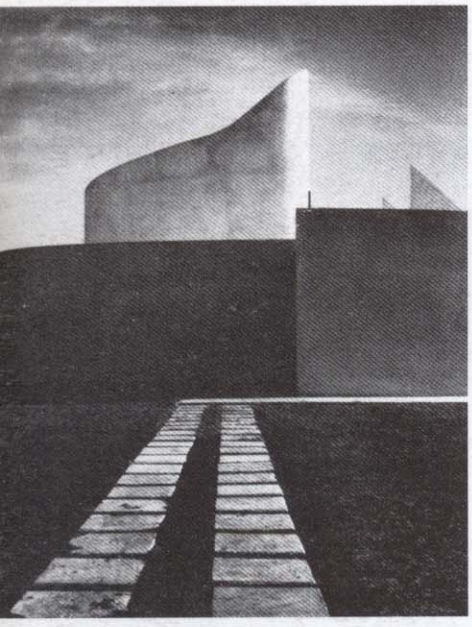
4.

desarrollo de las propuestas de Kahn– de cuyas sugerencias el edificio constituye una manifestación tardía. Ubicada en el eje cívico de la ciudad, la obra se comporta como un pleno de escala monumental. Es en rigor una plaza cubierta, una "interiorización de un exterior", como propugnaban Kikutake y Tange, y es también un gigantesco organismo que muestra sus "estructuras permanentes" (las patas de servicio) y sus "estructuras cambiantes" (salas y oficinas), prefigurando una ciudad igualmente concebida.

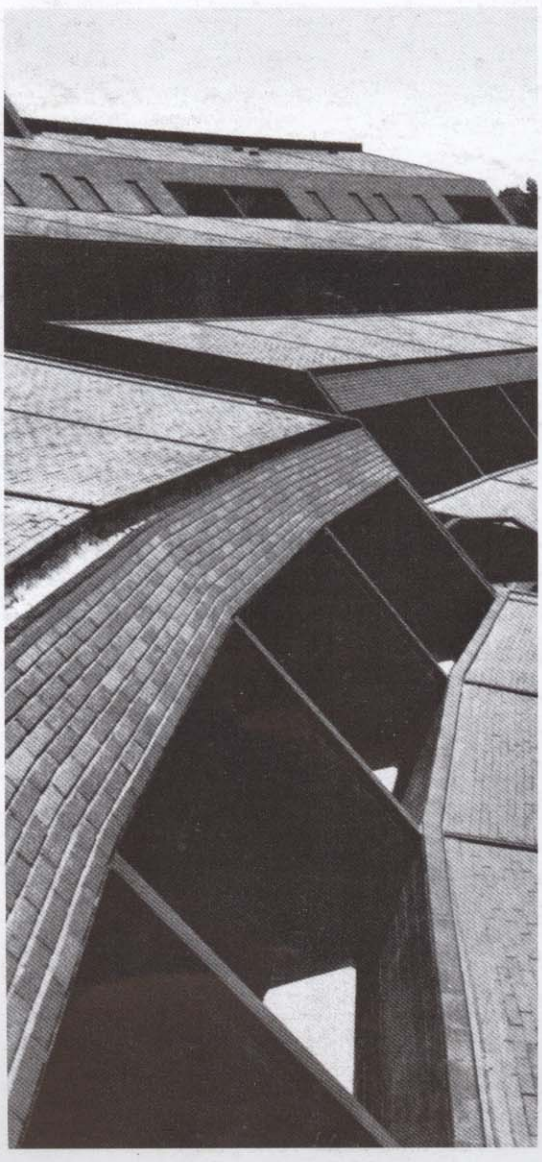
Si estas estrategias partían a la búsqueda de la síntesis confiando en la unidad que sería dada de forma inefable por la personalidad creadora, por fuerza de la prefiguración analógica o por la disciplina geométrica, otras aceptaban lisa y llanamente si no la falta de unidad, al menos la construcción ecléctica de un conjunto a partir de la reedición de una suerte de *architecture parlante* que cedía la palabra a las partes. Por eso y para estas últimas fue un referente decisivo la producción del primer Stirling.

Buenos ejemplos de una mirada creativa a las sugerentes líneas de búsqueda abiertas por el arquitecto británico fueron el Instituto de Investigaciones Científicas de la Universidad Nacional de La Plata (1970), de Baudizzone, Erbin, Lestard, Traine, Varas, Ballester Peña; la Escuela del Conjunto Habitacional Ciudadela (1971) y las viviendas en Ushuaia de Molinos (1970). Parte de una estructura mayor que no llegó a construirse, el primero alude sin rodeos al Laboratorio en Leicester, mientras que elementos del *Queens College*, en Oxford, y del centro residencial de Runcorn parecen haber inspirado las destacables soluciones de los dos restantes.

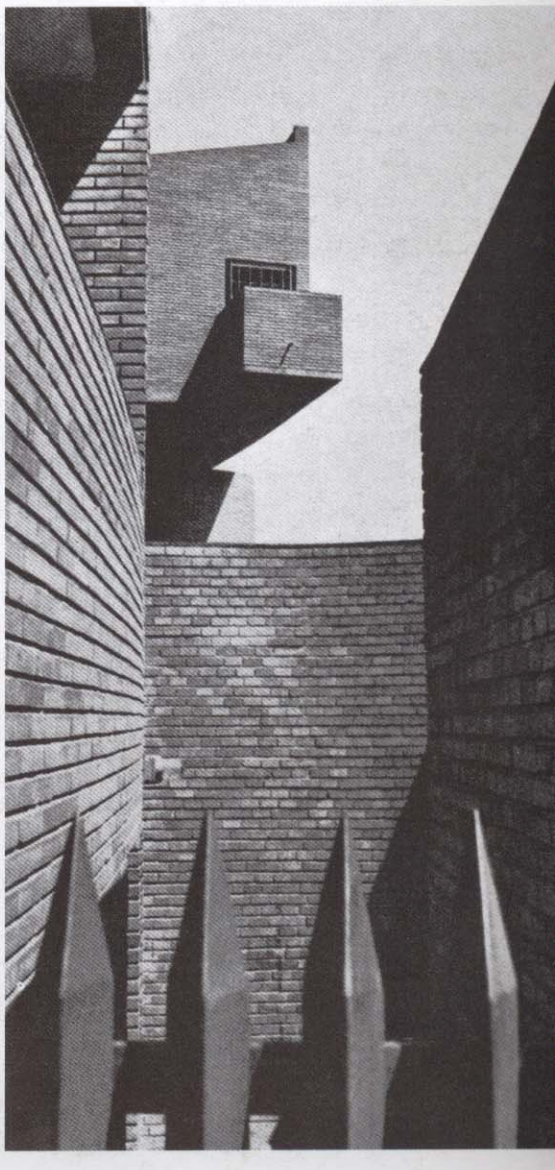
El descubrimiento de la figura de Stirling no fue un acontecimiento aislado. Se produjo en el marco de una fuerte corriente de atracción por el conjunto de la producción británica y por el importante papel asumido por los representantes de ese origen en el Team X, tema al que enseguida volveremos. Como parte de



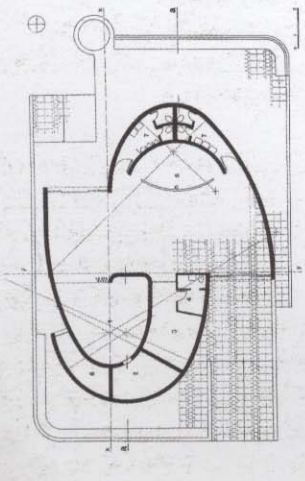
1.



2.



3.



4.

5.

la especial y breve primavera *Pop* del *swinging London*, los Beatles y los Stones, la arquitectura británica de los sesenta diseminó por todo el mundo la contagiosa efervescencia de centros como la *Architectural Association*, mediante su publicación en *Architectural Design*, la revista de cabecera de los arquitectos argentinos en el período que estamos considerando. En muchos de los trabajos mencionados en esta reseña se manifiesta este interés que recorre el período, desde la escuela Padre Ansaldo, en Mercedes, o la Municipalidad de Ayacucho del estudio Antonini, Schon Zemborain, de principio de los sesenta, hasta el centro Santo Domingo, de Jaime y Miguel Angel Roca (1972), o el conjunto Solaris, de Carlos Levinton, de finales de la década siguiente. En los profesionales "comprometidos" a los que nos referiremos bajo el próximo subtítulo, el atractivo británico se incrementaba por el *appeal* ideológico y político que, en el marco de gobiernos laboristas, emanaba del ambiente progresista, "socialdemócrata", del *London County Council*.

En ese contexto, Stirling era visto como una figura "silenciosa" de creador pero no de intelectual, y en su articulación pragmática y ecléctica de volúmenes, materiales y poéticas, arquitecturas, como Leicester, parecía ofrecer una prueba de que ni la "academia" ni la tradición y el saber disciplinar, y mucho menos la búsqueda de verificación de ninguna teoría preexistente, eran imprescindibles si, todavía, se sabia responder con desprejuicio a la función, a cada función, y se recurría a soluciones convenientes caso por caso.

• El "compromiso"

Si, por la naturaleza de la arquitectura como arte inevitablemente ligado al poder, buena parte de la protesta y el malestar frente al *establishment* y los males modernistas se expresó en estos años mediante los mecanismos de rebelión estética que hemos estado analizando, paralelamente fue desarrollándose una oposición que procuraba nuevas formas de articular arquitectura y política. En sus rasgos más generales puede definirse a este proceso como un pasaje del "compromiso" de herencia sartreana de comienzos del período a la idea de "todo es política" dominante desde la primera mitad de los setenta, cuya crisis, a partir del Golpe de 1976, se resolvería en la noción de "autonomía" con que se ingresó a los ochenta.

Con el ascenso y la caída del peronismo buena parte de los intelectuales habían experimentado una angustiante escisión con la política que, expresada en la fatídica consigna "alpargatas sí, libros no", parecía retrotraerlos a la condición elitista que venían de repudiar durante la "década infame". La modernización y expansión universitaria a caballo de los primeros sesenta multiplicó en número a los actores. En los primeros años del "desarrollo", de los que precisamente es emblema la figura del "intelectual" Arturo Frondizi aceptando navegar en las aguas agitadas de la Historia y bajo la fuerte influencia de los grupos existencialistas que postulaban la posibilidad y necesidad de una obra que surgiera de la inmersión directa de su autor en la "realidad", el "compromiso" se asumía como una suerte de intermediación.

Pero la creencia en que el propio cuerpo del creador sería capaz de sostener la tensión entre la Obra y la Historia no duró demasiado. En los setenta la idea del "compromiso" perdería su sentido porque, se con-

1. Panteón Israelí. Cementerio. Baliero, Córdova. Mar del Plata.
2. Panteón Israelí. Cementerio. Planta. Baliero, Córdova. Mar del Plata.
3. Colegio Mayor Argentino. Baliero, Córdova. Madrid.
4. Colegio Mayor Argentino. Baliero, Córdova. Madrid.
5. Oficinas Parque Industrial Oks. Baliero, Casares Ocampo, Córdova, Katzenstein. Pilar.

En la obra de Horacio Baliero se conjugan con gran intensidad los valores de realismo y humanismo, con un seguro manejo de las posibilidades de los materiales y con un agudo sentido de las proporciones, asentado en las reflexiones teóricas originadas en el período de OAM. El equipo constituido junto con Katzenstein, Casares y Córdova produjo algunas de las obras más consistentes de la segunda mitad del siglo.

1. Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano. Bidinost, Chute, Gassó, Lapacó, Meyer. Córdoba.
2. Sindicato Luz y Fuerza. Planta. Sosa, Pantarotto. Rosario.
3. Escuela de Lenguas Vivas. Frangela, Cassina, Cassiraghi. Buenos Aires.

Muerto Le Corbusier, su legado fue recogido de manera directa por varios grupos. Pero los ejemplos proyectados de este modo dejaban una extraña sensación: ¿no se revelaban excesivamente similares a los modelos construidos por el maestro? y si esto ocurría, ¿no se estaba repitiendo el mismo "drama académico" cuya negación era la quintaescencia de esas ideas?

cluía, las demandas de la "realidad" se habían encargado de quitar todo sustento a cualquier pretensión de especificidad. Para los jóvenes arquitectos progresistas, los únicos ejemplos admisibles serían los de los constructores de trincheras en Hanoi o en cualquier lugar de la selva de Vietnam. Ser parte del drama y no de su representación, ser militante, protagonista de la Historia misma, era la única actitud admisible.

Hasta llegar a esos extremos, el proceso se desarrolló gradualmente. En los primeros sesenta la crítica que esos jóvenes graduados podían formular a la arquitectura y al urbanismo del *international style*, consagrados en el período anterior, apuntaba a su articulación con las grandes corporaciones, a su excesivo distanciamiento retórico, a su constitución como una nueva Academia, a su despreocupación –por perseguir, en el mejor de los casos, grandes objetivos inalcanzables– por el hombre concreto de todos los días.

A esta posición entre existencial y pragmática contribuían varias experiencias internacionales: en especial las de los finlandeses encabezados por Alvar Aalto y las de los ingleses ligados al *London County Council*; aunque no pocos, como sus colegas europeos, comenzaron a redescubrir también el humanismo de obras holandesas de entreguerras, como el hospital de Hilversum, de Duicker, y la fábrica Van Nelle, de Brinkmann y Van der Vlugt, o alemanas, como el establo de Garkau, de Hugo Häring. Estas arquitecturas se tramarían entre nosotros con una parte de los planteos organicistas del período anterior. Pero mientras que en los casos de plena adopción del organicismo se tendía a desarrollar aspectos que caracterizaban al regionalismo, este humanismo realista impregnado de un culto empirismo produjo una arquitectura que no renunciaba a la diversidad y a la soledad constitutiva del papel del arquitecto como intelectual moderno, vale decir responsable de un Proyecto, de una síntesis a priori. El compromiso con la vida, los fenómenos y las necesidades humanas concretas y contingentes, con la naturaleza y con los materiales, componía un cuestionamiento a las predeterminaciones abstractas del *international style*, pero no resignaba las tradiciones de la disciplina. Se trataba de una derivación de la experiencia de la Organización para la Arquitectura Moderna (OAM), la que a la vez que recogía la elevada tensión cultural que ésta había alcanzado advertía simultáneamente los límites de la estética de base negativa que la había fundado. La influencia del existencialismo "comprometido" contribuyó a la superación del elitismo al que confinaba esa negatividad y acercó las preocupaciones del grupo a arquitecturas citadas y, en el caso del Brasil, a la cálida pero simultáneamente elaborada producción de los hermanos Roberto y de Affonso Reidy. En todos los casos el propósito era conseguir una obra que procuraba surgir, orgánicamente, de las determinaciones del paisaje –natural o urbano– y que no menos orgánicamente resolviera usos y materiales por fuera de fórmulas abstractas, aunque regida por un orden interior dado por un especial gusto por la sencillez geométrica y el despojamiento de recursos. Las enseñanzas de Frank Lloyd Wright sobrevuelan la mayoría de estos trabajos; algunas veces de manera abierta y proclamada, otras con la misma conflictiva complejidad con que el espíritu del maestro norteamericano está presente en las arquitecturas de Mies van der Rohe o incluso de Hannes Meyer.

Esta corriente contó con el impulso inicial de obras como la escuela Carlos Della Penna, en la que con sensibilidad y pragmatismo Juan Manuel Borthagaray sorprendió con una inteligente resolución de un nuevo modelo de organización de estos edificios, acorde con sistemas pedagógicos avanzados. Los principales elementos de su propuesta fueron el equipamiento, circulaciones, espacios y aberturas que contemplaban la escala de los niños, articulados en un conjunto caracterizado por una envoltura de ladrillos vistos y un rico modulado volumétrico exterior.

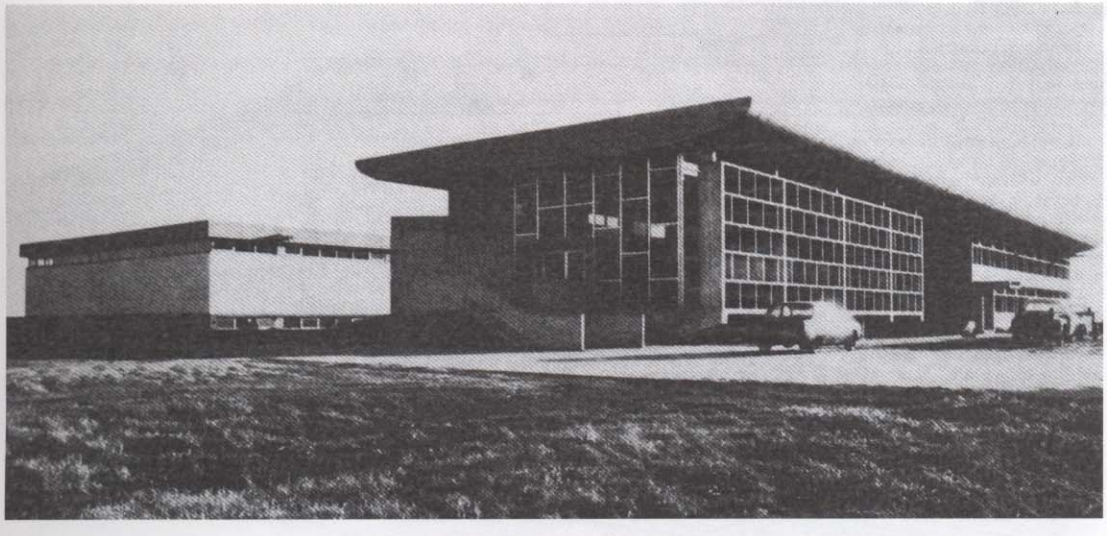
Otros trabajos igualmente valiosos que se identifican con principios similares fueron la Municipalidad de Villa Hernandarias (1963), de Arnoldo Gaite, o el edificio de departamentos en la calle Austria, de SEPRA. En Rosario, Jorge Scrimaglio comenzó su actividad en esos años, influido por las ideas de Eduardo Sacriste. La de Scrimaglio es una figura que no ha disfrutado de un adecuado reconocimiento en la escena nacional, pero de una decisiva presencia en el ámbito de su provincia. Desde la miesiana casa Yapeyú (1957), su trabajo constituye una progresiva exasperación de límites estructurales, espaciales, lumínicos y texturales. Con una obra modesta en volumen y medios –que va desde las magníficas casas Garibay (1964) y Alorda (1968) hasta la ínfima dimensión de la capilla del Espíritu Santo (1962)–, postulando una suerte de resistencia a partir del ostracismo, su posición es casi inversa a la de Borthagaray, en tanto que, a pesar de la apariencia de una fuerte subjetividad, no propone una adaptación dócil o pragmática a las condiciones de la realidad sino, por el contrario, construir un mundo articulado por un orden abstracto y, de este modo, universal.

Pero fue en una obra de cualidad sobresaliente, el Colegio Mayor Argentino, en la Ciudad Universitaria de Madrid (1969), de Horacio Baliero, en asociación con Carmen Córdova y Alberto Casares, donde se cor-

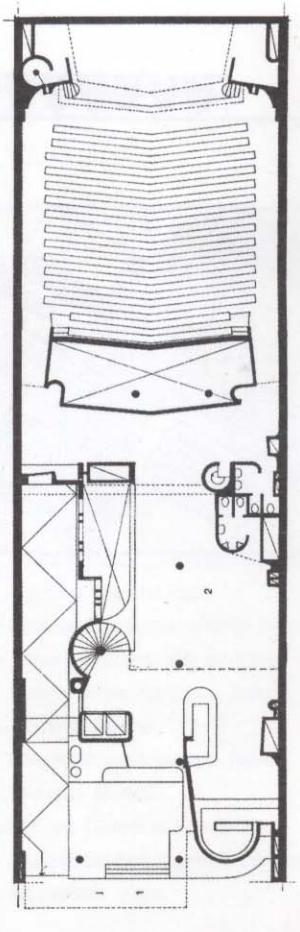
porizaron estas premisas en su nivel más elevado. El conjunto, de evidentes resonancias aaltianas, sorprende por la forma en que dibuja el paisaje de su jardín interior, por la riqueza de sus espacios y por su construcción atenta y de gran correspondencia con la tradición moderna de la arquitectura en España.

No era esta la primera oportunidad en que Baliero empleaba formas curvas como generatrices de sus edificios. En el cementerio de Mar del Plata, proyectado luego de un viaje al Brasil, estas formas habían aparecido como consecuencia de un sensible uso de las cotas de nivel pero también en el contundente ejercicio formal de la capilla. En Baliero se produjo una especial conjunción de influencias entre las que –como es evidente en la casa de San Isidro– el culto pragmatismo de Duicker y las dilatadas líneas y planos horizontales de las casas de Neutra ocupan un lugar dominante.

En la segunda mitad de los setenta la obra de Baliero inició una nueva etapa al articularse con la de Ernesto Katzenstein, quien a su vez venía de realizar una serie de experiencias de muy diversas características. De una cultura vasta y sólida, Katzenstein había formado parte del Grupo de Arquitectura y Planeamiento (GAP), con Peani, Santos y Solsona, integrado a la búsqueda de una alternativa entre el modernismo radical de OAM y el criticismo nostálgico de ONDA. Los aportes más notables de este grupo fueron los proyectos con que ganaron el concurso de urbanización de Villa Caraza y las torres de la Boca. Estas últimas constituían una sorprendente fusión entre un gusto por la racionalidad geométrica, una vocación tecnológica de avanza-



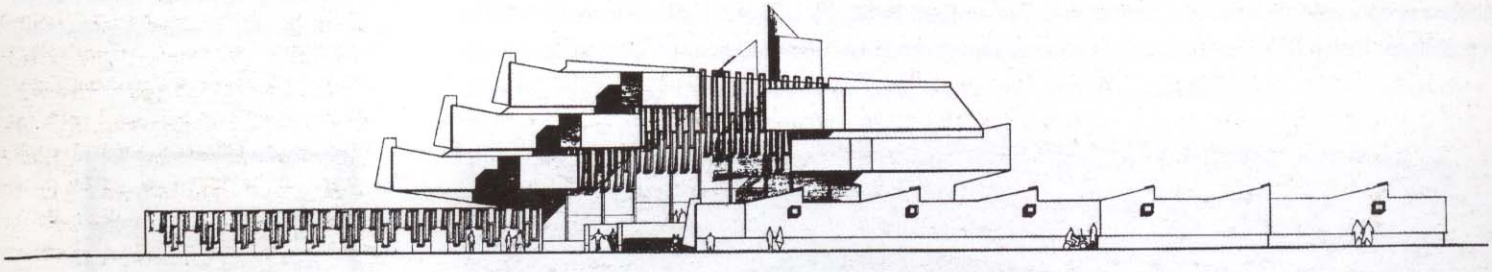
1.



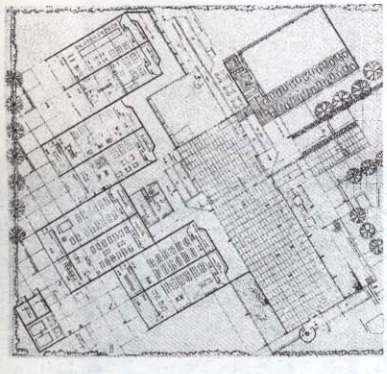
2.

3.

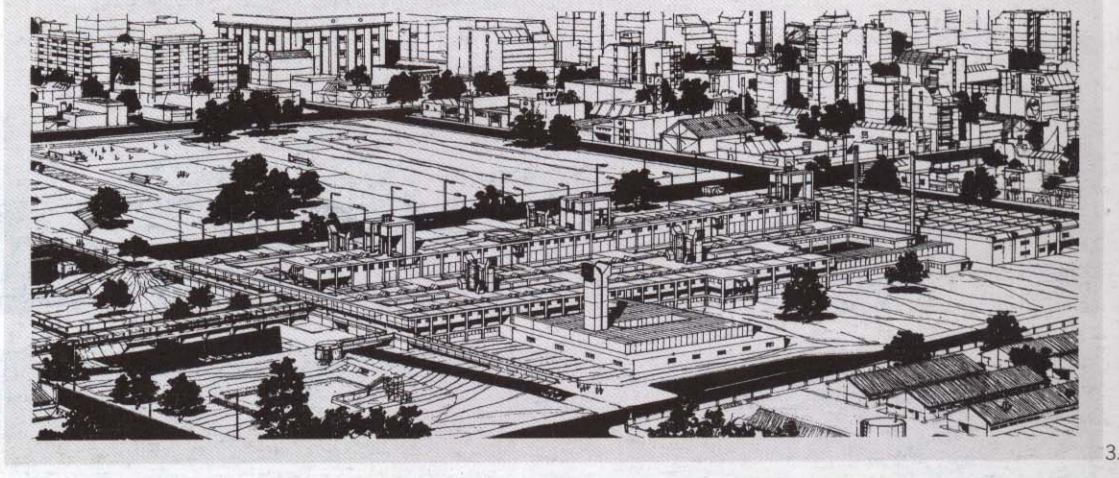
da (prefabricación) y una comprometida mirada al mundo cotidiano de ese barrio y esa especial población de Buenos Aires. En una etapa posterior Katzenstein trabajó como integrante del Estudio Kocourek, profundizando su búsqueda en dirección similar y debiendo dar respuesta a requerimientos comerciales variados con no menos variados prerrequisitos de gusto, desde torres de oficinas hasta clubes de campo. En todos los casos esos requerimientos constituyeron datos, puntos de partida para elaboraciones que exploraban los límites a los que los principios modernistas podían ser conducidos. El Club de Campo Los Lagartos (1973) fue un ejercicio de "carácter" en el que a partir de los temas del techo de tejas, la composición "pintoresca" y el uso del ladrillo visto se consiguió un conjunto en el que la riqueza del modelado de los muros se equilibra por el efecto unificador de la cubierta de grandes dimensiones. En definitiva se trataba del mismo procedimiento aplicado previamente al edificio Conurban (1968), destinado a oficinas: un plástico y accidentado plegado de la superficie de ladrillos a la vista que se equilibra por la relativamente desmesurada dimensión (en este caso vertical) del muro. Justamente por su cualidad artesanal, el Conurban es también una evidencia elo-



1.



2.



3.

4.

5.

cuente del espejismo modernizador desarrollista expresado por el emprendimiento de Catalinas Norte: por su altura y volumen relativos *parece* un tipo que por la *forma* de su planta y por sus características constructivas es al mismo tiempo negado.

Asociados con Casares y Córdova, Baliero y Katzenstein construyeron juntos una serie de bancos de infrecuente sensatez funcional, sensibilidad compositiva y calidad constructiva. Pero entre todas las obras de este período de colaboración se destaca especialmente el edificio de administración del Parque Industrial Oks (1977), una construcción también en ladrillo visto, que con su emplazamiento, sus extendidas líneas horizontales, su elaborada distribución y dimensionamiento de aberturas, su articulación de recintos y su sencilla apariencia constituye una inefable caja de resonancia de las sensaciones provocadas por la llanura.

Pero, más allá de influencias puntuales, los principales estímulos y buena parte de los instrumentos que permitieron buscar una diversa relación entre Técnica y Sociedad provinieron de la rebelión contra la "vieja guardia" modernista que catalizó en el Team X, con posterioridad al 10º CIAM en Otterlo (1956). Tal como lo hacían sus colegas europeos, los jóvenes que se introdujeron en el apretado campo profesional a comienzos de la década del sesenta rechazaban el funcionalismo "alienante" de sus antecesores y se planteaban la construcción de un nuevo humanismo. Pero las condiciones en que debían trabajar eran, en algunos aspectos, muy diferentes a las que determinaban las posiciones de Alison y Peter Smithson o Aldo Van Eyck.

Por empezar, porque cuando estos proponían las nuevas formas de tratamiento de los materiales procurando extraer de ellos las máximas potencialidades expresivas enfrentaban un nuevo universo tecnológico en expansión que, por su propia dinámica, conducía a la homogeneización y a la indiferencia frente al "factor humano". En la Argentina esta determinación era más aparente que real. Como hemos visto, si bien en el período se introdujeron importantes transformaciones técnicas y se avanzó considerablemente en la modernización de la industria, en muchos casos las experiencias fracasaron porque se revelaron saltos hacia adelante que la estructura económica y social del país no estaba en condiciones de admitir y, en términos generales, el "factor humano" siguió siendo protagonista fundamental de un sistema que conservaba muchos de sus rasgos arcaicos. De este modo, el "nuevo brutalismo" fue aceptado en nuestro país mucho más en su justificación de lo "brutal" que en su valoración de lo "nuevo".

1. Escuela John F. Kennedy. Corte. Jorge Goldenberg, Rodolfo Hasse y Eduardo Polledo. Lanús.
2. Escuela John F. Kennedy. Planta. Jorge Goldenberg, Rodolfo Hasse y Eduardo Polledo. Lanús.
3. Hospital Nacional de Pediatría. Anteproyecto. Buenos Aires.
4. Hospital. Casiraghi, Cassina, Frangela. La Matanza.
5. Hostería. Moscato, Schere. El Calafate.
6. Hospital Regional. Llauró y Urgell. Orán.

Para los arquitectos la idea de "sistema" no obstruía los impulsos al cambio, como ocurría en el ámbito de las ciencias sociales al resultar conflictivas las nociones de historia y estructura. Por el contrario, podía aliarse con las expectativas de transformación social y con los deseos neohumanistas de personalización o particularización, al permitir integrar "teoría disciplinar" y prácticas sociales de participación. Su desarrollo fue estimulado por una sucesión de concursos de nuevos hospitales.

6.

1. Encuentro de Estudiantes paralelo al Encuentro Internacional de Estudiantes. X Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA). Buenos Aires.
2. VII Congreso de la UIA. La Habana.

La influencia del marxismo y, en general la vigencia de los topos retóricos, los métodos, los estilos, las ideas y utopías de la "izquierda" habían comenzado a hacerse especialmente notables a partir de 1963, cuando tuvo lugar en La Habana el VII Congreso Internacional de Arquitectos. El Congreso de la UIA de 1969, sensible a los ecos del Mayo Francés del año anterior, se realizó en Buenos Aires, Mar del Plata y Bariloche, al calor de las cenizas no apagadas de los levantamientos populares que habían culminado en el Cordobazo.

1.

Obviamente, las ideas de los díscolos jóvenes europeos se vinculaban a la producción del Le Corbusier de la posguerra, embarcado en una radical puesta en duda de los rígidos principios "racionalistas" del período anterior. Ya hemos analizado algunos ejemplos vinculados a este tramo de su obra. Luego de la Gobernación de La Pampa, el ejemplo de Chandigarh incidió también en arquitecturas de Soto y Rivarola, como la escuela de Leandro Alem (1957-63), la Gobernación (1963) y el Instituto de Previsión Social (1967) de Misiones. Con el mismo repertorio y principios, Bidinost, Chute, Gassó, Lapacó y Meyer construyeron la Escuela Superior de Comercio Manuel Belgrano en Córdoba (1967); Horacio Pesce el Pabellón de Maíz del INTA en Pergamino (1968); y los muy jóvenes Kell, Casiraghi y Frangella la Escuela Nacional Normal de Lenguas Vivas John F. Kennedy, en Buenos Aires (1973). A pesar de las diferencias de calidad plástica y de matices, en la adhesión a los principios corbusierianos, estos ejemplos dejaban una extraña sensación: ¿no se revelaban excesivamente similares a los modelos construidos por el maestro? y si esto ocurría, ¿no se estaba repitiendo el mismo "drama académico" cuya negación era la quintaesencia de esas ideas?

Es paradójico que, articulado con las efervescencias "tercermundistas" que impulsaban los procesos de Vietnam, el Congo, Argelia y Egipto, pero muy especialmente de la Revolución Cubana, el debate del Team X estimuló una nueva mirada sobre las tradiciones populares locales. Críticos del "aburguesamiento" y el "empobrecimiento vital" al que, a su juicio, habla conducido la aplicación de los postulados de la Carta de Atenas, en su recuperación de los factores que estimulaban la particularización y el encuentro, los rebeldes de los CIAM llamaron la atención sobre las formas tramadas, funcional y formalmente complejas, en las que muchas comunidades del "tercer mundo" habitaban, con un muy fuerte énfasis en la vida pública, vale decir en la plaza y la calle. Pero si para avanzar en este sentido Georges Candilis o Giancarlo De Carlo debían dirigir su mirada hacia los pueblos mediterráneos o africanos, las villas miseria ofrecerían a los argentinos un modelo propio que, con este nuevo aparato de lectura, comenzó a ser valorizado. Volveremos a este tema para tratar en especial el debate sobre la vivienda popular. Importa consignar aquí la particular tensión entre "lógica tecnológica" y "lógica social" que atravesó buena parte de las propuestas de estos años otorgándoles un gran interés y dando origen a una considerable cantidad de sus fracasos.

Con una superficie cubierta de 12.500 m², la escuela John F. Kennedy (1963) fue proyectada por Jorge Goldenberg, Rodolfo Hasse y Eduardo Polledo. Financiado con los modestos recursos de una cooperativa, el proyecto fue uno de los primeros en que se debía considerar la posibilidad de un desarrollo en etapas. La respuesta no apeló a la sumatoria de unidades relativamente autónomas funcional, estructural y formalmente o a la prefiguración de una forma que era habitual usar hasta entonces e introdujo, en cambio, la idea de un "sistema", en cuyo corazón se instalaba el topos que sería un protagonista fundamental de la arquitectura del período: la calle. La referencia a un "sistema" no es fortuita, puesto que la idea es una de las principales consecuencias de la influencia de otro de los más importantes acontecimientos culturales del período: la expansión del estructuralismo. El "sistema", todavía elemental y embrionario, de la escuela se desarrollaba a lo largo de tres franjas, a cuya espina central se adosaban, en planta baja y en los tres niveles superiores, las unidades de aulas y talleres.

Para los arquitectos la idea de "sistema" –esto es: de una estructura reguladora en cierto modo abstracta y permanente, capaz de sostener funcional, constructiva y formalmente un proyecto– no obstruía los impulsos al cambio, como ocurría en el ámbito de las ciencias sociales, al resultar conflictivas las nociones de

historia y estructura. Por el contrario, la idea de "sistema" podía aliarse con las expectativas de transformación social y con los deseos neohumanistas de personalización o particularización, al permitir integrar "teoría disciplinar" y prácticas sociales de participación.

La productividad y eficiencia de la propuesta vislumbrada en la escuela Kennedy tuvo muchas expresiones ulteriores como el campus de la Fundación Bariloche, de Bullrich, Cazzaniga y Testa, o la Facultad de Ciencias Exactas de La Plata.

Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard y Varas (BDELV) obtuvieron el primer premio en el concurso del Centro Cultural de Mendoza, aplicando estos conceptos a un programa cultural urbano complejo: el esquema de tres franjas se verificaba allí destinando una al movimiento de público, otra a las salas y la tercera a los servicios.

Pese a haber dado muestras de poseer un patrimonio más rico de ideas y cualidades profesionales en la hostería construida en El Calafate en 1970, en el período que ahora consideramos el trabajo del juvenil estudio de Jorge Moscato y Rolando Schere obtuvo éxitos celebrados, como la Estación de Omnibus de Venado Tuerto, e hizo de este esquema una suerte de doctrina: la arquitectura se constituía así mediante un sistema de paquetes funcionales y conectores.

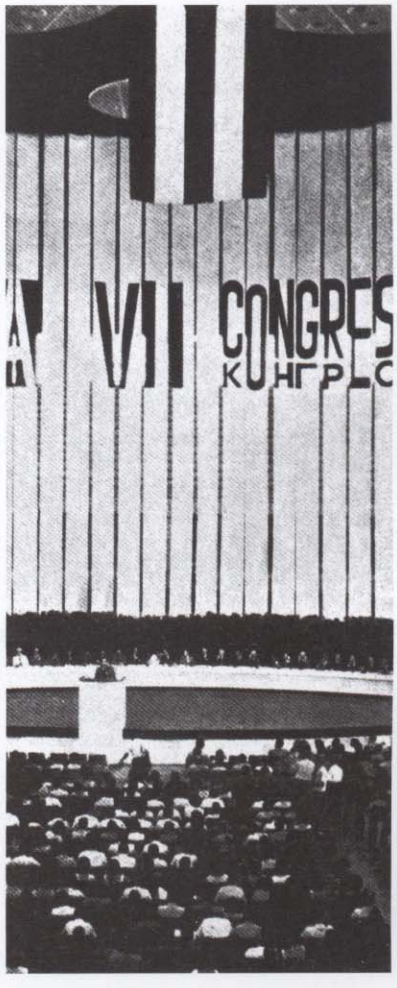
Una de las obras en las que más claramente se lee el interés despertado por la relación entre sistemas, geometría y vitalidad urbana propugnada por algunos protagonistas del Team X fue la ampliación de dormitorios de la Escuela de Mecánica de la Armada, de Lanari, Lanari y Pulice, un estudiado ensamble de volúmenes construido con piezas prefabricadas y estructura de acero, cuyo valor como pieza de arquitectura debe soportar el aura maldita que, a poco de ser construida, se introdujo en sus entrañas por la acción del núcleo más tenebroso de la última dictadura militar.

La apoteosis de la arquitectura de sistemas se produjo como consecuencia de una tendencia a la hipertecnificación de la arquitectura de la salud. Se realizó así una generosa cantidad de concursos para instalaciones hospitalarias y una no menos generosa cantidad de proyectos que sólo contadas veces fueron construidos. Entre estos últimos se destacó como emblemático el Hospital Nacional de Pediatría (1973), un gigantesco complejo de 110.000 m^2 de superficie cubierta. En términos generales, las nuevas teorías hospitalarias recuperaron la conformación pabellonal horizontal, con mayores posibilidades de flexibilidad y crecimiento, abandonándose el "hospital vertical" ensayado en anteriores períodos. Pero la horizontalidad, la concentración, el énfasis en la curación y no en la prevención y la hipertecnificación acarreaban complejos problemas de cruces de infraestructuras y circulaciones. Programáticamente condicionados, estos problemas se resolvieron en el caso que analizamos mediante el empleo de costosos sistemas arquitectónicos y mecánicos de "plenos" técnicos, rampas, puentes y conectores, consiguiéndose con ello un nivel de "representación tecnológica" sólo parangonable al caso de SOMISA. Como fruto del intenso debate de los años anteriores, Miguel Angel Roca evitó esta representación en el Hospital de Urgencias de Córdoba (1979, 15.000 m^2), generando dos fachadas con buscadas y diferentes cualidades plásticas.

Dijimos antes que entre los arquitectos la noción estructuralista de "sistema" se articulaba con las reivindicaciones de participación o protagonismo social. Pero en esta operación, la especificidad disciplinar desaparecía: realizando el sueño de las vanguardias, el arte se disolvía en la vida precisamente en el momento en que, paradójicamente, "la guerra había terminado" –así parecía– con una victoria.

Las referencias más fuertes provenían de los estudios y propuestas de Christopher Alexander, Yona Frydman, Archigram, en las que la arquitectura podía y debía resolverse respondiendo a tramas subyacentes que derivaban en formas abiertas y perpetuamente transformables. De este modo, en los mejores casos, los recintos se redujeron a módulos o pastillas, las circulaciones se transformaron en conectores y las obras en estaciones espaciales que aterrizaban en cualquier geografía con extraterrena indiferencia.

Aunque tuvieron similares puntos de partida, Juan Manuel Llauró y José Antonio Urgell lograron conjurar esas amenazas en una obra de gran calidad como fue el Hospital Regional San Vicente de Paul, en Orán (Salta, 1963-77), en el que un muy sobrio tratamiento del sector "flexible" de la obra acompaña a la excelente propuesta de la sobrecubierta. Este elemento de escala monumental constituía un instrumento de microclimatización, aportando sombra a todo el conjunto, pero también, desde un punto de vista plástico, permitía la unidad de la obra.



2.

• "Todo es política"

Si, con instrumentos mellados, en estos trabajos se intentaba todavía la resolución de problemas compositivos y técnicos específicos, cuando las conmociones generales que agitaron a los argentinos a lo largo del

1. Barrio Santa Catalina. Nuevo trazado. Victor Pelli y equipo. Resistencia.
2. Prototipo de vivienda Sistema UTIL. Matta, Melnechuk, Pelli, Priagine. Resistencia.
3. Viviendas Populares. Anteproyecto. Wladimiro Acosta y equipo UBA. Isla Maciel.

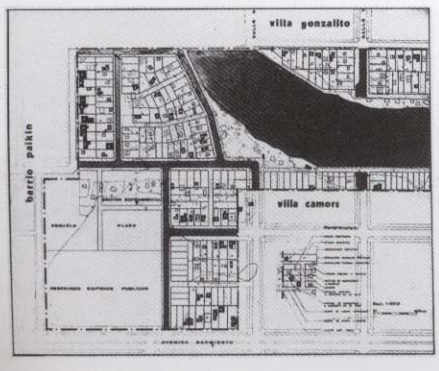
Mucho creyeron que era posible un camino hacia la unión de los intelectuales con el "pueblo" mediante el trabajo en proyectos de vivienda social, propugnando una activa participación de los futuros usuarios en la concepción y construcción de las unidades. El antecedente más notorio sobre el que se apoyaba esta actitud era la experiencia que había sido conducida por Wladimiro Acosta en la Isla Maciel.

período alcanzaron su momento más agudo a comienzos de los setenta, la contagiosa efervescencia política se articuló con la crisis interior que venimos describiendo, y el resultado fue el más alto grado de disolución de la arquitectura, cuyo objeto, métodos y roles se subsumieron en los objetivos, métodos y roles de los movimientos sociales. En las versiones que hemos recordado hasta aquí de la "arquitectura de sistemas", la fascinación por la potencialidad de la Técnica conducía las experimentaciones: a partir de este momento, como ocurrió con la totalidad de la cultura, la consigna de "todo es política" ocupó el centro del debate.

Es cierto que el crecimiento de la politización y la vocación social de la profesión se había ido produciendo en los años anteriores como resultado de las nuevas relaciones entre política e intelectuales, de los debates en la cultura arquitectónica internacional y de la creciente influencia de las ciencias sociales en el ámbito universitario, pero estos factores actuaron sobre una crisis de creencias o fundamentos que ya estaba instalada en la disciplina misma.

Le Corbusier, un referente fundamental para buena parte de los modernistas argentinos, murió en 1965, dejando Rongchamp y el pabellón de la Phillips como incomoda herencia. Wright había muerto en 1959. La arquitectura de Mies, quien falleció en 1969, parecía deglutida por su propio hermetismo, pero mucho más por el *establishment* del *International Style*, cuya aceptación lisa y llana por parte de los latinoamericanos se hacía cada vez más difícil, no solamente por sus propias carencias sino también por la fuerza de la contracara que representaban los sucesos cubanos. La desaparición física de Gropius, también en 1969, había sido precedida por una larga agonía de su actividad creativa, internada desde hacía tiempo en los meandros del profesionalismo y de un formalismo hueco. Alvar Aalto era el único de los grandes maestros que se presentaba todavía como una figura viva y, representante de un movimiento regional, cercana. La oscuridad que fue produciendo el ocaso de los grandes viejos del modernismo se acentuaba en la Argentina, donde la vida y los acontecimientos políticos habían introducido profundas brechas entre los propios "viejos" maestros y los más jóvenes. La permanente inestabilidad en todos los órdenes, a la que condujo la tragedia política del país a partir de 1930, fue la responsable principal de esas brechas. Desde entonces, las figuras principales de la arquitectura moderna tuvieron una relación inestable con las instituciones culturales y académicas, entrando y saliendo de ellas según las coyunturales circunstancias del Poder. De esta manera, figuras como Vilar, Virasoro, Kalnay, Bereterbide, Vautier, Agostini, Bunge, Bonet, Acosta, Ferrari, Kurchan, Vivanco, Le Pera, Caminos, Williams, transmitieron su experiencia y su saber en la mayor parte de los casos de modo personal y extracurricular, y sólo por breves tramos desde posiciones oficiales. La "noche de los bastones largos" de 1966, cuando la dictadura militar arrasó con las universidades nacionales, y con ellas con las facultades de arquitectura, no fue en este sentido un acontecimiento aislado sino el más estridente. Articuladas con otras causas, las consecuencias fueron de dos tipos: por un lado, el éxodo de numerosas figuras clave, tronchándose así materialmente toda continuidad posible; por el otro, se consolidó la idea de que la formación académica era un mero trámite burocrático mientras que el verdadero, el único aprendizaje real, se daba en la práctica de tablero junto a los maestros ajenos al circuito oficial, lo que en el fondo, y quizá sin saberlo, no era sino continuar con una antigua tradición *Beaux Arts*. Así lo pensaban Ferrari o Sacriste en relación con Prebisch o Acosta en los treinta, así lo pensarían Vivanco y Le Pera respecto de Sacriste y Ferrari, y lo mismo continuó ocurriendo en las décadas que siguieron. La negación de la cultura universitaria como sistema crítico y colectivo, que era patrocinada por la estructura económica del país y de la edilicia, encontró en el funcionamiento que señalamos un perfecto complemento. Continuando la frustración tucumana del período anterior, el intento de "nueva Bauhaus" rioplatense, encabezado primero por Ferrari en Rosario y luego por el amplio grupo que reorganizó la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, fue tronchado la "noche de los bastones largos", en 1966, pero ésta configuró el cierre formal de un proceso que mucho antes había comenzado a revelarse insostenible, repitiendo la historia de su modelo. Corbusieriana o wrightiana, inglesa o metabolista, tecnocrática o *pop*, la cultura arquitectónica de los "largos sesenta" fue subterránea y alternativa por espíritu de época, pero también por espíritu de tradición.

La influencia del marxismo y, en general, la vigencia de los topos retóricos, los métodos, los estilos, las ideas y utopías de la "izquierda" habían comenzado a hacerse especialmente notables a partir de 1963, cuando tuvo lugar en La Habana el VII Congreso Internacional de Arquitectos. A pesar de los esfuerzos por presentarlo como "apolítico", el Congreso y especialmente el Encuentro Internacional de Estudiantes no escaparon a la fuerte atracción ejercida por la reciente Revolución y sus líderes, con el apoyo de los representantes de los países "socialistas" y del "tercer mundo". De manera que en las resoluciones finales el pro-



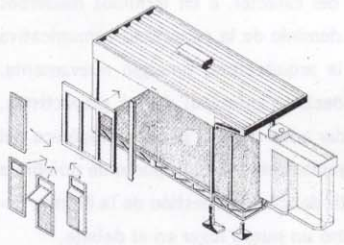
greso de la arquitectura quedó vinculado a la planificación económica, la reforma agraria, los cambios en la estructura económico-social, el protagonismo popular, la posesión y el control de los medios de producción y la superación de la "dependencia".

Las resoluciones de La Habana marcaron el debate de los años que siguieron, y la intervención del Che Guevara –que había proclamado la neutralidad política e ideológica de la Arquitectura como pura Técnica– permitió dejar los conflictos de la disciplina en manos de los "especialistas", en la suposición de que la tarea principal, la "verdadera" asignatura pendiente, consistía en contribuir a las grandes transformaciones de la sociedad. Se descubría así que la opción entre Arquitectura o Revolución formulada por Le Corbusier había sido correcta; sólo que él había preferido el polo "burgués".

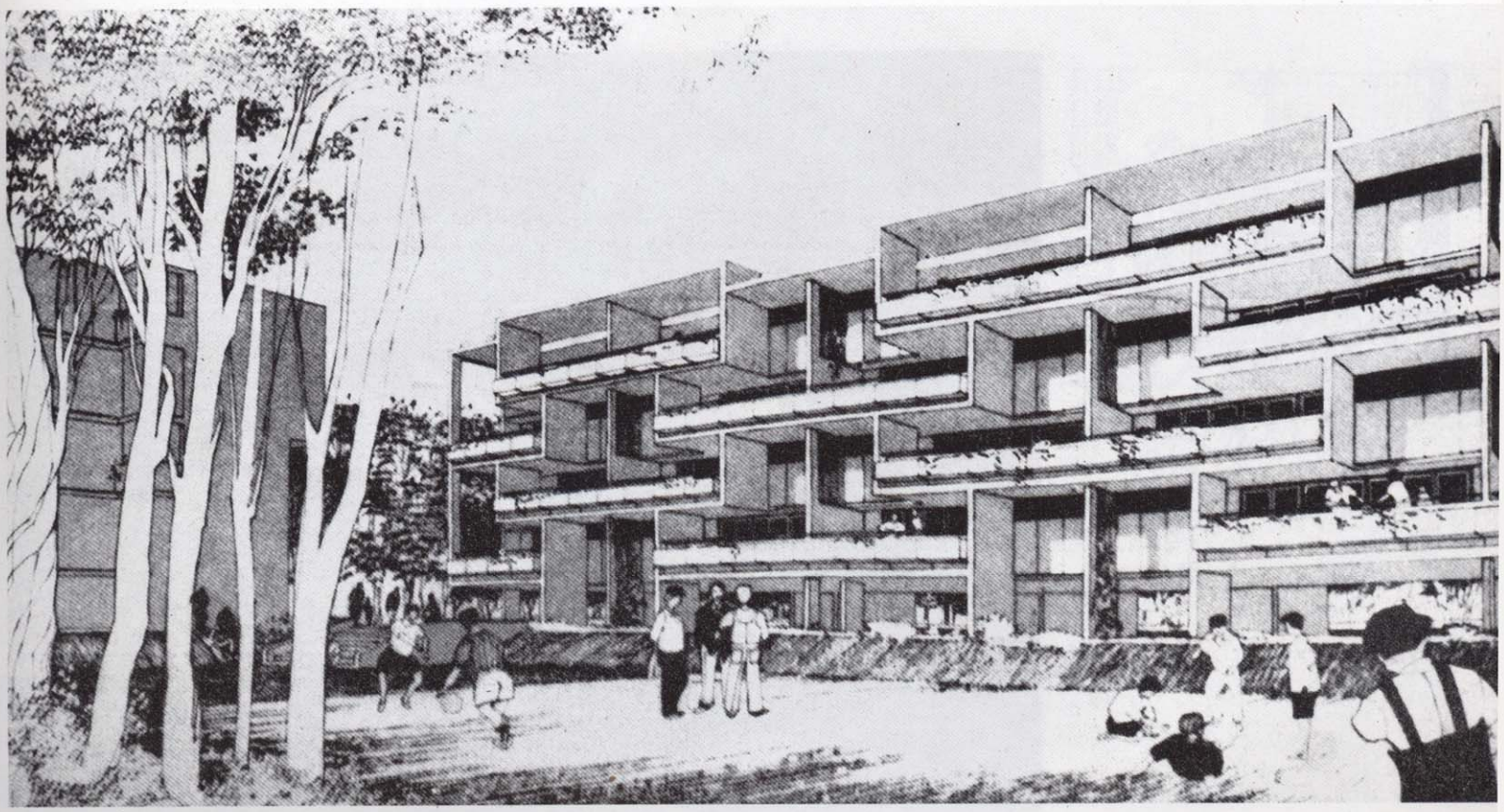
El Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) de 1969, sensible a los ecos del Mayo Francés del año anterior, se realizó en Buenos Aires, Mar del Plata y Bariloche, al calor de las cenizas no apagadas de los levantamientos populares que habían culminado en el Cordobazo.

Fue la apoteosis de la contestación. Los eventos centrales fueron desbordados por los jóvenes rebeldes y, en paralelo con el oficial, se desarrolló un Encuentro Internacional de Estudiantes en cuya presidencia honoraria se colocó la figura de Guevara –muerto recientemente en Bolivia– y "todos los presos políticos de la Dictadura". Buena parte de los arquitectos visitantes –entre los que se contaban Aldo Van Eyck, Ricardo Bofils, Denis Crompton, Ricardo Dos Santos, Jakob Bakema y Roberto Segre– adhirieron a la protesta.

En los años siguientes la estructura tradicional de las principales Facultades de Arquitectura colapsó. En Córdoba se inició una experiencia llamada "Taller Total", en la que se esperaban unificar disciplinas y niveles de enseñanza en torno de ejes únicos de objetivos generales. En Buenos Aires, durante varios meses de 1971, las aulas fueron ocupadas por los estudiantes, quienes trataron en vano de encontrar nuevas síntesis que superaran las formas y objetivos vigentes hasta entonces. En todos los casos, las tradiciones de la arquitectura eran vistas como exclusivo producto del compromiso con las "clases dominantes" y, en sus versiones más recientes, con el "imperialismo". La tajante separación entre Técnica y Cultura, o dicho de otro modo la obliteración de los vínculos entre Arquitectura y Valores, condujo a imaginar la praxis como una alianza entre elementos autónomos, cuyos resultados –progresistas/buenos o reaccionarios/malos– dependían exclusivamente de su contenido social.



3.



1. Auditórium Ciudad de Buenos Aires. Anteproyecto. Planta. Baudizzone, Erbin, Lestard, Traine, Varas. Buenos Aires.
2. Auditórium Ciudad de Buenos Aires. Anteproyecto. Maqueta. Baudizzone, Erbin, Lestard, Traine, Varas. Buenos Aires.
3. Argentina Televisora Color. Detalle de la plaza sobre la cubierta. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.
4. Argentina Televisora Color. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.
5. Argentina Televisora Color. Planta. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.

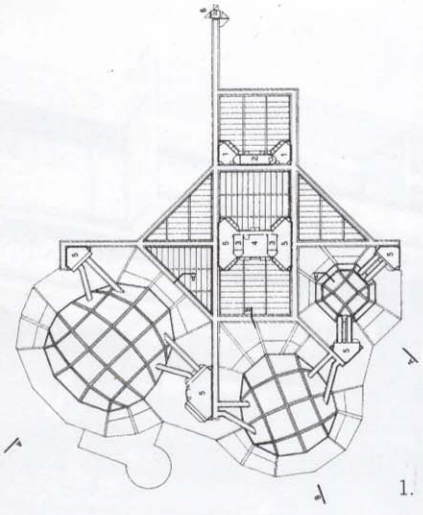
En el concurso para el Auditórium de la Ciudad de Buenos Aires los autores decidieron romper con el planteo sistémico de las franjas funcionales. Luego de muchos años de haber sido abandonado, el problema del carácter, o en términos modernos del dominio de la capacidad comunicativa de la arquitectura, emergió nuevamente. La decisión principal de los proyectistas, de dar a las salas el papel protagónico del proyecto, determinó un punto de quiebre a partir del cual la cuestión de la Forma, encontró un nuevo lugar en el debate.

A partir de 1973 las Facultades acogieron el ascendente movimiento de fusión del progresismo con el tercermundismo que se expresaba en la Juventud Universitaria Peronista. En estas condiciones la fórmula de "Técnica + Política" asumió la forma de los Talleres Nacionales y Populares (TANAPO) en los que los profesionales de más prestigio aportaban sus experiencias bajo la dirección de la mirada vigilante de los "cuadros".

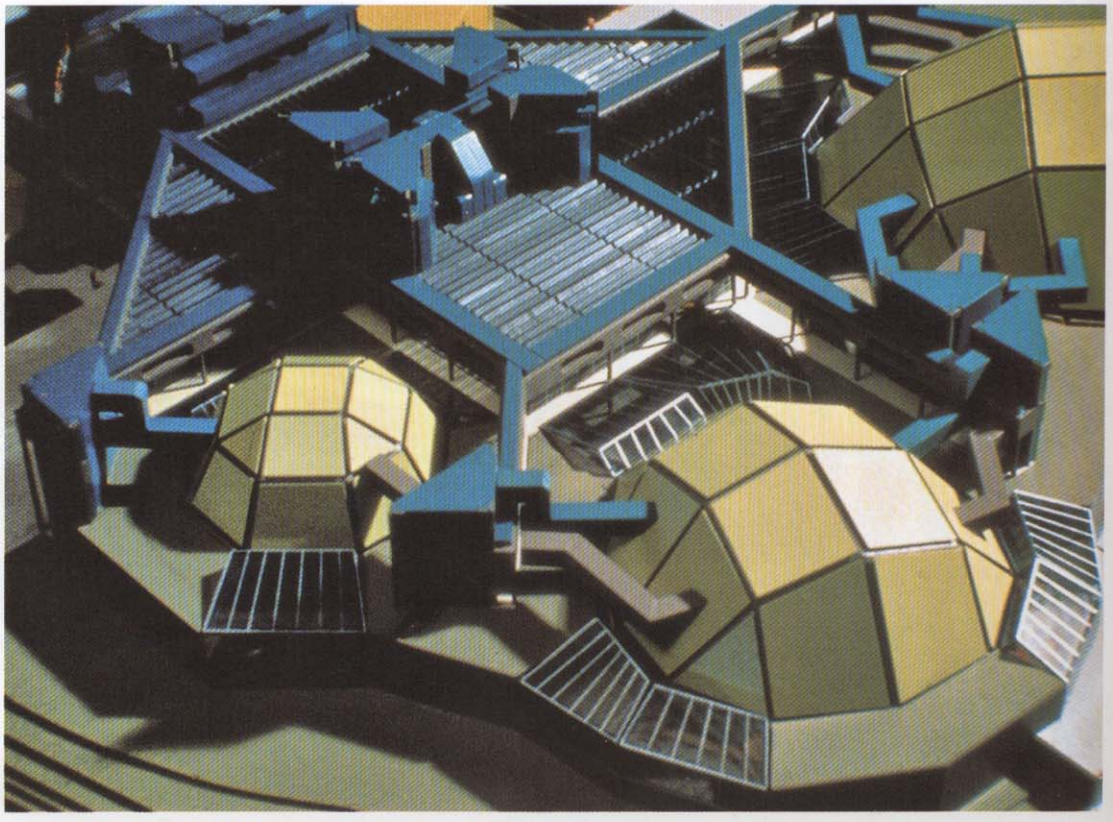
Pero ¿cómo adoptar esa fórmula fuera de las aulas? Para quienes consideraban que la Arquitectura tenía apenas el interés de una mera Técnica, vale decir para los que más corbusierianamente interpretaban la fórmula, la respuesta consistía en dejar a otros esa ocupación secundaria y ofrendarse por completo a la Revolución. Muchos dejaron en ello la vida. Pero hubo también quienes buscaron instancias intermedias, formas posibles para esa alianza en la praxis social: para eso ellos encarnarían en su persona a la Técnica, mientras que la política –y con ella la Cultura, los Valores– vendría del directo protagonismo del "pueblo".

El antecedente más notorio sobre el que se apoyaba esta actitud era la experiencia que había sido conducida por Wladimiro Acosta en la isla Maciel (1960), en el marco de la política de Extensión Universitaria de la Universidad de Buenos Aires. Pero se contaba con muchos otros intentos de hacer una arquitectura popular vinculada y, en los casos extremos, fusionada con sus futuros usuarios. Estaban los planes de MEAUX, bajo la dirección del padre Balista, las escuelas que con los sistemas ER 65 y 66 habían sido promovidas por el Consejo Nacional de Educación, los intentos del Ministerio de Obras Públicas de Córdoba (1965-66), el sistema UNNE UNO, creado en la Universidad del Nordeste, y las investigaciones del CEVE en Córdoba.

Sobre estas bases y articulándose con ellas y con las propuestas de una "arquitectura de sistemas", un ejemplo de rigurosa búsqueda en esta orientación fue la tarea realizada por el grupo IRA –integrado por Cangiano, Estrella, Padawer, Pajoni e Ibáñez– en el campo de la arquitectura escolar. Una premisa del grupo era la necesidad de encontrar alternativas que pudieran simultáneamente permitir una producción masiva y el protagonismo de los futuros habitantes. Reivindicaban el "valor de uso" de las obras por sobre el "valor de cambio", dando con ello preeminencia a los "usuarios" por sobre una crítica que consideraban externa y ajena a los hechos concretos. Al menos teóricamente, consideraban a sus obras como sistemas y no pretendían fijar su forma final, la que quedaba abierta a las intervenciones de sus muchos protagonistas. En una gran cantidad de ejemplos –entre los que se destacan las escuelas para la provincia de Río Negro– construidos en la Argentina para la DINAE, para el Programa Federal de Construcciones Escolares en Mé-



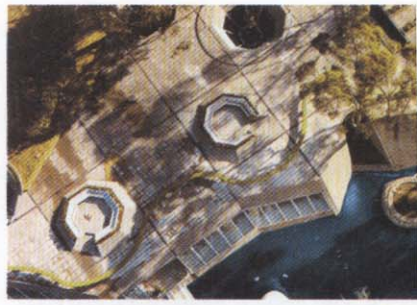
1.



2.

xico –a cuya larga experiencia se vinculan estas propuestas– y para el Ministerio de Educación en el Perú; el trabajo de los arquitectos prefirió el silencio de sencillos mecanismos constructivos y organizativos que favorecieran la multiplicación de estas edificaciones.

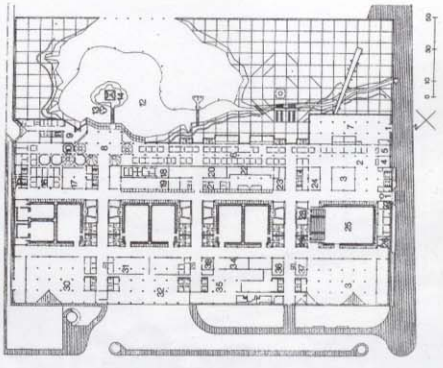
La experiencia más completa y significativa de este tipo de acciones fue llevada a cabo por un equipo de la Municipalidad de Buenos Aires –integrado por Brinder, Compagnucci, Azzarri y Navarro– en la primera mitad de los setenta. Se trató de un emprendimiento complejo de gestión, organización y construcción de un conjunto de ciento veintidós viviendas destinadas a los habitantes de una Villa Miseria, la Nº 7 según la nomenclatura oficial, en el barrio de Mataderos (1971). La reivindicación principal consistió en no trasladar a los pobladores a otras zonas de la ciudad, localizando las nuevas construcciones en una manzana vecina (Tellier, Bragado, Tapalque, Pilar). La propuesta reviste particular interés, porque consiguió articular las premisas de "participación popular" mediante un estrecho trabajo con la comunidad para el que la oficina trabajó en la Villa misma; con la alta densidad determinada por el lote disponible (1.000 hab./ha), con sistemas de racionalización y prefabricación de elementos in situ realizados por los propios habitantes.



3.

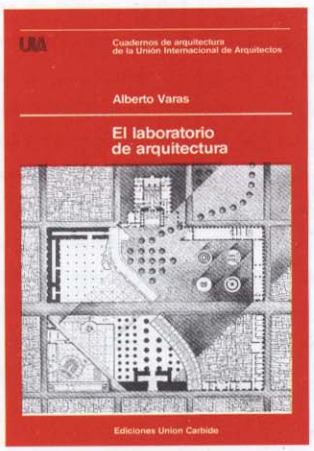
En estas búsquedas de consagración del protagonismo popular y social que ponían en cuestión el papel tradicional del arquitecto y las leyes de la arquitectura misma confluyeron también las líneas de investigación que, con inspiración en el cristianismo de base, impulsaron algunos de los protagonistas del "casablanquismo" del período anterior. Pero mientras que la politización extrema de la actividad profesional proponía como sujeto a la sociedad en su conjunto y conducía a la autodisolución, las experiencias a que ahora hacemos referencia buscaban exactamente lo contrario, vale decir el encontrar raíces, anclajes para la supervivencia disciplinar, aun a costa de innumerables renuncias, rehaciendo el camino siempre añorado recorrido por el primer Bauhaus, y antes por las *Bauhütte*, y anteriormente por el duque de Darmstadt, y aun antes por Viollet Le Duc en Francia, pero sobre todo por John Ruskin en las islas británicas, y de la recuperación de la mítica vida en comunidad del medioevo, y con ella de un lugar para la arquitectura. Principal exponente de estas ideas, Claudio Caveri llevó adelante en estos años la experiencia de la Cooperativa Tierra, un conjunto de casas, capilla y escuela en Moreno, construido con la mano de obra de sus futuros usuarios, y proyectado sobre la marcha mediante un sistema de mallas de hierro, hormigonadas a posteriori, que fácilmente adquirían las formas deseadas.

4.



5.

1. *El laboratorio de arquitectura*. CAYC.
2. Integrantes de La Escuelita.
3. Propuesta de edificio para la Av. de Mayo. La Escuelita.
4. Ejercicio sobre el vocabulario corbusierano purista. La Escuelita.
5. Plan de remodelación del Area Sur. Bacigalupo, Guidali, Kurchan Riopedre.
6. Plan Regional Metropolitano Año 2000. J. Ballester Pena (Director).
7. Nueva ciudad de Federación.
8. Lago Futalaufquen. Plan de desarrollo turistico. Juan Molinos.
9. Sistematizacion del río Primero. Asesoria de Planeamiento Urbano. Córdoba.



1.

• La autonomía

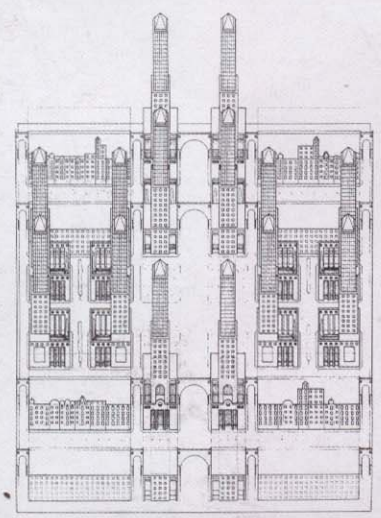
En el concurso para el Auditórium de la Ciudad de Buenos Aires, en 1972, un complejo musical que debía alojar tres salas, para tres mil, mil ochocientos y quinientos espectadores, además de una multitud de áreas complementarias, servicios auxiliares y comodidades para el público, los autores decidieron romper con el planteo sistémico de las franjas funcionales que ellos mismos habían usado en el proyecto del Instituto de Vitivinicultura en Mendoza y al que criticaban como excesivamente mecanicista. En contraste con el segundo y tercer premio del concurso que seguían respondiendo al esquema de las franjas, al que en esos días también adhería el primer premio del concurso para el centro cívico de Olavarría, de Lama, Soler y Traficante, la propuesta del Auditórium, de Baudizzone, Diaz, Erbin, Lestard y Varas, produjo por este motivo un fuerte impacto.

Luego de muchos años de haber sido abandonado, y cuando los edificios repetían los mismos esquemas, dando por resultado o masas de las que era imposible distinguir su destino, o caprichos formales más o menos bien articulados pero siempre arbitrarios, el problema del carácter o en términos modernos del dominio de la capacidad comunicativa de la arquitectura emergió nuevamente. La decisión principal de los proyectistas, de dar a las salas el papel protagónico del proyecto, determinó un punto de quiebre a partir del cual la cuestión de la Forma, encontró un nuevo lugar en el debate.

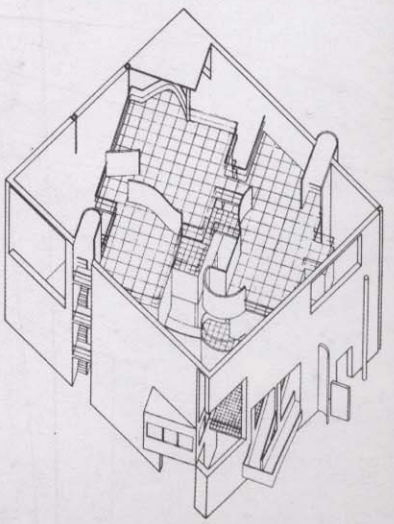
El esquema de las tres franjas sirvió todavía de base para el proyecto de la sede del canal estatal de televisión (ATC, 1978; M.SG.S.S.V.). Excelente ejemplo del estado de crisis en que la disciplina se encontraba a fines del período, la obra apelaba a dos distintas estrategias disciplinares que podrían considerarse opuestas: el estructuralismo funcionalista que se heredaba de los años precedentes organizaba la planta, mientras que se resolvía su "exterior" mediante un formalismo basado en un contraste algo ingenuo entre geometrías rígidas y orgánicas, con el agregado de juegos simbolistas. Las cualidades más importantes de este proyecto se desprenden de su operación más evidente: levantar la alfombra del piso para esconder debajo las funciones. Este gesto de extraordinaria síntesis permitió, por un lado, generar la ilusión de una actitud respetuosa con una zona de parque público que de hecho se estaba cancelando y, por otro, trabajar con la arquitectura en la escala de la geografía, retomando una tradición que en la Argentina une pocos pero extraordinarios trabajos, como los de Playa Grande, la casa del Puente y la Ciudad Universitaria de Tucumán.

Las formas que en ATC se manifestaban en el exterior eran de dos tipos: por un lado, los prismas de los estudios de grabación y, por el otro, los elementos de su paisaje artificial simbolista. A diferencia del Auditórium, los grandes volúmenes no tenían una vocación semántica basada en la función que albergaban o en la tecnología que empleaban en su construcción. Su enigma provenía de sugestiones arcaicas, de su extraño silencio, o del efecto de su repetición. Al igual que los elementos simbólicos –el jardín, la columnata, la isla– proclamaban, por primera vez en nuestro país, la posibilidad de una Forma cuyo origen no se situaba en programas tecnológicos, políticos o sociales sino en la propia disciplina arquitectónica. Con su redescubrimiento de la "gran composición" y los "juegos de lenguaje", y con su organización tradicional de las funciones y su elección estructural todavía vinculada a la vieja noción de "verdad" que poco tiempo des-

2.



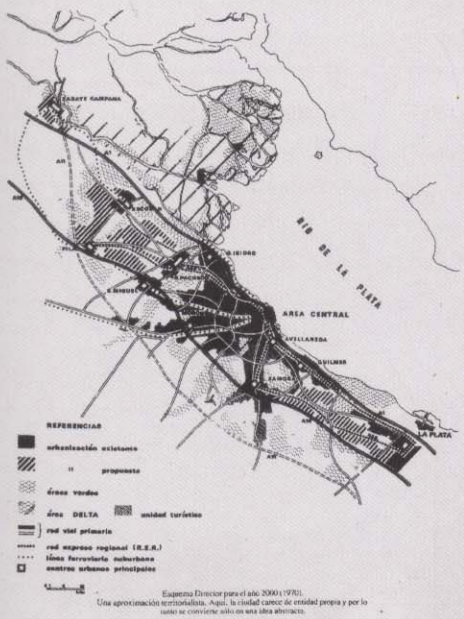
3.



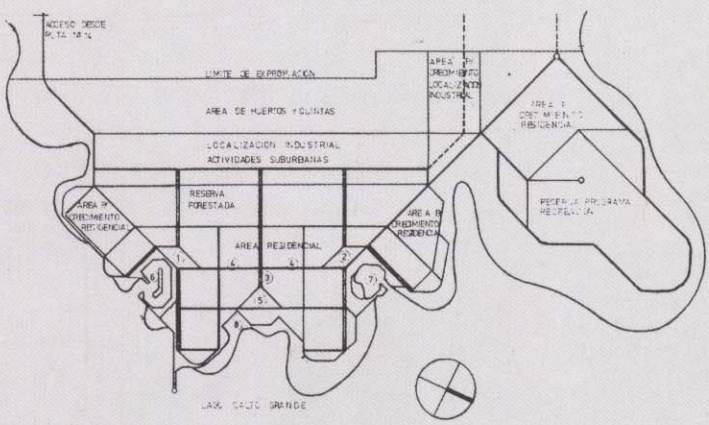
4.

5.

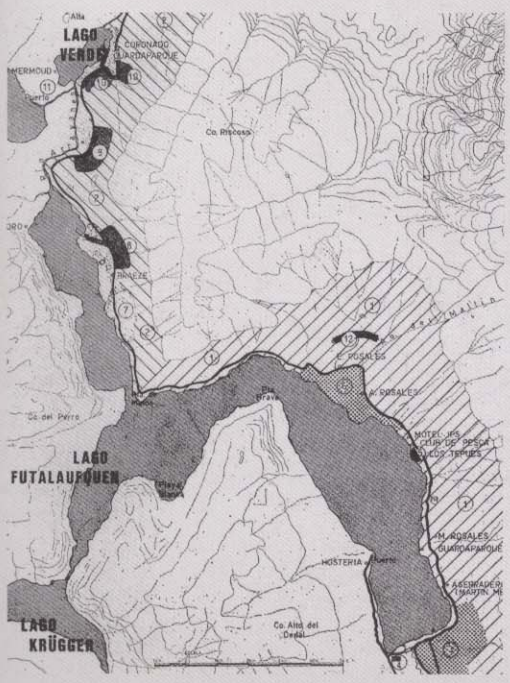
El proceso de desarrollo basado en la entrada de grandes empresas y capitales externos, especialmente norteamericanos, introdujo cambios a escala de las ciudades y el territorio. No solamente se expandieron los grandes centros, sino que se crearon nuevos centros urbanos mientras que otros desaparecieron o tendieron a hacerlo. Junto con ello se consolidaron los organismos y técnicas de la planificación urbana y regional.



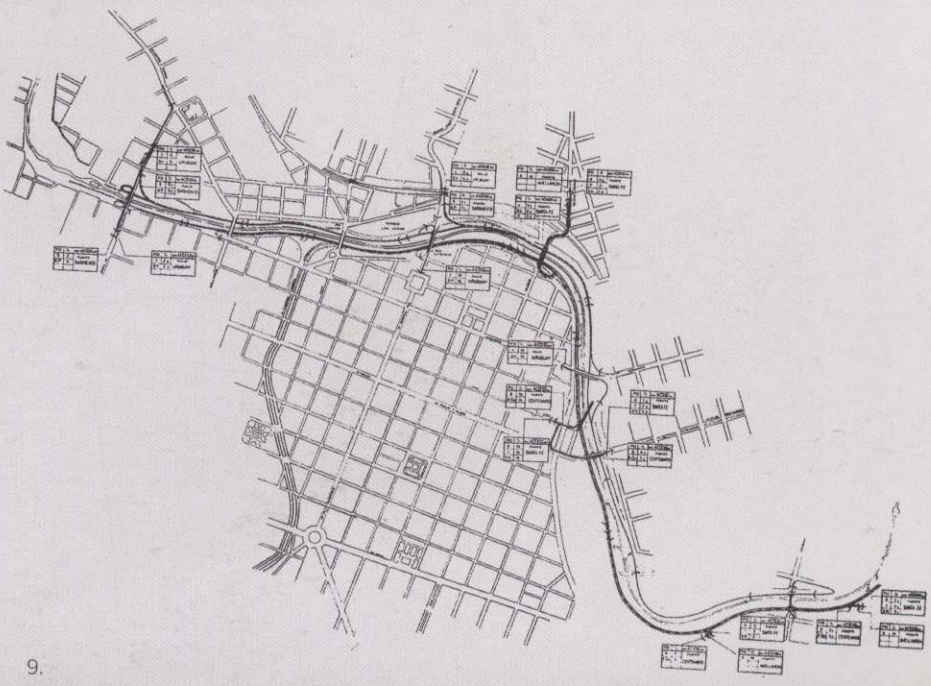
6. Esquema Director para el año 2000 (1970).
Una aproximación territorialista. Aquí, la ciudad carece de entidad propia y por lo tanto se convierte sólo en una idea abstracta.



7.



8.



9.

1. Zona Peatonal Central. Miguel Angel Roca. Córdoba.
2. Remodelación de Plaza. Serra, Valera. Buenos Aires.

Con la creación de nuevas zonas terciarias centrales fue frecuente el deterioro de los viejos centros. Por primera vez en las ciudades más grandes se advirtió la necesidad de tomar medidas de revalorización del casco céntrico como conjunto, y una de las recetas a las que se acudió fue la peatonalización de áreas, calles o circuitos; medida que se repitió luego en innumerables ciudades medianas en todo el país.

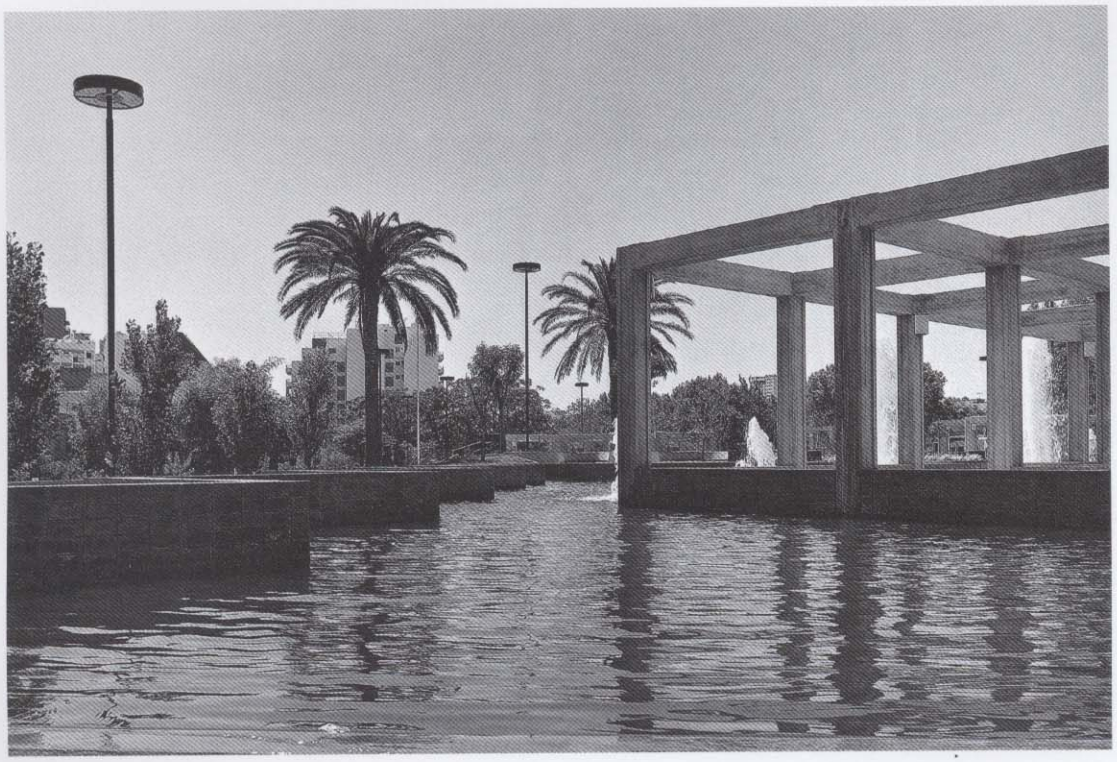
pués se abandonaría, la obra constituyó un puente hacia un modo de operar que se instalaría de manera dominante en la década siguiente.

En los años negros de la más sangrienta dictadura militar que engendró y padeció la sociedad argentina, el corte de vínculos con el mundo "externo" a la arquitectura fue ciertamente influenciado por el debate internacional orientado hacia la "autonomía", pero es difícil determinar en qué medida este volver la mirada hacia el interior de la disciplina no fue, también, una estrategia de supervivencia y un gesto frente al horror.

Paradójicamente, mientras que los segmentos más significativos de la cultura arquitectónica experimentaban un giro de ciento ochenta grados a la búsqueda de un anclaje de la Forma en su propia tradición y en su Historia, el rostro oficial instalado en las Universidades fue el del "funcionalismo" más burdo, para el que –en paradójica coincidencia con su polo opuesto– una racionalidad Técnica que se presumía políticamente incontaminada constituía el quid pro quo de la verdadera "arquitectura moderna". Resultado de una tradición cultural y académica que nunca había incorporado la crítica cultural como una de sus componentes constitutivas, estos sectores burocratizados aparecían como únicos garantes de las certidumbres que habían sido conmovidas por las convulsiones del período, y por esta razón tampoco estaban en condiciones de promover o protagonizar las transformaciones técnicas que en la modernidad son empujadas por la frenética carrera hacia lo nuevo.

En la última mitad de los años setenta, por fuera de las Instituciones oficiales militarizadas, surgieron numerosos grupos que procuraron resistir la devastación autoritaria y recomponer algunos tramos del tejido cultural que, por sus propias aporías, por la influencia del debate internacional y por la acción de la Dictadura, había colapsado.

La más consistente contribución en este sentido provino de los Cursos de Arquitectura que, a partir de 1977, organizaron Díaz, Katzenstein, Solsona y Viñoly. Conocida luego como "La Escuelita", la experiencia permitió aglutinar a un numeroso grupo de jóvenes dispuestos a hacer sus cuentas con el pasado reciente, y se constituyó como una alternativa protagónica del giro que se operó desde entonces. A lo largo de sus cinco años de existencia, en La Escuelita se revalorizó la cuestión de las tipologías, se buscaron nuevas res-



2.

puestas en la historia de la disciplina, se exploró la relativa autonomía de las ideas y el dibujo en relación con las obras y se intentaron distintas aproximaciones a la arquitectura como lenguaje. Se trataba, sin duda, en todos los casos, de una suerte de intento colectivo de autopreservación, no solamente frente a la violencia y el terror, sino también ante a lo que se vivía como un fracaso de las premisas modernistas.

Como no podía ser de otro modo, más allá de estas características compartidas había divergencias. La participación de Viñoly fue muy breve como para corporizar una tendencia, pero a lo largo de la experiencia resultó notable que Díaz fuera procurando sistematizar su búsqueda de elementos constantes en la ciudad y la arquitectura, mientras que Solsona se veía más atraído por la exploración, mediante el dibujo, de los mecanismos lúdicos que habían construido "naturalmente" sus más reconocidas realizaciones. Katzenstein, por su parte, impulso –con la ayuda de quien esto escribe– ejercicios de grado cero de la significación, inspirados en las experiencias originadas en la escuela de Texas, primero a partir de la obra de Le Corbusier y, más tarde, incursionando en el modernismo argentino. De esta última raíz emergió, poco a poco, un grupo de estudios específicamente histórico-críticos referenciados a los trabajos de Manfredo Tafuri, los que se vieron potenciados con su visita a Buenos Aires, en 1982. A esta visita deben sumarse otras como las dos de Aldo Rossi, las de Salvador Tarragó, Jorge Silvetti, Rodolfo Machado, Diana Agrest y Mario Gandelsonas.

En un Laboratorio de Arquitectura que impulsó durante dos años, también a finales de los setenta, Alberto Varas condujo experiencias similares, vinculado a las acciones que en relación con la Arquitectura comenzó a organizar el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Esta entidad tuvo una de sus expresiones más impactantes en la Conferencia del Comité Internacional de Críticos en 1980.

La Sociedad Central de Arquitectos promovió la formación de un Centro de Estudios cuyo propósito era recuperar valencias sociales y políticas de la disciplina que juzgaban demasiado rápidamente canceladas en los casos anteriores. En Rosario, La Plata y otras ciudades, los Colegios de Arquitectos fueron desempeñando un papel activo en la misma dirección, en la medida en que las condiciones fueron permitiendo una relativa apertura.

En 1980 puede advertirse la culminación de la reflexión iniciada en el Auditórium, con el primer premio obtenido por Clorindo Testa, Francisco Rossi y Héctor Lacarra. Con formas retorcidas, convulsas, inquietantes como expresiones de una "civilidad" que el régimen militar había hecho añicos, el planteo resolvía con soltura el Poder Judicial, el Centro Cultural y las ampliaciones que el programa solicitaba. Pero nada era razonablemente esperable en la Argentina que había atravesado las conmociones de los años setenta, por lo que en este proyecto, que ampliaba la obra iniciada por los mismos proyectistas dos décadas atrás, la rup-

1. Mario Gandelsonas y Umberto Eco en Buenos Aires.
2. Portada de *Arquitectura Argentina Contemporánea*. Francisco Bullrrich.

En su mirada al pasado los "largos sesenta" se destacaron por la construcción de la hasta entonces inexistente Historia de la Arquitectura Moderna en la Argentina. Primero en un trabajo preparado por Carlos Méndez Mosquera, poco tiempo después en *Arquitectura Argentina Contemporánea*, de Francisco Bullrich, y finalmente con la compilación de trabajos organizadas por *Summa*, el paradigma canónico de esa "Historia" quedó delineado en sus trazos principales.

tura con los "sistemas" se hizo absoluta, y el descreimiento en las seguridades corbusierianas y racionalistas se expresó con toda evidencia con una ácida ironía.

Los exiliados externos fueron muchos, y algunos –como César Pelli, Rafael Viñoly, Mario Gandelsonas, Rodolfo Machado, Jorge Silvetti, Diana Agrest, Mario Corea Aiello y Emilio Ambas– alcanzaron lugares relevantes en el debate internacional, continuando la senda que ya había sido trazada por Horacio Caminos, Eduardo Catalano o Tomás Maldonado, y como manifiestos trágicos de una enorme energía dilapidada para los que sostuvieron su formación. Los exiliados internos fueron la mayoría. De los efectos de la acción de los primeros nos ocuparemos en el siguiente capítulo.

Ciudad científica, ciudad popular, ciudad autoritaria

El proceso de desarrollo basado en la entrada de grandes empresas y capitales externos, especialmente norteamericanos, introdujo cambios a escala regional. En primer lugar, produciendo sobre las ciudades más grandes tres efectos principales, a los que en parte nos hemos referido en parágrafos anteriores; éstos fueron:

1. la tercerización (especialmente en el sector administrativo y financiero privado) de los tejidos centrales;
2. la radicación de las nuevas industrias en áreas relativamente alejadas, situadas en el cinturón externo de las ciudades y vinculadas con las principales vías de penetración vehicular, y la aceleración de la urbanización, y
3. En relación con esto último, el surgimiento de nuevos barrios formales en el tercer cinturón entre los que crecieron en forma acelerada las poblaciones llamadas "marginales" o villas miseria.

De las transformaciones a escala regional nos interesa destacar que en este período se generaron nuevas instalaciones productivas de gran dimensión, en relación con poblaciones existentes o en áreas no pobladas, dedicadas a actividades industriales o como grandes obras de infraestructura. Como consecuencia de ello se produjo el crecimiento acelerado de poblaciones intermedias entre Rosario y Buenos Aires, como Zárate, San Nicolás o Campana, en las que se asentaron grandes acerías, como Acindar, Propulsora Siderúrgica y Somisa (1960). De este modo se formó una franja continua de actividades interrelacionadas, el Eje Fluvial Industrial (EFI), que se extiende hasta la población de Ensenada, el suburbio portuario de la ciudad de La Plata, donde se instalaron a su vez las destilerías de YPF y la Petroquímica General Mosconi. El área involucrada en el EFI ocupa una superficie de 64.000 m^2, equivale al 2% del territorio nacional y llegó a concentrar el 72% del empleo industrial y más del 50% de la población del país.

Del mismo modo, y aunque en menor escala, estos nuevos grandes asentamientos transformaron otras áreas del país. Los alrededores de Córdoba concentraron las industrias mecánicas vinculadas al transporte, incrementándose una tendencia iniciada en el período anterior con la radicación de firmas francesas (Renault, Peugeot), italianas (FIAT) y estatales (Fábrica Militar de Aviones) que llegaron a emplear 150.000 personas. En Bahía Blanca se instaló un polo Petroquímico (Petroquímica Argentina, 1961); Puerto Madryn albergó la mayor planta de producción de aluminio del país (Aluar, 1972); Tandil, la mayores instalaciones metalúrgicas (Metalúrgica de Tandil); Sierra Grande (1961), las actividades del yacimiento de hierro; San Pedro, la fábrica de Papel Prensa (1975); Misiones, la de Papel Kraft (1970). Junto con el crecimiento de nuevos polos de actividad, el proceso se completó con la construcción de grandes obras infraestructura en el campo de la energía, el transporte y las comunicaciones. Los ejemplos más relevantes fueron, entre las primeras, las centrales hidroeléctricas de El Chocón-Cerros Colorados, Yaciretá-Apipé y Salto Grande, y las centrales nucleares de Atucha (1972) y Río Tercero, el túnel subfluvial Santa Fe-Paraná y el complejo ferrovial Zarate-Brazo Largo, que incorporaron la zona sur de la Mesopotamia al EFI; y la estación satelital de Balcarce (1969), que actualizó el desarrollo de las telecomunicaciones.

Además de impactar sobre las ciudades existentes, estas transformaciones tuvieron dos efectos a escala urbana: uno, fue la creación de nuevos asentamientos y el otro, la liquidación de poblaciones ya establecidas. La construcción de El Chocón fue acompañada por la construcción de una nueva villa para los trabajadores, la de Salto Grande demandó la erradicación de la ciudad de Federación y la creación de una Nueva Federación (Llauró, Urgell, Facio con Moscato y Schere y Pasinato, Soler y Viarenghi).

El nuevo modelo determinó a su vez la crisis de la estructura productiva agroexportadora que el crecimiento de la industria substitutiva en las décadas anteriores no había afectado. El principal efecto de esta crisis se verifi-

có en la industria frigorífica y tuvo su momento culminante en 1967, con el cierre del mercado británico a las importaciones argentinas. De este modo decayeron los grandes frigoríficos en torno de los que había comenzado el desarrollo de los barrios industriales en Buenos Aires, La Plata, Bahía Blanca, Entre Ríos. En algunas regiones como Tucumán, la crisis del monocultivo, que decretó la caducidad de los viejos ingenios, se articuló con el cierre de los grandes talleres de Tafí Viejo, como producto del desmantelamiento ferroviario con que se aseguró a las automotrices su primacía en el transporte. Esto último se reprodujo en otros sitios, afectó a incontables pueblos, que decayeron como consecuencia de la cancelación de buena parte de la red, y también a las áreas urbanas circundantes y dependientes de los grandes playones ferroviarios inmersos en el corazón de las principales ciudades.

La tercerización de las zonas centrales tradicionales fue acompañada por un aumento de la densidad en otros sectores del centro urbano, y ambas transformaciones fueron estimuladas por nuevas reglamentaciones que tendían a englobar parcelas y a favorecer la edificación en torre y con mayor altura, tal como ocurrió en Buenos Aires, y en Mendoza con el Reglamento de 1970. Pero al especializar el tejido, la tercerización suponía asimismo un desplazamiento de la población estable y con ello un descenso en la calidad urbana media.

De este modo, la puesta en crisis de las antiguas áreas industriales y los nuevos procesos en las áreas centrales, en consonancia con el debate internacional en el que enfoques como el de Kevin Lynch aconsejaban la revisión de los rígidos criterios difundidos por la Carta de Atenas, comenzaron a poner en cuestión la adhesión incondicional al *zonning* que había presidido la administración del territorio urbano.

En las ciudades más grandes se advirtió la necesidad de tomar medidas de revalorización del casco céntrico y una de las recetas a las que se acudió fue la peatonalización de áreas, calles o circuitos; medida que se repitió luego en innumerables ciudades medianas en todo el país.

El proceso de profesionalización y especialización técnica de la planificación que se había iniciado en el período anterior, continuó profundizándose y abarcando una mayor escala, nacional y continental. En 1961 se creó el Consejo Nacional de Desarrollo, un equipo interdisciplinario (en el que también trabajaron arquitectos como Edgardo Poyard), que continuó sus funciones a lo largo de las distintas administraciones produciendo, entre otros, un Plan Quinquenal para el período 1965-69 y el Plan Nacional de desarrollo y seguridad de 1968-77. De este y otros organismos, como el Consejo Federal de Inversiones, se desprendieron planes regionales que, ahora sí, a la manera de la vieja intervención roosveltiana en el valle del Tennessee, procuraban encarar el desarrollo unitario de cuencas enteras, como ocurrió con los planes para los ríos Negro y Santa Cruz en la Patagonia, o con los de los ríos Bermejo y Paraná Medio. Dentro de la región del EFI se produjo por primera vez un Plan Regional a escala metropolitana que abarcaba la totalidad del territorio circundante de la Capital Federal.

En la escala latinoamericana, y en lo referido específicamente a los fenómenos urbanos, los estudios sobre la ciudad contaron con una importante influencia norteamericana, en el marco de la actividad de organismos internacionales como la ONU, la CEPAL y la UNESCO. Estos últimos organizaron en 1959 el primer seminario sobre problemas de urbanización en América Latina, en Santiago de Chile, a los que siguieron otros, como el realizado en Itaca en 1965 con el patrocinio de la *Cornell University* sobre "El papel de la modernización en América Latina". Desde 1966 tienen lugar bianualmente los simposios sobre "El proceso de urbanización en América desde sus orígenes hasta nuestros días", vinculados a los congresos internacionales de americanistas, y en estos años fue creada la Sociedad Interamericana de Planificación. En la Argentina, se vincularon especialmente a esas actividades los estudios de Gino Germani y Jorge Enrique Hardoy, fundador del Centro de Estudios Urbanos y Regionales (1965), que actuó al principio en la Universidad de Buenos Aires y luego en el Instituto Torcuato Di Tella.

Este proceso de creciente "tecnificación" de la consideración sobre la ciudad cobra importancia para nuestro análisis, porque sólo afecto a algunos especialistas. Por el contrario, el período vio nacer y desarrollarse nuevas instituciones y métodos, hacia las que los arquitectos concurrieron para encontrar repuestas que la disciplina no parecía estar en condiciones de dar. "Hacer ciudad" fue el imperativo que al calor de las formulaciones del Team X se instaló en los debates. Para muchos, quizás para la mayoría, el desplazamiento se presentaba como una opción: la arquitectura se había convertido en una disciplina confusa y superflua de la que había que olvidarse para considerar los temas en la única escala en que podían verdaderamente encararse: la urbana, e incluso la regional y hasta de dimensiones mayores.

En los primeros años del "desarrollo", los problemas relevados en las ciudades, y en particular el crecimiento de los asentamientos marginales, eran observados como "errores" cometidos por las administraciones por falta de adecuada previsión e insuficiente conocimiento de los datos. Cuando comenzó a advertirse

1.

2.

1. Portada de *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* (DANA).
2. Portada de *Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina.*

Los nuevos enfoques historiográficos identificaron el núcleo de los males de la arquitectura contemporánea en el abandono de la espiritualidad causado por el tecnicismo modernista. Sólo en la recuperación de la unidad integral entre Mundo y Espíritu radicarían los Valores, y esta recuperación en la época presente debía partir del retorno al lugar de la Resistencia: el espíritu del Pueblo.

que, a pesar de la creación de organismos y la redacción de planes, el relativo crecimiento de la "marginalidad" no sólo no había disminuido sino que se había agigantado comenzó una crisis de confianza. Para muchos, el enfoque técnico-científico de los problemas estaba en cuestión; el punto débil, se argumentaba, estaba en la incapacidad de las clases dirigentes para llevar adelante las medidas necesarias. Se trataba, entonces, de encontrar otros sectores, otras clases capaces de consagrar la "racionalidad". Quienes así pensaban iniciaron de este modo un proceso de vinculación de este enfoque técnico-científico con el populismo, que cruzaba la experiencia iniciada en 1943 con la revolución cubana y la teología de la liberación. Se instaló así una nueva consigna, la de la participación: en la medida en que el Plan sólo podía encarnar realmente si era parte de una elaboración dinámica y producto de una acción popular. Desde esta óptica los asentamientos marginales constituían una amplia base desde la que podía y debía pensarse la ciudad. Más aún: las villas mismas con la irregularidad de su trazado, su espontaneidad, sus lazos comunitarios, su continua transformación en el tiempo comenzaron a ser defendidas como modelo alternativo.

Lógicamente no era esta la única tendencia en actividad; estaban además las que continuaban fieles a los criterios señalados en el capítulo anterior. La vieja creencia en el papel directivo por parte del arquitecto –y los mecanismos del proyecto arquitectónico– en la generación y dominio de los procesos urbanos no había sido erradicada. Los ejemplos más importantes de la continuidad de esta creencia fueron el Plan del barrio Sur desarrollado por el grupo URBIS, cuya figura orientadora era Juan Kurchan, y las actividades que impulsaba el grupo nucleado en torno de Marcos Winograd.

Junto con Julio Ladisewsky y Bares, García Germani, Rubio, Sbarra, Ucar, activos en la ciudad de La Plata, Winograd jugó un importante rol docente y ordenador de una teoría de lo urbano que procuraba distinguirse tanto de la visión tecnocrática que presidía los estudios de varios de sus colegas como de la politización extrema, de la liquidación absoluta de todo residuo específico que se demandaba desde las posiciones más radicalizadas. El resultado fueron productos de gran interés y valor, como las excelentes propuestas premiadas para los concursos internacionales de los planes de Barna y Ashdod (1965-66), generados por equipos dirigidos por el propio Winograd; o el plan para el Centro de Santiago de Chile, de sus jóvenes discípulos platenses, que obtuvo el primer premio de otro concurso internacional.

También en La Plata, en 1974, comenzó a funcionar el Centro de Estudios y Proyectación del Ambiente (CEPA), liderado por Ruben Pesci, un activo grupo que ha llevado adelante una gran cantidad de iniciativas procurando integrar arquitectura, ciudad y territorio mediante criterios ecológicos. Algunas de sus propuestas más difundidas han sido el Plan de Desarrollo y Mejoramiento Ambiental de Magdalena (1977), el Parque Costero del Sud (1980), el Plan de Preservación Ambiental de La Plata (1980).

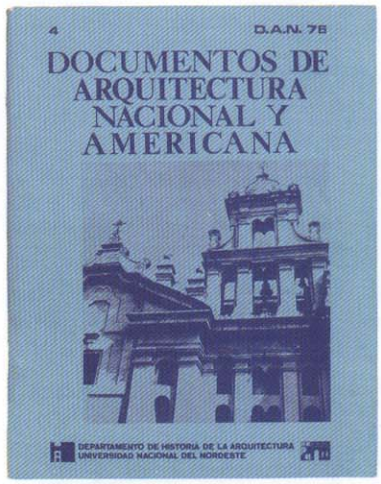
Pero la Dictadura militar instalada en 1976 arrasó con las corrientes que propugnaban el participacionismo activo de la población y redujo a su mínima expresión los análisis y propuestas que partían de una crítica a las instituciones. Aunque, como dijimos, no rompió con las tendencias principales de la modernización desarrollista. Es más, el Proceso adoptó como suyas muchas de las banderas de los modernistas, e incluso del naciente "conservacionismo" que analizaremos con más detalle en el próximo capítulo. La suya fue una estrategia de "ciudad blanca": frente a la "contaminación" de la ciudad por parte de los sectores marginales y más pobres a través del crecimiento de las villas de emergencia o la tugurización de los sectores más antiguos, la solución autoritaria fue la de "blanquear" (en todo sentido) o limpiar la ciudad. En los casos extremos, el gobernador de Tucumán Domingo Bussi cargó en camiones a los mendigos enviándolos fuera del limite de su provincia, mientras que el brigadier Osvaldo Cacciatore, intendente de la ciudad de Buenos Aires, destruía las villas con *bulldozers* y enviaba a los habitantes fuera del límite de la Capital Federal, deportándolos a sus países de origen si se trataba de extranjeros.

El correlato urbanístico de esta estrategia fue la aprobación de un nuevo código de edificaciones que hacía descender bruscamente las densidades, aumentando consiguientemente los precios de la habitación, y simultáneamente trazaba y construía una nueva red de circulación automotora de alta velocidad, junto con un conjunto de estacionamientos privados subterráneos que favorecían el acceso a la ciudad por parte de los sectores de mayores recursos. Alrededor del área metropolitana comenzó la construcción de un cinturón verde rellenando las zonas bajas mediante los desechos urbanos; se concluyó el ensanche de algunas avenidas, como San Juan e Independencia; se iniciaron los rellenos para construir el gran parque urbano del Este de la ciudad, en áreas ganadas al río, sobre la base de un Plan en cuya elaboración intervinieron figuras como Mario Roberto Alvarez y Odilia Suárez; se construyó la estación terminal de ómnibus de la Ciu-

dad y un nuevo velódromo, por concesión privada; se equiparon del mismo modo los parques de Palermo y Saavedra; y se abrieron o "embellecieron" numerosas plazas.

En la ciudad de Córdoba las nuevas obras fueron dirigidas por Miguel Angel Roca, quien completó la peatonalización de áreas centrales y recicló viejos edificios con destino al nuevo consumismo cultural, a la manera de lo ocurrido en Buenos Aires.

Aceleradas en algunos casos con motivo del acto propagandístico que se gestó en torno del Campeonato Mundial de Fútbol que debía disputarse en 1978 en el país, estas grandes operaciones fueron facilitadas por la disponibilidad de las enormes masas de dinero generadas por la crisis del petróleo de 1973, y constituyeron una importante contribución al crecimiento de la deuda externa que el país soporta desde entonces.



1.

Crítica e Historia

Si la característica más destacable de la historiografía de la arquitectura del período anterior fue la de la fundación de una mirada profesional al pasado, los sesenta se destacaron por otro acto inicial: la construcción de la Historia de la Arquitectura Moderna.

Primero en un trabajo preparado especialmente por Carlos Méndez Mosquera, para la compilación organizada por *Sur* en homenaje al Sesquicentenario de la Revolución de Mayo (1960), y poco tiempo después en la introducción de Francisco Bullrich a su libro *Arquitectura Argentina Contemporánea* (1963). En ambos textos el paradigma canónico de esa "Historia" quedó delineado en sus trazos principales.

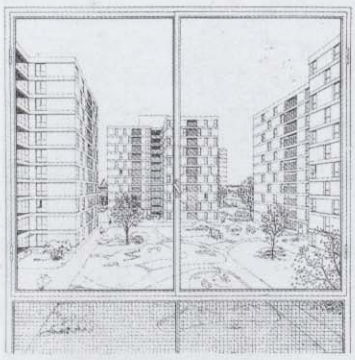
2.

Según este paradigma, en la Argentina se había gestado, especialmente en el siglo XVIII, una arquitectura y una forma urbana que, en expresiones modestas y austeras pero de gran nobleza, integraban componentes cultos y populares. El resultado fue una síntesis en la que lo universal había adquirido una especial declinación local que podría leerse como sigue: durante el siglo XIX ese orden y esa integración fueron quebrados por la importación, por parte de las elites, de sistemas abstractos y extraños, elaborados especialmente en Francia y particularmente en la Academia de Bellas Artes de París. Esto produjo la ruptura de aquella síntesis, un desenfreno formalista y una gran confusión de la que, poco a poco, se fue saliendo. Primero, a través de búsquedas aisladas y, luego, gracias a la mayor conciencia de las necesidades introducida con el funcionalismo. Esta última experiencia, aunque provechosa, respondía aún a cánones internacionales y abstractos: fue recién en los primeros años cuarenta cuando un grupo aislado, Austral, alcanzó por primera vez una síntesis propia y una nueva "armonía". El mensaje no había sido escuchado por el "totalitarismo peronista", que llevó a cabo una arquitectura imperial y monumentalista. La "democracia restaurada" (1955) daba por primera vez lugar a que aquella síntesis adquiriera la dimensión que merecía.

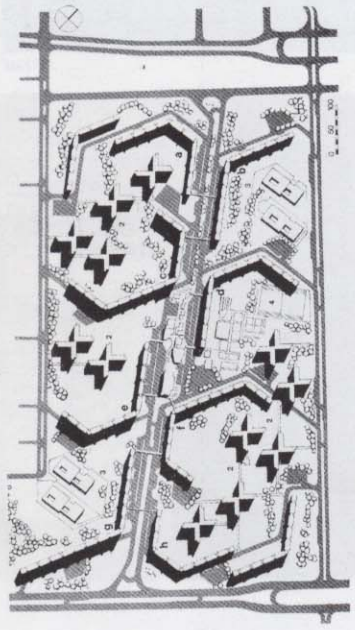
Esta construcción componía distintos enfoques. Formaba parte, al igual que lo que ocurría en el campo de los estudios urbanos, de las corrientes de pensamiento impulsadas por la CEPAL, según las cuales los problemas generales que sufría América Latina podían solucionarse con adecuadas medidas técnicas, y si esto no ocurría o no había ocurrido la causa debía atribuirse a la ceguera de las elites. Pero ese importante papel de la Técnica tenía en nuestro caso otros orígenes. Uno, ya lo hemos visto, provenía de la formación misma de nuestro modernismo, en la que esa componente había sido fundamental. Otro estaba arraigado en fuerte influencia de las ideas de Choisy en los estudios de Historia de la Arquitectura que se realizaban en las Escuelas. Y ambos fueron estimulados por la lectura del modernismo llevada a cabo por Nikolaus Pevsner, quien visitó la Argentina y a quien Bullrich había conocido en Gran Bretaña.

La importancia que Pevsner atribuía a la Técnica en la génesis de la "Arquitectura Moderna" se ligaba a otra decisiva componente de su pensamiento: la relación entre Estética y Etica o, dicho de otro modo, el imperativo moral de la producción artística. Aunque tenía un largo desarrollo en la cultura moderna, la construcción moralista de la historia de la arquitectura moderna alcanzó con Pevsner su expresión más productiva. Técnica y Verdad lo habían conducido a valorar la "transparencia" como característica primordial de la nueva arquitectura; y fue esta la vía por la cual, al desprestigiarse la noción de recinto, arribó al protagonismo del espacio. En este aspecto la influencia de Pevsner coincidió con la prédica que Bruno Zevi realizaba desde otras premisas.

La "Historia" construida de este modo en la Argentina fue, debía ser, una narración lineal en la que había un "enemigo principal", el eclecticismo del siglo XIX. En primer lugar, porque era culpable de la ruptu-



1.



2.

1. Conjunto habitacional Catalinas Sur. Perspectiva. Estudio Kocourek. Buenos Aires.
2. Conjunto habitacional Lugano I y II. Planta. Comisión Nacional de la Vivienda. Buenos Aires.
3. Conjunto habitacional. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Vinoly. San Isidro.
4. Conjunto habitacional Catalinas Sur. Estudio Kocourek. Buenos Aires.

En los períodos anteriores los emprendimientos relativamente pequeños en lotes urbanos podían ser resueltos por empresas chicas y medianas, mientras que los nuevos sistemas favorecieron las operaciones de economía de escala en las grandes intervenciones en que el Estado participaba, gracias a las masas de crédito provenientes de organismos internacionales como el Banco Mundial o el Banco Interamericano de Desarrollo, y más tarde con los fondos del FONAVI.

ra de la armonía "antigua", pero además porque cargaba con el delito de la "falsedad". Pero al liquidar la tradición académica esta "Historia" se deshacía al mismo tiempo de los instrumentos analíticos propios de la tradición arquitectónica occidental, con lo que debía recurrir de forma aislada a los instrumentos de las dos componentes de la Arquitectura: la Técnica o la Ingeniería, por un lado, y el Arte, por el otro. Con una débil tradición en el segundo de los campos de análisis, era inevitable que los principales patrones de juicio reforzaran la visión tecnocrática. Todos estos factores excluyeron del campo de análisis no sólo aquellas experiencias que eran contradictorias con el paradigma canónico sino también las múltiples vías de formación del modernismo, en el campo tipológico, en las investigaciones lingüísticas, en las técnicas de composición. Y se excluyó también todo aquello que no había sido producto concreto y de alto rango: las obras menores, las reglamentaciones, los estudios de repertorio, las instituciones, los largos tiempos de lo urbano, las transformaciones del campo intelectual.

Como es obvio, no se trató de una construcción homogénea. Mientras que el enfoque de Federico Ortiz daba prioridad a la crítica moral al eclecticismo, en la posición de Ramón Gutiérrez anidaba un cuestionamiento político a la elite liberal que se acentuaría en sus trabajos posteriores.

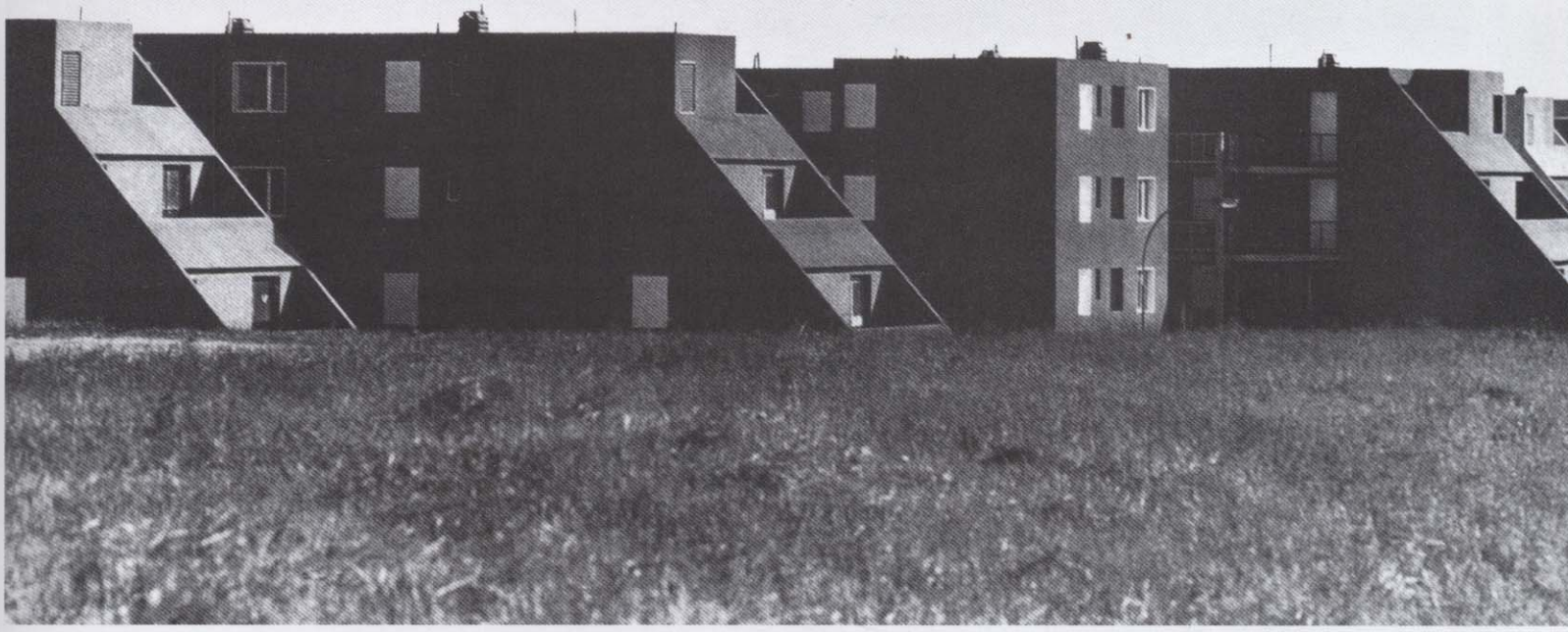
En cambio, Mabel Scarone y Jorge Gazáneo acentuaron la cara "positiva" del proceso y dejaron de lado los sarcasmos sobre la arquitectura ecléctica, dedicándose a cuidadosos estudios de las construcciones industriales que más se identificaban con aquello que designaban como la "tradición funcional" inglesa (1966, 1967). En la misma línea de preocupaciones, y tras los pasos de un poco conocido trabajo de Mario Buschiazzo, destacaron además la importancia de las empresas constructoras alemanas en la formación de la arquitectura moderna en la Argentina y publicaron monografías sobre dos de sus protagonistas más "técnicos": Antonio Vilar (1970) y Eduardo Catalano (1956). Al enfatizar y valorizar los sistemas de prefabricación liviana y montaje en seco, las posibilidades combinatorias, el uso del ladrillo y las estructuras metálicas y los criterios pragmáticos de composición por agregación de los establecimientos industriales, sus trabajos estaban en perfecta concordancia con las corrientes que seguían con atención las propuestas británicas contemporáneas a través de *Architectural Design*.

Cuando el momento "tecnicista" del debate fue sustituido por la estación "populista", la coincidencia con este enfoque se quebró. La recomposición de la relación entre Historia y las nuevas orientaciones de la praxis se recompondría con la escisión de las distintas corrientes que hasta entonces habían convivido en el Instituto de Arte Americano (IAA).

Pero esta escisión fue posible en la medida en que externamente al Instituto había crecido la importancia del Instituto Interuniversitario (IIDEHA), fundado en 1959 en torno de Enrico Tedeschi. Como hemos visto su figura dio a este enfoque un sesgo crítico militante, acentuando los compromisos entre Historia y Presente y, tras las huellas del pensamiento crociano, enfatizando la creatividad, las rupturas, la tarea de las grandes figuras. Pero Tedeschi orientó su trabajo hacia el urbanismo y la Teoría, y en los sesenta el IIDEHA comenzó además a vincularse al estructuralismo, producto de lo cual fue, entre otras, la visita de Humberto Eco.

De este modo comenzó a instalarse la idea antihistoricista de una priorización de las estructuras subyacentes a las cadenas de artefactos y acontecimientos, lo que conducía a una suerte de "relativismo cultural". La tarea del crítico o el historiador consistía en "recortar" una porción de la realidad que era concebida como un *continuum* objetivo. En este relativismo de las estructuras todos los valores tendían a homogeneizarse, y junto con la desjerarquización de los valores tendía a desaparecer la idea de Proyecto. A partir de aquí el juicio crítico sólo podía apoyarse en el pragmatismo o en los restos del individualismo crociano: despojada de valores específicos, y con ello de límites disciplinares, la Arquitectura se transformó en Ambiente o en el Entorno, las bases de cuya estructura histórica propuso Marina Waisman en 1972.

Si el Interior había bajado a Buenos Aires con las actividades del IIDEHA, Buenos Aires devolvería la movida con el traslado de varios de los investigadores del IAA a las provincias. Perdida frente a la corriente "tecnicista" la posibilidad de dar otras orientaciones al Instituto luego de la desaparición de Buschiazzo, Alberto Nicolini –en dirección a Tucumán– y Ramón Gutiérrez y Dirk Alexander –en dirección al Chaco– iniciaron de este modo su "retorno a la tierra". Acompañaban así las tendencias ya analizadas en el caso del grupo de las "casas blancas", pero para ellos el movimiento fue una suerte de retirada estratégica que se convertiría en ofensiva sobre Buenos Aires una década después, desde las sólidas posiciones consolidadas en el Instituto Argentino de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo (IAHAU), creado en 1972.



3.

El nuevo Instituto, que en pocos años reemplazó las actividades del IIDEHA, convocó a varios de los que se habían nucleado en aquél, o al menos a aquellos que podían compartir la idea de una realidad histórica objetiva constituida por un número aceptablemente finito de datos, así como negación de una especificidad disciplinar, esto es de valores y de técnicas propios para la Arquitectura. Existían diferencias entre quienes defendían el relativismo cultural y quienes concebían una Historia signada por una lucha entre Bien y Mal. Pero todos podrían observar las obras, los hechos y los datos, cuya acumulación se transformaría en la actividad principal, quedando la interpretación o bien bajo el control de la inspiración de los "críticos" o bien como subproducto del contenido genéricamente político-social al que sus protagonistas suscribían.

Como resultado, la producción del IAHAU pudo adquirir un volumen extraordinario en la medida en que, sin requerir juicios de valor o de rango específicamente disciplinares, la recopilación de datos podía ser realizada sin mayores dificultades sobre la totalidad de la edilicia; y en tanto sólo bastaba la valiosa cuota de voluntad con la que se volcaron a la tarea las decenas de amantes de las obras del pasado que se convocó a trabajar. Los trabajos fueron siendo publicados en los *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, un órgano que ocupó el lugar dejado por la interrupción de la publicación de los *Anales* del IAA y comenzó a constituirse en vehículo de difusión de trabajos de todo el subcontinente.

En este contexto se ampliaron los ejemplos estudiados y los horizontes geográficos, y aunque el paradigma canónico no cambió substancialmente, se produjo una modificación en las valoraciones. Expresión cultural de la última etapa del período, para el nuevo enfoque el núcleo de los males fue identificado en el abandono de la espiritualidad causado por el tecnicismo modernista. Sólo en la recuperación de la unidad integral entre Mundo y Espíritu radicarían los Valores, y esta recuperación en la época presente debía partir del retorno al lugar de la Resistencia: el Espíritu del Pueblo. Por eso se desarrollaron muy particularmente los estudios históricos sobre el siglo XVII peruano y boliviano, en la convicción de que las construcciones religiosas de este período habían expresado en nuestra región la más elevada convergencia de Pueblo y Espíritu.

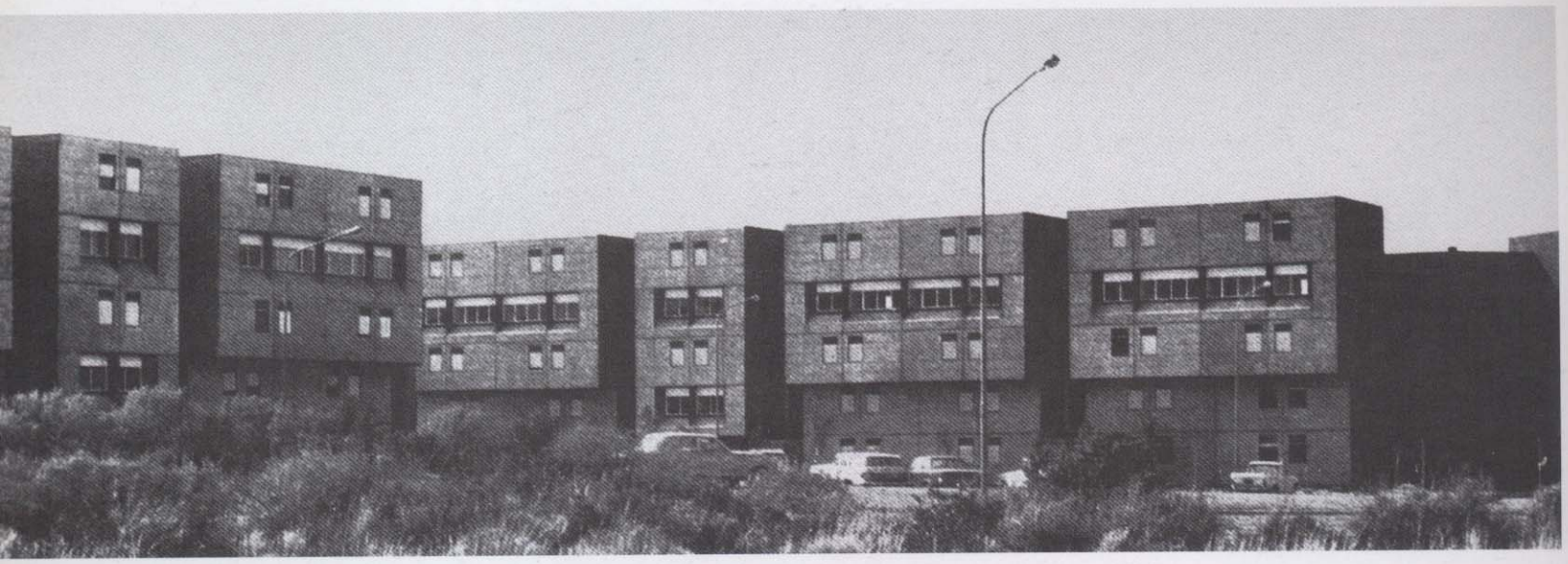
Pero debieron pasar varios años para que la negación de la Técnica encarnara con la praxis. En los setenta, los movimientos progresistas formulaban, por el contrario la idea de que, fracasadas las elites, sólo el "Pueblo" sería capaz de conducir la revolución tecnológica que se juzgaba como imprescindible.

Empresarios e intelectuales: una extraña pareja

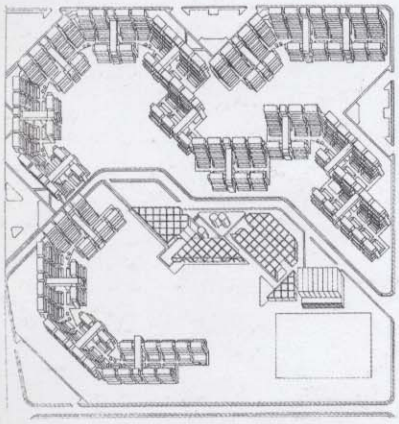
Resulta paradójico, pero el debate arquitectónico de esta nueva etapa protagonizada por la concentración del capital –y especialmente del capital multinacional– no puede comprenderse si no se tiene en cuenta el polo opuesto de las inquietudes, ideas y movimientos sociales a las que nos hemos referido más arriba.

La articulación de estos distintos factores se produjo muy especialmente en torno de las políticas, proyectos y construcciones destinados a la llamada "vivienda de interés social".

4.



1.



2.

Aunque mucho se había realizado en el período anterior, en los primeros años de la década del sesenta el déficit habitacional seguía presentando dimensiones alarmantes. En 1963 era estimado en 1.350.000 unidades, carencia que afectaba al 23% de las familias del país. En vez de crecer, los recursos destinados a cubrir esta necesidad se habían reducido, pasando del 6,4% del PBI en 1950 al 4% en 1964, evidenciando la deserción del Estado: en 1955 el Banco Hipotecario Nacional y otros organismos previsionales cubrían el 39% y el 3% respectivamente de la financiación de estas construcciones, mientras que el 50% de los fondos tenía origen privado; en 1965 en cambio la participación pública había descendido al 6% y 2% respectivamente, y se había elevado al 77% el segmento financiado por privados. Si se tiene en cuenta que en relación con sus ingresos más del 60% de las familias no agropecuarias del país no podía pagar el servicio de los créditos estándar a 25 años, habituales para cubrir los costos de estos bienes, puede advertirse que el tipo de viviendas construidas en esas condiciones estaba destinado en su mayoría a sectores medios y altos, lo que explica el crecimiento más acelerado del déficit en los sectores más pobres. Aceptando que aun sectores progresistas postulaban que una modificación sustantiva de la proporción de recursos nacionales dedicados al sector no era posible sin retraer inversiones y otros consumos, las presiones principales estaban dirigidas a disminuir los costos de mano de obra, a estimular –como ya analizamos– una radical renovación tecnológica y a enfatizar operaciones de gran escala.

A partir de la reunión panamericana en Punta del Este (1961) la "Alianza para el Progreso" (APP), promovida desde los EE.UU. por el Presidente Kennedy luego de los sucesos caribeños, se establecieron políticas de organización y financiación de alcance continental.

En este contexto en la Argentina se creó en 1961 el Fondo Federal para la Vivienda y en 1962 comenzó el Plan Federal de la Vivienda; la Caja Federal de Ahorro y Préstamo para la vivienda, en 1963; la Secretaría de Estado de Planeamiento y Vivienda, en 1965; el Plan de Erradicación de Villas de Emergencia (PEVE), en 1967; el Plan de Viviendas Económicas Argentinas (VEA), en 1968; a éstos siguieron más adelante los planes 17 de Octubre y Eva Perón entre 1973 y 1976, y su continuación en los planes 25 de Mayo e Islas Malvinas durante el proceso militar. El principal instrumento de financiación, el Fondo Nacional de la Vivienda (FONAVI), fue creado en 1970 por la ley 19.929.

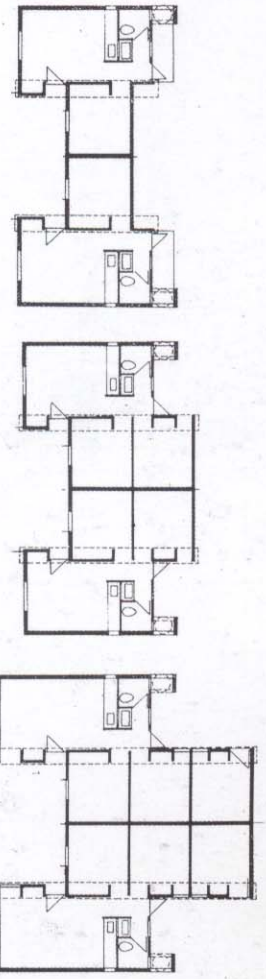
En los períodos anteriores los emprendimientos relativamente pequeños en lotes urbanos podían ser resueltos por empresas chicas y medianas, mientras que los nuevos sistemas favorecieron las operaciones de economía de escala en las grandes intervenciones en que el Estado participaba, gracias a las masas de crédito provenientes de organismos internacionales como el Banco Mundial o el Banco Interamericano de Desarrollo, y más tarde con los fondos del FONAVI. La inversión privada en vivienda fue más importante que la inversión pública en la primera década del período que analizamos, pero, en la medida en que fue acentuándose, el proceso de concentración favoreció luego el aumento de inversión pública. Esta última pasó de absorber el 11% de la inversión total en 1960 al 32% en 1970, cifra que si bien descendió en los primeros años del Proceso volvió a recuperar niveles similares hacia finales de nuestro período. El monto total en relación con el PBI mantuvo a lo

largo de estos años una tendencia al crecimiento, pese a sufrir una depresión también en los primeros años de la Dictadura: de su nivel más bajo, el 0,29% del PBI en 1962 creció en forma sostenida hasta alcanzar un pico de 2,8% en 1975 y el 1,9% en 1980. Sin embargo, no pudiendo absorber las necesidades determinadas por el crecimiento poblacional y el deterioro, el déficit continuó trepando y en 1980 contaba 2.870.000 unidades.

El impulso dado por las políticas de comienzos del período fue, de todos modos, suficiente como para que, especialmente a partir en la segunda mitad de los años sesenta, la prefabricación semipesada y pesada y las estrategias de alta densidad ocuparan el centro del debate. Sobre las críticas a los principios de los CIAM que fueron siendo adoptados en la organización de los conjuntos de vivienda del período anterior, y al calor del debate encabezado por el Team X, fueron incorporándose nuevos principios que tuvieron oportunidad de experimentarse en las construcciones llevadas a cabo en la década del setenta por sistemas de "proyecto y precio".

Y estas nuevas condiciones de inversión, escala y relación estado/empresa/proyectista permitieron que, inspirada en los objetivos e inquietudes sociales que hemos analizado, una parte de la matrícula experimentara en los grandes conjuntos nuevas soluciones de mayores valencias existenciales, búsqueda de flexibilidad y variedad, y de fuerte protagonismo de formas de socialidad. Por añadidura, como respuesta a una política de tierras que relegaba a los grandes conjuntos a terrenos periféricos generalmente desvinculados de los centros urbanos, los proyectos debían hacerse cargo de una "nueva urbanidad" que fue buscada, en algunos, casos mediante geometrías contundentes y elevadas densidades o mediante la recreación de un "caos" ambiental que la falencia de los instrumentos de planificación y la realidad de los procesos hacían intuir como incontrolable.

Como consecuencia de la acción de la Organización del Plan Regulador (OPRBA), bajo la dirección de Eduardo Sarrailh, en Buenos Aires se registra el paso de la creencia en los principios de los CIAM a sus cuestionamientos, en las acciones que se llevaron a cabo en las dos grandes reservas de terreno disponibles dentro del perímetro de la Capital: Catalinas Sur y el Bajo de Flores. En el primero, en 1962 se llevó a cabo el primer concurso por el sistema de proyecto y precio dentro del Plan Municipal de Viviendas que preveía la construcción de 17.500 unidades en cinco años, junto con sus equipamientos. De la primera etapa de cuatro mil cuatrocientas unidades se destaca el núcleo de cuatrocientos departamentos en Catalinas Sur realizados según el proyecto de los arquitectos N. Susta y E. Kokourek y el ingeniero M. Garrone. El sistema de torres y

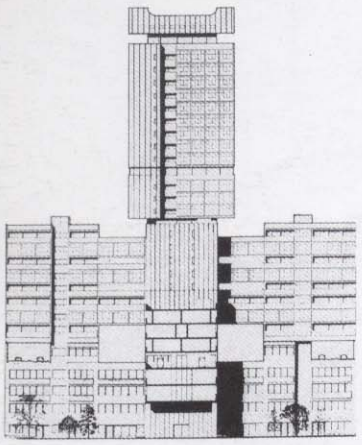


3.

1. Conjunto de viviendas de empleados de ALUAR. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Puerto Madryn.
2. Conjunto de viviendas de empleados de ALUAR. Perspectiva axonométrica. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Puerto Madryn.
3. Viviendas económicas. Sistema de crecimiento. Ruben Compagnucci. Bahía Blanca.
4. Conjunto Ciudadela I. Bielus, Goldemberg, Wainstein, Krasuk. Ciudadela.

4.

El impulso dado por las políticas de comienzos del período fue de todos modos suficiente como para que, especialmente a partir en la segunda mitad de los años sesenta, la prefabricación semipesada y pesada y las estrategias de alta densidad ocuparan el centro del debate. Sobre las críticas a los principios CIAM que fueron siendo adoptados en la organización de los conjuntos de vivienda del período anterior, y al calor del debate encabezado por el Team X, fueron incorporándose nuevos principios de organización.



1.

pequeños conjuntos de casas individuales, constituyó una de las más claras demostraciones de las posibilidades y los límites de los principios de los CIAM. Y si se hacía evidente que la exasperante repetición de las unidades no podía ser suavizada mediante la ingenua variación en las posiciones de las ventanas, también lo era la amplia posibilidad de usos y la escala permitidas por la liberación de la planta baja y por la acertada determinación de la densidad. Con criterios similares, aunque en escalas más reducidas, fueron desarrollados otros conjuntos, como el proyectado por el Instituto de Previsión Social de Tucumán en la ciudad de capital de esa provincia, el barrio "Comahue" de 495 unidades, en Bahía Blanca, o el que la Dirección Provincial de Vivienda y Urbanismo de Santa Fe construyó en 1965 en Rosario, en las calles Pellegrini e Iriondo.

Pero, como dijimos, el principal intento de superación de los principios derivados de los CIAM fue llevado a cabo en el Bajo de Flores, donde la Comisión Municipal de la Vivienda dispuso de créditos del BID para la construcción de dos grandes conjuntos: Lugano I-II y Soldati (1972-78). Se trató de proyectos de una envergadura nunca encarada antes en el país, en los que se intentaría probar los resultados de la máxima concentración, de habitantes, capitales y capacidad de producción industrial. Se contaba con un terreno de 611.000 m², y se proyectaron 9.680 viviendas apelando a largas tiras de quince pisos y a torres cruciformes de veinticinco pisos. La concentración de habitantes se reveló excesiva, y los conjuntos tampoco lograron definir adecuadamente unidades menores capaces de permitir la organización del mantenimiento. Acentuado por el bajísimo nivel de ingresos de los habitantes, este problema se hizo más complejo a escala de los servicios comunes, sobre todo en las plantas bajas, sin claras delimitaciones de propiedad y jurisdicción. Así, la anomia de las agrupaciones de criterios CIAM fue sustituida por la confusión.

El estudio Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona exploró mayores posibilidades de variación y complejidad de configuración en varias oportunidades, aunque el resultado más significativo fue obtenido en el caso del conjunto "Rioja", en Buenos Aires, ejemplo en el que pudo verificarse la utopía de la "ciudad en el espacio", preconizada por muchos ejemplos ingleses y japoneses. Pero fue, sin dudas, en el estudio STAFF, de Bielus, Goldenberg, Krasuk, donde las posibilidades de estos conglomerados habitacionales fueron ensayadas en numerosas oportunidades, como en el gigantesco conjunto de Villa Soldati en Buenos Aires (1972, 1.400 unidades), o los de Ciudadela I (1970, 960 unidades), La Matanza (1970, 660 unidades), Florencio Varela (1974, 1.300 unidades), Formosa (1980, 1.300 unidades), Ovidio Lagos y Rueda en Rosario (1979, 920 unidades).

Además de los desarrollos técnicos que ya analizamos, las búsquedas se orientaron a la creación de condiciones de vida urbana, el diseño de unidades apropiadas a las costumbres de sus habitantes y la resolución de particularidades climáticas regionales.

Para resolver el primero de esos propósitos se trabajó sobre dos aspectos principales, el circulatorio y el morfológico. Frente al criterio de división y dispersión de funciones que se había aplicado hasta entonces, se proponía concentrar y superponer las tramas circulatorias como recurso para incentivar los encuentros que enriquecieran la vida cotidiana. Si bien la resolución de la calle protagonizaba las reflexiones, comenzó a plantearse también de un modo nuevo la cuestión de los espacios públicos de encuentro, juego y reposo, reconociéndose la necesidad de dotarlos de límites físicos que, a diferencia de sus precedentes, los constituyeran en una suerte de interiores urbanos.

En cuanto a la morfología el propósito principal era combatir la anomia, el aburrimiento, la indiferencia, y recrear la variedad del paisaje urbano que el racionalismo técnico modernista –para muchos fiel exponente del "sistema"– tendía presuntamente a aniquilar. El *skyline* de los conjuntos debía reproducir la irregularidad del perfil de la ciudad existente, y sus componentes tratarían de expresar asimismo las individualidades que lo constituían. Combinaciones de torres, tiras, placas, puentes, patios aéreos, escaleras y circulaciones horizontales comunes, además de macrográfica y un empleo estridente del color, fueron las herramientas más utilizadas.

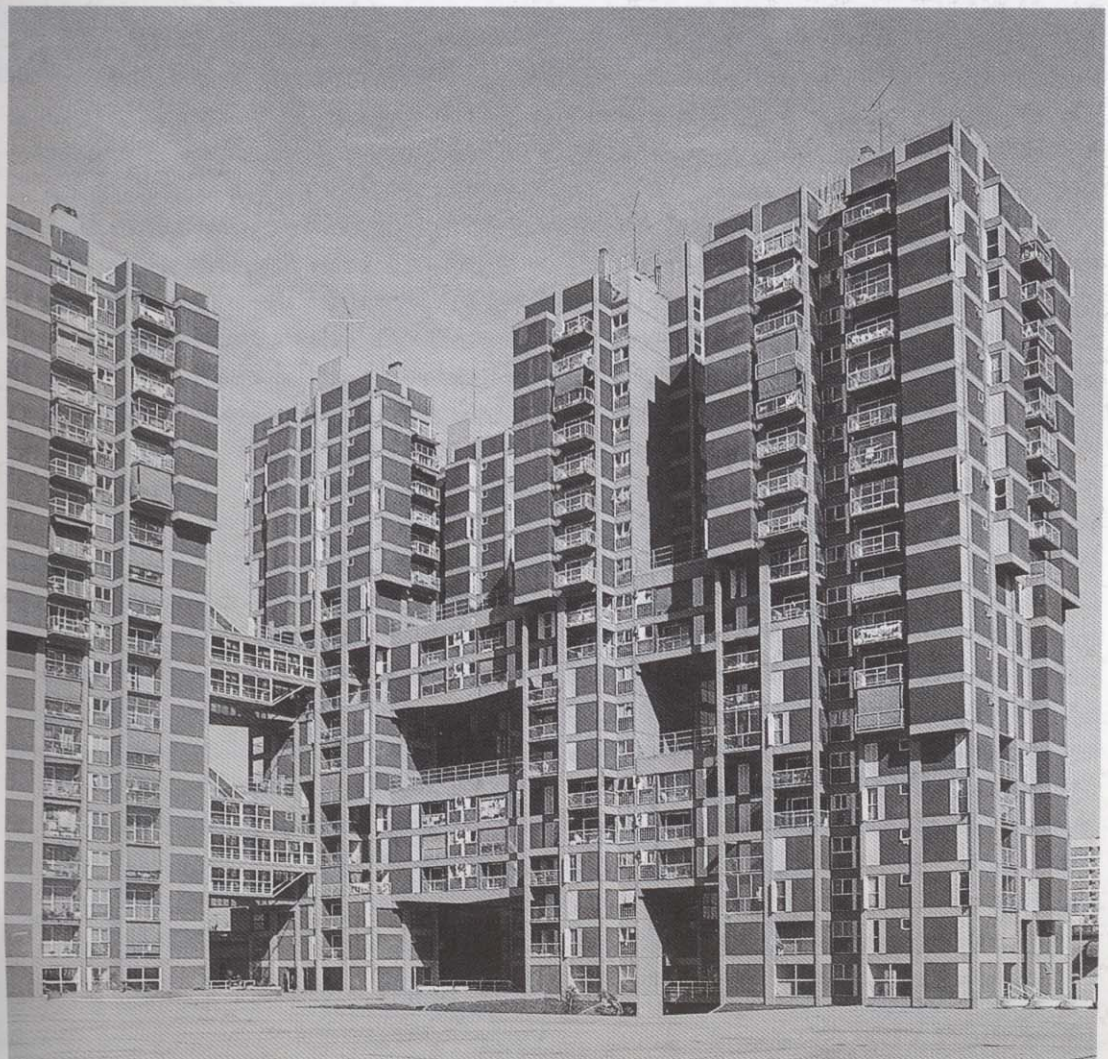
En el diseño de las tipologías de las unidades fue determinante el impacto de esos organismos protagónicos de la sociedad y la ciudad que eran las villas miseria. Desde comienzos del período se trabajó criticando la concepción abstracta –indiferente a las necesidades de los futuros protagonistas reales– que, salvo excepciones, había inspirado los proyectos más importantes del período anterior. En procesos en los que se elaboraron programas y modelos en estrecha colaboración con la nueva sociología que se expandía desde Institutos y Universidades, se reconocieron modos de convivencia y habitar que la arquitectura de la vivienda –se pensaba– debía procurar facilitar y expresar.

1. Renovación de un sector urbano. Corte. Budano, Frigieri, Simich, Bassi. Rosario.
2. Viviendas Sindicato de Empleados Públicos. Guerrero, Morini, Pisani, Rampulla, Urtubey. Córdoba.
3. Conjunto habitacional Ciudadela I. Bielus, Goldemberg, Wainstein, Krasuk. Ciudadela.
4. Conjunto habitacional Villa Soldati. Bielus, Goldemberg, Wainstein, Krasuk. Buenos Aires.
5. Conjunto Rioja. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.

Como respuesta a una política de tierras que relegaba a los grandes conjuntos a lugares periféricos, generalmente desvinculados de los centros urbanos, los proyectos debían hacerse cargo de una "nueva urbanidad" que fue buscada en algunos casos mediante geometrías contundentes y elevadas densidades, o a través de la recreación de un "caos" ambiental que la falencia de los instrumentos de planificación y la realidad de los procesos hacían intuir como incontrolable.

2.

3.



4.

5.

1. Conjunto Centenario. Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Varas. Santa Fe. Planta.
2. Conjunto Centenario. Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Varas. Santa Fe.
3. Conjunto Centenario. Baudizzone, Díaz, Erbin, Lestard, Varas. Santa Fe. Detalle.

En coincidencia con las reflexiones de grupos como el de la llamada *tendenza*, hacia finales del período se comenzó a advertir que lejos de celebrar la multiplicidad y la riqueza de la vida urbana, los criterios utilizados hasta entonces multiplicaban el desorden originado en la pobreza de los habitantes. Se comenzó entonces a buscar soluciones de mayor neutralidad, vinculadas a la persistencia de tipos tradicionales.

Una de los primeros intentos para superar las soluciones estándar de las tipologías se había producido en 1958, en el proyecto de Katzenstein, Peani, Santos y Solsona para un conjunto de torres en la Boca. En este trabajo se introducía una amplia terraza-patio-lavadero en los departamentos, y la ingeniosa resolución de la estructura permitía un desplazamiento de las unidades en cada piso dando como resultado una rica textura de fachadas.

Poco después, en 1960, Wladimiro Acosta encabezó una de las iniciativas más serias dirigidas a resolver estos problemas, cuando la Universidad de Buenos Aires le encargó el proyecto de una unidad vecinal en la isla Maciel, en la provincia de Buenos Aires, donde los habitantes habían constituido una Cooperativa de Vivienda con la ayuda del Departamento de Extensión Universitaria de la UBA. El proyecto resuelto en tiras de cuatro pisos incluía también importantes expansiones semicubiertas que trataban de recrear el patio de las viviendas originarias.

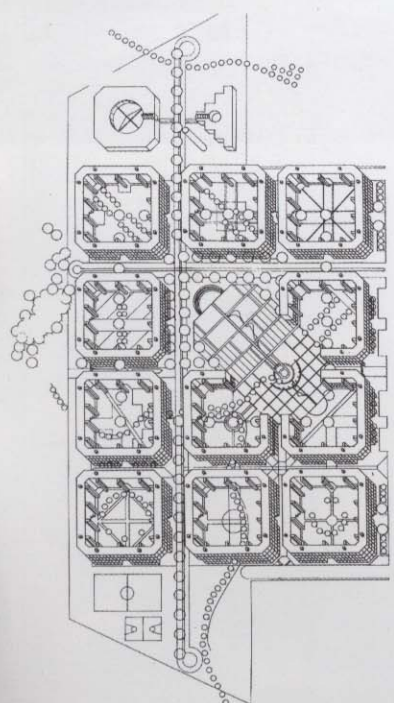
Si mediante las transformaciones tipológicas concentradas en la planta se procuraba responder a las nuevas necesidades sociales, el corte de las unidades fue el registro más habitual para explorar respuestas a las variables condiciones de clima y geografía que caracterizan a nuestro país.

En Ushuaia, Aftalión, Bischof, Egozcue y Vidal construyeron (1974-80) un complejo de doscientas viviendas que en una condición de escuálido paisaje urbano y espectacular topografía debía proteger de las bajas temperaturas y los fuertes vientos a sus habitantes, en su mayoría recién llegados. Crearon para eso un edificio complejo, de impronta "inglesa", caracterizado por el estudio cuidadoso de los sistemas de conservación de la energía, las zonas comunes, las articulaciones con la topografía y las posibilidades de ejecución en el largo invierno de la región. Debe advertirse que, además del mérito de sus proyectistas, el caso debe estas características al hecho de haber tenido como comitente a la Gobernación, lo que permitió introducir estándares apropiados a la región, que no eran fácilmente reconocidos por las normas FONAVI, dominadas por criterios rígidos y homogéneos. Rara vez, y producto del esfuerzo de sus promotores, podía admitirse, por ejemplo, la necesidad de galerías cubiertas o garajes para guardado de los autos, sin advertir, especialmente en este ultimo caso, que disponer de movilidad propia era prácticamente imprescindible en esas regiones en las que la nieve y el frío impedían estacionar los vehículos en zonas sin protección. La tarea de Enrique Lagarrigue en la provincia de Santa Cruz se caracterizó por su intento de responder a esas particularidades y, pese a los estrechos márgenes del sistema de financiamiento, consiguió resultados apreciables en Pico Truncado (240 unidades, 1979), tanto por sus cualidades distributivas, como por la compacta resolución de las manzanas y la atenta solución constructiva basada en el uso de ladrillos de cemento.

Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly construyeron en Puerto Madryn (1974, 750 unidades) una de sus más logradas arquitecturas de vivienda. Emplearon una traza de base ortogonal ya ensayada en otros proyectos, pero al trabajarla con una doble tira de viviendas aterrazadas consiguieron en este caso una buena solución para el espacio de circulación y expansión generado entre ambas tiras, puesto que la quebradura de la planta actuaba como freno de los fortísimos vientos del lugar.

En Entre Ríos, con una condición de clima húmedo y caluroso, opuesto al patagónico, es destacable el trabajo de Bourdín y Grand quienes en casos como los conjuntos de Concepción del Uruguay (1979, 144 unidades) y Paraná (1971, 245 unidades) consiguieron organizar barrios de baja densidad con espacios interiores frescos y sombreados.

La cantidad, la escala y la intensidad experimental de las realizaciones de la primera parte del período determinaron frecuentes situaciones críticas. Muchas premisas tecnológicas revelaron su ilusoriedad en las condiciones reales de desarrollo del país; la inercia de los hábitos de la población demostró ser casi siempre más fuerte que las propuestas de nuevos modos de vida y socialidad, y la avidez de ganancias o efectos políticos determinó con frecuencia densidades por encima de lo conveniente. De manera que a la luz de los resultados de más de una década de búsquedas y ensayos, en el último tramo del período comenzó a procurarse a su vez una contestación a esta mentalidad, que comenzó a ser responsabilizada como gestadora de desorden por pretender inventar unas leyes que, se decía, en la Argentina nunca hubieran debido ignorar tradiciones hispánicas, como la casa de patios y el damero. Más allá de las convicciones de sus protagonistas, la reacción crítica adquirió mayor fuerza en la medida en que se articuló con la generalizada ola conservadora y anticontestataria que comenzó a percibirse en el escenario internacional y que a partir de 1976 caracterizó, por el imperio de la fuerza, a la cultura argentina.



1.

2.

3.

Aunque integrado por unidades que distaban de aludir a modelos históricos, el proyecto de Testa, Lacarra, Roca y Genoud para un concurso del PEVE en la provincia de Buenos Aires (1973) fue uno de los primeros en que se proponía volver nuevamente la mirada a la manzana tradicional.

Pero fue en el conjunto Centenario, que Baudizzone, Díaz, Erbin Lestard y Varas construyeron en Santa Fe (1978-82, 840 unidades, 80.000 m^2) donde la calle corredor, la manzana, la ochava, el tratamiento homogéneo de las orientaciones fueron ensayados en mayor magnitud y con efectos más significativos, utilizando un sistema de prefabricación semipesado. A bien mirar, muchos de sus elementos eran continuidad de las experiencias anteriores. Y justamente aquí, en su colocación ambigua entre dos tradiciones, se halla en núcleo de muchos de los que fueron señalados como sus problemas. En el barrio Centenario las piezas fueron tratadas como plenos cuando el viraje que se operaba en el debate internacional consistía, entre otras cosas, en considerar como plenos a los espacios vacíos, las calles y las plazas. La importancia aún conservada por la idea de los *clusters* condicionó la competencia de los patios de las "manzanas" con la calle, y la tradición geométrica de la arquitectura argentina triunfó sobre la vocación constructiva, como lo evidencia el brusco remate de los edificios. Borde entre dos concepciones, para la cultura arquitectónica argentina el proyecto representó de todos modos los tópicos más sobresalientes del nuevo estado de las ideas en un debate internacional que las propias circunstancias habían estado obturando en los años recientes y permitió a muchos mantener la esperanza de que, pronunciada en un registro inaudible para la mayoría, la palabra de la sociedad aun podía encontrar refugio en el mágico círculo de la tradición disciplinar.

RCA

6

1980
2000

El imperio de la frivolidad

"Todo lo sólido se disuelve en el aire"

Suele sostenerse que fue el desastroso episodio de la guerra de Malvinas lo que dio lugar a la caída de la dictadura, pero ésta tenía sus días contados desde la crisis de 1980. A partir de entonces los conflictos generados desde el golpe militar fueron acentuándose hasta que alcanzaron una nueva instancia de resolución con la instalación de la democracia en 1983, como correlato de la guerra de Malvinas.

El país que emergió del Proceso, además de hacerse cargo de una sórdida herencia de terror y de sangre, debió reconstruir una economía en estado de colapso, con empresas estatales empobrecidas y con una abultada deuda externa. Para ello, contaba con el magro recurso de unos partidos políticos desarticulados y anacrónicos, con un aparato burocrático estatal corrupto e ineficaz y con una población con necesidades postergadas y escaso entrenamiento en las fatigosas prácticas de la ciudadanía.

La recuperación de la democracia encontró a la cultura arquitectónica, con pocas excepciones, vaciada de contenidos y con su joven generación aniquilada. Por añadidura, la clausura de la crítica por el terror había consolidado el paradigma profesionalista, los límites de cuyo campo se habían reducido más aún como consecuencia del proceso de concentración del capital, en contraste con una demanda cada vez más restringida. Con la Dictadura Militar había culminado también una parte del sistema de ideas del modernismo que vinculaba formas y contenidos de la nueva arquitectura a la realización de programas de alcance social y envergadura colectiva.

La frivolidad a la que hace referencia el título de este capítulo debe entenderse pues en dos sentidos.

Una primera acepción del término, la más común, se asocia al despilfarro de recursos, al prestigio de los asuntos banales o al goce hedonista, indiferente a las miserias propias o circundantes.

Entre las presidencias de los doctores Raúl Alfonsín y Carlos Menem hubo diferencias de todo tipo. Pero, como ya lo hemos venido comprobando, la Arquitectura, y mucho más aún el desarrollo de las ciudades, tienen tiempos y cursos no necesariamente coincidentes de manera directa con los de la política, por lo que sería reduccionista buscar en este campo características distintivas de cada una de esas dos etapas de la República.

Por otra parte las transformaciones que experimentó el país a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX fueron resultado de una reestructuración general del capitalismo en todo el mundo.

Según Manuel Castels, a partir de los ochenta se ha operado un pasaje de lo que él denomina modo de desarrollo industrial al modo de desarrollo informacional. Este cambio, que por simplificar se identifica con la idea de "globalización" o "mundialización", requiere de estructuras de extrema flexibilidad desde los puntos de vista legal, cultural, económico, político y geográfico, puesto que está basado en los movimientos del capital en tiempo real sobre toda la superficie del globo.

De todas las características de estos procesos, la desencadenante de los efectos más espectaculares es la velocidad. El último siglo del segundo milenio terminó signado por cambios vertiginosos, como si se cumpliera al pie de la letra la afirmación de Carlos Marx: "todo lo sólido se disuelve en el aire". La velocidad que determina esos vértigos –la del Capital fluyendo por la Red– condiciona de un instante a otro el florecimiento o la ruina de barrios, centros urbanos o regiones. Un siglo antes, y mucho antes todavía, la expansión del capitalismo noratlántico en las restantes regiones del planeta introdujo violencias de similar envergadura.

1. Buenos Aires *Design Center*. Clorindo Testa. Buenos Aires.

Siguiendo la definición de Charles Derrida, lo frívolo se produce cuando se separan significado y significante, las dos partes de la fórmula saussuriana del signo: S/s. Y es precisamente éste el problema que ha estado enfrentando la cultura arquitectónica durante este período.

1.

Pero mientras que esos efectos tenían el ritmo de las generaciones, el modo de desarrollo informacional permite, o más bien obliga, percibirlos en el arco de unos pocos años o incluso de meses.

Como resultado de estos procesos y de su propia Historia, con un "Príncipe" impotente o cínico, en las dos décadas finales del siglo XX la concentración de la riquezas ha alcanzado en la Argentina un nivel desconocido hasta entonces: nunca antes había sido tan grande la brecha entre los más pobres y los que más tienen; nunca antes los sectores más bajos de las capas medias se habían sentido tan estructuralmente traccionados hacia los niveles de la miseria.

La tendencia fue la misma con independencia de los signos políticos el período. En 1974, las familias más pobres habían recibido el 12,4% del ingreso nacional mientras que la porción más rica se había quedado con el 27%; en 1992 la distribución era de un 9% para los primeros y de un 35% para los segundos. Las clases medias, entre tanto, veían reducirse sus entradas del 61% al 56%. En la ciudad de Buenos Aires, donde el 10% más pobre recibía en 1974 el 2,8% del ingreso, el 10% más rico se quedaba con el 24%; en 1999 los pobres habían reducido su participación al 1,6% y los ricos la habían aumentado al 33,1%. Más grave aún: la Argentina entró al nuevo siglo con un nivel del 14% de desocupación y con índices extremos de población carenciada.

En la última década del siglo XX, todavía, el 16,5% de los hogares tenían necesidades básicas insatisfechas; sólo el 59,7% de las viviendas contaban con servicio de agua potable; apenas el 34,3% tenía desagües cloacales conectados a la red pública. En las zonas urbanas se carecía de un 20,3% de las viviendas necesarias, mientras que el déficit era de un 63,3% en las áreas rurales del país.

Contribución a la manifestación material de esta brecha fue el aumento de consumos relativamente superfluos al tiempo que quedaron cada vez más descubiertas las necesidades de salud, educación, cultura, esparcimiento, justicia y vivienda, o las de la producción y la transformación del territorio. Los programas de buena parte de las construcciones urbanas más destacadas de este período fueron frívolos en este sentido, desde los *lofts* hasta los centros de compras y sus oropeles, desde los restaurantes sofisticados hasta los multicines o los hoteles de lujo.

Dicho esto, es importante advertir que aunque con cambios de posibilidades, características y escalas, el interés por muchos de esos consumos superfluos atraviesa al conjunto de la sociedad. Es que si bien se profundizó un proceso de dualización social, también es cierto que, con altibajos, los cambios mejoraron los ingresos reales de partes importantes de la población. Por ejemplo, entre 1991 y 1994, en el momento de auge de las transformaciones estructurales, el crédito hipotecario y para bienes de consumo se sextuplicó.

2.

1. Villa miseria
2. Barrio cerrado.

En las dos décadas finales del siglo XX la concentración de la riquezas ha alcanzado en la Argentina un nivel desconocido hasta entonces: nunca antes había sido tan grande la brecha entre los más pobres y los que más tienen; nunca antes los sectores más bajos de las capas medias se habían sentido tan estructuralmente traccionados hacia los niveles de la miseria.

También esa expansión del consumismo constituía una expresión local de un fenómeno económico y cultural de alcance universal que atraviesa a toda la sociedad contemporánea: el mercado de íconos infantiles o futboleros, del *rock*, de las bailantas, de la tecnobasura importada, de las gaseosas, del *fast food* o de las zapatillas deportivas no se reduce a un determinado sector o clase y no excluye ni siquiera a los más desesperados.

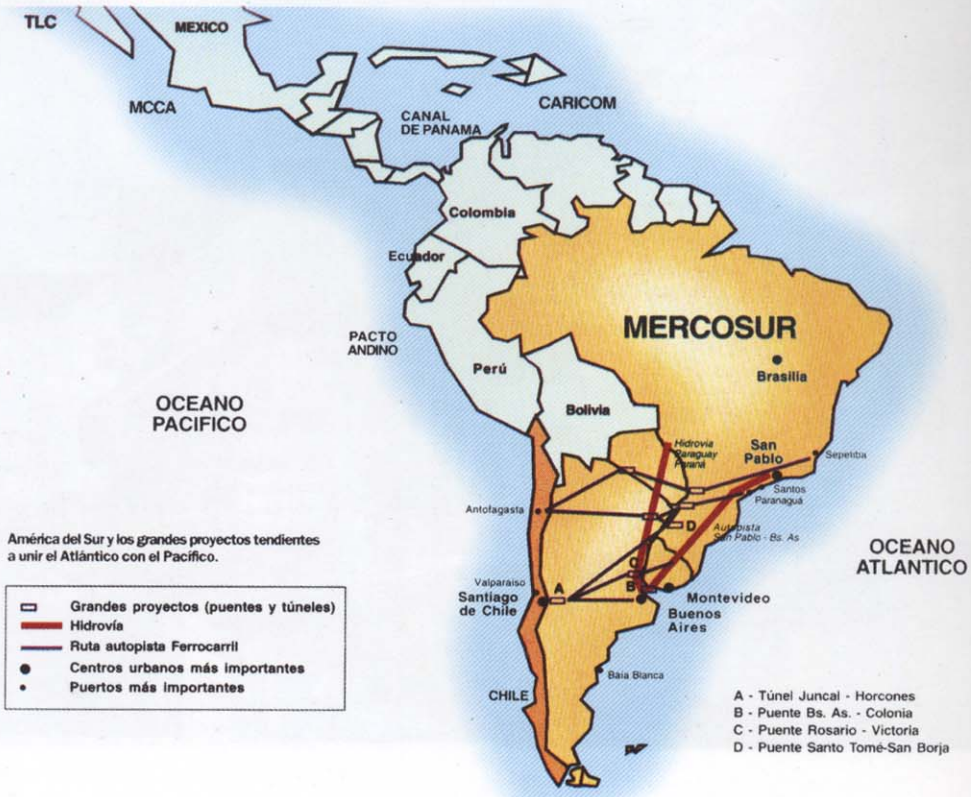
Pero la frivolidad también permite caracterizar lo que ocurrió durante esos años con la Arquitectura misma, en alguna medida articulándose con la situación específica del país, pero en medida mucho más decisiva como producto de las transformaciones del capitalismo a escala mundial y de las aporías de la disciplina.

Siguiendo la definición de Charles Derrida, lo frívolo se produce cuando se separan significado y significante, las dos partes de la fórmula saussuriana del signo: S/s. Y es precisamente éste el problema que ha estado enfrentando la cultura arquitectónica durante este período. Caídas las certidumbres del primer modernismo y malogradas las expectativas en el gran Sí del Desarrollo y el gran No de la Revolución como significados lo suficientemente poderosos como para atravesar la barra de la relación y regenerar nuevos significantes, también en la Argentina, conscientemente o no, se terminó admitiendo no sólo que esa barra entre (S)ignificado y (s)ignificante era absolutamente impermeable sino que, además, la disciplina arquitectónica estaba del lado del significante, y que las cosas mismas, sus razones, sus contradicciones y su sentido estaban del otro, por lo que todo intento de incluirlas dentro de las propias preocupaciones era, además de improcedente, totalmente inútil.

Es sobre todo en este sentido que la arquitectura de este período ha sido una Arquitectura de la frivolidad. Una Arquitectura que asumió plenamente la idea de la autonomía de la disciplina, tanto sea para consagrarla como mero servicio neutro, como mera técnica o profesión o para transformar en premisa teórica la clausura de la crítica en tanto forma de interrogación sobre el sentido de las operaciones, así como para concentrarse en la lógica de la forma o para sumergirse en la más autosuficiente de las introspecciones.

De alguna manera, la noción derridiana de lo frívolo puede asociarse a las cuestiones de la velocidad y la extrema flexibilidad a que hemos hecho mención más arriba. Bajo su dominio la unión fija de significante y significado que caracteriza al signo en la cultura clásica no sólo pierde vigencia debido a la crisis modernista de fundamentos sino que se constituye en un obstáculo. Por ese motivo un gran número de manifestaciones de la cultura de fin de siglo se caracteriza por la aceptación e incluso el auspicio de la intercambiabilidad y el flujo de significantes sin significado ninguno. No otra cosa son las llamadas estéticas del videoclip o la actitud de *zapping* que han estado colonizando a distintas expresiones artísticas de las

1.



2.

que no escapa la arquitectura. Instaurada la separación que facilita el paso rápido de una imagen a otra, la propia forma se convierte en contenido. Como ha ido ocurriendo, especialmente en la televisión, el movimiento vertiginoso de significantes libres contribuye a la construcción de un espacio en el que paradójicamente los significantes producen la ficción de significación (de producción de signos) mediante mecanismos de autorreferencialidad.

En 1982 la llegada de Charles Moore a la Facultad de Arquitectura del Proceso, pero sobre todo la de Aldo Rossi a La Escuelita, recibido esta vez con bombos y platillos luego de una furtiva primera visita en 1978, fueron las primeras señales de importancia que indicaron la difusión de las posiciones antimodernistas, que la crítica norteamericana difundió como "posmodernistas".

La importancia del término no es menor. Por primera vez, luego de haber sido aceptado el carácter sustantivo de la condición moderna para la arquitectura del siglo XX en la Argentina en los años cuarenta, el prefijo "pos" reinauguraba de manera explícita para esa condición –o al menos así lo pretendían sus defensores– su calidad de adjetivación transitoria.

Antes del "posmodernismo" se podía auspiciar un modernismo orgánico, tecnicista, puro, monumentalista, *pop* o brutalista. En los ochenta, la crítica a los postulados funcionalistas de los primeros CIAM que había caracterizado el debate en la segunda posguerra se transformó en una recusación generalizada de la "arquitectura moderna". Ya no se trataría de un reemplazo de anteriores contenidos de la forma sino, como dijimos, de una crítica dirigida al núcleo de la idea de un "sentido" para la forma que había sido defendida por la mayoría de los modernistas. En los ochenta, y con distintas expresiones también en los noventa, se dieron por "definitivamente" liquidados los lazos que, hasta entonces, habían mantenido unidos significante y significado.

Mucho más allá de los estrechos límites de la Arquitectura, la pérdida de contenidos estaba produciéndose en todos los planos: en el económico, con la rendición del Estado –como forma del Bien Común– a las fuerzas del mercado, vale decir a la forma arbitraria, sin "sentidos" estables (valores), del dinero; y, en consecuencia, en el programático con el abandono de los grandes emprendimientos públicos para la sociedad y la cultura; en el político, con la renuncia a las utopías que habían abonado los movimientos de progreso social en el período anterior, y, por último, en el cultural, con el ya señalado ataque a los modernismos e incluso a la modernidad, primero a través de las teorizaciones acerca de la posmodernidad y luego mediante la difusión de las posiciones posestructuralistas.

1. Hidrovía.
2. Mercosur. Principales rutas de comunicación bioceánica.
3. Plan estratégico. Estrategia de intervenciones. Córdoba
4. Plan estratégico. Sistema de ciclovías. Córdoba
5. Plan estratégico. Estructuración de sectores urbanos. Córdoba.
6. Plan estratégico. Sistema de áreas verdes. Córdoba

Un siglo después de haber reemplazado definitivamente el modelo territorial colonial con centralidad en Lima por un modelo territorial radiocéntrico confluyente en la ciudad de Buenos Aires, la Argentina debatía por primera vez un modelo alternativo multipolar estructurado a partir de dos ciudades globales atlánticas como San Pablo y Buenos Aires con la adición del polo Santiago-Valparaíso sobre el Pacífico.

Nuevas estructuras del territorio

Áreas nuevas y florecientes en los setenta, como el polo de Sierra Grande, se redujeron a ruinas melancólicas en poco más de una década. El traslado del Mercado Nacional de Haciendas, una de las últimas veleidades del dictador Videla, quedó en los planos preparados por el equipo ganador del concurso correspondiente, liderado por Jorge Goldenberg, porque las nuevas tecnologías de la información hacen cada vez más innecesaria la concentración de la totalidad del ganado en un único sitio. Nadie sabe muy bien qué hacer con la enorme estación de televisión estatal (ATC) inaugurada en 1978, puesto que ya en esos mismos años los medios técnicos de transmisión y grabación junto con la demanda de flexibilidad de la producción comenzaban a requerir para esas funciones apenas un pequeño espacio y numerosas unidades privadas generadoras de los programas.

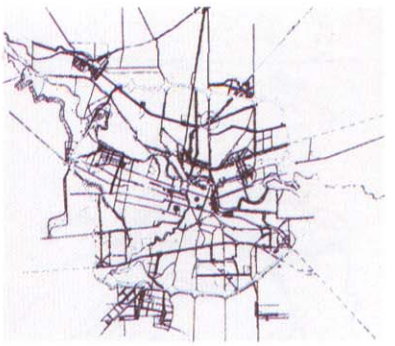
Sumada a las dimensiones cada vez más gigantescas del Capital, la velocidad necesaria para su circulación y para la creación (o liquidación) de los emprendimientos ha contribuido de manera decisiva a la crisis del Estado Nacional como unidad principal de decisiones. No sólo porque ha obligado a la total apertura del mercado, lo que equivale a la desaparición de su antiguo papel regulador defensivo interno y externo, sino porque ha hecho percibir su relativa lentitud –especialmente en su forma democrática– como un obstáculo ante las transformaciones. La liquidación de las antiguas características del Estado Nacional, especialmente en la última década del siglo, tiene para las estructuras del territorio consecuencias al menos en dos aspectos: el de la privatización de empresas y servicios, hasta entonces bajo su control, y el de la descentralización de una importante cantidad de funciones en las provincias y municipios.

En este contexto, a finales del siglo XX la geografía de la República experimentó cambios que en algunos casos pusieron de cabeza los introducidos un siglo atrás, en los comienzos de la modernización.

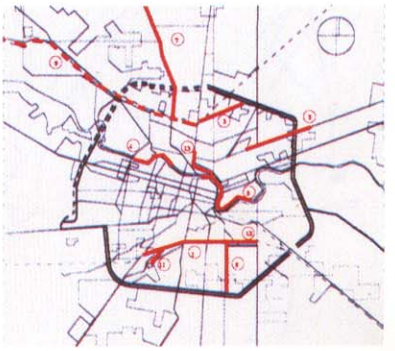
Las economías regionales profundizaron una crisis comenzada en algunas provincias –como la de Tucumán– con anterioridad. En la mayor parte de los casos las políticas de subsidios a la relocalización de industrias no pasaron de constituir una fuente de ganancias rápidas para unos pocos, un remedio efímero para las poblaciones locales y un nuevo problema, como en el caso de las empresas montadoras de electrodomésticos en Ushuaia, para los años futuros. Así, centros relativamente prósperos en la etapa anterior se sumaron a la lista de las localidades con graves carencias sociales: al comenzar la última década del siglo, si el porcentaje de hogares bajo el indice de pobreza era de 8,8% en el conurbano bonaerense, en General Roca era del 17,5%, en Santiago del Estero del 19,1%, en Posadas, del 21,7% y en Neuquén del 24,2%.

Sin embargo, y aunque de manera desigual, las transformaciones estructurales de los años noventa producidas bajo el impulso de la mundialización comenzaron a inducir modificaciones del paisaje regional. Las exportaciones llegaron a superar en treinta veces los valores de la década del ochenta. La Argentina se constituyó en estos años en el octavo productor y el quinto exportador mundial de alimentos y en el primer exportador mundial de oleaginosas. Cambió la estructura de la industria vitivinícola mendocina, se aumentaron considerablemente las explotaciones mineras en las provincias cordilleranas y en otras regiones se desarrollaron nuevas producciones y, con ellas, nuevas relaciones con el mundo. Tucumán, por ejemplo, se transformó en el primer exportador mundial de jugo de limón; Chubut pasó a exportar tulipanes a Holanda y pescado a Alemania. Entre 1993 y 1996, cuando las exportaciones de la Argentina crecieron el 21,7%, las de la Patagonia aumentaron en un 35,9%, las del NEA en un 30%, las del NOA en un 28% y las de Cuyo en un 22,3%. En otros casos, como Bahía Blanca, los cambios acentuaron perfiles previos: en el ya existente polo petroquímico se construyó en los noventa la planta de fertilizantes más grande del mundo. Aunque muchos cuestionan los criterios de definición adoptados, las tasas oficiales de crecimiento llegaron a ser altísimas: con el 8,4%, en 1997 el país tuvo la más alta de occidente y la segunda del mundo luego de China.

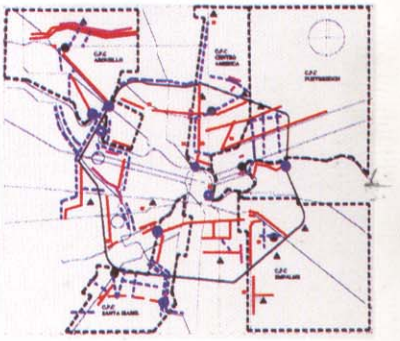
Tratando de articularse con el nuevo de desarrollo informacional del capitalismo, la construcción del Mercosur fue uno de los principales motores de las transformaciones que venimos analizando. Un siglo después de haber reemplazado definitivamente el modelo territorial colonial con centralidad en Lima por un modelo territorial radiocéntrico confluyente en la ciudad de Buenos Aires, la Argentina debatía por primera vez un modelo alternativo multipolar estructurado a partir de dos ciudades globales atlánticas como San Pablo y Buenos Aires con la adición del polo Santiago-Valparaíso sobre el Pacífico. En el caso argentino, la puesta en marcha de este nuevo modelo no sólo ha venido determinando las transformaciones de la Capital, sino que ha empujado a una redefinición de sus roles a las restantes ciudades de la región. Tan-



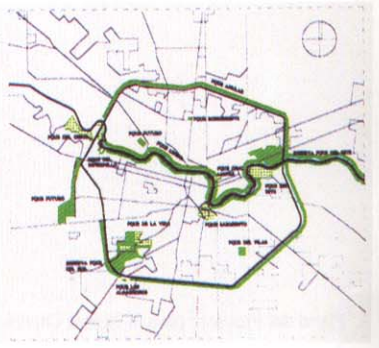
3.



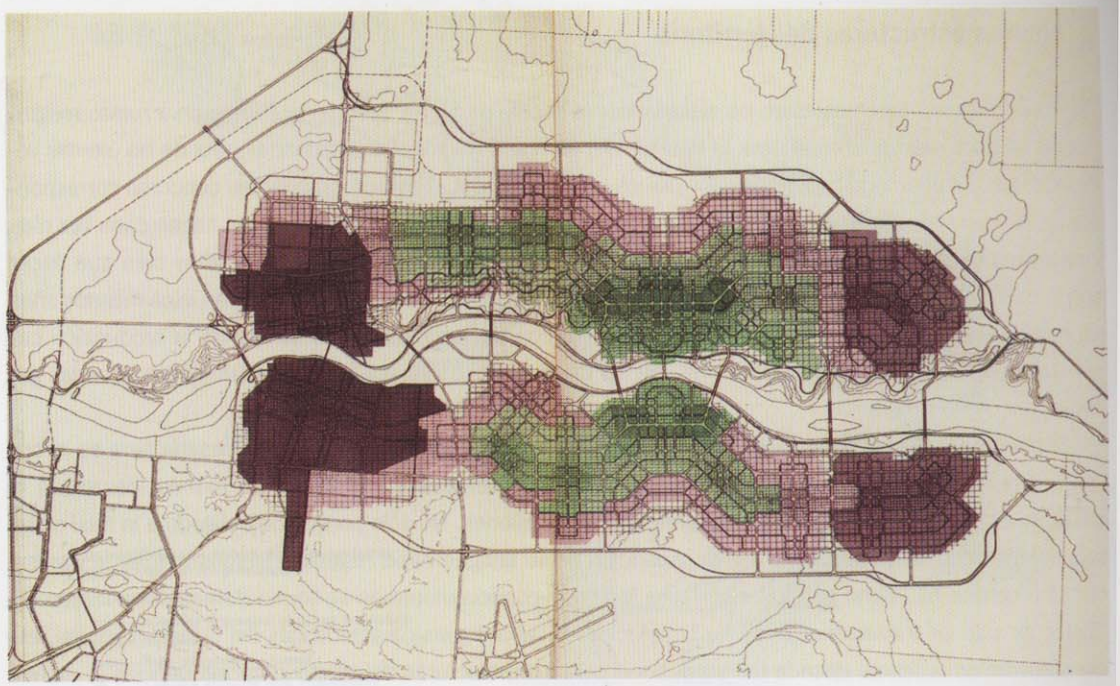
4.



5.



6.



1.

to a las afectadas de manera directa por las relaciones de fuerzas dentro del triángulo como a las que quedan relativamente marginadas de él. Sobre la base de los acuerdos por los que se lograron finalmente superar los diferendos limítrofes con Chile, se comenzó la construcción de nueve pasos fronterizos asfaltados, los que permitirán multiplicar las comunicaciones terrestres con el océano Pacífico a lo largo de la cordillera de los Andes. Del mismo modo, la construcción de nuevos puentes en la Mesopotamia y la adecuación de los puertos y de las condiciones de navegabilidad en la cuenca del Paraná tiende a promover nuevos roles para las provincias de esa región, vinculadas de este modo de manera más contundente con la región de mayor potencia industrial del Brasil, especialmente con los estados de Santa Catarina, Mato Grosso do Sul, Paraná y Rio Grande do Sul.

En el nuevo marco dinámico del proceso de descentralización ya no es el Estado Nacional a través de políticas hegemónicas o relativamene autoritarias el que decide las grandes medidas de transformación de los centros urbanos o los parajes del territorio. Libradas a sus fuerzas, han debido ser cada vez más las comunidades, especialmente a través de las comunas o municipios, las que de manera aislada o buscando asociaciones comenzaron a construir instrumentos de adecuación o control de los procesos originados en la mundialización. El principal de estos instrumentos ha sido la organización sistemática de una serie de acciones de puesta en valor y desarrollo de las ventajas comparativas de la comunidad, algunas veces de manera directa y otras a través de lo que se ha designado y presentado como Plan Estratégico.

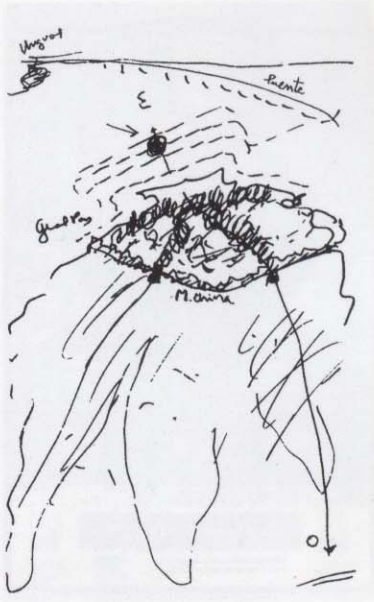
A diferencia de los Planes elaborados en períodos anteriores, mediante los que se predefinían con instrumentos técnicos objetivos generales y particulares de desarrollo futuro, los Planes Estratégicos procuran construirse como un acuerdo político entre los distintos actores que protagonizan los hechos urbano-territoriales, en torno de un conjunto de tendencias o proyectos puntuales, y se definen como estructuras dinámicas, capaces de pilotear los obstáculos para la realización de esos proyectos o adaptarse a los cambios que la dimensión temporal, fundamental para las transformaciones de estas formas humanas.

El primer Plan Estratégico fue elaborado por la ciudad de Córdoba y se presentó en 1991. Las transformaciones en los sistemas industriales determinó un redimensionamiento del papel de las industrias metalmecánicas en la generación de los empleos de la ciudad: ya de 1974 a 1985 el sector industrial había perdido 20.686 puestos de trabajo, de los cuales el 72% pertenecían a ese sector productivo. Con el propósito de adecuar el perfil de la ciudad a los cambios de fin de siglo, el Plan Estratégico de Córdoba se propone desarrollar un telepuerto en un área deprimida sobre el borde del río Suquía. Una serie de transformaciones en la viabilidad se llevaron a cabo para mejorar sus conexiones con las terminales terrestre y aérea de transporte. El plan prevé la construcción de hoteles, centros de convenciones y viviendas, pero especialmente de una red de instalaciones de telecomunicaciones de última generación, que estimule el establecimiento de empre-

1. Plano del Proyecto para la Nueva Capital. Entecap. Viedma-Carmen de Patagones.
2. Nuevos accesos a la Capital Federal.
3. Esquema de crecimiento de Buenos Aires. Clorindo Testa.

En la escala del territorio, una de las consecuencias más importantes de la privatización de servicios antes controlados por el Estado ha sido la sesión de las obras de transporte. Los aeropuertos y la gestión y construcción privada de autopistas en relación con los centros urbanos más grandes, parecen los motores principales de nuevos procesos de reestructuración territorial y urbana.

2.



3.

sas y servicios, y de la reconversión en esta misma dirección de la relativamente bien calificada mano de obra existente en la ciudad y su región de influencia.

Desde 1991 hasta la finalización del siglo se presentaron unos ochenta planes más de este tipo en otras de las principales ciudades –Rosario, Bahía Blanca, Mar del Plata–, o en ciudades medianas y pequeñas como Campana, Sunchales, Venado Tuerto, Paraná o Esquel.

Buenos Aires cuenta con los lineamientos generales de un nuevo Plan Urbano Ambiental, el cual, aunque todavía sin una sólida base de consensos políticos, económicos y sociales, contempla numerosas medidas de modernización y democratización de la ciudad. El Area Metropolitana en su conjunto carece de un organismo que oriente su desarrollo, lo que constituye probablemente la principal asignatura pendiente del país en esta materia. Otro nuevo fenómeno, que agrega tensiones centrífugas, es la creación de regiones que agrupan municipios metropolitanos, al norte y al sur de la Capital Federal.

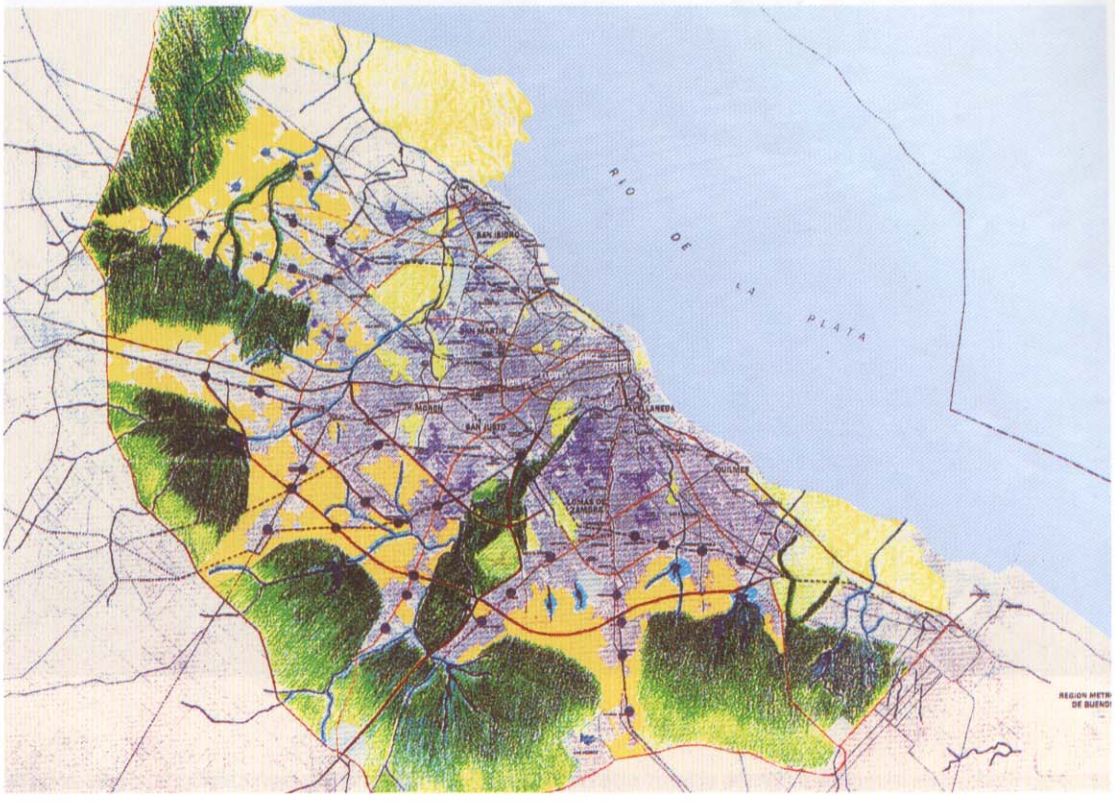
Entre las ciudades más pequeñas pueden identificarse dos grupos: las que se vinculan de manera directa al área de influencia de algunas de las grandes ciudades y las que, más lejanas, procuran establecer polos a partir de la unión con otros municipios de tamaño similar, definiendo de este modo la escala de la microrregión.

Un ejemplo del primer tipo es la conformación del Area Metropolitana del Gran Rosario, que comprende 47 localidades dentro de un arco de 60 km alrededor de la ciudad y que está integrada por municipios como Villa Constitución, Casilda y Puerto San Martín; considerada en su conjunto, aporta el 5% del Producto Bruto Interno de la Argentina, lo que da una idea de su potencial.

Como resultado de las nuevas relaciones horizontales entre municipios, en 1996 comenzó a funcionar en Rivadavia, provincia de Mendoza, la Red Argentina de Municipios Autosustentables (RAMA). La creación, en 1995, de la Asociación para el Desarrollo Regional (ADR), que agrupa a quince Municipios y Comunas del nordeste santafecino, con el objeto de promover el desarrollo socioeconómico de la zona es un buen ejemplo de estas nuevas estructuras en las que se conjuga el impulso liberal de descargar en estructuras menores las antiguas funciones del Estado (nacional o provincial) y el paulatino crecimiento de las prácticas democráticas y participativas.

En la escala del territorio, una de las consecuencias más importantes de la privatización de servicios antes controlados por el Estado ha sido la sesión de las obras de transporte. El paso de los ferrocarriles y de los puertos a manos privadas no ha inducido cambios destacables en las ciudades, como tampoco han ocurrido transformaciones relevantes a partir de la aplicación de peajes en la mayor parte de las rutas nacionales. Los aeropuertos y la gestión y construcción privada de autopistas en relación con los centros urbanos más grandes, parecen los motores principales de nuevos procesos de reestructuración territorial y urbana.

1.



2.

En Buenos Aires deben destacarse dos tipos de efectos: por un lado los producidos en el área metropolitana, que examinaremos más adelante, y, por otro, los referidos a las dos principales aglomeraciones articuladas con ella por las nuevas vías de circulación: las de Rosario y La Plata.

Ambas han experimentado una considerable reducción de la distancia/tiempo que las separa de la Capital Federal, pero han reaccionado de manera diversa. Rosario ha impulsado con fuerza su papel como nudo intermodal de transporte del Mercosur, punto de cruce de los más importantes corredores vial, ferroviario y fluvial de la región. Por un lado, se ha procurado potenciar su rol futuro en la proyectada Hidrovía de conexión con San Pablo mediante la ampliación y privatización del puerto y, por otro, se busca consolidar su posición en la red terrestre a través de la construcción de un nuevo puente que unirá a la ciudad santafecina con la localidad de Victoria, en Entre Ríos, lo que instalaría a Rosario como nodo alternativo.

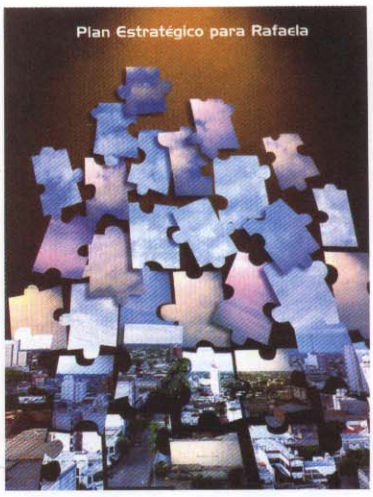
Aunque como veremos luego, Rosario se ha caracterizado en los últimos años quizás como el polo más activo de la cultura arquitectónica en la Argentina, y si bien en muchos casos se ha dado palabra a arquitectos de valores destacables, a la hora de distribuir recursos las autoridades han apostado con más frecuencia a las intervenciones infraestructurales que a las piezas arquitectónicas.

La Plata, uno de los centros urbanos más alicaídos durante el período anterior, parece seguir el segundo camino. Políticas económicas a escala del gobierno provincial pusieron en marcha intentos de revitalización mediante la creación de un polo tecnológico y una zona franca en el área del viejo puerto correspondiente a las localidades de Ensenada y Berisso. Con distintas intensidades y en medio de una dura polémica entre posiciones encontradas, también aquí se trata, desde los niveles nacional y provincial, de promover la construcción de un puente vinculado al Mercosur. En este caso de carácter internacional, la obra uniría las cabeceras de Ensenada, en la Argentina, y Colonia, en el Uruguay. Pero es en la escala de la ciudad misma donde en los últimos años se destaca un conjunto de iniciativas poco frecuentes por su número y su entidad. En poco tiempo, y asumiendo un rol complementario con Buenos Aires, la ciudad ha visto concretarse algunos proyectos recientes, revitalizándose otros que, concebidos en distintos momentos de su pasado, parecían interminables. Así, se completó la construcción de la Catedral, comenzada en el ciclo fundacional, y la del Teatro Argentino, y la remodelación del Pasaje Dardo Rocha. Del mismo modo está a poco de ser concluido el Estadio Unico de la Ciudad, proyectado por Roberto Ferreira, Joaquín Padró y Gillermo Gallego; se encuentra en proceso de estudio la reactivación del aeropuerto local y se imagina la posibilidad de constituir a la ciudad como sede del Museo Guggenheim en América Latina.

1. Publicidad de nuevos barrios cerrados. Area Metropolitana de Buenos Aires.
2. Propuesta de reordenamiento del área metropolitana. Alfredo Garay.
3. Plan Urbano Ambiental de Buenos Aires. Propuesta.
4. Plan Estratégico de Rafaela. Portada.
5. Plan Director de Rosario (2000). Secretaria de Planeamiento.
6. Programa de descentralización y modernización de la Municipalidad de Rosario (1996).

Los Planes Estratégicos procuran construirse como un acuerdo político entre los distintos actores que protagonizan los hechos urbano-territoriales, en torno de un conjunto de tendencias o proyectos puntuales, y se definen como estructuras dinámicas, capaces de pilotear los obstáculos para la realización de esos proyectos o adaptarse a los cambios que la dimensión temporal, fundamental para las transformaciones de estas formas humanas.

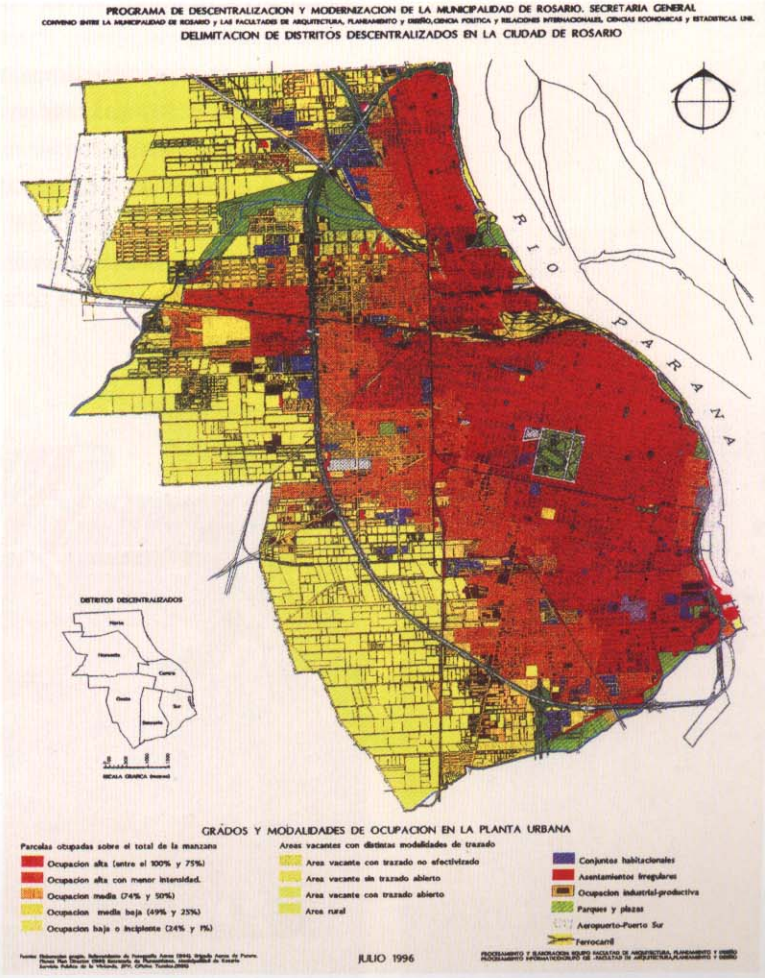
3.


Plan Estratégico para Rafaela

4.

A
B
C

5.


PROGRAMA DE DESCENTRALIZACION Y MODERNIZACION DE LA MUNICIPALIDAD DE ROSARIO. SECRETARIA GENERAL
CONVENIO ENTRE LA MUNICIPALIDAD DE ROSARIO y LAS FACULTADES DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO y DISEÑO, CIENCIA POLITICA y RELACIONES INTERNACIONALES, CIENCIAS ECONOMICAS y ESTADISTICAS UNR.
DELIMITACION DE DISTRITOS DESCENTRALIZADOS EN LA CIUDAD DE ROSARIO
RIO PARANA
DISTRITOS DESCENTRALIZADOS
GRADOS Y MODALIDADES DE OCUPACION EN LA PLANTA URBANA
Parcelas ocupadas sobre el total de la manzana
Ocupacion alta (entre el 100% y 75%)
Ocupacion alta con menor intensidad.
Ocupacion media (74% y 50%)
Ocupacion media baja (49% y 25%)
Ocupacion baja o incipiente (24% y 1%)
Areas vacantes con distintas modalidades de trazado
Area vacante con trazado no efectivizado
Area vacante sin trazado abierto
Area vacante con trazado abierto
Area rural
Conjuntos habitacionales
Asentamientos irregulares
Ocupacion industrial-productiva
Parques y plazas
Aeropuerto-Puerto Sur
Ferrocarril
JULIO 1996

6.

1. Localización de los principales barrios cerrados. Area metropolitana de Buenos Aires.
2. Puerto Trinidad; Ciudad Náutica. Berazategui.
3. Nuevo Barrio. Urgell, Fazio, Penedo, Urgell. Hudson.
4. Oficinas Hoechst. Aslan y Ezcurra. San Isidro.
5. Edificio Lloyds Bank. Lier, Tonconogy. Buenos Aires.

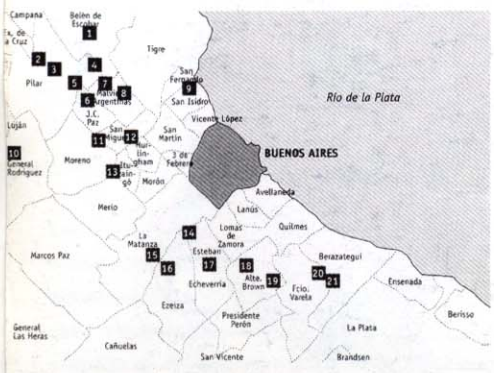
Si la construcción de residencias y sus servicios en los nuevos "cinturones de sol" aporta una nueva caracterización a las ciudades argentinas de fin de siglo, una señal tanto o más relevante de las transformaciones estructurales en curso es el traslado parcial o total a la periferia de sedes administrativas de empresas de primer nivel.

Como ocurre entre Rosario y Buenos Aires (o entre Córdoba y Villa Carlos Paz), también entre La Plata y Buenos Aires, la modernización de los accesos ha provocado el surgimiento de nuevos asentamientos urbanos, los "*countries*" y los "barrios cerrados", que analizaremos más en detalle en el contexto del siguiente apartado.

Queda por comentar un emprendimiento que en la primera mitad de los ochenta intentó una transformación territorial a partir de una puntual iniciativa urbana, desvinculada de acciones de otro tipo y en otras escalas. El proyecto para la Nueva Capital –de eso se trata– configuró un caso aislado. Absolutamente a contrapelo de las líneas principales del debate urbanístico en las últimas décadas del siglo, de los deseos y las expectativas de la mayoría de los argentinos, de las corrientes históricas de las migraciones internas y de los procesos de formación urbana y, en consecuencia, a contrapelo de las tendencias que venimos examinando fue, mientras existió, un producto del voluntarismo. Con estas características el primer presidente elegido en la nueva democracia lanzó a mediados de su mandato una consigna que imaginaba movilizadora de nuevas utopías: "hacia el sur, hacia el mar, hacia el frío". Así, Viedma debía transformarse en pocos años en la nueva Capital de la República Argentina, e importantes esfuerzos (900 millones de dólares para dar forma al Entecap) se destinaron a concebir la nueva ciudad. A despecho de la retórica democrática gubernamental, el proyecto fue encargado de manera secreta y con lógica sectorial, dejando de lado el procedimiento del Concurso abierto, lo que obturó el debate, ciñendo la propuesta dentro de los limites teóricos y profesionales de un grupo que, aunque contaba con amplios antecedentes, seguía sosteniendo de manera insuficientemente crítica ideas y métodos que a lo largo de tres décadas habían sido ampliamente revisados local e internacionalmente. En perfecta disonancia con las ambiciones "vanguardistas" que lo habían suscitado, con su trazado funcionalista en cierto modo ingenuo y con su total carencia de carácter, el proyecto fue abortado sin costos políticos por el sucesivo gobierno del presidente Menem, facilitado por el pobre consenso que el mecanismo y la propuesta consiguieron suscitar.

La privatización de la ciudad

Las nuevas condiciones impactaron fuertemente la escena urbana. En algunos casos, como en Rosario la crisis de las economías regionales, particularmente las del noroeste, continuó estimulando la llegada de inmigrantes y acentuó la formación de cordones de miseria. En otros, como el área metropolitana de Buenos Aires, el crecimiento demográfico se atenuó (1,4% anual) al punto de que por primera vez fue inferior al del resto urbano del país (2,3% anual). A pesar de esto, en la Capital las "villas miseria" aumentaron su población: las 18 villas pasaron de 52.472 habitantes en 1991 a 100.000 en 1999; habiéndose producido además un crecimiento de la población en los antiguos conventillos y en sus versiones modernas, los "ho-



1.

teles" (27.220 unidades de este tipo en 1991). A esto deben agregarse los edificios "intrusados", antiguas construcciones, por lo general de propiedad estatal, ocupadas de manera ilegal con destino a vivienda. El 17,4% de las aproximadamente 600.000 personas que habitan el área sur de la ciudad tenía sus Necesidades Básicas Insatisfechas, contra un promedio del 7,4% para el resto de la ciudad. Igualmente pavorosas eran las cifras de desocupación en esa zona: de un 32,7% entre los menores de 19 años y de un 22,8% entre los de 20 y 24 años.

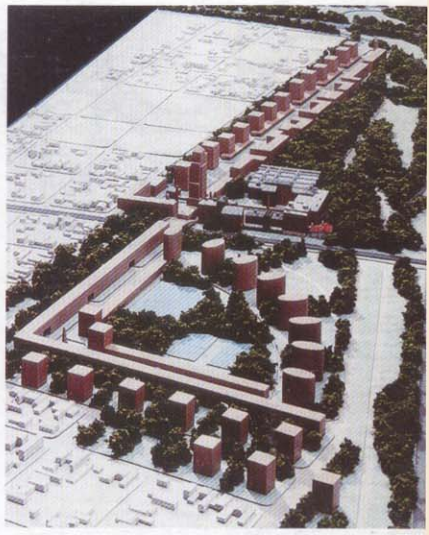
La caída del empleo y las condiciones de vida de los habitantes de los cinturones más carenciados y el ejercicio de la libertad de ocupación del espacio público urbano estimulado por la democracia han conducido a una creciente presión sobre los centros tradicionales de las ciudades y, con ello, a un aumento de los delitos de la miseria.

Simultáneamente, la caída de la inversión pública ha contribuido al deterioro de esas áreas centrales, provocando la expulsión de sectores medios y al crecimiento de la tugurización.

De manera que las acciones que se han verificado a escala urbana en este último período deben entenderse como un producto de la articulación entre esas presiones y las acciones del capital concentrado estimuladas por la mundialización. Consistieron fundamentalmente en operaciones de *gentrification* o ghettificación para los sectores de mayores ingresos; en emprendimientos privados puntuales de gran escala, generalmente vinculados al comercio o la recreación y, con algunas excepciones o en intervenciones públicas menores o de borde, urbanismo espectáculo sobre zonas destacadas de algunas ciudades que no suele ir más allá que la producción de efímeros momentos de éxtasis comunitarios, a modo de sucedáneos del descontrol y el empeoramiento crecientes del mecanismo metropolitano.

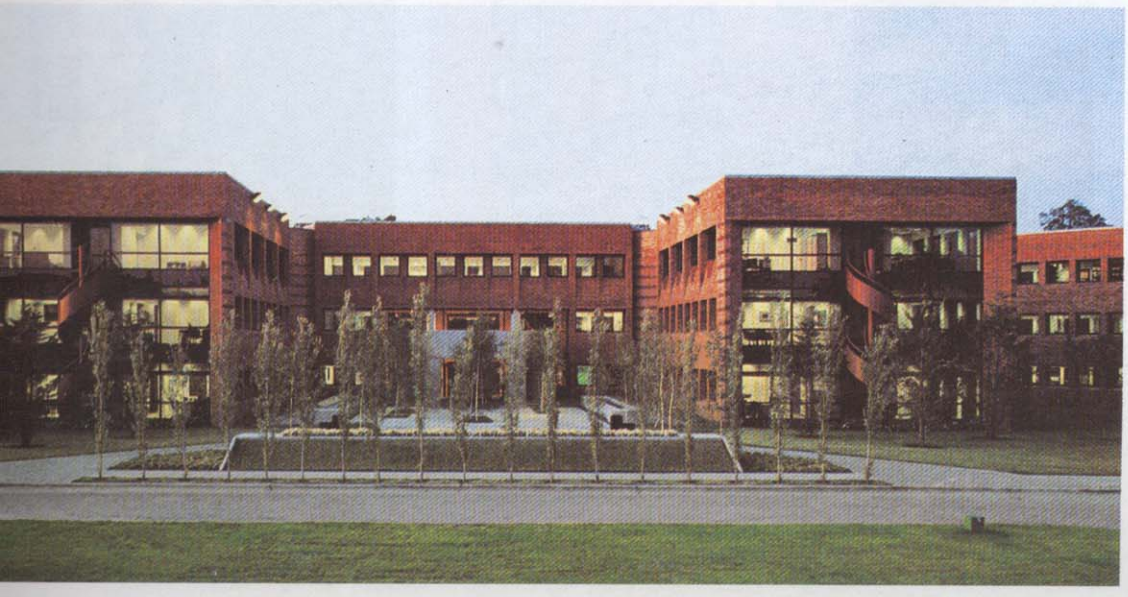
A cambio de la recaudación de peaje, en el marco de las reformas de los noventa se otorgó a empresas privadas la concesión de la construcción de nuevas vías rápidas de acceso a los grandes centros urbanos. Estas enormes obras de infraestructura aumentaron las tensiones centrípetas y centrífugas: la mayor accesibilidad hacia las zonas de actividades terciarias superiores (núcleos direccionales público/privados) estimuló el aumento de la construcción de contenedores de administración y de sus servicios; al mismo tiempo la reducción de la distancia/tiempo entre el centro y los cinturones periurbanos determinó la aparición del nuevo fenómeno de los barrios cerrados, los que a su vez indujeron desplazamientos de empleos terciarios hacia la periferia. Usando una denominación utilizada en los Estados Unidos podríamos decir que más allá del "cinturón de óxido" (*rustbelt*) donde se localizan talleres, industrias, barrios de lata y basura, comenzó a construirse un "cinturón de sol" (*sunbelt*) poblado de casitas soñadas y ambientes artificialmente pacificados.

Solamente entre 1996 y 2000 en la Región Metropolitana de Buenos Aires se concretaron 160 de estos nuevos barrios privados, el incremento entre enero de 1998 y enero de 1999 fue de un 36%, llevando el total de tierras ocupadas por este tipo de emprendimientos a 30.000 hectáreas, vale decir, una vez y media la superficie de la Capital Federal.

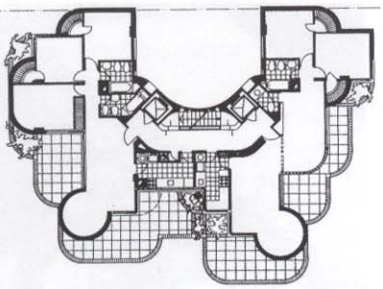


3.

4.



5.



1.

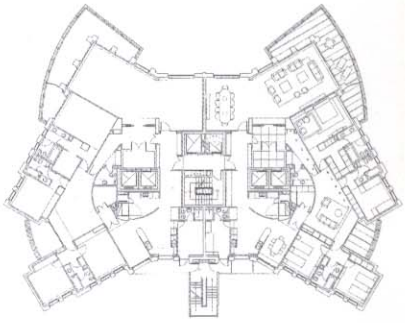
En el Tigre, sobre el Delta del Paraná, afectando una superficie de 1.600 ha se puso en marcha el proyecto Nordelta, con viviendas de distintas densidades y destinadas a grupos sociales de ingresos diversificados, colectivas e individuales, y servicios de todo tipo, incluyendo dos universidades. El Plan fue elaborado por el ingeniero francés Hervé Dupont y estima alcanzar una población de 60.000 habitantes en quince años y no superar el limite de 130.000. En la misma región, sobre la ruta 25, se encuentra en desarrollo otro emprendimiento similar, Pilar del Este, destinado a una población de 25.000 habitantes, dividido en doce barrios. Una tendencia similar, aunque de una escala mucho más reducida, se observa en ciudades como Rosario, Córdoba, Mendoza y La Plata. Es difícil establecer el alcance futuro del fenómeno, y no sólo por razones económicas. ¿Con qué sociedad se corresponde este modelo? Generado en la fluyente economía norteamericana, ¿resiste la convivencia, apenas del otro lado de las alambradas que lo cercan, con las condiciones de la miseria?, ¿soporta la debilidad de la planificación urbana y periurbana?, ¿admite que la familia estable y típica (padre, madre y dos hijos) que parece su principal destinatario representa cada vez una porción más reducida del espectro social?

Si la construcción de residencias y sus servicios en los nuevos "cinturones de sol" aporta una nueva caracterización a las ciudades argentinas de fin de siglo, una señal tanto o más relevante de las transformaciones estructurales en curso es el traslado parcial o total a la periferia de sedes administrativas de empresas de primer nivel. Muchas se han mudado a edificios anónimos, mientras que en algunos casos, como Hoechst, Volskswagen (Aslan y Ezcurra), Lloyds Bank (Lier-Tonconogy), Capsa-Capex (Berdichevsky-Cherny) se ha preferido la identificación con piezas arquitectónicas de relevancia.

.1. Edificio Sant'Angelo. Planta. José Ignacio Díaz. Córdoba.
2. Edificio Florida VI. José Ignacio Díaz. Córdoba.
3. Torres Plaza Las Heras. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Salaberry; Urgell, Fazio, Penedo, Urgell. Buenos Aires.
4. Torres Plaza Las Heras. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Salaberry; Urgell, Fazio, Penedo, Urgell. Buenos Aires.

Una característica común a los emprendimientos de vivienda para sectores medios y medios altos durante este período ha sido el intento de identificación, individualización o caracterización de las intervenciones. En general buscando una imagen singular para los edificios, y en algunos casos creando verdaderas islas dentro de la trama urbana, con servicios comunes y seguridad privada.

3.



4.

Hoechst, de origen alemán, es probablemente la más emblemática por varios motivos. En primer lugar, porque su sede anterior se encontraba en el edificio Comega, un verdadero ícono de la expansión del terciario y de los cambios de la ciudad en la década de 1930. Con su tratamiento del ladrillo visto, la luz y el color, el edificio alude a un precedente ilustre, el diseñado por Peter Behrens para la misma empresa en Frankfurt, pero además se articula con un sistema de vivienda y servicios de la zona norte de Buenos Aires, en parte preexistente pero con un renovado desarrollo en este período. Forman este sistema construcciones destinadas a la educación privada, como la Universidad de San Andrés o la Goethe Schule, entre otros institutos secundarios.

La creación de ghettos ricos (o medios) no se reduce a la forma centrífuga del "cinturón de sol", puesto que muchos sectores acomodados siguen prefiriendo la intensidad de vida en la ciudad tradicional. Inserto en la trama, este otro tipo de ghetto ha requerido grandes predios y, simultáneamente, del relajamiento de las normas urbanísticas tradicionales. De este modo ha sido posible la construcción de grandes volúmenes, como en el de la torre Le Parc, proyectada por Mario Roberto Alvarez en Pacífico. También aquí los nuevos edificios, generalmente torres con jardines cercados y equipados en las plantas bajas, suelen ser absolutamente indiferentes al contexto inmediato.

Uno de los conjuntos que pueden destacarse desde el punto de vista de la operación arquitectónica es el de Alto Palermo, en Buenos Aires, proyectado por los estudios liderados por Solsona y Urgell, respectiva-

mente. El conjunto fue iniciador de una tendencia consistente en la construcción de pares de edificios gemelos. Probablemente tomando partido del prestigio constructivo, simbólico y social relacionados con su modelo, en este caso los proyectistas trabajaron con rasgos del edificio Kavannagh, tanto desde un punto de vista plástico como en la concepción de las plantas, organizadas en el cruce triangular de dos piezas regladas ortogonalmente. El resultado se distingue por la calidad de estas últimas, sensiblemente más convincente que la retórica resolución de los volúmenes.

Los capitales concentrados, muchas veces de origen internacional, como en el caso de la empresa IRSA, se convirtieron en nuevos actores de primordial importancia en la construcción de la ciudad, en la medida en que su envergadura les ha permitido aprovechar las oportunidades ofrecidas por terrenos localizados en áreas de escaso valor. En ello, a la construcción de viviendas de alta densidad para sectores medios se suman programas de centros de compras, de recreación, oficinas y servicios, movilizando importantes inversiones. Con frecuencia, frente a la escasez de fondos públicos y a la gran demanda de vivienda, estas inversiones fueron recibidas por las autoridades sin oponer resistencias considerables, sin realizar adecuados estudios de impacto o negociar su canalización hacia zonas o demandas previamente establecidas. Ejemplos notorios de estas intervenciones de gran envergadura fueron los proyectos para la zona del ex albergue Warnes y del ex Mercado de Abasto.

Los problemas derivados de este último son numerosos y no es fácil distinguir los beneficios obtenidos por la ciudad y los ciudadanos. Se trata de una múltiple intervención que supone la construcción de 589 viviendas en tres torres, de edificios de oficinas, hotelería y un gigantesco centro de compras (120.000 m^2), reutilizando para ello la estructura más moderna (Delpini, Sulcic. Ver capítulo 4) del viejo Mercado. En términos generales la densificación extrema aportada por el emprendimiento a ese sector urbano (aproximadamente dos mil personas en una hectárea), sumado a las masivas movilizaciones de público que se supone debería atraer el centro de compras no se compadecen con las infraestructuras existentes, especialmente en términos de estacionamiento y de tránsito. Por añadidura, la intervención arquitectónica sobre la estructura de Delpini se limitó a una saturación de la superficie utilizable en el interior, en una operación regida únicamente por criterios de un máximo beneficio comercial, lo que llevó a destruir las cualidades espaciales verdaderamente extraordinarias del edificio original.

Además de los efectos de contraste entre las "islas felices" del "cinturón de sol" y las condiciones de vida del resto de los ciudadanos, como resultado de la virtual desaparición de los agentes públicos en la producción de vivienda, la segregación social se ha ido acentuando dentro de la ciudad misma: si la diferencia de precio del metro cuadrado construido promedio entre las zonas norte y sur era de un 5 a 10% en 1991, esta proporción se ha elevado a un 20 o incluso a un 30% en muchos casos. A mediados de los noventa, saturada la demanda de vivienda de altos estándares, el crédito comenzó a dirigirse a los sectores medios y el programa de las islas urbanas se extendió a este tipo de unidades de menor costo, las que comenzaron a construirse en otros barrios como Liniers, Villa del Parque o Abasto, incorporando –aunque de manera reducida– algunos servicios comunes.

El mercado de las viviendas en altura para sectores medios la ciudad de Córdoba albergó, especialmente en los años ochenta y comienzos de los noventa, una experiencia singular protagonizada por el arquitecto/empresario José Antonio Díaz. Sus obras se caracterizaron por el empleo masivo del ladrillo a la vista, material que él mismo fabrica.

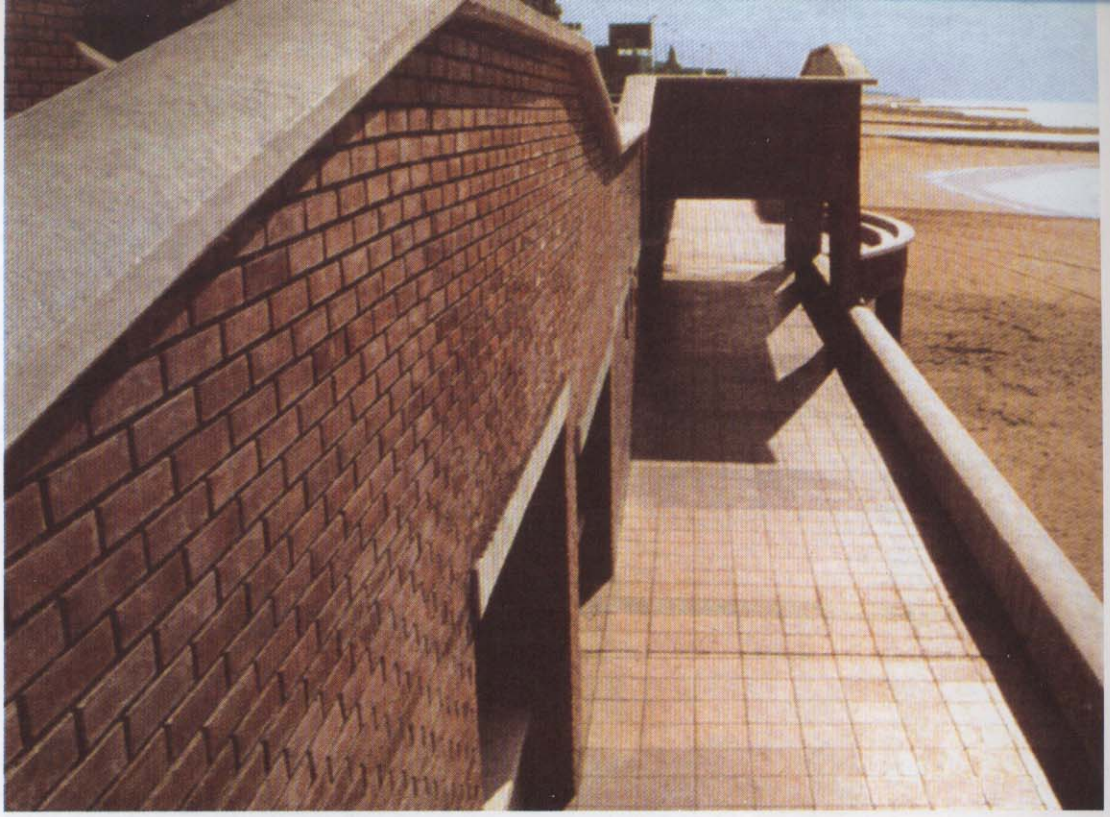
Se trata de una de las experiencias más notables en este tipo de construcciones, tanto sea por el impacto que ha tenido en la conformación del paisaje urbano del centro de Córdoba como por su valor como serie en la que el autor ha ensayado numerosas peripecias formales. El propósito de estos ensayos ha sido el de proveer a los futuros usuarios de una doble ilusión: por un lado, la de la pertenencia a un "estilo" y, por otro, la de la diferenciación, puesto que en contraste con las construcciones de este tipo en todo el resto del país, los edificios de Díaz se presentan cada vez como únicos y, al menos en apariencia, irrepetibles modelos. Para resolver esa ilusión de diferencia en un programa que por esencia es tipo (repetición), suele recurrirse a un formalismo exasperado. En algunas ocasiones la pericia de sus autores ha permitido resultados parcialmente exitosos, como el Edificio Sant'Angelo, pero en otras se trata de arbitrarios juegos geométricos, como en el Zigurat I, o de homenajes demasiado obvios a la moda del momento, como en el caso Caliacanto.

Debido a que en general las unidades de vivienda que las componen suelen ser pequeñas y, por lo tanto, con poco margen de dimensiones y distribución, sus plantas deben someterse a las torsiones y exigen-

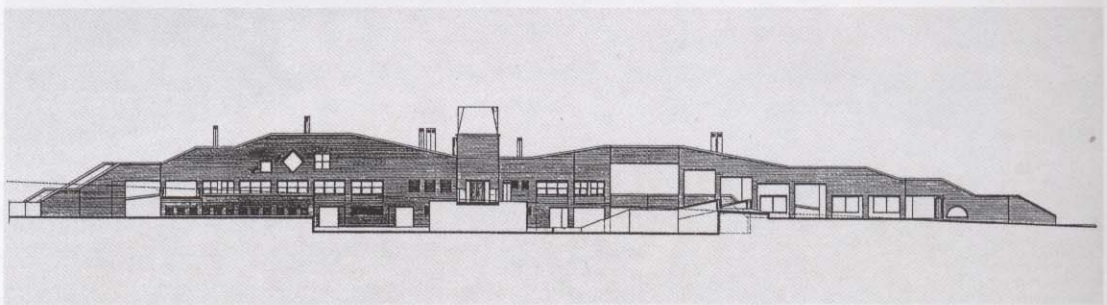
1. Parque España. Oriol Bohigas. Rosario.
2. Parque España. Oriol Bohigas. Rosario.

Manifestación de la saga de autocelebraciones con que el gobierno español contribuyó al recuerdo del quinto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a este continente, Oriol Bohigas construyó en Rosario el parque España, una intervención que aporta un nuevo espacio público a la ciudad y contribuye a la construcción del paisaje de las barrancas del Paraná para la ciudad de Rosario.

1.
2.



1



2

1. Nuevas instalaciones en Playa La Perla. Clorindo Testa. Mar del Plata.
2. Nuevas instalaciones en Playa La Perla. Fachada. Clorindo Testa. Mar del Plata.
3. Renovación urbana de la zona de Retiro. Baudizzone, Lestard, Varas (asociados Ferrari, Becker). Buenos Aires.
4. Renovación urbana del área de Puerto Madero. Borthagaray, Marre, Doval, Pérez, Carnicer, Xaus, García Espil, Tufaro Leidenmann. Buenos Aires.
5. Concurso "20 ideas para Buenos Aires".

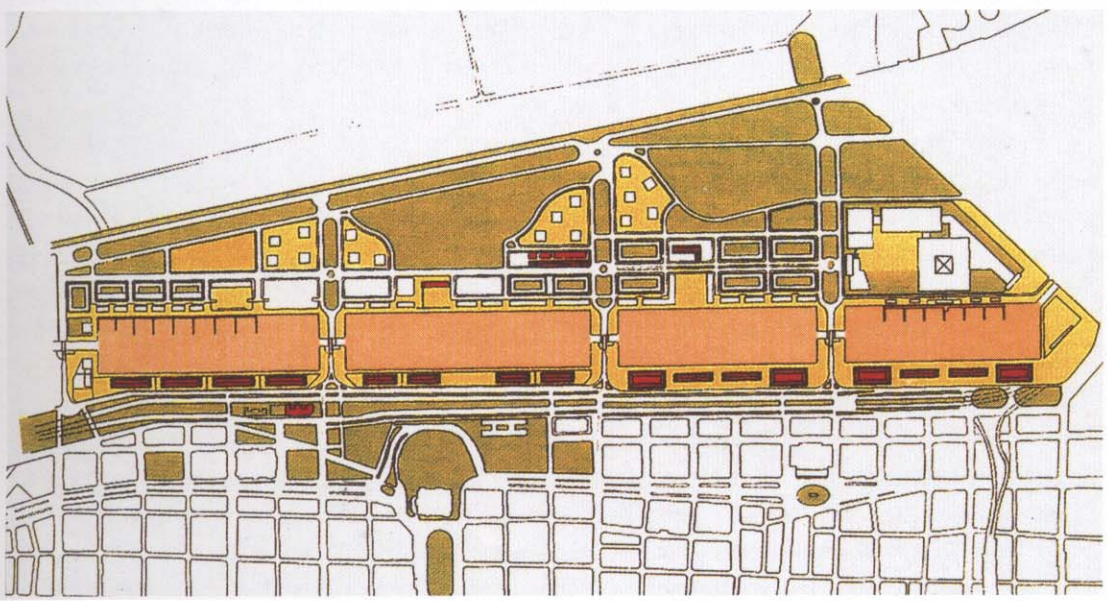
En parte como consecuencia del fracaso de las demandas modernistas de un plan total y único para el desarrollo urbano, en este período se multiplicaron las iniciativas de "proyectos urbanos" parciales, concentrados generalmente sobre las zonas más densas y valiosas de las ciudades.

cias de los ejercicios de composición de los volúmenes exteriores, lo que afecta su organización. Sin embargo, la identificación conseguida por la animación volumétrica de los edificios, así como la seguridad profesional y la calidad constructiva con que están resueltos parecen haber sido una compensación suficiente de esos inconvenientes, y de hecho el estilo de Díaz parece haber logrado dar una forma al deseo de autorrepresentación de la modernizada clase media local.

La brusca inyección de capital en zonas deprimidas tiende a producir lo que en su acepción de origen inglés se conoce como procesos de *gentrification*. Estos procesos, verificados en intervenciones similares en Europa y los Estados Unidos consisten en el desplazamiento de los habitantes originarios de estas nuevas áreas de desarrollo urbano, generalmente pobres, hacia zonas periféricas (probablemente del "cinturón de óxido"), y a su reemplazo por sectores medios y medios altos. Aunque hasta ahora el fenómeno no es observable de manera masiva –en Buenos Aires, en un barrio como Palermo Viejo– y si bien el reemplazo no ha sido de los habitantes sino de su población trabajadora, lo mismo ha ocurrido ya con Puerto Madero. Esperan su turno zonas como San Telmo, Barracas y la Boca. Los principales problemas de la *gentrification* son dos. En primer lugar, el de los destinos de las poblaciones desplazadas, no siempre considerados y menos aún cuando el desplazamiento se produce a raíz de iniciativas de origen privado. En segundo lugar, la cuestión que debe abordarse es la del sentido mismo de la operación, por cuanto el destino de estas zonas parece ser una paradoja, en la medida en que adquieren valor en el momento en que ese valor –el de las culturas determinadas que dieron origen al clima singular que se trata de capturar– se pierde definitivamente con el alejamiento de los usos y los seres que los originaron. Las zonas "gentrificadas" devienen así en escenografías dulcificadas, cáscaras ilusorias de una densidad humana perdida para siempre.

El espacio público se privatizó de dos maneras. Por un lado, se acentuó la tendencia a la privatización, con destino a la especulación inmobiliaria, de predios pertenecientes a la ciudad; por otro, numerosos lugares de esparcimiento de propiedad pública pasaron a ser accesibles exclusivamente para quienes estaban en condiciones de pagar por ello.

3.



4.

5.

En la Capital Federal las cifras de las superficies que en estos años han dejado de pertenecer plenamente al Estado (vale decir a los vecinos y, más en general, a los ciudadanos del país) son significativas: si se suman los terrenos de Puerto Madero (1.400.000 m²), La Rural (110.000 m²), Tandanor (130.000 m²), Santa María del Buen Ayre (ex ciudad deportiva de Boca Juniors. 350.000 m²), Warnes (150.000 m²) y el predio lindero a la fábrica Phillips (150.000 m²), se advierte que 250 hectáreas de las tierras más valiosas del país han pasado a manos de unos pocos en sólo una década, sin que los beneficios fueran claramente planeados y controlados por sus antiguos propietarios, convertidos, en casi todos los casos, en meros convidados de piedra o en consumidores.

Como los paradigmas sociales cambiaron, con ellos se modificaron los modos de uso del tiempo libre, así como las actividades y equipamientos a ello ligadas. La costa y el río de la Plata dejaron de ser zonas utilitarias, de contemplación, o dedicadas a actividades recreativas populares, como la natación y la pesca. El paisaje se transformó, y la nostálgica costanera "socialista" y los balnearios "peronistas" fueron reemplazados por unos escenográficos conjuntos de pabellones de vida breve, en tanto destinados a volver a manos del municipio al cabo de algunas décadas. El descontrol por parte de la ciudad sobre estos terrenos de generosas dimensiones y gran valor llega a extremos alarmantes, como en el caso del predio de exposiciones, que además de los galpones incluye restaurantes, discotecas, hoteles, edificios de estacionamiento y otras construcciones amontonadas sin la menor vocación de urbanidad.

1. Edificio de viviendas. Baudizzone, Lestard, Varas. Buenos Aires.
2. *Lofts* en Silos de Dorrego. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona; Dujovne, Hirsch; Juan Carlos López y Asociados. Buenos Aires.
3. *Lofts* en Silos de Dorrego. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona; Dujovne, Hirsch; Juan Carlos López y Asociados. Buenos Aires.

Los *lofts* constituyen una tipología de habitar importada de los Estados Unidos. Sin embargo, como se ha visto, pueden vincularse a la tradición de los "*atelier* de artista", que tuvo en la Argentina manifestaciones destacables. Las transformaciones en la vida urbana y, sobre todo, en la estructura familiar y los comportamientos privados hacen pensar que se trata de una tendencia con probable desarrollo.

Bajo administraciones de distinto signo político, pero conscientes del valor creciente de la ciudad como polo de atracción del capital y sensibles a la importancia de sus condiciones concretas como determinantes de esa cualidad atractiva, Rosario ofreció ejemplos de una actitud diferente. Si bien en los márgenes de la ciudad no dejó de acumularse la pobreza y la marginación de manera creciente y dramática, al menos el conjunto de los vecinos se vio favorecido por acciones como las desarrolladas en relación con el Parque de España, proyectado por Oriol Bohigas y financiado por el gobierno español, o la incorporación de los antiguos túneles portuarios del Ferrocarril, una pieza urbana valiosa desde un punto de vista funcional y cultural. Con muy pocos recursos, las administraciones recientes han puesto numerosas áreas verdes periféricas, resabio de instalaciones ahora en desuso, al alcance del uso popular y, revalorándola con nuevos equipamientos, han ampliado la accesibilidad a la costa del río Paraná en zonas centrales de la ciudad.

También en la ciudad de Córdoba se destaca la obra de recuperación de amplias áreas de la costa del río Suquía, que la atraviesa (La Cañada), para usos libres de la población; una importante contribución puntual realizada con recursos modestos, sin grandilocuencias pero con creatividad, en el marco de la gestión global de desarrollo urbano, con la dirección de Guillermo Irós.

De estas intervenciones puntuales, la rambla proyectada por Clorindo Testa para la costanera de Mar del Plata es el ejemplo de más remarcable interés arquitectónico. Discutido por muchos debido al modo en que interfiere las visuales al mar desde la avenida costanera, el edificio de Testa construyó una suerte de nuevo zócalo para la ciudad integrando elementos de los dos grandes ejemplos que le antecedían: de las instalaciones de Playa Grande, su encastre en el desnivel que separa la playa de la calle, mediante un gesto de escala geográfica; de la rambla de Bustillo, la textura y el color del ladrillo.

Algunos municipios del norte de Buenos Aires han iniciado procesos de recuperación de la costa del río para usos públicos recreativos, destacándose especialmente las obras llevadas a cabo en Vicente López, resultado de un concurso público. Sin embargo, dado que el proyecto se basaba en el uso de elementos de paisaje natural y no proponía importantes construcciones, esto parece haber dado pie a que las autoridades se limitaran a realizar unas intervenciones que no alcanzan a configurar un nuevo lugar público. El bello monumento construido en homenaje a Amancio Williams actúa como un paliativo de esta carencia, aunque probablemente sorprendiendo a los contribuyentes con su sublime "inutilidad".

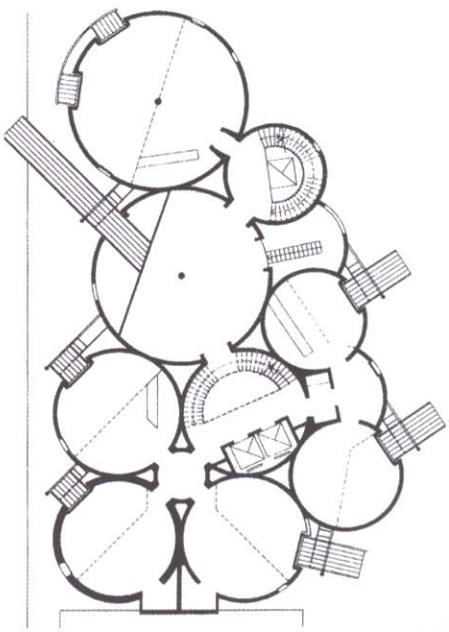
En el sur de la ciudad se llevaron a cabo las obras de prevención de inundaciones y recuperación de la costa en el barrio de la Boca, como una de las consecuencias del Programa Recup. El resultado ha sido parcialmente exitoso en su función preventiva, y el nuevo paseo una contribución al patrimonio público. Cabe preguntarse acerca de la conveniencia de la repetición de las texturas y equipamientos genéricos utilizados en la zona de Puerto Madero –que bien podrían encontrarse en Berlín, en Santiago de Chile o en Vancouver–, para producir una continuidad allí donde precisamente se trataba de reconocer y subrayar el carácter único del lugar.

Como contracara de la inexistente, lenta o débil acción pública, la acción privada transformó en pocos años varios kilómetros de la costa entre Olivos y Tigre, mediante la reconstrucción del Tren de la Costa, uno de los emprendimientos de escala urbana de mayor envergadura en la Argentina del fin de siglo. El aparente fracaso de la operación inmobiliaria hasta el momento hace pensar que quizás en este caso se avanzó con mayor velocidad de la recomendable, pero no deja de constituir una señal acerca de las posibilidades de una articulación más responsable entre iniciativa privada, plan público y beneficios compartidos.

La ausencia de Plan en este caso y en los previamente mencionados, fue consecuencia de una crisis en dos planos: la del Estado y la de la propia disciplina urbanística. Esta disciplina recogió en las dos últimas décadas del siglo los resultados de los fracasos de las ilusiones depositadas en la capacidad de previsión, diseño y control del destino de la ciudad por parte de una Técnica con vocación por las soluciones autoritarias. El desprestigio de la Planificación condujo a la búsqueda de otros instrumentos más integradores como el de la Planificación Estratégica, al que ya hemos hecho referencia. Pero si por un lado los arquitectos se desentendieron de esas expectativas, por otro no abandonaron la presunción de que sus instrumentos podían ser aplicados más allá de la escala del edificio aislado.

De manera que el apetito privado por obtener el máximo beneficio sin las limitaciones impuestas por las normas orientadas por el "bien común" ya no tuvo enfrente al obstáculo "totalitario" del Plan. Contó por el contrario con los arquitectos, quienes munidos ahora de la teoría de la "ciudad por partes" se constituían –lo desearan o no– en nuevos aliados.

1.
2.



3.

La primera manifestación generalizada de la concepción de la "ciudad por partes" se produjo en 1986 con el concurso "20 ideas para Buenos Aires", impulsado por la intendencia de esa ciudad. Sin requerimientos específicos, las autoridades convocaron a los arquitectos a sugerir "ideas" para distintos sectores de la ciudad. Los principales objetivos del llamado se orientaban a recomponer la "identidad urbana", integrar los diferentes sectores, evitar la disgregación y recuperar la calidad del espacio público. Es cierto que en la medida en que daba cauce a un conjunto muy amplio de opiniones (no se requería que los trabajos fueran específicamente "arquitectónicos"), el procedimiento constituía un avance en relación con la tradición autoritaria de la planificación y más especialmente con las concepciones militarizadas del período inmediatamente precedente. Pero con él se daba simultáneamente un nuevo paso en la desvalorización del rol social y cultural del arquitecto, al instaurarse una modalidad que caracterizaría a muchas iniciativas similares a lo largo del período –su condición no vinculante–, por la que el comitente quedaba libre de utilizar aquellas propuestas y trabajos que considerara más convenientes.

Otra de las contribuciones importantes de esta convocatoria fue la de legitimar el Proyecto –y con él la forma– como instrumento para la construcción de la ciudad. Plan y Proyecto se colocaron como polos enfrentados en el debate, en el que el segundo término como "idea" se instaló, dada la fragilidad de la cultura arquitectónica, en una posición peligrosamente cercana a las inspiraciones momentáneas, no siempre producto de la ponderación y la madurez que la sociedad espera. A pesar de sus debilidades, fue mérito de la iniciativa instalar un grupo de áreas problema y de buenos "deseos formalizados" a cuya definición contribuyeron, entre otros, proyectos como los de Tony Díaz, para el área de rellenos frente al puerto; de Garay, para la subdivisión de la capital en alcaldías; de Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas, para la Boca.

Equivalente sin calorías de los que tanta importancia tuvieran en el período anterior, el concurso de ideas se aplicó también para decidir, entre otros, el destino de dos zonas turísticas, en Villa Carlos Paz y en San Luis. En ambos casos, quizás por primera vez en la historia de este mecanismo de evaluación de proyectos de arquitectura, fue determinante de los resultados la valoración de la articulación entre arquitectura y operación comercial. Pero el mecanismo alcanzó su máxima vigencia en la ciudad de Buenos Aires durante la administración del intendente Carlos Grosso. De este modo, tras el espejismo de un presunto protagonismo en la definición de importantes intervenciones urbanas, a la hora de denunciar el saqueo del patrimonio público y la acelerada decadencia del principal organismo urbano del país, la voz de la corporación se hizo oír sólo en la medida en que se la excluyera. Si las autoridades concedían la realización de concursos de ideas toda otra objeción parecía desaparecer. Se sucedieron así los concursos para la remodelación del antiguo Puerto Madero, los terrenos del antiguo Ital Park y los del área de Retiro.

En el Concurso para el plan maestro de los terrenos de Puerto Madero y en las obras que se realizaron siguiendo sus orientaciones confluyeron de la manera más intensa los distintos tipos y modelos de acciones que se deducían de la nuevas actitudes frente al fenómeno urbano. Ciudad por partes, construcción de ghettos de ricos, "gentrificación", creación de una zona privilegiada con una máxima renta, de posición histórica y paisajística y con el máximo valor absoluto de los predios, por su ubicación junto a los terrenos centrales de la city, Puerto Madero permitió imaginar una verdadera isla, una imagen urbana perfecta para los nuevos ideales de los poderosos en los noventa. La circulación de público por los paseos durante los fines de semana no puede confundirse con un "uso público" del lugar, cuando los programas edilicios están mayoritariamente dirigidos a cubrir expectativas de minorías de consumidores, y mientras ese "público" se limite a mirar en los escaparates la buena vida de los otros. El concurso, de bases excesivamente ceñidas en algunos aspectos y difusas en otros, no obtuvo resultados destacables; en los trabajos de los equipos seleccionados fue dominante la consagración del damero y la ausencia de ideas innovadoras propias para esa zona tan singular de la ciudad y tan significativa para la historia del país. Como había ocurrido un siglo atrás volvió a imponerse un proyecto antiguo: de algún modo Madero venció nuevamente, aunque en este caso sin que ningún Huergo estuviera dispuesto a denunciar su anacronismo.

Sin embargo no debería escapar al análisis una diferencia entre este caso, el de las intervenciones en la costa de Rosario y el posterior concurso para el área de Retiro. En Rosario se trató de una inversión de dineros públicos dirigida a mejorar una zona pública de la ciudad –la costa–, lo que simultáneamente generó un aumento de la renta de la tierra privada en sus zonas aledañas. Renta de la cual la ciudad y los ciudadanos en general no recibieron parte alguna. En Puerto Madero se intentó la construcción de un instrumento público, la Corporación Puerto Madero que, sin otro capital que el derivado de la propia venta de

pping mall Alto Palermo. Juan
os López y Asociados. Buenos Aires.
pping mall Galerías Pacífico. Juan
os López y Asociados. Buenos Aires.
pping mall Alto Palermo. Vista aérea.
Carlos López y Asociados. Buenos
s.
pping mall Alto Palermo. Interior. Juan
os López y Asociados. Buenos Aires.

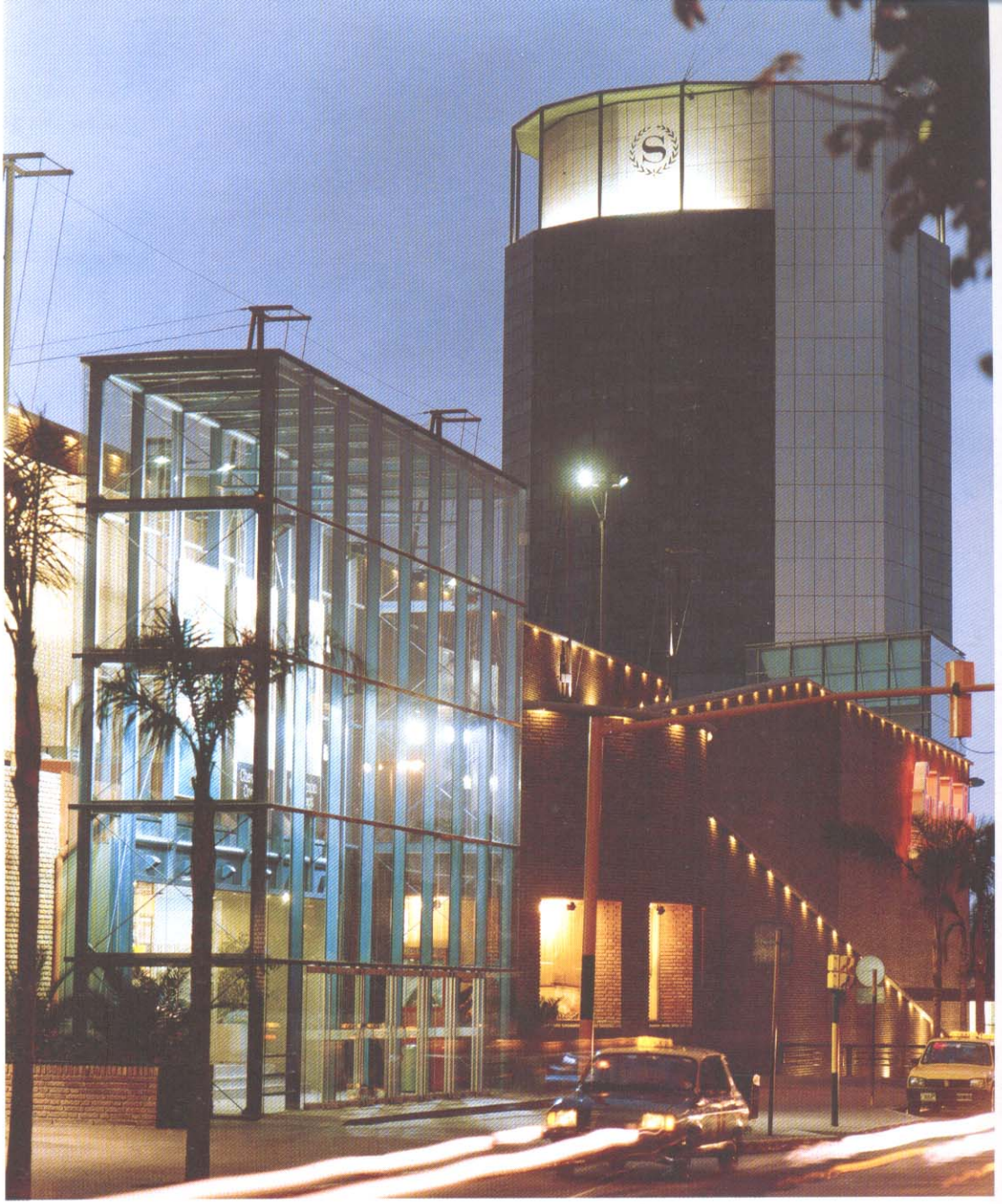
**rama en el que se expresó más cla-
e la transformación ocurrida en las
imas décadas del siglo fue el de los
ng malls. No solamente porque re-
tan un cambio en los procesos de
ción, distribución y comercializa-
ino porque dan cuenta de la crisis
pacio público y obligan a la cultura
ctónica a reflexionar acerca del con-
clásico de unidad.**

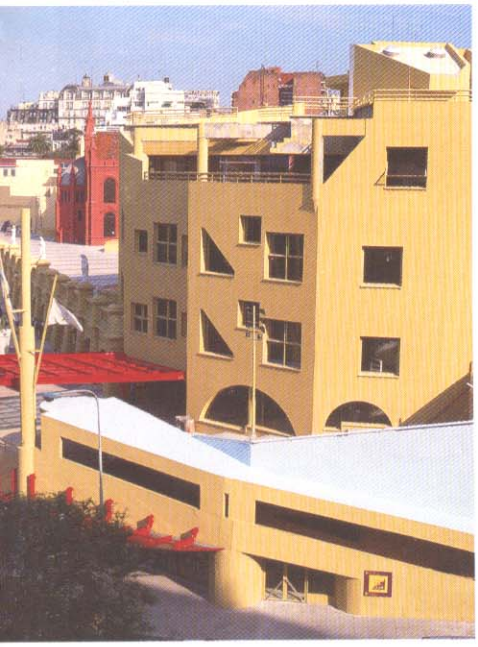
1.

2.

3.

4.





2.

3.

los terrenos, debía ser beneficiaria de la operación, trasladando estos beneficios a un fondo especial para obras de la ciudad. En Retiro se llevó a cabo un concurso con el objeto de determinar una forma general para el área, provocando un sustancial aumento de densidad y una no suficientemente ponderada nueva oferta de espacios terciarios. Tampoco en este caso el resultado se tradujo en una propuesta innovadora o especialmente significativa, limitándose a una distribución razonable de funciones y volúmenes. En relación con los otros dos casos, el Proyecto Retiro constituyó un proceso de privatización lisa y llana de una propiedad estatal, sin otro beneficio para los ciudadanos que el proveniente de la venta de los terrenos, puesto que no mediaba en este caso la creación de algún mecanismo de reapropiación pública del aumento de la renta derivado de la propia urbanización.

En consonancia con la tendencia a la "gentrificación" de áreas centrales obsoletas comenzó a utilizarse un nuevo espacio habitable: el *loft*.

Pese a ser irrelevante por su número y, las más de las veces, frívolo por su destino, el *loft* constituye una respuesta al cuestionamiento de la familia clásica, a la revalorización del individuo, a la pérdida de vigencia de antiguas normas de comportamiento y a la estética "sucia" producida por la consagración del caos metropolitano. Como ocurrió en la década del treinta con los rascacielos, a diferencia de su modelo neoyorquino, los *lofts* se introdujeron en la Argentina como fórmula elaborada y elitista y no como solución pragmática y más o menos masiva. A tal punto que los primeros ejemplos, construidos en un viejo establecimiento en la zona de Pacífico, en Buenos Aires, sirvieron como escenario de las selectas decoraciones de la muestra anual de Casa FOA. En esta misma línea en 1992 se inauguraron los insólitos apartamentos extraídos de un viejo silo, proyectados por los estudios de Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, junto con los de Juan Carlos López y Dujovne, Hirsch.

Retomando la tipología que en los treinta tuvo realizaciones memorables, como la de Suipacha y Paraguay, varios edificios fueron planeados *ab initio* a la manera de aquellos "*ateliers* de artistas". El estudio de Baudizzone-Varas-Lestard proyectó algunos de ellos en bulevar Chenaut y Juncal 4559, recicló con este fin el dock 7 de Puerto Madero y, en el mismo sector, proyectó desde cero el Nº 8, destruido años antes por un incendio.

Otro de los docks reciclados en la misma zona fue concebido con el mismo programa por el estudio de M.SG.S.S., quienes poco después demolieron la mayor parte del magnífico edificio construido por Mario Palanti sobre la avenida Figueroa Alcorta para convertirlo, exposición de Casa FOA mediante, en un nuevo conjunto con *lofts* para jóvenes ejecutivos. Ni el programa ni el desguace de una vieja construcción son, por sí mismos, cuestionables: el cambio de destino y la relación del patrimonio que debe y puede ser conservado en una ciudad con las creaciones *ex novo* son complejos y no pueden resolverse de manera simple por sí o por no. Lo que llama la atención en este caso es la inversión de valores: la fachada de la agencia de venta de autos creada por Palanti no tenía ningún mérito especial; era una composición clasicista en la que incluso no asomaba para nada la elocuencia barroca que su autor mostró en otros ejemplos. Sin embargo, esa fachada anodina fue lo único que quedó en pie, mientras que lo que hacía extremadamente singular y valioso a ese edificio, la insólita rampa para pruebas de autos en la terraza, fue destruida.

La tipología de estos espacios únicos, generalmente con un entrepiso, fue desarrollada de manera sistemática en numerosos edificios concebidos con esta finalidad. A diferencia de las soluciones más sofisticadas, estas obras mostraron la existencia de un público de clases medias con menores recursos –jóvenes, divorciados, parejas sin hijos–, dispuesto a habitar de una manera informal en relación con las conformaciones más frecuentes.

La unión de la creciente inseguridad urbana con la incapacidad de la administración para reorganizar de manera atractiva zonas comerciales existentes, más el proceso de concentración de capital que caracterizó también a los circuitos de comercialización, generó un programa que había sido frecuente en los Estados Unidos y distintos países latinoamericanos, pero que hasta estos años nunca se había instalado en la Argentina: los centros de compras.

Con su paisaje homogéneo, su separación de tipos de tránsito y su "riqueza" espacial, con su orden, con la sistematización industrializada de sus productos, estos edificios deberían ser considerados como pequeñas utopías construidas, realización perfecta de los sueños de un *bauhausler*. El funcionalismo acrítico que caracteriza a estas arquitecturas se oculta bajo el único gesto que desagradaría al Gropius de los treinta (y ya no tanto al de los cincuenta): el uso de un lenguaje aplicado, lenguaje que en los centros de compras se superpone a su estructura, disfrazándola de dama decente o de muchacha divertida. Para es-

1. Hotel Sheraton, Nuevo *shopping*. Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Urtubey. Córdoba.
2. Buenos Aires *Design Center*. Clorindo Testa. Buenos Aires.
3. Buenos Aires *Design Center*. Clorindo Testa. Buenos Aires.

La construcción de *shopping malls* constituyó un desafío para los arquitectos no dispuestos a abrazar la estrategia del *collage* posmodernista. Con una composición irreverente de sus volúmenes, sus colores, sus terminaciones descuidadas, sus columnas revestidas en cartón pintado, el Buenos Aires *Design Center* fue duramente criticado por tradicionalistas y modernistas recalcitrantes.

te fin, la banalización del "posmodernismo" y la jibarización de las teorías populistas de Robert Venturi constituyeron un fundamento tan efímero e ilusorio como las verdes palmeras de plástico o los moños rojos que suelen decorarlos.

En algunos casos los centros de compras se instalaron en la periferia conectados a vías importantes de circulación, a la vez que –perfecta muestra de la "ciudad por partes"– en otras ocasiones lo hicieron en zonas densas, sin resolver problemas como los de accesibilidad, aumento de cargas energéticas y otros efectos cuyos inconvenientes se agregaron a los ya soportados por los ciudadanos.

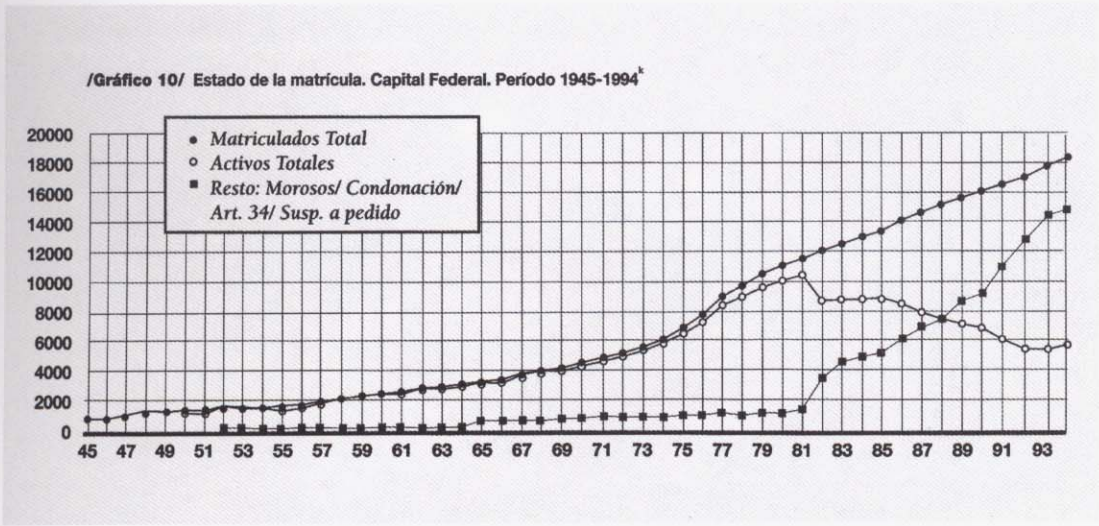
Las obras que mejor expresaron las distintas actitudes estéticas adoptadas frente a este tema fueron Alto Palermo, Unicenter y Paseo Alcorta, en Buenos Aires, y Patio Olmos y Córdoba *Shopping*, en Córdoba. El primero tuvo el mérito de haber introducido una inédita solución urbana consistente en un puente que permitió abrir a la circulación pública la calle Arenales; también es destacable la rica dinámica espacial conseguida con la resolución curva del interior. Pero su principal logro residió en el carácter del edificio, una construcción espectacular, perfectamente adecuada a las previsiones de duración del edificio y al gusto telemasificado del público. No menos *kitch* por el gusto de sus interiores, aunque más ordenado y menos estridente que Alto Palermo, Unicenter se destaca en cambio porque, ubicado en una escuálida área junto a una de las principales vías de acceso a la ciudad, constituyó un gesto de total indiferencia: hacia ella, el Centro se presenta como una enorme caja decorada con guardas de torta de cumpleaños.

El interés de Paseo Alcorta reside en el intento de resolver el programa mediante una composición y un léxico cultos y dentro de los límites de la tradición modernista. El edificio resultante tuvo logros destacables, como la potente rampa que trepa por uno de los flancos del edificio y, en general, el elegante tratamiento de la volumetría exterior. Sin embargo, el proyecto expresa cierto conflicto en torno de la aceptación plena del carácter frívolo del programa. Esta relativa incertidumbre se advierte especialmente en la resolución del espacio interior y en el tipo de materiales empleados: a partir de una estructura compositiva que se resiste a abandonar principios disciplinares, como los de "honestidad", "claridad", "orden" o "permanencia", en el resultado parecen neutralizarse mutuamente esos principios con las demandas de shock de los consumidores, las exigencias de la operación comercial.

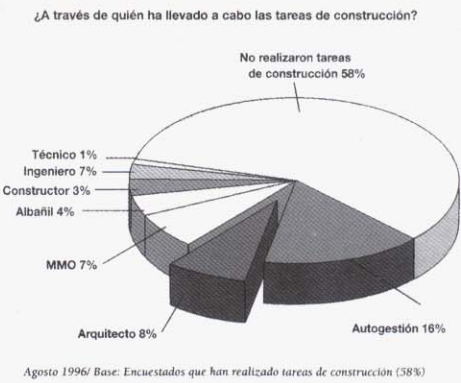
Con una interpretación técnica y simbólica más flexible del programa, Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Rampulla y Urtubey construyeron un muy buen ejemplo, que si bien acepta la condición efímera y celebrativa de estos festivales consumistas, conserva las cualidades de cierto rigor, aceptación de leyes de proyecto e intención de búsqueda que en estos casos límite aún diferencian a la profesión de las operaciones meramente publicitarias.

En este registro crítico, la actitud en general irónica y aparentemente despreocupada que ha ido caracterizando el discurso arquitectónico de Clorindo Testa en estos años condujo a una solución del programa del Buenos Aires *Design Center* en Recoleta, que generó opiniones contrapuestas. Con una composición irreverente de sus volúmenes, un empleo de inusuales colores pastel saturados, una construcción de terminaciones descuidadas en las piezas principales y con sus columnas interiores revestidas con una colección de formas hechas de cartón pintado, la obra fue duramente criticada por tradicionalistas y modernistas recalcitrantes. Sin embargo, precisamente por esas razones, otros reconocieron en ella un ajuste sin fisuras con las condiciones del programa que debía resolver. Más aún, el edificio es probablemente, junto con Alto Palermo, una de las primeras manifestaciones del *Big* en la Argentina. Es que en ambos casos se trata de unas construcciones que superan la escala habitual de la arquitectura. No tanto o no sólo por su tamaño, puesto que incontables construcciones de grandes dimensiones le anteceden no solamente en nuestro país sino en el mundo desde que la Arquitectura existe. Lo nuevo aquí es la condición híbrida de estos edificios, enormes desde luego, pero sobre todo articulados con la trama metropolitana y de una importante complejidad funcional y dimensional interior y exterior. Es difícil establecer si el Buenos Aires *Design Center* es una parte del Centro Cultural Recoleta o si sus veredones, con sus magníficas vistas al entorno –bloqueadas por instalaciones "transitorias" de dudosa legitimidad– son interiores o parte de la plaza.

En suma, la construcción de la ciudad de fin de siglo ya no sigue el sencillo esquema de crecimiento en mancha de aceite que fue característico a lo largo de todo el siglo. Aunque con el tiempo adquiriera cierta autonomía, la constitución de vecindarios y luego de barrios, tanto en el primero como en los sucesivos cordones de expansión, estaba subordinada a una centralidad de grado "superior" correspondiente al casco histórico de la ciudad. En los comienzos, se trató de sectores escuálidos con una ocupación irregular del te-



1.



2.

rritorio, pero con el tiempo se fueron rellenando los huecos y se alcanzó una centralidad complementaria, pero nunca alternativa. Las ciudades de fin de siglo, en cambio, explotan e implotan al mismo tiempo.

Las novedades de su conformación son al menos tres. En primer lugar, que para los sectores sociales más acomodados, y en los sueños de vastos sectores medios, el centro de la ciudad tiende a dejar de ser un sitio deseable o necesario: en el nuevo universo enteramente privatizado, el trabajo, la educación en todos los niveles, los servicios, la salud, el esparcimiento, están en los nuevos barrios al alcance de la mano. En segundo lugar, ya no se espera el completamiento de procesos de compactación: los "huecos" albergan nuevas funciones dispersas. Enormes terrenos en los costados de las nuevas redes de autopistas son ocupados por cajas cerradas sobre sí mismas, instaladas las más de las veces sin ninguna vocación de articulación con el contexto en el que se encuentran, ni siquiera en el plano de la retórica, por cuanto como señales destinadas a ser percibidas a gran velocidad, su carga de información debe reducirse al mínimo que se alcanza con la exhibición de marcas de dimensiones gigantescas. En tercer lugar, a estos lugares o "no lugares" como suelen ser llamados, se agregan los huecos que emergen en el seno de la ciudad existente, por obsolescencia de las estructuras que la conforman.

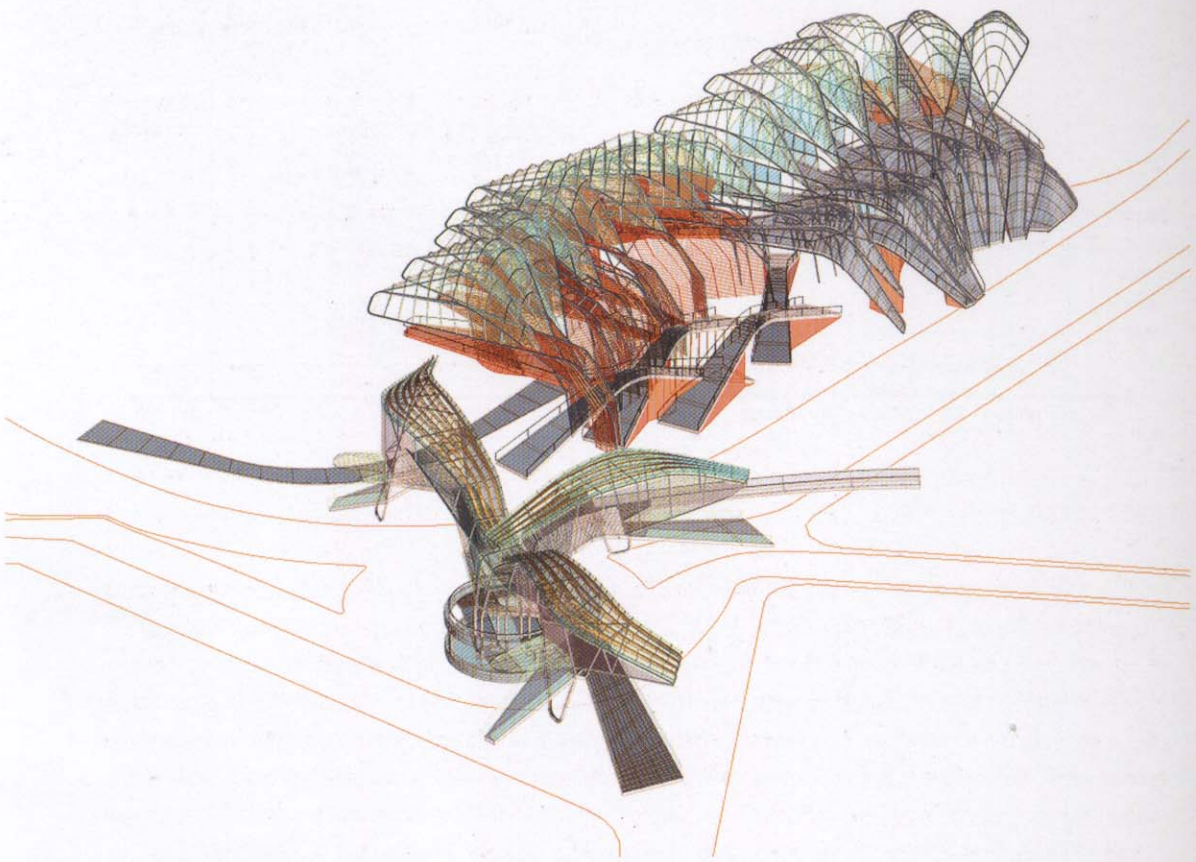
Un modelo institucional en agonía

A mediados de los años ochenta, Francisco García Vázquez expuso con la lucidez y valentía intelectual que lo caracterizaban la situación de la profesión de arquitecto en la Argentina. De sus cálculos surgía un alarmante estado de hipertrofia numérica y, en consecuencia, de degradación y debilidad. De acuerdo con su estudio el país contaba en ese momento con más de 20.000 profesionales mientras se necesitaban 2.340 (frente a los 6.215 que requería un país como España o los 15.762 de la Alemania Federal). La superficie construida por arquitecto había bajado de su promedio de 1.000 m^2 anuales para el período 1910/1968 a 164 m^2 anuales en el quinquenio 1979/1983; y esa situación parecía estar empeorado aún más. Mientras tanto, a un costo por año y por alumno "equivalente [al] de los sueldos anuales de 30 obreros comunes", las Facultades de Arquitectura de las universidades argentinas contaban con 31.265 alumnos (Gran Bretaña 1.356, España 19.800, Estados Unidos 37.000, URSS 23.000) y cada año continuaban agregando aproximadamente la misma cantidad de nuevos graduados que la total de los profesionales necesarios. En Argentina (1994) hay un alumno de arquitectura cada 1.235 habitantes, en Dinamarca 1/2.577, en Brasil 1/6.992, en Bélgica 1/25.885, en China 1/92.086. Considerada en el área metropolitana, la relación es aún más alarmante: 1/426 y, peor aún, en la Capital Federal –donde se concentran 17.401 de los arquitectos matriculados– la proporción alcanza un valor de gravedad extrema: hay allí un arquitecto por cada 170 habitantes.

El estudio de García Vázquez fue realizado con datos de comienzos de la década del ochenta y sus conclusiones son más graves aún en los años que nos ocupan. Basta constatar que en el período intercensal 1980/1990 la población argentina creció un 35,7% mientras que la cantidad de estudiantes de ar-

1. Estado de la matrícula. Capital Federal 1945-1994 (Fuente: Bekinschtein-Aldassoro)
2. ¿A través de quién ha realizado tareas de construcción? (Fuente: Bekinstschtein-Aldasoro).

A mediados de los años ochenta, Francisco García Vázquez expuso con la lucidez y valentía intelectual que lo caracterizaban la situación de la profesión de arquitecto en la Argentina. De sus cálculos surgía un alarmante estado de hipertrofia numérica y, en consecuencia, de degradación y debilidad.

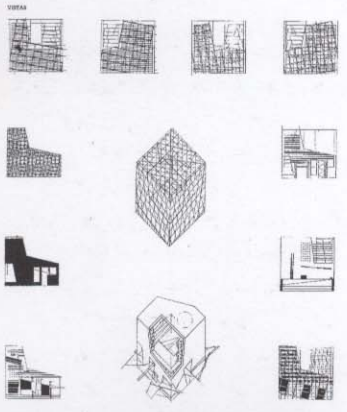


1.

quitectura (sólo en el ámbito público) aumentó un 100%. Por añadidura, en el período 1980-1993 se produjo una caída del 30% en la actividad de la construcción, que a continuación pasó de registrar 15 millones de m^2 en 1994 a 12,5 millones de m^2 en 1995, con una recuperación parcial en 1998 (14,6 millones de m^2) para volver a caer en los últimos dos años del siglo: a comienzos de 2000 esa actividad estaba seis puntos por debajo en relación con 1999. En términos más generales da una idea de esa contracción el hecho de que la superficie total aprobada en 1993 ya era menor del 40% en relación con el promedio durante la década del setenta.

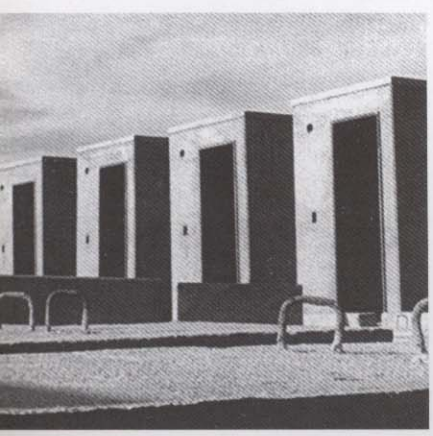
Por añadidura, de esos volúmenes sólo una ínfima parte han involucrado la acción de arquitectos: los edificios de hasta cuatro pisos, el 85% del parque construido del país, son levantados por ingenieros y, sobre todo, por maestros mayores de obra.

Según los estudios de Bekinstein y de San Sebastián, el resultado de estas condiciones es que, sin tener en cuenta qué tipo de tareas realizan ni en qué nivel de responsabilidad, menos del 60% de los matriculados se encuentra ocupado como arquitecto. Del total, y no considerando el volumen de los emprendimientos, apenas un minoritario 23,5% de la totalidad de egresados realiza las tareas de proyecto y dirección de obras para la que fueron principalmente entrenados. De la desilusión acerca de las posibilidades efectivas del ejercicio de la profesión tal como se lo imaginó durante la carrera en la universidad da cuenta el hecho de que pasados diez años de la obtención del título de arquitecto sólo queda un 37% del total de matriculados en el Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo de la Capital Federal (1994).



2.

En estas condiciones, con más razones que en los períodos anteriores, la supervivencia fue determinada por la intensidad y amplitud de las relaciones con el poder público y, especialmente, con los grandes empresarios emergentes del proceso de concentración de capitales. La mayoría de las grandes oficinas más consolidadas conservaron o adaptaron sus estructuras a la crisis general de la profesión y al proceso de concentración económica, mientras que los jóvenes que creían poder repetir el mismo camino enfrentaron la disolución de los grupos en que se habían nucleado a fines del período anterior.



3.

Superada la crisis general de la economía, que culminó con el fin los ochenta, y reiniciado en los noventa un proceso de estabilización y recuperación de algunas actividades económicas, el campo profesional se

encontraba en buena medida diezmado y muy pocas unidades estaban en condiciones de protagonizar la nueva escena. Pero estas circunstancias no detuvieron el proceso de concentración; dos factores contribuyeron a ulteriores movimientos en este sentido.

En primer lugar, la desregulación de los honorarios profesionales que tuvo lugar a partir del decreto 2.284, emitido por el Poder Ejecutivo Nacional, en vigencia desde el 1° de noviembre de 1991. Los términos y el alcance de ese decreto fueron más tarde reforzados por la ley 24.432 sancionada por el Congreso Nacional y en vigencia desde el 10 de enero de 1995. Mediante estos instrumentos legales los honorarios profesionales dejaron de estar sujetos a las normas arancelarias de alcance nacional, por cuya vigencia velaba el decreto-ley 7.887 desde 1955.

Como parte de las nuevas políticas de liberación del mercado, desde entonces los honorarios quedaron a merced de pactos y acuerdos particulares. En términos generales, mediante estas medidas se tendió a favorecer a quienes contaban con mayor capacidad de resistencia y negociación, pero también se estimuló el desprejuicio y el aventurerismo, y con ello la profundización del proceso de degradación de los valores de la disciplina. Esta política se vio acentuada por un programa de incentivación de la industria de la construcción promovido con el objetivo de atenuar los altos y crecientes índices de desocupación. Orientada a la vivienda de sectores medios bajos, a partir de mínimas inversiones estatales, la rentabilidad del programa se hacía posible a partir de un brusca contracción de unos costos de los que los honorarios profesionales constituían una componente no despreciable.

En segundo lugar, como si no bastara la presencia de los ingenieros y los maestros mayores de obra, la matrícula debió hacer frente a un nuevo "adversario". Luego de décadas en las que la heterogénea fase que hemos analizado en el primer capítulo fue sustituida por la consolidación de un campo profesional local, la apertura económica iniciada en los noventa dio lugar a la irrupción de empresas y profesionales de otros países. El fenómeno comenzó a manifestarse de manera estridente en algunos grandes edificios que analizaremos más adelante, pero poco a poco fue afectando a emprendimientos de menor volumen, resueltos en su totalidad o en sus aspectos principales mediante la intervención de arquitectos contratados en países limítrofes.

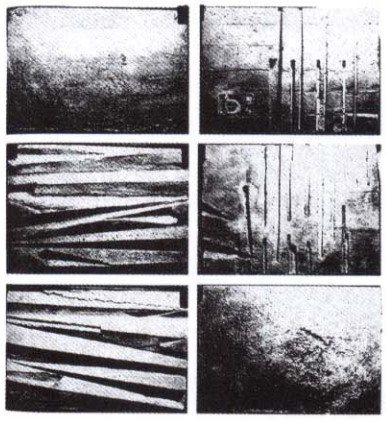
Reducidas sus posibilidades de trabajo en concordancia con la formación recibida, para los recién graduados quedó la experiencia de la docencia universitaria como una narcótica suplencia de la acción real. En buena medida esta función de narcótico colectivo ayuda a comprender la existencia y la producción de las Facultades de Arquitectura en esta etapa, al tiempo que define su rol, ya no sólo como productor y reproductor de conocimientos sino como los principales contenedores de la disciplina misma, o de sus restos. Contenedores que agregaron a las funciones citadas las de legitimación, experimentación y consagración de modelos que en las etapas anteriores habían asumido otras instituciones.

Como consecuencia de la tradición academicista y profesionalista, pero también de esta condición de extrañamiento, el proyecto ocupó el lugar central de los programas de enseñanza. Pero al carecer de un desarrollo igualmente importante e integrado de los estudios tecnológicos, de las formas de gerenciamiento, de las teorías y de las humanidades, sin interconexiones activas con las artes, el proyecto quedó confinado a su condición de técnica operativa. Técnica que, como ha sido señalado en numerosas oportunidades, no debería confundirse con la Arquitectura misma.

El resultado de este proceso es que, paradójicamente, la Argentina de fin de siglo posee más egresados que nunca y en número considerable con una destacable pericia proyectual, pero también que no ha logrado una renovación generacional en los roles protagónicos, ni generar una producción de calidad capaz de provocar el interés de la comunidad internacional, a diferencia de otros países de la región como México o Chile.

Aun así, la continuidad de las instituciones democráticas ha beneficiado a los arquitectos argentinos, porque permitió al menos algunos avances en la comprensión de las dimensiones culturales de la disciplina. Es que –a pesar de sus relativamente escasas realizaciones y aunque experimentaron procesos de burocratización, alentaron comportamientos corporativos y muchas veces frenaron impulsos renovadores– las instituciones permitieron consolidar la pluralidad de opiniones, sostener y difundir investigaciones de manera libre y sistemática y reconstruir redes que fueron dando cada vez mayor solidez al cuerpo de la cultura.

La investigación se consolidó en casi todas las Universidades y su existencia autónoma ha sido una de las características más notables de este período. A diferencia de las iniciativas aisladas desarrolladas con anterioridad, por primera vez en el siglo comenzó a construirse en el país lo que puede identificarse como un "sistema



4.

1. Puente peatonal. Clorindo Testa, con Sebastián Kohurian. Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea. Universidad Torcuato Di Tella.
2. Reelaboración de una manzana tradicional. Centro Poiesis. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires.
3. Módulos de instalaciones sanitarias. Equipo para el Estudio de la Vivienda. Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad Nacional de Rosario.
4. Trabajos con hormigón armado. Instituto de Diseño. Facultad de Arquitectura. Universidad Católica de Córdoba.

La investigación se consolidó en casi todas las Universidades y su existencia autónoma ha sido una de las características más notables de este período. A diferencia de las iniciativas aisladas desarrolladas con anterioridad, por primera vez en el siglo comenzó a construirse en el país lo que puede identificarse como un "sistema de investigación" en relación con la Arquitectura.

de investigación" en relación con la Arquitectura. Es verdad que en buena medida el crecimiento de estas actividades ha sido directamente proporcional al aumento de alumnos en los institutos de enseñanza y al de la cantidad de profesionales egresados e inversamente proporcional a sus oportunidades de trabajo en la profesión. Por este motivo, no puede dejar de observarse que el fenómeno es parte de la hipertrofia ya señalada y que, en rigor, ha contado más con la buena voluntad y la dedicación de los protagonistas que con los recursos de todo tipo –materiales, bibliografía, equipos dignamente rentados de estudios de campo, maquinaria, publicaciones, sistemas informáticos avanzados, etc.– que requeriría una relación austera entre inversión de energías y resultados. Debido a que la masividad y la gratuidad del funcionamiento del sistema universitario público argentino se basa en el trabajo de docentes cuyas remuneraciones son de una insignificancia ofensiva, el "sistema de investigación" también se ha hipertrofiado como producto de una política que ha procurado paliar esa insignificancia mediante los llamados "incentivos a la investigación". De manera que la "investigación en Arquitectura" también se ha potenciado en el último tramo del siglo como resultado de este sistema, que tiende a dar a la actividad de investigación –habitualmente riesgosa, costosa y por ende concentrada– un insólito carácter masivo.

Ha habido intentos de "investigación" en Arquitectura, como los llevados a cabo en el Instituto de Diseño de la Universidad Católica de Córdoba, en el CEAC de la Universidad Torcuato Di Tella o en el Centro Poiesis, dirigido por Jorge Sarquis. El trabajo de este último ha tenido el mérito de atraer la atención sobre el tema, de estimular experiencias de búsqueda provocadoras, tangenciales a las técnicas de proyecto consolidadas, y de elaborar una construcción de creciente interés teórico. Pero, en ninguno de los casos citados, todavía no pueden registrarse propuestas proyectuales originales y consistentes.

Dado las particularidades gnoseológicas de los procesos de proyecto que caracterizan a la Arquitectura, la investigación –entendida con los rasgos de sistematicidad, previsibilidad y falsabilidad que la aproximan a las metodologías científicas– se ha producido más bien en campos externos, de los que la Arquitectura misma abreva o con los que se vincula.

Así, se ha avanzado en las investigaciones históricas, de las que deben citarse las primeras tesis doctorales en ese campo aprobadas por arquitectos (Fernando Aliata, Anahí Ballent, Adrián Gorelik y Graciela Silvestri), en la Universidad de Buenos Aires; el "breve cielo" del Instituto de Arte Americano, en los ochenta, y la creación en su seno del Centro de Arqueología Urbana; los trabajos del CURDIUR, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Rosario; del CEHAU de la Universidad de Mar del Plata, y del CEDODAL, en Buenos Aires. Si bien en este campo de estudios se han producido importantes avances metodológicos y de información, no puede dejar de señalarse la deuda aún no saldada de su productividad –no necesariamente en el sentido inmediatamente operativo– con la praxis de la disciplina: las más importantes creaciones de la arquitectura en la Argentina esperan aún la tarea pendiente de su conocimiento y valoración crítica profunda.

La innovación más importante en el campo de los estudios e investigaciones urbanas ha sido probablemente la creación del Instituto del Conurbano, en la Universidad de General Sarmiento, dirigido por José Luis Coraggio, mientras que la tarea del Centro de Investigaciones de Conservación de la Energía, dirigido por John Martin Evans, la del Equipo para el Estudio de la Vivienda (EPEV), de la Universidad Nacional de Rosario, y el CEVE, orientado por Horacio Berreta, en Córdoba, se encuentran entre las investigaciones tecnológicas que ocupan un lugar destacado.

En todos los casos, el valor de principal de estos trabajos debe ser estimado entendiéndolos como indicadores de posibilidades: modestos en apariencia, su magnitud y su continuidad no pueden dejar de sorprender si se los relaciona con los recursos ínfimos que las instituciones destinan a producirlos.

Como consecuencia de las dificultades económicas, pero también de un creciente analfabetismo disciplinar, en estos años se asistió a la liquidación casi total de la actividad editorial argentina, reducida a títulos aislados, revistas efímeras o publicaciones en las que predomina la imagen y la crítica está generalmente ausente. El papel pionero desempeñado por esa industria en la difusión en habla castellana de las principales teorías modernistas de arquitectura se ha perdido y no se observan signos de recuperación. En reemplazo de libros o revistas como vehículos de un debate denso, se desarrolló un fenómeno infrecuente en otros países: los suplementos de Arquitectura. Incluidos por la mayor parte de los periódicos nacionales y locales y, más allá de su función como difusores de conocimientos y de su creciente calidad comunicativa, constituyen en realidad otro síntoma del núcleo irresuelto de la profesión: la tensión entre un número desmedido de actores (que justifican la tirada), sus limitadas posibilidades de acción (que les impiden consumir productos más caros) y la fragilidad de una cultura que se alimenta casi exclusivamente por estas fuentes de lectura veloz.

1.

1. Parador Turístico. Díaz, D'Angelo, Ibarlucía. Pinamar.

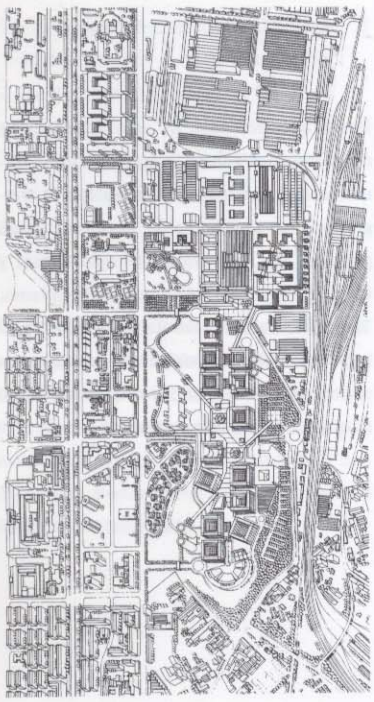
Destacado defensor de una arquitectura de geometrías sencillas, apoyada en la tradición del damero y en las tipologías simples de la construcción popular, amigo personal de Aldo Rossi, Giorgio Grassi y otros integrantes del neorracionalismo, Tony Díaz ha sido uno de los pocos arquitectos que en este período ha creído necesario construir y discutir una teoría sobre la que fundamentar su trabajo.

Mundialización y nostalgias del futuro: la exigencia de ser iguales

La dialéctica de lo mismo y la diferencia es una condición de la modernización: lo hemos estado comprobando a lo largo de este libro. La autofundación del mundo impone la necesidad de lo nuevo y lo diferente, porque de otro modo habría subordinación de la obra a algún tipo de mandato preexistente, externo a su propio universo excluyente. Paradójicamente, la adopción de este principio de autofundación es consecuencia de la tendencia a la destrucción de toda preexistencia (valor) que pueda actuar como obstáculo frente a la ley de reproducción del Capital, por lo cual la sociedad moderna supone asimismo la desaparición de las diferencias tanto en el plano de las personas como de las comunidades. La expansión de las cocinas étnicas avanza en una dirección y, simultáneamente, en la dirección opuesta, se expande la macdonaldización.

La principal divergencia entre la condición de la Arquitectura en las últimas décadas del siglo y las anteriores etapas de la modernidad radica en el carácter agudo de la crisis de fundamentos; en la pérdida, que muchos perciben como definitiva, de toda posibilidad de sostener la creación sobre algo más sólido que las vísceras del propio sujeto creador. Como hemos visto, en etapas anteriores podía pensarse que si bien imponían por un lado la subordinación a un cierto estado presuntamente universal de la disciplina, la norma clásica o la determinación funcional daban lugar, merced a esas mismas delimitaciones de campo, a infinitas líneas de particularidad y autonomía. Caída la creencia en esas o en cualquier otro tipo de certidumbres, el debate en los últimos años parece haberse sintetizado en cambio en una disyuntiva entre posibilidades excluyentes, que responden a un mismo supuesto, este es: que la modernización y especialmente en su estado de desarrollo al culminar el siglo XX tiene un único signo y ha derivado en un universo totalizador dominante y sin fisuras. O bien se es parte de ese universo o bien habrán de buscarse alternativas en espacios de radical exterioridad.

Retomaremos en el siguiente apartado la segunda de estas posibilidades. En términos del título de este capítulo, quienes optan por la primera deberán operar con una suerte de stock universal de significantes y materiales que fluyen en todas las direcciones de las redes de información, sin ataduras a ninguna significación particular, y cuyo origen, teóricamente, carece de importancia. No es por azar que una de las expresiones más provocadoras del debate arquitectónico internacional de la última década del siglo haya sido organizada en torno del prefijo inglés *"any"*, que equivale a "cualquiera" o "alguno". Como es sabido, liderada por el arquitecto norteamericano Peter Eisenman, una corporación con ese nombre impulsó la realización de simposios anuales a lo largo de diez años, convocando en cada oportunidad a los más destacados arquitectos y figuras de la cultura mundial a debatir temas vinculados, vez a vez, a las palabras que en ese idioma se forman con el prefijo: *anyone* (alguien), *anyplace* (cualquier lugar), *anyhow* (de cualquier modo), *anytime* (en algún momento), *anybody* (cualquiera). Cada uno de los simposios se realizó siempre en distintas ciudades del planeta, y Buenos Aires albergó en 1996 al que debatió en torno de la última de estas palabras.



1.

Sin embargo, la condición mundializada de la arquitectura que parece expresarse en el nombre y en la diseminación temporal y geográfica de este evento es sólo aparente: "Any", la corporación que lo organiza, tiene su sede en Nueva York, sede a su vez del evento con que culmina la serie cuando se escriben estas líneas. No todo lo sólido, cabría pensar, se ha disuelto en el aire.

Podría argumentarse que la creciente celebración de otros eventos internacionales en el país a lo largo de este último tramo del siglo XX prueba que, efectivamente, el debate se ha ido mundializando y que la cultura arquitectónica en la Argentina está perfectamente articulada con las ideas y prácticas de la escena internacional. La realización de las Bienales de Buenos Aires, del Foro Internacional en Córdoba, de numerosos ciclos en Rosario, Mar del Plata y La Plata, serían las expresiones de este fenómeno. Pero es conveniente no llamarse a engaño: el papel de una comunidad en el proceso de mundialización no se mide en función de su disposición para **recibir** las señales de la red sino en su capacidad de **emitirlas**. O en ambas. En este sentido, la producción de la arquitectura en la Argentina de estos años ha estado prácticamente ausente de todos los ámbitos internacionales en los que hubiera podido manifestarse, como exposiciones, conferencias, libros y, muy especialmente, publicaciones periódicas.

Sujeta a la universal crisis de fundamentos; bajo la hegemonía de una concepción profesionalista; sin tiempo, en consecuencia, para la duda y la reflexión; sin un Estado que alentara la experimentación y las aperturas; sin instituciones consolidadas para el ejercicio de la crítica y la teoría, la arquitectura en la Argentina de estos años se limitó, en la mayoría de los casos, a incorporar piezas o rasgos de vigencia efímera, significantes disponibles del mencionado stock internacional.

La única tradición que continuó vigente desde los viejos tiempos de la Academia, y quizá desde la "regularidad" rivadaviana, siguió siendo la del recurso al orden geométrico, en el cual se manifestó en estos años la vieja noción del "partido": una síntesis sencilla entre la traducibilidad y la sociabilidad de los esquemas euclidianos y la subjetividad de la intuición individual e inefable, capaz de condensar en esos ideogramas elementales, de un solo golpe seguro, la complejidad y las incertidumbres de la realidad de las condiciones, las necesidades y los deseos que convocaron su existencia.

Los modelos cambiaron, y en los mejores casos el lugar de Louis Kahn fue ocupado por Mario Botta, Ieo Ming Pei, Kevin Roche o Larrabee Barnes. De algún modo el geometrismo abstracto constituyó una vía de escape para quienes no encontraban otro modo de controlar el flujo de significantes.

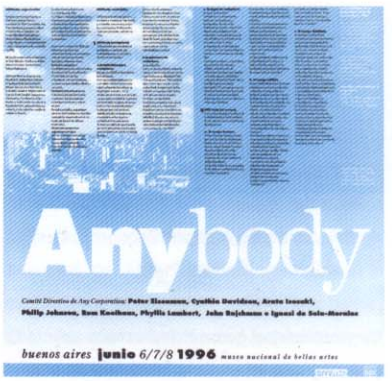
Esa táctica para la definición de la forma se detecta en varias obras del estudio de M.SG.S.S., como el complejo de La Bicocca, en Turín, la sede de la embajada de la entonces URSS en Buenos Aires, la escuela Goethe, y el Palacio Alcorta. En parte como desarrollo de su temprano interés por Kahn, ahora combinada con la atrac-

2

1. Plan para "La Bicocca". Anteproyecto. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, con Sandro Borghini. Turín.
2. Viviendas. Baudizzone, Lestard, Varas. Campana.
3. Torre Prourban. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Buenos Aires.
4. Encuentro *Anybody*. Afiche.

Especialmente durante los ochenta la de la claridad o simplicidad geométrica fue una de las pocas líneas sobre la que podían apoyarse modernistas acosados por la caída de las certidumbres o las expectativas que habían caracterizado el período anterior.

3.



4.

ción ejercida por las poéticas rossianas, la ecléctica búsqueda en numerosas direcciones que había caracterizado a la primera etapa de la obra del estudio se transformó –especialmente en los ochenta– en una vía de sentido único, presidida por una fuerte necesidad de orden.

En la producción del estudio Lier-Tonconogy puede advertirse una actitud similar. Ya hemos hecho referencia a una de sus obras, Paseo Alcorta, expresión de una fuerte voluntad de controlar la totalidad de un programa cambiante, disperso e in-significante, como son los centros de compras. La inusual geometría elíptica insinuada por el remate del edificio que alberga las oficinas del Lloyds Bank, en Buenos Aires, consigue resonar con la dinámica de fuerzas del complejo nudo circulatorio en el que se localiza, pero las concesiones figurativas (el juego formal entre volumen aventanado y torre de vidrio en el segundo caso) atemperan la intensidad del resultado. En otras obras, como el estadio de Mar del Plata, el punto de partida de un tema más tradicionalmente "modernista" –y por ende menos rarificado– permite lograr una propuesta de notable consistencia, sin conflictos con las premisas originales de unidad y síntesis que están en la base de las búsquedas de sus autores.

Una de las expresiones más elocuentes de esta preferencia por la composición de geometrías contundentes está constituida por la obra de Miguel Angel Roca. Se trata de una producción que por su volumen extraordinario y su infrecuente potencia comunicativa, y gracias al empuje de su creador, se ha constituido en una de las pocas manifestaciones locales reconocidas a escala internacional. Probablemente impulsado por esa incontrolable energía creativa, en un ámbito en el que algunas instituciones del Estado todavía concentran cierta capacidad constructiva, a pesar de su creciente debilidad, Roca no ha dudado en asumir roles como funcionario público en distintos momentos a lo largo de las dos décadas que ahora analizamos. Esta ubicuidad no es frecuente, seguramente en tanto supone comprometedoras y demasiado visibles lealtades, a la vez que la burocracia del Estado suele ser vista como un obstáculo difícilmente superable desde el interior de las instituciones. De manera que el signo que caracteriza a su producción es precisamente su sometimiento a las leyes de la máxima velocidad que demandan los hechos políticos: en este caso máxima velocidad de creación, máxima velocidad de construcción, máxima velocidad de consumo. Es la necesidad de creaciones rápidas la que conduce a la adopción de soluciones de geometrías simples, aunque en apa-

1. Centro Comunal. Miguel Angel Roca. La Paz. Bolivia.
2. Centro Comunal. Miguel Angel Roca. Córdoba.
3. Estadio de Basketball. Lier, Tonconogy. Mar del Plata.
4. Estadio de Basketball. Esquema. Lier, Tonconogy. Mar del Plata.

La simplicidad geométrica estuvo asociada para algunos con cierta tradición de austeridad, y con ecos kahnianos. Por otra parte esta modalidad proyectual permite una velocidad de resolución en consonancia con demandas frecuentemente imprevisibles o de gran inestabilidad.

riencia complicadas; es la misma necesidad la que impulsa una aligerada circulación de significantes la que determina una despreocupación relativa por la precisión y la congruencia de los detalles de construcción. De estas fuerzas han surgido sagas de construcciones que han marcado especialmente el paisaje urbano de Córdoba, como las de las peatonales y plazas, los bancos provinciales o los centros culturales y comunitarios. En medio de tantas propuestas, en ocasiones como la del edificio para Facultad de Derecho o en el Rectorado de la Universidad de Córdoba, donde la creatividad formal se contiene y matiza, asoman las posibilidades de una arquitectura de mayor madurez, consistencia y, por ende, perdurabilidad.

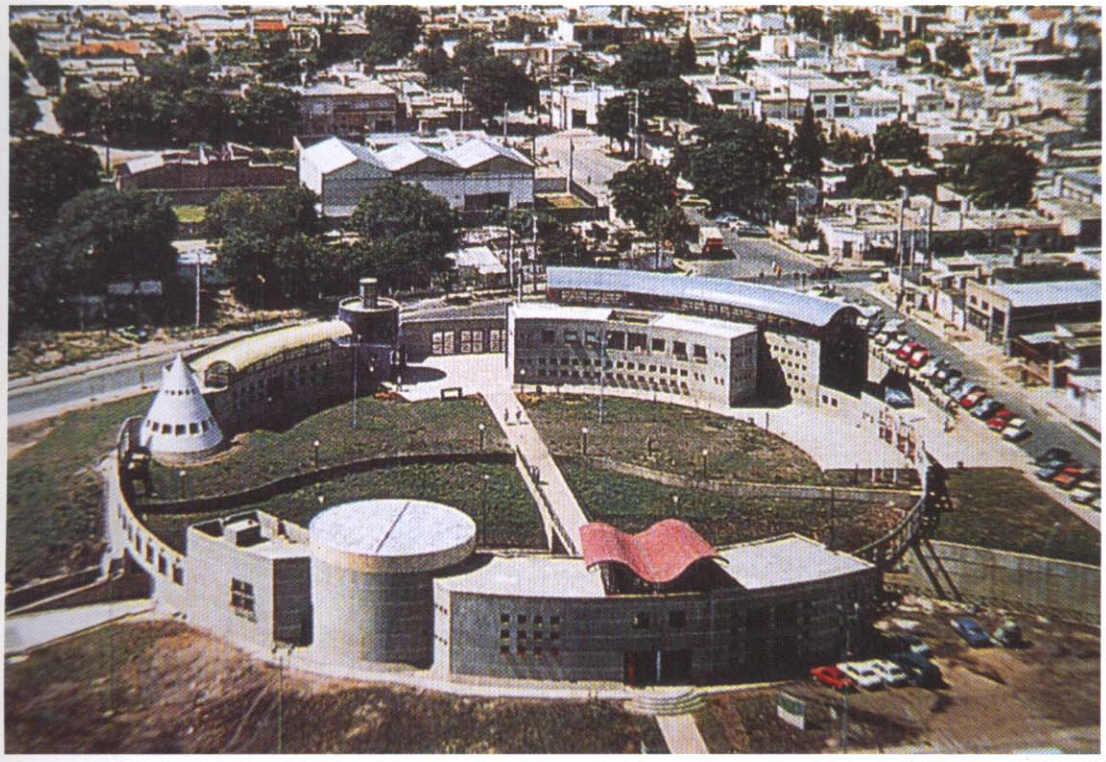
Nos referiremos luego a la obra de Tony Díaz, a quien ya aludimos en el capítulo anterior, y que ha sido probablemente el defensor más destacado de una arquitectura de geometrías sencillas, apoyada en la tradición del damero y en las tipologías simples de la construcción popular. Amigo personal de Aldo Rossi, Giorgio Grassi y otros integrantes del neorracionalismo, Tony Díaz ha sido uno de los pocos arquitectos que en este período ha creído necesario construir y discutir una teoría sobre la que fundamentar su trabajo. Como consecuencia de ello, de la especial fortuna de la *tendenza* en la Argentina, y de la elocuencia de su producción, su influencia fue determinante en la obra de otros arquitectos, desde la oficina de M.SG.S.S.. hasta Moscato y Schere o Luis Ibarlucía, Manuel Fernández de Luco, Daniel Rabinovich y Daniel Silberfaden con Pablo Rozenwasser. De este momento "rossiano" de la arquitectura en la Argentina durante este período, uno de los resultados más remarcables fue el edificio construido en la calle Iberá, en Buenos Aires, por el estudio Hojman, Pschepiurca, Hojman. En este caso, un programa de vivienda subvencionada consiguió una de las más equilibradas resoluciones, empleando recursos económicos limitados, dentro de normativas ajustadas y consistente con las teorías disciplinares que lo sustentaron.

Examinamos en otros tramos de este libro otros aspectos de la producción de Baudizzone, Lestard, Varas, pero debe destacarse aquí su constante preferencia por las respuestas de geometrías contundentes. Condicionadas por las dimensiones relativamente pequeñas del mercado argentino, tratando de ubicarse en un camino intermedio entre la producción de autor y las prácticas de las corporaciones, pragmáticas, las suyas constituyen generalmente respuestas elegantes cuyas composiciones, cuidadosamente guiadas, suelen recorrer una zona fronteriza, ambigua, entre la innovación y los recursos ya probados. ¿Qué tienen en común proyectos como el auditorio de Buenos Aires, en los setenta –con interés por los sistemas y la tecnología–, con el barrio con reminiscencias de la arquitectura ferroviaria británica edificado en los ochenta en Campana, con el auditorio construido en Mendoza o el proyecto para el área de Retiro, ambos de los noventa? No por cierto una línea estilística o la postulación de una ideología (orgánica, neorracionalista o populista, por ejemplo). Considerada como uno de los conjuntos más representativos y celebrados del período que estudiamos, la obra del estudio posee ciertamente el denominador común de una notable cualidad proyectual y profesional. Pero, en continuidad con la tradición construida a lo largo del siglo, es sobre todo una de las mejores expresiones de esa creencia en que el núcleo de valor de la arquitectura moderna se encuentra en la síntesis con que, a lo largo del proceso creativo, los innumerables factores que confluyen en la arquitectura pueden ser reunidos en el único haz de un "partido", traducible en formas de inmediata legibilidad.

Como se habrá estado advirtiendo, en contradicción con los comportamientos iconoclastas y transformadores que analizamos en el capítulo anterior, numerosos defensores de la vieja guardia modernista se erigieron en esta última etapa como albaceas de un modelo profesional, ético y teórico al que atribuía la expresión "genuina" de la arquitectura moderna. Unidos en un mismo bloque, antiguos "organicistas" y "corbusieranos", "progresistas" y "católicos", incorporaron ahora, como verdad establecida, a la construcción historiográfica del "movimiento moderno" a escala internacional y a la narración de la arquitectura en la Argentina que a principios de los sesenta había creado Francisco Bullrich.

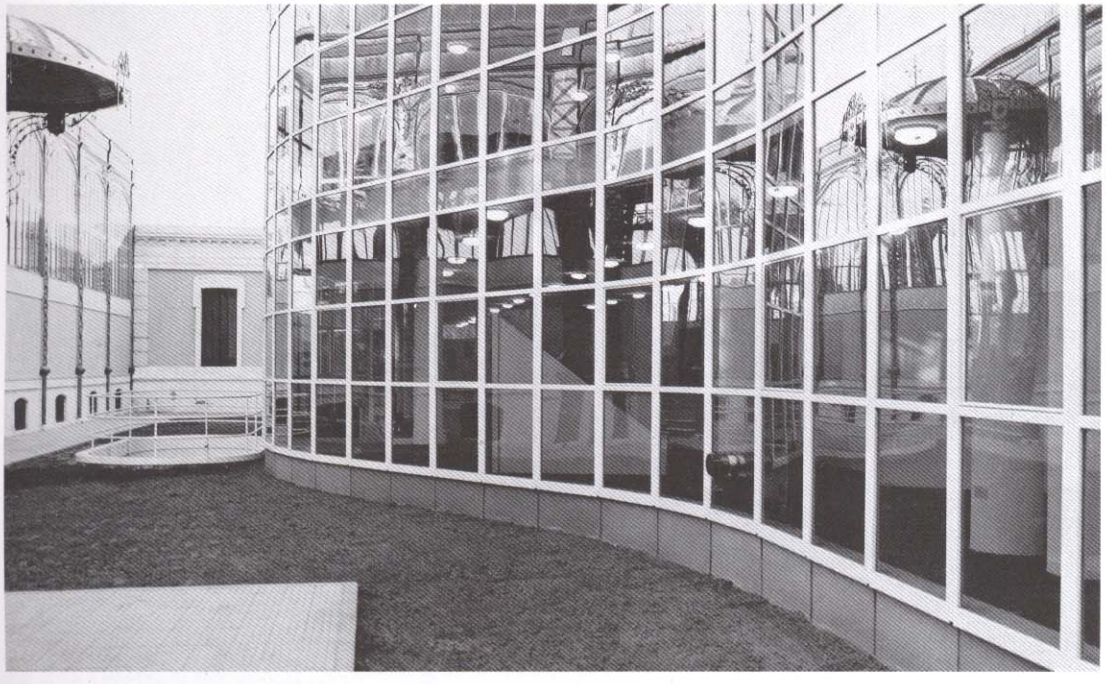
Habiendo dejado de lado los postulados radicales, igualitaristas o antisistémicos de sus antecesores, este neomodernismo recogió las banderas "internacionalista" y "tecnológica" de la narración canónica y desde esta trinchera se opuso tanto a los incomprensibles juegos estilísticos de los "posmodernos", como a unas premisas regionalistas a las que atribuía sospechosas vinculaciones con historicismos pasados.

La figura de Mario Roberto Alvarez constituyó un paradigma de estas posiciones, porque a diferencia de los virajes de sus ahora compañeros de ruta, nunca dejó de ceñirse a los mismos inconmovibles principios que había abrazado en su juventud. Es cierto que resulta inquietante constatar que a juzgar por esa invariable continuidad pareciera que a lo largo del medio siglo transcurrido desde entonces nada importante hubiera ocurrido como para conmoverlos. Pero esa misma consistente persistencia nos hace pensar que, efec-

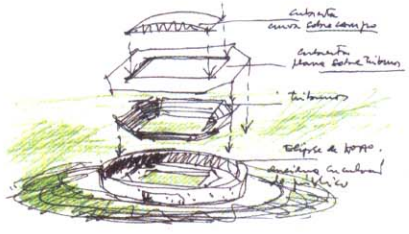


1.

2.



3.



4.

tivamente, nada esencial podría agregarse a la construcción básica de la ideología modernista y que en esa misma repetición de sus soluciones hasta el infinito no hace sino expresar sus más escalofriantes aporías. Con pequeñas variantes, siempre de un extremo cuidado compositivo y técnico, los principales ejemplos del trabajo de Mario Roberto Alvarez en estos años fueron la torre Le Parc, a la que ya nos hemos referido, y el edificio de oficinas en la Plaza San Martín (American Express). Si por la elevada densidad y la relativa rigidez de sus plantas y fachadas la primera presenta aspectos discutibles, el segundo no puede dejar de destacarse por su mesurada y elegante respuesta al programa y las condiciones del lugar.

La apertura de los mercados, la expansión de la información en tiempo real mediante la transformación de las comunicaciones y la multiplicación y abaratamiento de los costos de transporte aéreo y naval han permitido disponer no solamente de un stock diversificado de significantes, sino también de tecnologías avanzadas de calidad internacional.

2.

3

A partir de la crisis de credibilidad del funcionalismo, el empleo de estas nuevas tecnologías, o al menos su apariencia, se presentan como un sucedáneo de las antiguas consideraciones culturales o ideológicas que anclaban el proceso creativo. Además de su efecto narcótico, esta suerte de optimismo basado en los medios de construcción permite, además, generar la ilusión de una sintonía entre la arcaica disciplina de la Arquitectura y el contemporáneo mundo de las tecnologías sofisticadas. No se trata aquí de desconocer las impresionantes transformaciones que pueden ser producidas por los nuevos medios de realización. De lo que sí se trata es de advertir en qué medida la aplicación de esos medios provoca verdaderamente cambios fundamentales en los procedimientos o en las respuestas generadas o, simplemente, alteraciones de orden exclusivamente superficial o cosmético, y en qué medida, además, se trata verdaderamente de cambios tecnológicos o de meras representaciones.

Uno de los medios técnicos en que mayores cambios se han introducido en estos años son los adhesivos. Sumado al desarrollo de los plásticos, el descubrimiento y fabricación de nuevas sustancias y procedimientos en este rubro ha permitido la producción de nuevos revestimientos, nuevos cristales y, con ello, de nuevas superficies estancas que permiten concebir a los edificios con continuidad material y morfológica de botellas. Sobre la base de los nuevos adhesivos pueden proyectarse edificios en altura con la totalidad de sus frentes de "piedra", aplicada en capas extremadamente delgadas, y por eso livianas. La combinación de cristales en una misma plancha mediante adhesivos permite a su vez no solamente generar superficies reflejantes casi sin delatar juntas, sino también adoptar superficies transparentes con altos grados de refracción de radiaciones solares.

En ambos extremos, norte y sur, de Puerto Madero se han erigido sendas torres construidas por arquitectos argentinos en asociación con oficinas norteamericanas, según el modelo de asociación al que nos referimos en el apartado anterior. Con una volumetría construida por piezas de distintas alturas y texturas, la ubicada en el extremo norte, destinada a una de las empresas telefónicas fue proyectada por KPF con Hampton/Rivoira y no ofrece mayores novedades, además de la aplicación de tecnologías avanzadas. La del extremo sur, en cambio, se presenta con una retórica que alude al *high tech* de origen británico. Fue proyectada por HOK con el Estudio Aisenson, y si bien el empleo de elementos metálicos resulta por momentos retórico, se constituye en una de las piezas más elaboradas y equilibradas de la zona.

La mayoría de las nuevas torres de oficinas del área de Catalinas Norte, en Buenos Aires, ha empleado estas nuevas tecnologías no consiguiéndose en ninguno de los casos generar hitos significativos desde el punto de vista de la cualidad de la propuesta arquitectónica.

Ha sido en el ámbito relativamente menor de la construcción de un conjunto de pequeñas sucursales bancarias donde las nuevas poéticas tecnológicas han alcanzado una de sus expresiones de mayor interés. El sistema desarrollado por Berdichevsky y Cherny a los efectos de multiplicar las sedes del Banco Itaú en distintas construcciones existentes consiste en un frente estándar de vidrio y chapa, y en una espina de cajeros y planos de apoyo que se instalan en locales previamente vaciados. El resultado, sencillo y de una gran ligereza, plantea el problema del límite entre arquitectura y publicidad, pero constituye una respuesta adecuada a los requerimientos de simplificación y desacartonamiento de la imagen bancaria. Esta oficina ha aportado algunas de las obras más destacables de este último tramo del siglo. Se trata de edificios comerciales destinados a sedes de empresas –como las oficinas para Compaq, CAPCE o Sudamericana de Aguas–, significativos por su ubicación en barrios periféricos y no en áreas centrales y por una sensible aplicación de soluciones tecnológicas en las que en algunas oportunidades se equilibran materiales avanzados y tradicionales y en otras se acentúan valores ligados al montaje de elementos secos, generalmente metálicos.

La tendencia a acentuar las cualidades espaciales derivadas del montaje de materiales y de la transparencia se revela, entre los más jóvenes, en la obra de Jaime Grinberg y de Federico Aja Espil. A pesar de ese empleo del montaje, el primero parece más interesado en el resultado que puede obtenerse a partir de la articulación de volúmenes puros, vocación geométrica que se acentúa por el empleo de colores puros, sobre todo en las sucursales de Movicom. En la sede de Metrogás, especialmente, Aja Espil parece preferir el desarrollo de una retórica de la tecnología, expresado en los tensores y escaleras del gran hall del edificio, en el que estos elementos confluyen a enriquecer la cualidad del espacio interior.

El edificio para la piscina cubierta construido en ocasión de los Juegos Panamericanos realizados en Mar del Plata constituye un ejemplo de las distorsiones de las poéticas tecnológicas en las condiciones reales de un país como la Argentina. La piscina, destinada a competencias de natación y salto fue realizada con es-

1. Vivienda colectiva subvencionada. Hojman, Pschepiurca, Hojman. Buenos Aires.
2. Hotel Panamericano. Urgel, Fasio, Penedo, Urgel. Buenos Aires.
3. *Shopping mall* Paseo Alcorta. Lier Tonconogy. Buenos Aires.

Como en todo el mundo, las formas simples y las estrategias compositivas inspiradas por Aldo Rossi fueron reproducidas para solucionar todo tipo de programas. De este modo se constituyó un repertorio ordenador, pero sólo en casos excepcionales se consiguieron resultados en sintonía con las múltiples dimensiones desarrolladas por el autor de *L'Architettura della città*.

1.

tándares de precisión en el máximo nivel: esto supone entre otras cosas conseguir y mantener temperaturas exactas del agua y, sobre todo, la posibilidad de un espejo perfecto, sin movimiento alguno, o permitir una visibilidad impecable a jueces y periodistas. Aunque fue concebida con todos sus elementos para constituir una instalación a cielo abierto, debido a una decisión repentina del gobernador provincial el edificio tuvo que ser cubierto pocos meses antes de iniciarse el evento. Fue ante la imposibilidad de obtener otro tipo de elementos en tan poco tiempo que la oficina M.SG.S.S.. decidió emplear aquellos disponibles en el mercado, perfiles comunes en hierro, los que para cubrir las grandes luces requeridas deben articularse en una verdadera enredadera metálica, sujeta a los efectos deteriorantes del particular ambiente interior de la piscina y del clima marino. El resultado es un edificio híbrido, notablemente resuelto a pesar de los inconvenientes, tecnológicamente avanzado en apariencia, pero exquisitamente argentino, al mismo tiempo, en sus frustraciones e improvisaciones, verdadera muestra, si la hubiera, de una suerte de *poor-high-tech*.

Mederico Faivre y Norma Roman, en cambio, han optado por investigar de manera sistemática las posibilidades de lo que podríamos identificar como un modo *low* o atenuado de las poéticas tecnológicas. En la totalidad de su trabajo podemos detectar la misma predilección por soluciones que son, a la vez, complejas aunque elaboradas mediante el ensamblaje artesanal de elementos industrializados relativamente comunes. En algunas ocasiones, como en los templos para la Escuela de Estudios Bíblicos, las resoluciones ingeniosas de construcción y crecimiento en el estrecho margen de unos recursos escasos alcanzan picos de innovación y sugestivos resultados plásticos; en otros casos, como en el conjunto en constante crecimiento de la Universidad de Quilmes –proyectado con Juan Manuel Borthagaray–, algunas respuestas concebidas para una escala menor se tornan obsesivas al multiplicarse inesperadamente o no alcanzan a articular ajustadamente su condición originaria de *bric-à-brac* con la composición algo solemne adoptada para los edificios destinados a la dirección.

Paradójicamente, aunque por obvios motivos, las poéticas tecnológicas no tuvieron su principal expresión en la arquitectura industrial. Si bien es cierto que las políticas de radicación de industrias en las provincias del interior del país impulsaron la acelerada construcción de "complejos industriales", estos consis-

2.

1. Edificio Malecón. HOK. Estudio Aisenson. Buenos Aires.
2. Edificio Telecom. KPF, Hampton-Rivoira. Buenos Aires.
3. Oficinas. Amette, Busnelli. Buenos Aires.
4. Sede de Metrogás. Aja Espil, Cobello. Buenos Aires.

Como consecuencia de la desregulación de la economía y la forzada apertura a los procesos de mundialización se produjeron cambios en la modalidad de ejercicio profesional. Los más notables fueron la aplicación de nuevas tecnologías y las asociaciones de estudios locales con con oficinas extranjeras.

3.

4.

1.

2.

1. Vivienda individual. Grinberg, Dwek, Sartorio, Iglesias. Vicente López.
2. Oficinas Movicom. Grinberg, Dwek, Sartorio, Iglesias. Accasusso.
3. Piscina Olímpica. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Salaberry. Mar del Plata.
4. Piscina Olímpica. Corte. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Salaberry. Mar del Plata.
5. Piscina Olímpica. Detalle de cubierta. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Salaberry. Mar del Plata.

No es extraño que la aplicación de tecnologías importadas choque con frecuencia con las zonas no modernizadas de la práctica profesional y la industria de la construcción. Se genera de este modo una suerte de *poor-high-tech*. Por esto mismo, la apariencia de similitud con resultados obtenidos en los países centrales debe promover una doble lectura.

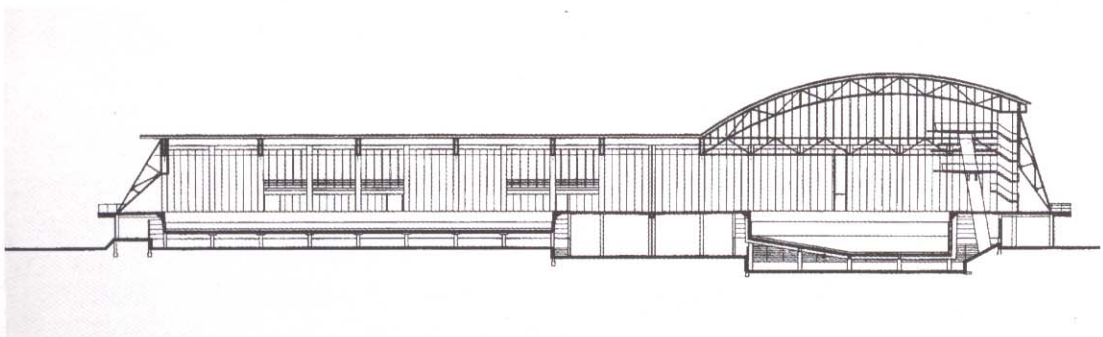
tieron, las más de las veces, en apenas unos galpones dentro de los que se llevaban a cabo tareas de montaje. A pesar de estos limites, se destacan algunos ejemplos por sus búsquedas constructivas o por su realización cuidadosa. Entre los primeros deben mencionarse las experiencias realizadas por el ingeniero Carlos Larsson, en el Estadio Polideportivo de Salta; el Nuevo Mercado de Abasto (35.000 m²) y el Foro de la Democracia (2.000 espectadores), en Córdoba. Entre los segundos sobresalen la Planta Industrial Ramón Chozas (2.000 m²), en San Luis, de Aftalión, Bischoff, Egozcue, Vidal; la fábrica de Flexibles Argentina, de Caffaro Rossi; Imetal (9.000 m²), del estudio Aslan y Ezcurra, en San Juan. Por sus especiales cualidades arquitectónicas se destacan los casos de Fate, en la provincia de Buenos Aires, y la fábrica Alexvian, de Hugo Salama y Pablo Bransburg. El primero, una ampliación de instalaciones existentes llevada a cabo por M.SG.S.S., se destaca por la decisión de sus proyectistas de no interferir con las nuevas construcciones enterrándolas y desarrollándolas en torno de cráteres octogonales de vidrio. El segundo constituye una rara imposición de la disciplina arquitectónica sobre los habitualmente restrictivos requerimientos de las estructuras industriales, las que aquí fueron subordinadas por los autores a una rigurosa disciplina geométrica y al orden generado por un partido tradicional en patio.

Como ocurrió en etapas anteriores, la oficina de Aslan y Ezcurra proyectó y construyó numerosos edificios industriales destacables como piezas de arquitectura. Ya hemos mencionado el caso de Hoechst; más recientemente la firma ideó la solución de los laboratorios Bayer, en la que se combinan una acentuación de transparencias con una austera composición y una construcción depurada.

Mundialización y nostalgias del pasado: la exigencia de ser "otros"

Las particulares condiciones de la Argentina durante los años de Proceso Militar sobredeterminaron los rasgos que en esos años caracterizaban también a buena parte de la cultura internacional. Así, un sector de la cultura arquitectónica se construyó desde entonces sobre la premisa de que "la guerra ha terminado" pa-

3.



4.

5.

ra siempre y que se trata de celebrar activamente la paz, se esté o no de acuerdo con ese resultado. Otros, en cambio, no han dejado de considerar a ésta como una suerte de tregua transitoria, y a la división del mundo entre un núcleo de comunidades dominadoras y otro de pueblos dominados como un dato tan incuestionable como definitivo. "La guerra ha terminado", aceptan, pero agregan: "con el triunfo del enemigo".

Durante los años que ahora analizamos esta convicción llevó en numerosos países a los sectores de vocación transformadora a una conclusión que sería decisiva en nuestro campo y referida en especial al tema que aquí tratamos. Según estos sectores, las sociedades posindustriales habrían llegado a un punto de desarrollo que las constituye como entidades compactas, sin antagonismos ni actores internos lo suficientemente poderosos como para definir direcciones alternativas a lo que se considera un triunfo absoluto del capitalismo. (Francis Fukuyama lo ha llamado "el fin de la Historia"). De este modo, las únicas posibilidades de un cambio de rumbo deberían encontrar sus energías y sus actores por fuera de esas sociedades, o

2.

1.

3.

1. Universidad Nacional de Quilmes. Borthagaray, Faivre, Roman. Quilmes.
2., 3. Escuela de estudios bíblicos "Los Olivos" (remodelación). Faivre, Roman.
4. Oficinas Capce. Berdichevsky, Cherny. Olivos.
5. Oficinas. Sudamericana de Aguas. Berdichevsky, Cherny. Pcia. de Buenos Aires.
6. Fábrica Alexvian. Salama, Bransburg. Pcia. Buenos Aires.
7. Fábrica "Elioa Pond's Lever". Aslan y Ezcurra. Pcia. de Buenos Aires.

Las condiciones contradictorias o de pertenencia incompleta al universo mundializado generan tensiones en las relaciones con las técnicas. ¿Se trata de forzar soluciones empujando los procesos de renovación o de adaptarlas a las condiciones locales de relativo retraso, profundizando de este modo las diferencias?

cuando menos en sus márgenes, en sus zonas más aparentemente degradadas u oscuras: en otras palabras, en el mundo de los "otros".

La Historia, se acusó desde esas posiciones, había sido construida desde las visiones modernistas como un único relato fuerte y dominante. A esa Historia fuerte y homogénea había que contraponer historias débiles y múltiples y había que contrastar ese relato central con una miríada de relatos periféricos.

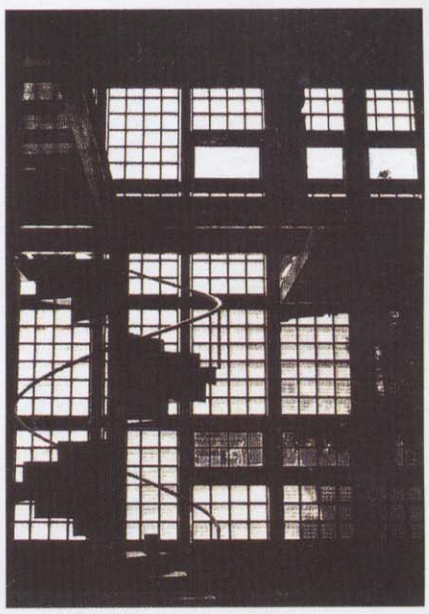
En la cultura arquitectónica, el rechazo de la Historia fuerte ligada a la idea de "movimiento moderno" condujo a la puesta en cuestión de la modernidad misma, por lo que en el caso de un país periférico como la Argentina se dio lugar a una extraña alianza entre los postulados más "progresivos" (antisistémicos) de los países centrales con la reivindicación de las manifestaciones más localistas y regresivas. Con un resultado de extrema peligrosidad, precisamente desde las ópticas progresivas, esto es: que el abandono de la defensa de la modernidad, so pretexto de la crítica a sus postulados de "tabula rasa" y funcionalismo radical, provocó un simultáneo abandono de las potencialidades críticas que la caracterizan desde la instalación misma del mundo desencantado.

De este modo, una Historia justamente censurada por su despiadada y constante liquidación de los legados del pasado tendió a ser reemplazada, en una de sus formas extremas, por un pragmatismo que celebra esa herencia sin beneficio de inventario, o en la otra, por una reacción nostálgica que sólo concibe al presente como pura negatividad ejercida sobre ese pasado. Un pasado que no se entiende de manera plural, cambiante, contradictoria y paradójica, sino que se presenta en algún punto como la sede de armonías perdidas que debería constituirse en expresión de verdad y de norma.

De esta manera a la ruptura con la Historia que había sido propugnada por algunos sectores modernistas y que había sido consagrada por las corrientes profesionalistas y por las neovanguardias tecnológicas y sociales del período anterior, se opuso una omnivalorización del pasado en la que el historicismo suplantó a la historicidad. Y si en los sesenta y setenta las discontinuidades y la creatividad habían alcanzado su pico de adhesión, los ochenta pretendieron consagrar, gracias a una articulación entre el respaldo teórico del estructuralismo y los desarrollos de la semiología, la misma inmovilidad que el posestructuralismo de los noventa traduciría tras la apariencia de una movilidad total, permanente y sin centro alguno.

4.

5.



6.

7.

1.

En este código debe entenderse la difusión y la particular lectura de las teorías de Aldo Rossi a las que nos referimos antes. Fue esa lectura la que caracterizó el discurso sobre la vivienda, al menos mientras este sobrevivió, en la primera parte del período y permitió justificar el abandono de la pregunta sobre la variedad en la cantidad que había obsesionado a los protagonistas del período anterior.

Recusada, perdida o abandonada toda tensión creativa hacia el futuro, la "presencia del pasado" no podía darse sino como mera disponibilidad de significantes. Despojado de sus contenidos, vale decir de sus ligamentos con los hechos, el cúmulo de huellas de lo ocurrido quedó disponible para la reconstitución de infinitos "discursos", mediante desplazamientos intertextuales que presagiaban el estado de "heterogeneidad discursiva y estilística carente de norma" que caracteriza en su conjunto a la cultura contemporánea.

El juego telescópico de las muñecas rusas por el que una versión cada vez más pequeña reproduce a la versión precedente reduciendo progresivamente su forma a sus rasgos más elementales, da buena cuenta de la técnica compositiva más empleada en estos años: el pastiche, que no quiere recuperar el halo inefable de una obra precedente –como lo hace el *revival*– ni utiliza, como el surrealismo, los elementos del pasado para generar mediante su puesta en contraste altos voltajes estéticos. Tampoco, como en la parodia, consiste en la reproducción de una mueca preexistente con objeto satírico, en última instancia crítico; el pastiche habla como ella una lengua muerta, pero es una parodia vacía, sin propósito alguno.

Así, sin proyecto de futuro y como inmejorable expresión de un presente culturalmente vacío, los nuevos sectores enriquecidos con la especulación financiera y los rápidos negocios con el Estado en descomposición y desguace deambulan por las aparentes seguridades del pasado.

El gusto de esas nuevas elites, formadas al calor de la telecultura, se articuló con las nostalgias y la disponibilidad "posmodernistas" y constituyó un paradigma conformista y mediocre del habitar, que se tradujo en un estilo pintoresco, de remoto origen, presumiblemente inglés, pleno *de baywindows* y plegadas cubiertas de tejas. Muñecas rusas: si el Tudor había "estilizado" en las viviendas de los nobles rurales las formas constructivas más difundidas en Inglaterra, y el neo-Tudor del siglo XIX había recreado el estilo para los burgueses de la industrialización, y el neo-neo-Tudor lo había repetido en nuestras periferias en los años veinte, el neo-neo-neo-Tudor volvía a hacerlo, ya casi deshecho como esas estatuas de piedra castigadas por la intemperie, para los ejecutivos de multinacionales en la Argentina de fin de siglo.

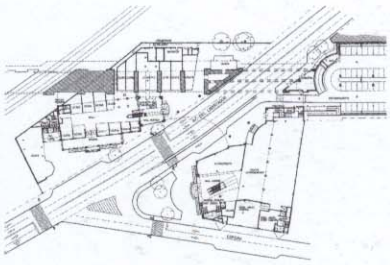
Los "posmodernos" se reprodujeron como conejos. Actuaron como una manifestación formalista de la misma indiferencia profesionalista del período anterior. Pero mientras ésta había buscado refugio del ruido social en las seguridades de la "eficiencia" funcional y técnica, los "posmodernistas" lo hicieron en la manipulación indiscriminada del repertorio de íconos que tomaban por la Historia. Enteros regimientos del bando modernista cambiaron de bando y a finales de los ochenta quedaban muy pocos arquitectos argentinos que jamás habían usado una lucarna de corte triangular, un arco o un buen par de columnas "*alla romana*" a ambos lados de un eje de simetría.

El estudio de Juan Carlos López inauguró un modelo de respuesta arquitectónica que se prolongó a lo largo de todo el período. Las obras de su oficina –Alto Palermo, por ejemplo– convocan todos los materiales, las formas, los signos y los elementos arquitectónicos como instrumentos al servicio del espectáculo consumista. Detrás de su cuestionamiento al autoritarismo modernista se cela una ideología perfectamente funcional al orden dado. Como si el gusto y las direcciones del deseo no fueran un producto de manipulaciones mediáticas, la propuesta consiste en responder a una demanda que provendría, libre e incontaminada, de los consumidores. El arquitecto que corresponde a este modelo es un traductor, igualmente poroso, de esas demandas a formas construidas: sin opinión, sin ideología, sin capacidad –ni vocación– de resistencia alguna. De lo que resulta un universo donde todo es equivalente, donde ningún valor es posible, donde nada del esfuerzo cultural heredado puede ser rescatado de la banalización, donde ningún Proyecto es imaginable. Más allá de esta posición discutible, es notable, sin embargo, que fue a través de trabajos como Alto Palermo, las nuevas estaciones construidas para el proyecto del Tren de la Costa en Buenos Aires por Feifer y Zurdo o el *shopping* El Solar de la Abadía, como en la Argentina comenzaron a abordarse las nuevas problemáticas de escala e hibridez programática que hemos mencionado antes. Por añadidura, las incertidumbres de composición y lenguaje que enfrentan estos trabajos son profundas y afectan a la ideología de la técnica proyectual más tradicional y frecuente en la Argentina: la ya recordada noción de partido. Mientras que el partido es un recurso proyectual destinado a garantizar la unidad de la obra, el procedimiento de *bricolage* o *zapping* que se emplea en la mayoría de estos nuevos edificios, en los que las partes adquieren autonomía, pone en cues-

1. Bar "El Taller". Hampton, Rivoira. Buenos Aires.
2. Estación Libertador. Vista aérea. Tren de la Costa. Feifer, Zurdo. Olivos.
3. Estación Libertador. Tren de la Costa. Planta. Feifer, Zurdo. Olivos.

Aceptar plenamente la ruptura del concepto clásico y modernista de unidad dio lugar a la adopción de estrategias de *collage*, especialmente aptas para lidiar con los cambiantes criterios de gestión de los proyectos. Al asumir una total ausencia de reglas o valores la celebración del montaje arriesgó con frecuencia la ruptura de los bordes de la disciplina.

2.



3.

tión no solamente la capacidad de los instrumentos tradicionales de la arquitectura para controlar la forma, sino la idea misma de unidad.

La preferencia por el eco de los ecos no fue patrimonio de un sector social. Como hemos visto en capítulos anteriores, los modos y formas constructivas del período de dominio español fueron recreados en las primeras décadas del siglo dando lugar a la llamada "arquitectura neocolonial". Hemos visto también a una parte de la cultura arquitectónica argentina recreando nuevamente aquellos modos y formas en la década del cincuenta, como una suerte de arquitectura neo-neo-colonial, que se conocían bajo la designación de "casas blancas". Ya neo-neo-neo-coloniales, las "casas blancas" resurgieron fugazmente de sus cenizas en los ochenta y recibieron incluso la consagración de la revista *Summa*, su antigua antagonista.

Viejos católicos posconciliares, restos nacionalistas, ya no tan jóvenes ex partidarios de los grupos radicales del período anterior, se articularon en una difundida corriente bautizada *nac&pop*. No sin cierta autoironía, la denominación reconocía el carácter ahora dietético de una vocación "nacional y popular" que ya nadie se animaba a defender en tiempos en que un presidente peronista se abrazaba con el líder de la abominada Revolución Libertadora.

En perfecta respuesta al requerimiento de "otros" por parte del progresismo desencantado en los países centrales y de la interminable necesidad de nuevas mercancías para alimentar las industrias culturales de ese mismo origen, el "regionalismo" ocupó un gran espacio en la cultura arquitectónica de los ochenta. Como hemos estado analizando, esta corriente expresaba una profunda nostalgia por las místicas disueltas por la modernización: mística del pasado, mística de la comunidad, mística del lugar, mística de la inefable expresión singular.

Pero, ¿cuál fue la arquitectura regionalista argentina? A diferencia del folklorismo de Severiano Porto, en el Brasil, o Simón Vélez, en Colombia, en la Argentina es difícil articular una respuesta seria que vaya más allá de etiquetas críticas como la "otra arquitectura" o la "modernidad apropiada". Regido con criterios más dependientes de capillas políticas que preocupados por debates teóricos disciplinares, el "regionalismo" argentino constituyó por este motivo un conjunto de posiciones muchas veces antagónicas, desde la reivindicación de las construcciones de adobe hasta la de la arquitecturas ferroviarias de origen británico. Kenneth Frampton, uno de los teóricos internacionales de esta corriente, llegó a incluir en la lista de ejemplos de "regionalismo crítico" a la obra del estudio liderado por Justo Solsona.

Determinados por el mandato "regionalista", Jorge Moscato y Rolando Schere produjeron una de sus obras menos convincentes en el grupo de viviendas de Argüello (Córdoba) probablemente por tratarse de

una operación redundante. En cambio, con su asimilación formal a un viejo casco de estancia, el Laboratorio de Biotecnología y Ecología Ambiental de Chascomús se presentó como una llamativa declaración de rechazo de las posturas sistémicas con las que el estudio se había embanderado en etapas previas. Lo que, en rigor de verdad, no dejaba de ser un procedimiento típicamente vanguardista puesto que lo que se proponía era un inesperado cambio del carácter: si a comienzos de siglo sorprendía que una casa pareciera una fábrica, a fin de siglo sorprende que un laboratorio parezca una casa. Precisamente por expresar con fuerza esta tensión entre lo mismo y la diferencia es que la trayectoria de la oficina es especialmente destacable: uno de los pocos grupos de generación intermedia que sobrevivieron a las crisis económicas y políticas, Moscato y Schere han mantenido en lo esencial una vocación experimental y a la vez profesional articulada, más allá de sus peripecias lingüísticas, con una infrecuente búsqueda de fundamentos.

El regionalismo de los ochenta fue en rigor mucho más una fuerte operación crítica o un deseo que una realidad. Las arquitecturas de adobe propugnadas por Graciela Viñuales no han dado lugar a ningún ejemplo relevante. Y tomado como único dato, el uso del ladrillo por parte de José Antonio Díaz, o de tantos otros, no alcanza a diferenciar estas obras de las de tantos buenos ejemplos norteamericanos o de las de Colin St. John Wilson o Morton, Lupton and Smith realizadas, como se sabe, en las islas británicas.

Arropados por tantas regresiones intelectuales, los viejos ricos obtuvieron finalmente una legitimación moderna de su conservadorismo y lustraron más aún sus mármoles, platas, bronces y antiguas maderas.

En este contexto, el doctor Carlos Menem, segundo presidente elegido en democracia, exhibió en las publicaciones locales que remedaban a las dedicadas a la realeza europea o a la *high society* norteamericana una restauración "clasicistizante" de la residencia de Olivos, como punta de lanza de los modelos de habitar que parecen hacer perder el sueño a las elites de fin de siglo. Consonante, una exposición sobre la obra de Alejandro Bustillo ya había consagrado en el Museo Nacional de Bellas Artes, con pompas y honores, al Llao-llao, el Banco de la Nación y la rambla de Mar del Plata, las execradas –por los primeros modernistas– arquitecturas de la "década infame".

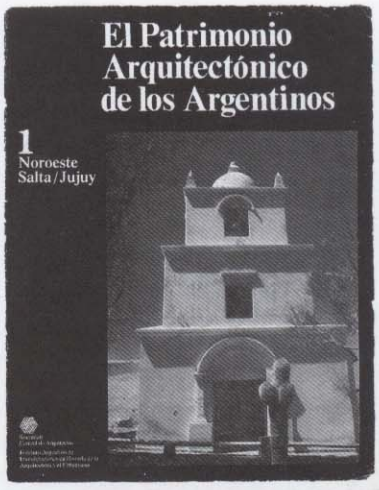
Como si creyeran todavía en los valores subversivos de un modernismo inspirado por los soviets, las elites desdeñaron no sólo todo compromiso vanguardista sino incluso de moderado modernismo clásico, y cuando construyeron sus nuevas residencias sin animarse a remedar directamente palacetes franceses, exigieron ejes de simetría, mármoles y *cours d'honneur*, en una parodia de monumentalismo que los neomodernistas no podían resolver sin zozobras, ni sus adversarios posmodernos sin resultados patéticos.

Como expresión de las resistencias a la destrucción indiscriminada de los testimonios del pasado provocada por una dinámica edilicia sólo regida por las leyes del máximo y más rápido beneficio económico, pero también como manifestación de las corrientes regresivas que hemos apuntado, a partir de los ochenta la preservación del patrimonio se desarrolló con una intensidad y difusión hasta entonces nunca alcanzadas.

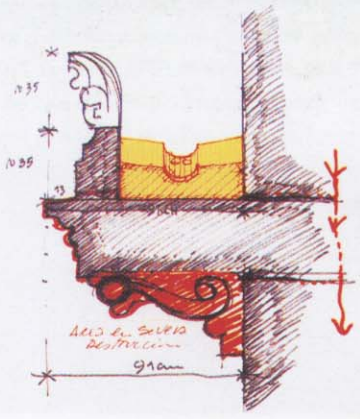
Aunque los recursos materiales destinados a acciones concretas han sido extremadamente restringidos, la profundización de los conocimientos en este campo fue al menos considerable. Esto permitió extender el concepto hasta entonces restringido a algunos edificios aislados, al tejido y al paisaje. En este sentido tuvo gran importancia la transformación operada en la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, la que no sólo incorporó nuevas técnicas, se abrió a las sugerencias de instituciones y ciudadanos y federalizó su composición, sino que extendió y clarificó el concepto de "monumento" a ejemplos antes no considerados –como el patrimonio rural–, buscando articularse con organismos municipales y provinciales o privados responsables del contexto monumental.

Si bien se trata de letra muerta en la medida en que no se dispongan de recursos económicos y una fuerte voluntad política, también debe computarse en el haber de estos años la expansión de los instrumentos jurídicos y administrativos orientados a la preservación. La creación de la comisiones como la de Preservación de Areas Históricas de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1979) o la Comisión Municipal de Preservación Patrimonial en Mar del Plata (1987); la de ordenanzas de preservación de centros históricos, como la Nº 316 de Salta (1980), las de Corrientes (1985) o las de Córdoba (1985-86); o el decreto nacional 1.063 (1982), que impide demoler edificios de propiedad Estatal de más de cincuenta años sin previa consulta con entidades especializadas, son algunos de los ejemplos de este avance paulatino.

Sin embargo, paradójicamente, los mismos sectores que con espíritu neoconservador construyen y habitan las casitas neo-neo-neo-Tudor no pestañean frente a la destrucción de las obras en que se condensan de manera más poderosa el talento y las energías de los hombres y mujeres del pasado.



4.



5.

1. Laboratorio de Biotecnología y Ecología Ambiental. Moscato, Schere. Chascomús.
2. Vivienda individual. Hampton, Rivoira. Punta del Este.
3. Vivienda individual. Moscato, Schere. Punta del Este.
4. Serie *El Patrimonio de los Argentinos.* Portada.
5. Restauración de las fachadas del Congreso Nacional. Bocetos. Faivre, Roman. Buenos Aires.

En esta etapa, el regionalismo fue en rigor mucho más una fuerte operación crítica o un deseo que una realidad. Como expresión de las resistencias a la destrucción indiscriminada de los testimonios del pasado, pero también como manifestación de las corrientes conservadoras que dominaban la orientación política de la sociedad, la preservación del patrimonio se desarrolló con una intensidad y difusión hasta entonces nunca alcanzadas.

1. Oficinas en antiguos docks de Puerto Madero. Dock 7 (ladrillo visto). Baudizzone, Lestard, Varas. Buenos Aires.
2. Recuperación de antiguos túneles portuarios. Rosario.
3. Ampliación del Monumento a la Bandera. Beltrame, Panzellini, Costa. Rosario.
4. Fundacion Antorchas. Levisman, Pereyra. Buenos Aires.

La actividad del reciclaje creció de una manera no registrada hasta entonces; en parte porque se trataba de operaciones que requerían inversiones de pequeño volumen relativo, pero también porque hacia finales del siglo veinte Buenos Aires, Córdoba, Rosario y otras grandes ciudades del país habían colmado los vacíos de su tejido y heredaban un vasto patrimonio construido desde finales del siglo anterior.

Pese a este relativo florecimiento institucional, y a haber logrado concretar algunas intervenciones de interés –como la Iglesia de la Compañía, en Córdoba, o el edificio de *La Prensa*, en Buenos Aires– la preservación en la Argentina no parece haber construido aún una base teórica consistente ni ha llevado a cabo acciones de gran envergadura. Una gran asignatura pendiente es, asimismo, el cuidado de las obras de la mayor parte del siglo XX, lo que significa que sólo una mínima porción del patrimonio al que se ha hecho referencia en este libro cuenta con la protección de recursos materiales, jurídicos y humanos. Así, a la vista de todos se han destruido o arruinado obras del porte físico y cultural del Mercado de Frutos, los silos de Bunge y Born, el Mercado de Abasto, la avenida General Paz, sin contar una infinidad de pequeñas joyas como la casa construida por Wladimiro Acosta en Belgrano o el comercio sobre la calle Perú de Eduardo Catalano, para recordar solo unos pocos nombres.

Desde un punto de vista teórico parecen prevalecer dos posiciones aparentemente enfrentadas. De un lado se ubican quienes desde puntos de vista adversos a las propuestas y tendencias de la edilicia y la arquitectura contemporáneas reivindican en bloque los valores del patrimonio del pasado. Fuertemente determinada por razones ideológicas, la preservación se confunde en este caso con la historia que atesoraría las virtudes de solidaridad, unión comunitaria, particularismo y organicidad cultural arrasadas por la modernización. Puesta de espaldas a la realidad de los actores e intereses que constituyen el campo de la edilicia y el fenómeno metropolitano, esta posición tropieza no solamente con su propio anacronismo y además, paradójicamente, con su imposibilidad de valorar, de establecer diferencias entre los restos de aquel pasado, y es conducida por eso a un estado de confusión conceptual que está en la base de la "debilidad teórica" muchas veces señalada.

El resultado de este panconservacionismo es el inmovilismo y, a la larga, la indefensión frente a las fuerzas reales que operan en la sociedad: el ejemplo de las políticas llevadas adelante en Buenos Aires: San Telmo o la "preservación" de las Galerías Pacífico y la casa de remates Bullrich son en este sentido bastante elocuentes. En el primer caso, porque las medidas que presuntamente debían proteger el área sólo han contribuido a aumentar visiblemente su deterioro y a mantenerla como reserva para futuros procesos especulativos, sin que puedan advertirse ventajas considerables para la ciudad o para los vecinos de la zona; en los dos restantes, porque no se tardó mucho tiempo en comprobar la ingenuidad que suponía poder integrar en un mismo objeto intereses de máxima explotación comercial con las legítimas expectativas culturales que esos viejos edificios inspiraban.

Enfrentados a este panconservacionismo de cuño ideológico se ubican quienes con criterios de inspiración mercado-técnica acentúan los aspectos pragmáticos de la preservación y la proponen como un medio de "puesta en valor" del patrimonio existente, privilegiando la atención a las piezas singulares y eximiéndose de abordar los problemas políticos y sociales vinculados al "valor cultural" de las producciones masivas.

Conservacionismo y "gentrificación" están, como es obvio, íntimamente ligados.

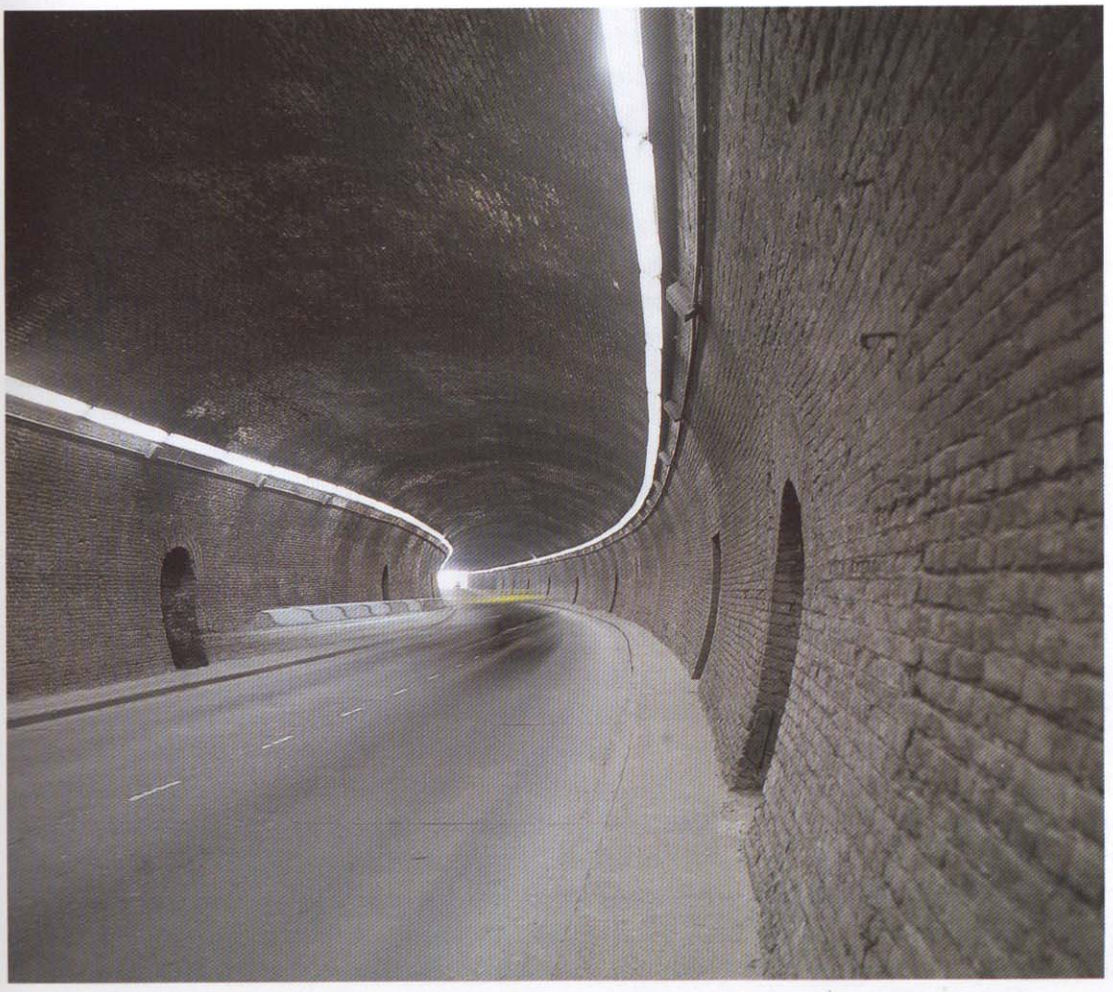
A partir de los años ochenta creció de una manera no registrada hasta entonces la actividad del reciclaje; en parte porque se trataba de operaciones que requerían inversiones de pequeño volumen relativo, pero también porque hacia finales del siglo veinte Buenos Aires, Córdoba, Rosario y otras grandes ciudades del país habían colmado los vacíos de su tejido y heredaban un vasto patrimonio construido desde finales del siglo anterior.

No siempre el reciclaje se realizó con cuidado y profesionalismo, y las más de las veces se trató del apurado aprovechamiento económico de estructuras preexistentes. Sin embargo se consiguieron algunas piezas destacables, como el reciclaje para las Fundaciones Antorchas y Tarea, en Buenos Aires, y el Patio de la Madera, en Rosario; y, en Córdoba, la preservación y puesta en valor del oratorio Obispo Mercadillo, de Eduardo Gaggiano, y la Cripta Jesuítica (1989-90), de Roberto Ghione y Guillermo Irós.

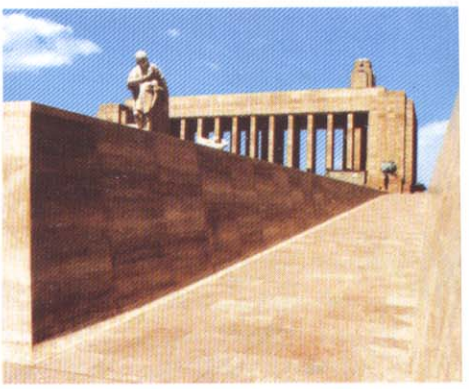
El reciclaje de las viejas casas chorizo se hizo frecuente en todo el país, al punto de inducir a la redacción de manuales ad hoc. Entre los numerosísimos trabajos de este tipo pueden mencionarse los realizados por Irene Joselevich, Rodolfo Sorondo, Jorge Hampton, Emilio Rivoira, Eduardo Lacroze y José Ignacio Miguens.

La serie de reformas llevadas a cabo por Giancarlo y Ethel Puppo configura un conjunto paradigmático de estas construcciones. Caracterizadas por un tratamiento escultórico del espacio, por la extenuación laberíntica de los recintos, la reutilización de materiales de demolición y la búsqueda de variantes de ensamble en la mampostería de ladrillo, ellas encuentran sus propios limites en la reiteración manierista de recursos y en una libertad compositiva que conduce con frecuencia al predominio de efectos escenográficos.

1.



2.



3.

4.

Por su continuidad a lo largo de distintas administraciones, por el protagonismo otorgado a los habitantes y por la calidad conseguida, debe destacarse el programa Recup, que liderado por Margarita Charrière y con apoyo de organismos franceses avanzó en la recuperación de los conventillos de la Boca, que ha sido objeto de una experiencia similar en San Telmo, con el apoyo de la Junta de Andalucía. Se trata de distintas experiencias piloto que procuraron señalar algunas modalidades de operación como posibles de ser continuadas y expandidas. Pese a haber sido parcialmente exitosas, cabe de todos modos preguntarse, como en los ensayos científicos, en qué medida los instrumentos empleados, la dimensión de la experiencia y los actores que la llevaron a cabo condicionan los resultados al punto de poner en duda su eficacia en el caso de ser extendida al conjunto de las porciones deterioradas de los tejidos urbanos.

En este clima político y cultural en el que la palabra "conservador" perdió el sentido negativo que la había caracterizado en períodos anteriores, también la preocupación por "crear ciudad" que había presidido las intervenciones masivas en vivienda fue sustituida por la recuperación de las formas urbanas preexistentes, y particularmente de la cuadrícula colonial. La escala masiva fue reemplazada por la de intervenciones relativamente pequeñas y el tipo individual creado por los inmigrantes a principios del siglo XX, la casa chorizo, fue instituido como la alternativa al "inhumano monoblock".

El modelo de la casita individual y el barrio de baja densidad se articuló con los bajos presupuestos de los organismos oficiales y de este modo tuvieron lugar una serie de concursos para viviendas promovidos por el FONAVI en los que se celebraban las ventajas de la baja densidad. Hubo algunos resultados plausibles por su capacidad de síntesis y por la imaginación aplicada a aportar cualidades dentro de programas sofocantemente encorsetados como el conjunto que construyeron en Mercedes (provincia de Buenos Aires) Cajide, Farji, Gombinsky y Nasif (1980-84). Pero 200 viviendas en San Fernando del Valle de Catamarca, 248 en Carmen de Patagones, 100 en Trelew, 110 en Río Cuarto, 250 en Rawson fueron los volúmenes que en un país con carencias millonarias movilizaron a centenares de profesionales para terminar, en la mayor parte de los casos, agrupando unidades con los mismos afanes, los mismos tics y la misma antieconómica relación entre infraestructuras y costos abordados por Pasman y Medhurst Thomas cuando, a comienzos del siglo, la Comisión Nacional de Casas Baratas comenzaba a balbucear soluciones para el problema la habitación popular.

Con la baja densidad, especialmente a lo largo de la primera década del período, la Memoria se ubicó en el lugar del Proyecto, el impulso hacia las promesas del futuro fue desplazado por la nostalgia del pasado y la experimentación tecnológica fue sustituida por la reivindicación de los sistemas tradicionales, especialmente del seguro ladrillo. El populismo en sentido fuerte de los años calientes dejó su lugar al populismo inofensivo del *nac&pop*, que ya no buscaba al meneado "pueblo" en las calles y las plazas, sino entre malvones y "enjaulados cielos" de tardecitas de barrio.

Buenos ejemplos del giro hacia la memoria en el debate sobre la vivienda popular fueron el conjunto de Arroyito, en Córdoba –de Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Rampulla y Urtubey– y el ya mencionado de Moscato y Schere. El primero, porque demostró la fuerza del impulso regresivo, capaz de torcer el valioso camino de exploración de un grupo como el de Morini, al punto de hacerlo retroceder hasta el momento inicial de la arquitectura de la vivienda popular en Córdoba, el conjunto de casas baratas de Kronfuss de 1924, como si nada hubiera ocurrido desde entonces. El segundo, porque el empleo del tipo "chorizo" alcanzaba en él un excelente grado de elaboración que, por eso mismo, demostraba los limites extremadamente estrechos de esta estrategia.

Para los sectores medios más acomodados en Pinamar, Villa Carlos Paz, Punta del Este y otras estaciones de veraneo se construyeron conjuntos pequeños de viviendas igualmente pequeñas procurando crear situaciones de escala intermedia entre las dimensiones urbana y privada. Los resultados interesantes no fueron la regla, pero hubo excepciones entre las que se cuentan el conjunto de Manantiales, de M.SG.S.S.V.; el grupo realizado por Andrés Mariash en la calle Maure, en Buenos Aires, y el conjunto de viviendas en Campana, proyectado por Baudizzone, Lestard y Varas. El programa de Manantiales es el de una típica nueva aldea turística del Mediterráneo, pero en este caso es mérito de los autores el haber conseguido eludir la repetición de los incontables pastiches seudopopulares que caracterizan a su modelo. Crearon en cambio un conjunto que se conecta con las búsquedas de complejidad y alta densidad en baja altura que caracterizaron las posiciones de algunos miembros del Team X, lo que le permite trascender los límites del programa aportando una nueva resolución a un planteo de vigencia universal. Un caso similar es la obra de Baudizzone, Lestard y Varas, porque constituye una

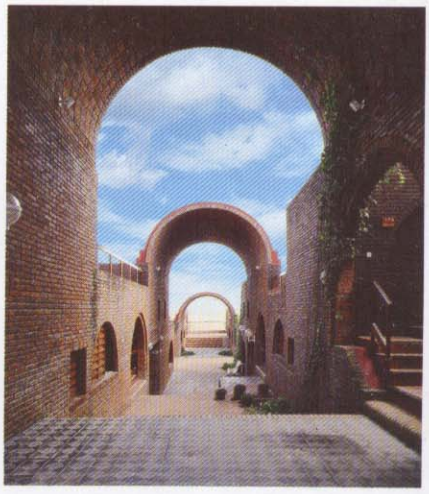
1. Viviendas de fin de semana. Berdichevsky, Cherny. Pcia. de Buenos Aires.
2. Viviendas turísticas. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Manantiales, Uruguay.
3. Viviendas. Andrés Mariash. Buenos Aires.
4. Viviendas turísticas. Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly. Manantiales.

En los centros turísticos para los sectores medios más acomodados se construyeron conjuntos pequeños de viviendas igualmente pequeñas, procurando crear situaciones de escala intermedia entre las dimensiones urbana y privada. Del mismo modo, en una escala reducida se produjeron intervenciones cuidadosas en ámbitos, buscando crear condiciones de cierta singularidad.

1.

2.

3.



4.

1. Chase Manhattan Bank. SOM. Buenos Aires.
2. Banca del Lavoro. Mario Botta. Buenos Aires.
3. Oficinas. Proyecto. Aldo Rossi. Buenos Aires.
4. Puente. Santiago Calatrava. Perspectiva de proyecto. Buenos Aires.

La invitación a conocidas firmas internacionales no es ajena a la difusión del consumo de objetos de "marca", lo que en el caso de la arquitectura reasegura frente a las incertidumbres de norma producidas por la liquidación de estructuras socializadas de consagración disciplinar. En el contexto de la "mundialización" con la construcción de edificios de "marcas" de reconocimiento universal se procura emitir señales comprensibles más allá de las fronteras de un país determinado.

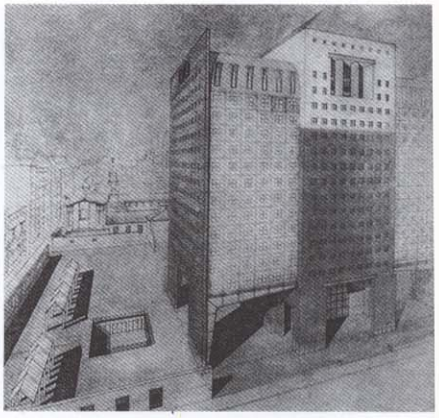
resolución sumamente ajustada a un tema como el de los conjuntos urbanos cerrados de baja densidad, tema y escala que, por las razones apuntadas antes, responde a una de las demandas más difundidas de fin de siglo para la vivienda de sectores medios. Del trabajo de Mariasch es destacable la cuidada inserción del pequeño conjunto de viviendas en la trama urbana, la creación de un nuevo espacio que se articula con la calle y el equilibrio con que se ha preservado la textura de las pequeñas unidades.

La sustitución del discurso de la "cantidad" por el de la "cualidad" actuó como ideología consolatoria, a la manera de lo ocurrido con la "ciudad por partes". El Estado empobrecido de los ochenta ya no estaba en condiciones de hacer frente a las inversiones masivas en vivienda que habían engordado a las grandes empresas en el período anterior y, en consecuencia, el debate sobre las "políticas de vivienda" fue pasando de moda. Un ejemplo patético de este cambio lo constituye un voluminoso estudio de políticas alternativas publicado en 1989 por los entonces opositores justicialistas al gobierno radical. De manera acertada, allí se señalaba que las políticas de ajuste habían obligado a una disminución brutal de las inversiones en el sector, que el déficit de vivienda había aumentado a 3.200.000 unidades y que el gobierno que se había comprometido a la construcción de 200.000 viviendas anuales con financiamiento público las había reducido a "poco más de 50.000". Pero si la acción de la primera administración democrática había significado una retracción, la que siguió, de opuesto signo político, acarreó una liquidación poco menos que absoluta de la intervención estatal en la solución del problema.

Esta conducta dominante fue acompañada en el nivel político por acciones menores de impacto propagandístico, en algunas administraciones regionales y locales, o las últimas expresiones de la política del FONAVI del período anterior. Pueden citarse a modo de ejemplo, en el caso de la provincia de Buenos Aires, los proyectos encarados en Vicente López por el equipo de Leston, en San Isidro; el ya mencionado conjunto para SIDERCA, del estudio Baudizzone-Lestard-Varas; el proyecto del estudio de Jorge Erbin para la Comisión de la Vivienda, en Buenos Aires, y el conjunto Las Catonas, en Moreno, de Cano Llum y Trajtenberg. Aunque

1.

no construido, el trabajo de Leston se destaca por su extrema austeridad y por un atento estudio de proporciones de llenos y vacíos, mientras que el de Erbin demuestra que la tipología en tiras en media densidad permite soluciones de interés, aun con los recursos limitados de este tipo de emprendimientos. Dentro del sistema FONAVI, Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Rampulla y Urtubey construyeron en Córdoba un conjunto de 839 viviendas para el Sindicato de Empleados Públicos utilizando sistemas livianos de prefabricación y agrupando las viviendas en patios de forma octogonal. A través de su Comisión Municipal de la Vivienda, la ciudad de Buenos Aires llevó a cabo varios conjuntos en terrenos de su propiedad de los que se destaca el Cardenal Antonio Samoré por su alta densidad (casi 1.000 hab./ha), su intento de construcción de espacios públicos interiores regulares, la estudiada distribución de sus unidades y su cuidada resolución constructiva.



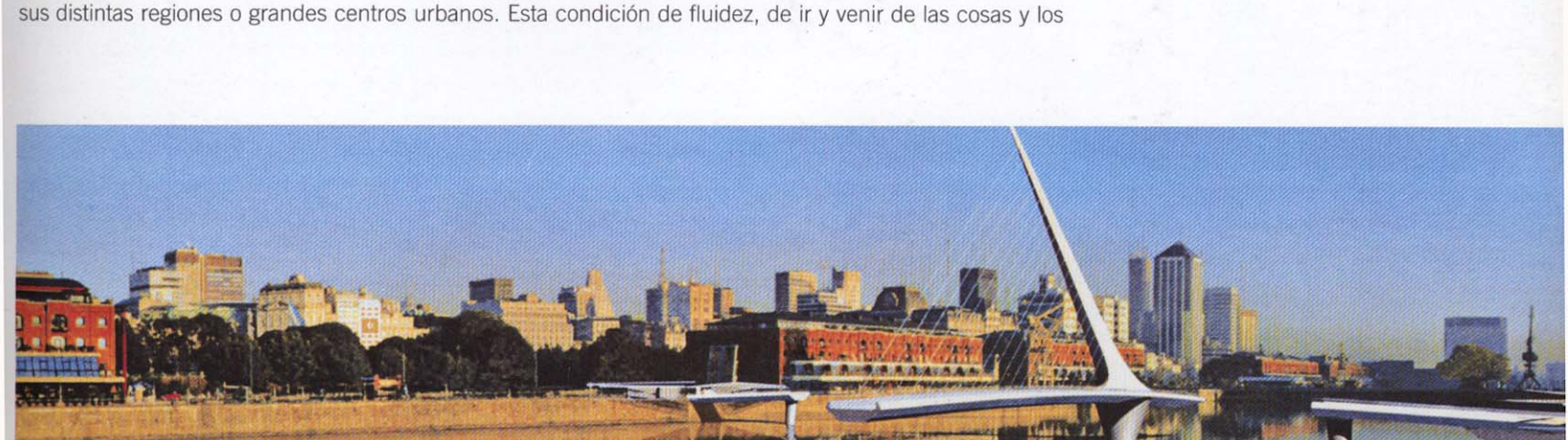
3.

Pese a estas acciones relativamente aisladas, la idea de consagración de lo dado fue legitimada por las políticas oficiales especialmente en la primera parte de este último tramo del siglo. Enlazándose con las experiencias realizadas por Horacio Berreta al frente de los grupos CEVE (Centro Experimental de la Vivienda Económica) en Córdoba, y por Víctor Pelli en la Universidad Nacional del Nordeste, en el debate arquitectónico esta misma actitud se tradujo en la legitimación de la llamada "vivienda semilla" por la que el Estado se hace cargo de una unidad elemental de aproximadamente 25 m^2 y dejan a los ocupantes –familias de cuatro, seis o más miembros– el "completamiento" de la unidad en el tiempo. Esta iniciativa tuvo una primera verificación en la Capital Federal con motivo de la demolición de un viejo edificio "intrusado", el albergue Warnes (1992). La experiencia de la "vivienda semilla" estuvo asociada a una medida que se implementó también en la provincia de Buenos Aires: la radicación de villas y asentamientos.

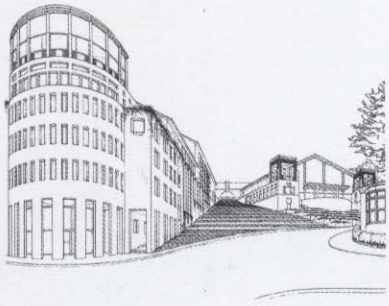
En las antípodas de cualquier intento de racionalización y solución al gigantesco déficit de viviendas, mediante estas políticas se dio prioridad a las necesidades inmediatas de algunos habitantes de estos campamentos precarios otorgándoseles en propiedad los terrenos en que estaban asentados y dejando librada a su suerte no sólo la construcción de unidades mínimamente aceptables desde un punto de vista higiénico, sino también la provisión de las infraestructuras necesarias. Una vez más, el inmediatismo condicionado por las demandas políticas se impuso a criterios de largo plazo que procuraran una razonable economía de los recursos socialmente disponibles y un futuro integrado con el resto de la sociedad.

Migrantes

Si para la cultura moderna en cualquier condición resulta difícil, sino imposible, acordar en los rasgos y los limites que caracterizan en función de la nacionalidad a una producción determinada –y en nuestro caso a una arquitectura–, mucho más lo es en las circunstancias de la Argentina, y mucho más aún en las de la Argentina de los años que estamos considerando. Al examinar –en el primer capítulo– las obras, proyectos y protagonistas del comienzo de la modernización hemos visto que era difícil deslindar la contribución de las diversas escuelas nacionales, e incluso dentro de las naciones las de las academias y otros aportes de sus distintas regiones o grandes centros urbanos. Esta condición de fluidez, de ir y venir de las cosas y los



1.



2.

1. Aeropuerto. Maqueta. Carlos Ott. El Calafate.
2. Plan de reordenamiento. Machado, Silvetti. Providence. EE.UU.
3. *Scully Hall. Princeton University.* Machado, Silvetti. EE.UU.
4. *Paul Getty Museum,* (ensayo de materiales). Machado, Silvetti. Malibú. EE.UU.
5. Robert Wagner Jr. Park. Machado, Silvetti. Nueva York. EE.UU.
6. *Fukuoka International Hall.* Emilio Ambasz. Japón.
7. *Halselle Conservatory.* Emilio Ambasz. Lucille. EE.UU.

La introduccion de un grupo de jóvenes arquitectos argentinos en la cultura norteamericana durante la década del setenta fue en buena medida producto de las difíciles condiciones del país, pero también fue facilitada por su sofisticada formación, con consistentes bases teóricas desarrolladas tempranamente, en paralelo con los centros europeos.

seres y de constante intercomunicación, típica de la cultura moderna, se acentuó en el país en el último tramo del siglo a raíz de las particulares circunstancias políticas, sociales, culturales y económicas que caracterizaron a su historia. Una asimetría elemental no debe dejar de ser señalada: mientras que la de los extranjeros con la Argentina es una relación transitoria, la de los argentinos en el exterior es de larga duración y en muchos casos definitiva. El número y la calidad de los casos que aquí presentaremos da cuenta a la vez de las posibilidades de una cultura capaz de darles origen y de la intensidad del drama histórico por el que esa misma cultura estuvo también en las causas de su expulsión.

La contribución de arquitectos extranjeros se manifestó de dos maneras. Por un lado, a través de grandes nombres de la arquitectura internacional y, por el otro, mediante la fusión de firmas locales con oficinas de prestigio, mayoritariamente norteamericanas.

La participación de los primeros en proyectos y obras se produjo en un registro no muy diferente al que hemos visto reaparecer con frecuencia en casos como el de Breuer, Le Corbusier o, previamente, de Sergent, vale decir el de los casos puntuales. Además de los factores ya señalados, en esta oportunidad el fenómeno debe vincularse a la difusión del consumo de objetos de "marca", los que si en general aseguran presuntamente a sus usuarios la participación en un círculo legitimado, en el caso de la arquitectura permiten, mediante la firma del autor, sobrevivir a las incertidumbres de norma producidas por la liquidación de estructuras socializadas de consagración disciplinar. La "mundialización" de la economía es, en este caso, una causa indirecta del proceso, por cuanto lo que se intenta con la construcción de edificios de "marcas" de reconocimiento universal es la emisión de señales comprensibles más allá de las fronteras de un país determinado.

Al menos, éste ha sido el caso de algunos sonados ejemplos como el del edificio de la Banca del Lavoro, construido por Mario Botta en la Capital Federal, o el del encargo del Chase Manhattan Bank a Skidmore Owings y Merrill. Si el segundo es sólo una poco agraciada máscara modelada según los tics de los posmodernistas norteamericanos, en el trabajo del arquitecto tesinés debe resaltarse –más allá de los límites del requerimiento y de su habitual manierismo– la compleja espacialidad de su fachada. Buenos Aires hubiera contado con su propio Aldo Rossi de haber avanzado un proyecto de edificio de oficinas que el maestro de Milán concibió en los comienzos de nuestro período.

Aunque no se trata de una clásica obra de firma sino de una manifestación de la saga de autocelebraciones con que el gobierno español contribuyó al recuerdo del quinto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a este continente, también puede considerarse como señal del fenómeno la magnífica construcción ideada por Oriol Bohigas para la ciudad de Rosario. Pero a diferencia de los casos citados, el parque España constituye una intervención que aporta un nuevo espacio público a la ciudad y contribuye a la construcción del paisaje de las barrancas del Paraná.

En consonancia con el desarrollo del debate internacional que atribuye a las ciudades un papel protagónico en los cambios del fin de siglo, los rosarinos han continuado recualificando a su ciudad mediante una serie de operaciones cualitativas puntuales que acompañan o dan visibilidad pública a un fondo de transformaciones estrucurales de mayor envergadura. Opacado su rol industrial, la gran ciudad santafecina procura nuevamente ubicarse como nudo de transporte regional e internacional. Sobre esta vocación se sostienen en el plano cultural unas vinculaciones directas, especialmente con España y Francia, en Europa, y con los Estados Unidos. En ese clima de apertura se le ha dado lugar a la obra de arquitectos, como Mario Corea Aiello o Alvaro Siza y Enric Miralles, lo que hace del episodio protagonizado por Bohigas en el Parque España la pieza hasta ahora más destacable de una saga. A poco de concluir el siglo, auspiciado por la administración de la ciudad entre varios proyectos y obras, Corea Aiello ha llevado a cabo junto con Rodolfo Machado un estudio de la ciudad en la Universidad de Harvard y ha construido la primera de una serie de varias sedes que serán soporte de los procesos de descentralización de la administración. Miralles tuvo el encargo de un proyecto de puente, mientras que Siza está construyendo en la ciudad un pequeño conjunto de viviendas.

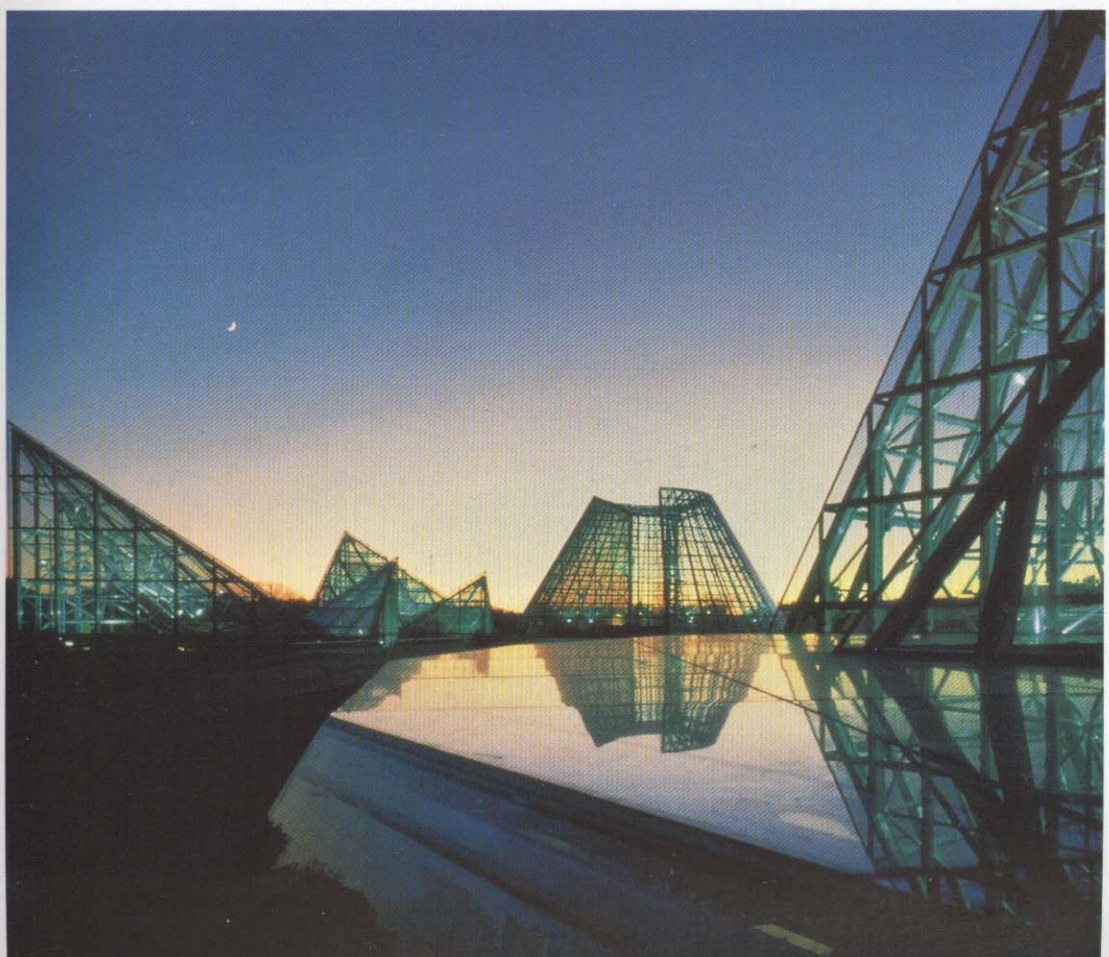
También el proyecto y construcción de un no demasiado trascendente puente peatonal sobre los diques de Puerto Madero permitió incluir el nombre de Santiago Calatrava en esa operación.

Del mismo modo, es el prestigio "mundializado" de sus nombres lo que ha determinado la contratación de las obras recientes más importantes en Argentina de Cesar Pelli, Rafael Viñoly, Emilio Ambaz y Carlos Ott. Aunque de origen rioplatense, los cuatro tienen bases de operación fuera de la región: Pelli y Viñoly en los Estados Unidos, Ambaz en Italia y Ott en Francia.

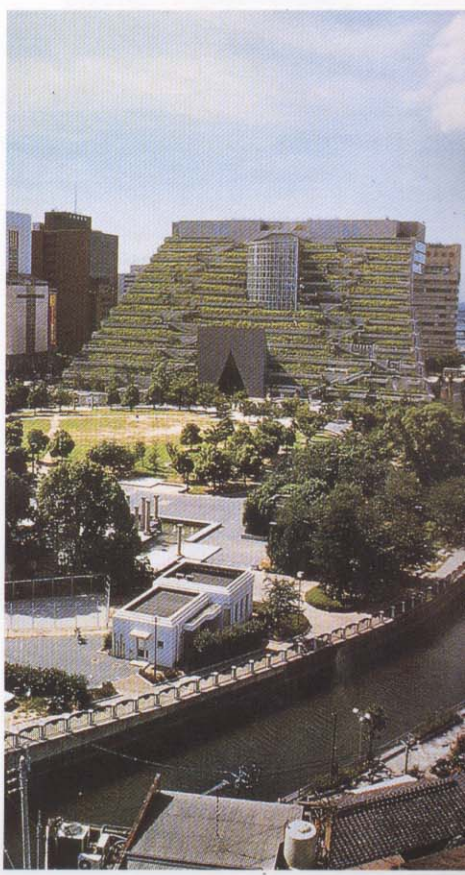
3.

4.

5.



6.



7.

1.

Los aeropuertos de Ushuaia y Calafate y un edificio de oficinas en el centro de Buenos Aires han sido las obras dejadas por Carlos Ott en nuestro país. Oscilante entre el profesionalismo discreto del primero y el forzado formalismo del último, la obra del colega uruguayo no ha alcanzado aún el grado de madurez que hacía esperar su resonante emergencia internacional a partir de la construcción de la Opera de París.

Es difícil, en el caso de Ambaz, juzgar los valores de su ampliación del Museo de Arte Moderno en Buenos Aires. Se trata de una obra de dimensiones relativamente pequeñas, en las que desempeña un importante papel el gesto "naturalista" que caracteriza la producción de su autor. De sugestiva fuerza, en tanto dibujos o acuarelas, o por la intensidad simbólica de sus "grutas", "colinas" o "montañas" esa producción se pone a prueba en el momento en que esos elementos de alusión "natural" se convierten en espacios arquitectónicos habitables y en objetos construidos, debiendo aunar con la misma intensidad los recursos y demandas disciplinares y profesionales con el tono poético de las ideas.

A las obras de firma internacional se agregan, decíamos antes, las realizadas por arquitectos argentinos en asociación con empresas de proyectos de ese origen. Entre los casos más resonantes de ese tipo se cuentan los de la renovación de las estaciones de servicio de la compañía YPF, la torre de Telecom en Puerto Madero y la del previamente mencionado edificio Malecón, en la misma localización. Las trescientas nuevas estaciones de servicio fueron construidas por la oficina de diseño Euro RSCG Design, de origen francés, emergente como vencedora de un concurso internacional realizado con ese fin. Con una imagen que alude centralmente a la pureza en clave de terminaciones y superficies metálicas resueltas de manera simple, sin barroquismos tecnológicos, las estaciones lograron acompañar muy bien una estrategia general. De sitios grasosos o "mecánicos", las nuevas estaciones con sus centros de consumos pasaron a transformarse en paradores urbanos, soleados, eficientes, limpios, a la manera de una suerte de plazas de fin de siglo.

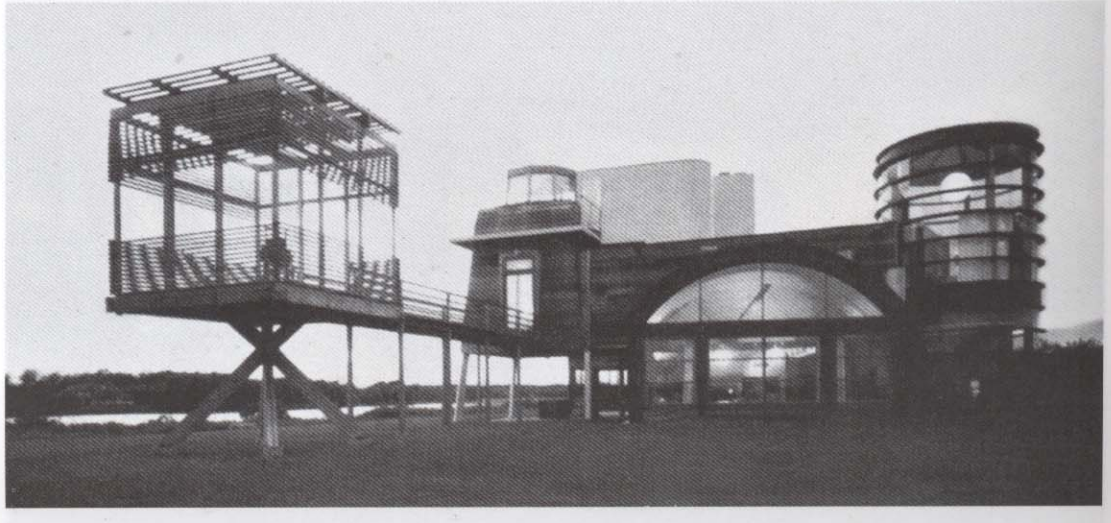
Si en estos años han sido destacables algunas intervenciones de arquitectos y oficinas venidos de otros países, también lo fueron las de algunos arquitectos argentinos en el extranjero. Pero no hay simetría en estas migraciones. Y este es uno de los rasgos que caracterizan la arquitectura en este país durante el período. Puesto que si por un lado el cruce revela la incorporación del país a una red económica y cultural internacionalizada, por otro da cuenta de las cualidades pero también de las laceraciones de nuestra cultura. Bohigas o Botta han operado en la Argentina como marcas de sus respectivas culturas de origen y como expresiones de desplazamientos globales, mientras que, como enseguida veremos, Silvetti o Dahl han incidido en los EE.UU. o en Suiza como individuos y porque en lo sustantivo, y al menos en apariencia, lograron de algún modo atenuar las particularidades de su proveniencia.

Como es sabido, la reversión de la corriente migratoria que condujo a una multitud de argentinos hacia otros países tiene dos causas principales: la represión política y cultural y la crisis económica.

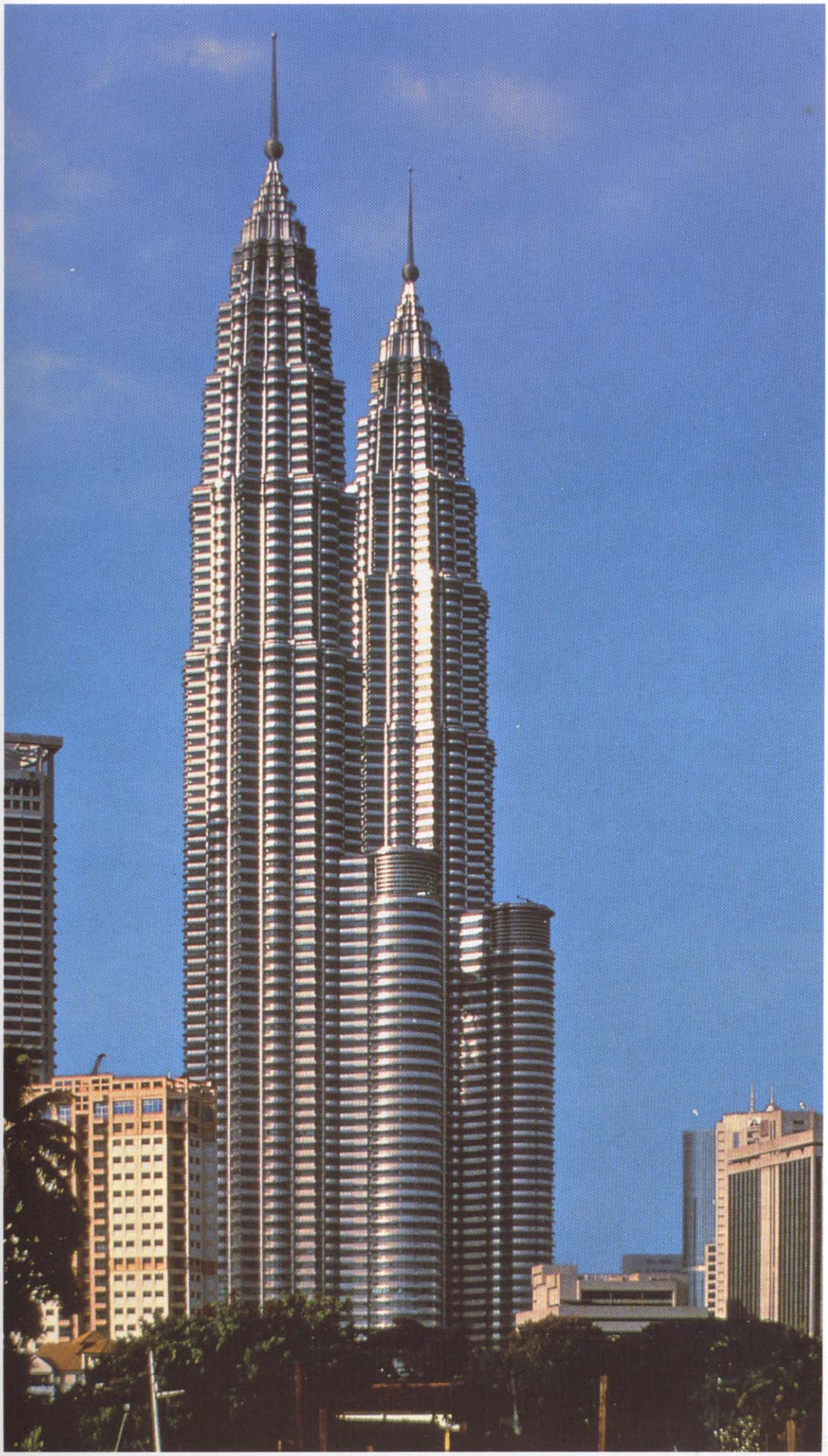
Hemos visto ya que la represión política alcanzó un momento de especial virulencia en el campo cultural con la intervención a las universidades que tuvo lugar en 1966. Como tantos científicos, profesionales y artistas, muchos arquitectos emprendieron el camino de este primer exilio que una nueva ola de perseguidos por la Triple A y el Proceso engrosarían diez años más tarde.

1. Estadio Olímpico de beisbol. Mario Corea. Barcelona. España
2. Casa *Sag Pond*. Agrest, Gandelsonas. Sagaponak. EE.UU.
3. Torres Petronas. Cesar Pelli. Kuala Lumpur.
4. Aeropuerto. Cesar Pelli. Washington. EE.UU.
5. *Battery Park*. Cesar Pelli. Nueva York. EE.UU.

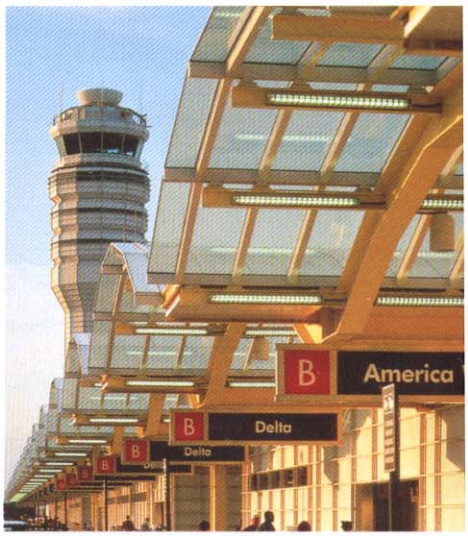
La actuación de arquitectos argentinos en los Estados Unidos se ha destacado en el ámbito académico, especialmente en la costa Este. Paralelamente, algunas figuras han conseguido los más altos reconocimientos en el ámbito profesional, ubicándose en los primeros niveles por su capacidad de respuesta a las demandas de la nueva realidad internacional.



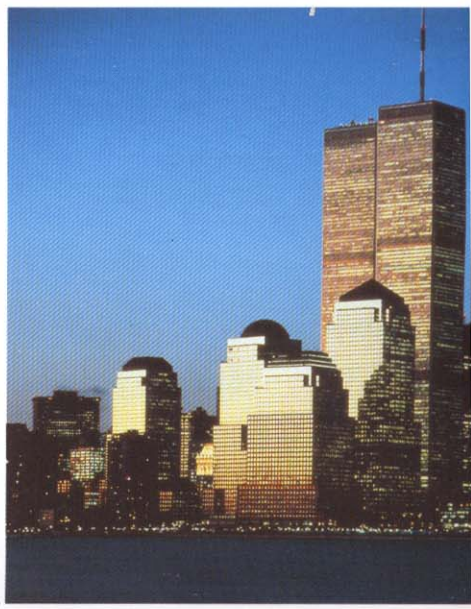
2



3.



4.

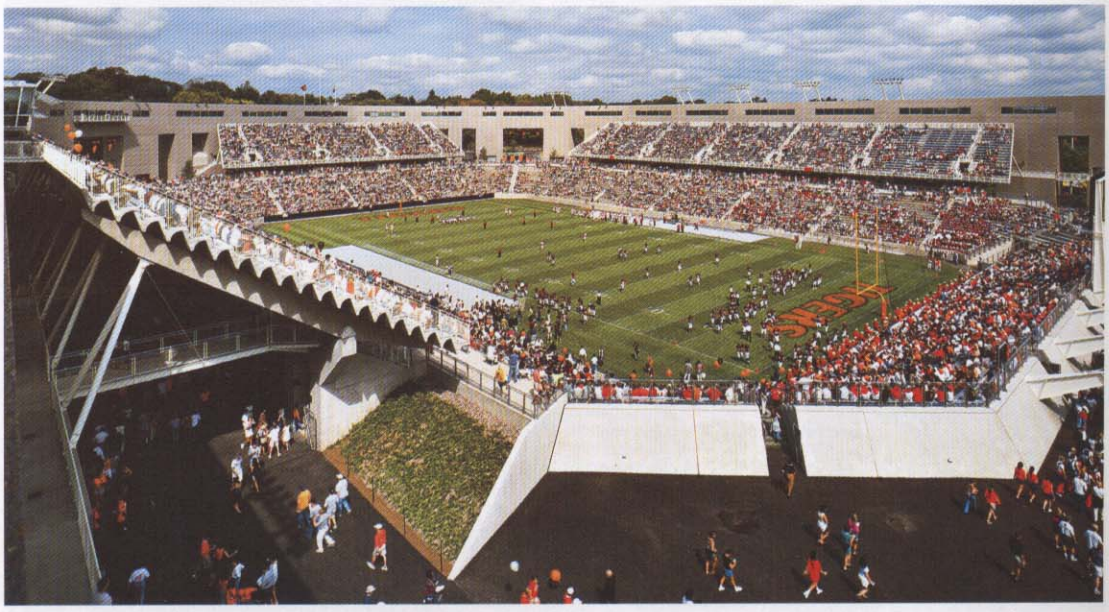


5.

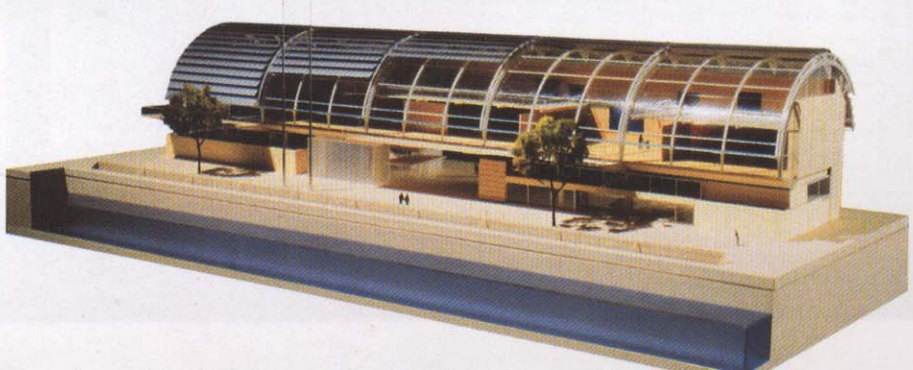
1.

2

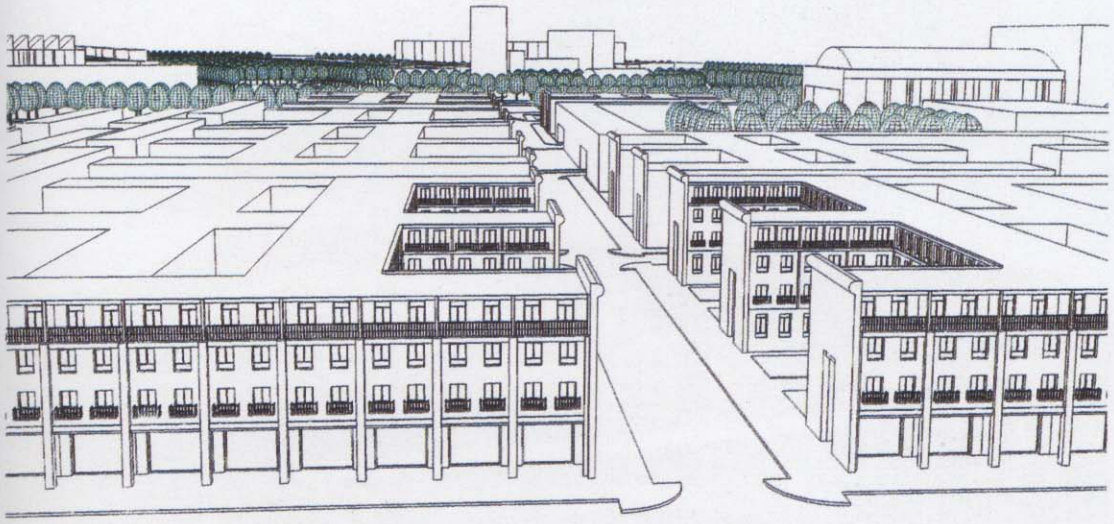
3.



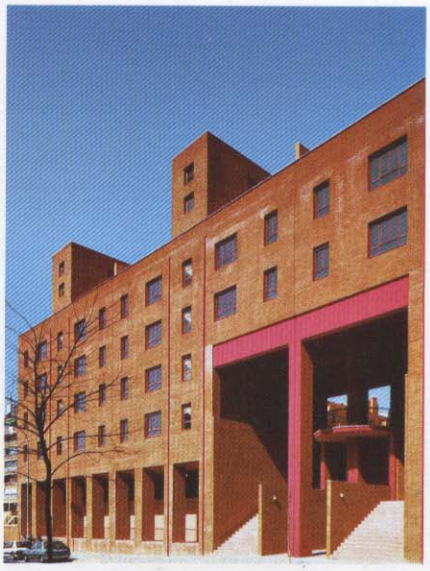
4



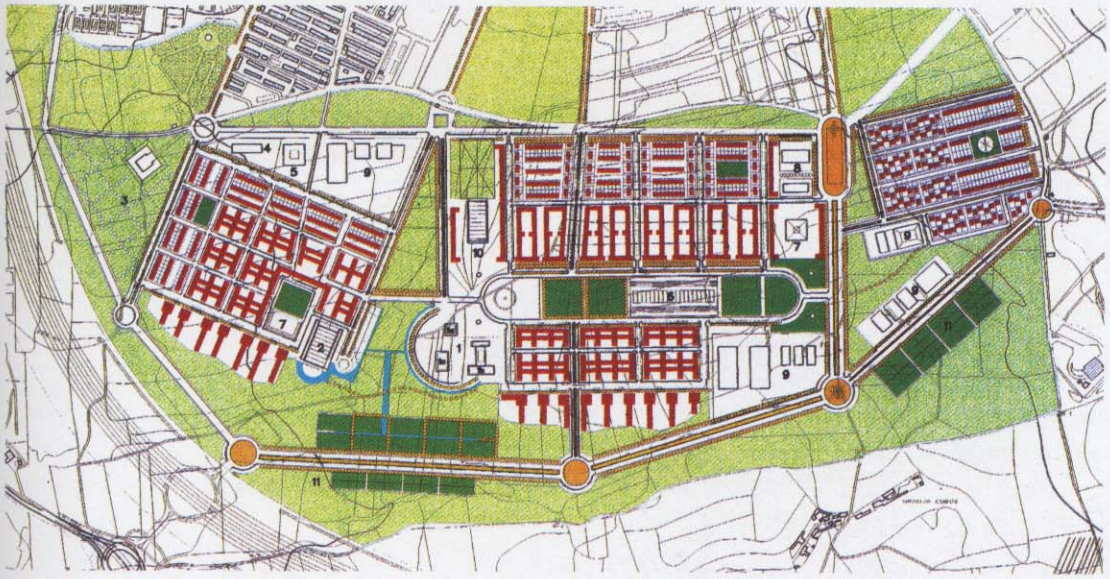
5



6.



7.



8.

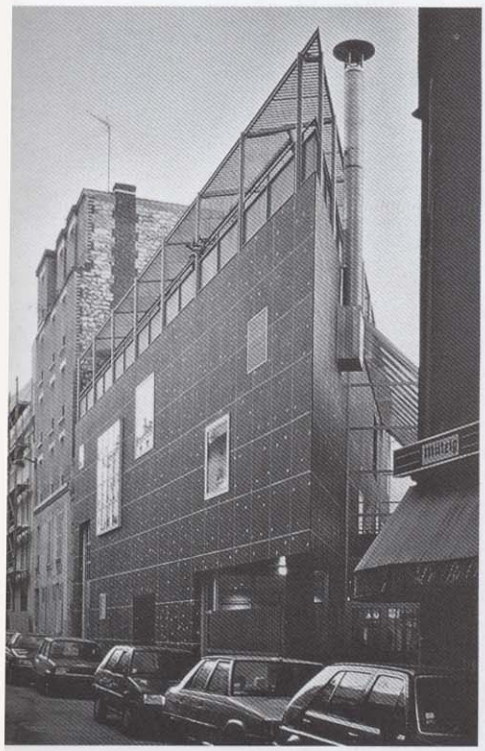
El llamado "grupo argentino" en los Estados Unidos fue una consecuencia de los desplazamientos de la década del sesenta. Como "exilados al cuadrado" fueron caracterizados por Manfredo Tafuri estos intelectuales que mediante un mismo movimiento llevaban adelante dos separaciones: la de sí mismos de sus culturas de origen y la de los significantes de los significados. Porque con una fuerte impronta de la semiología francesa, el "grupo argentino" –en el que se incluían Diana Agrest, Mario Gandelsonas, Jorge Silvetti, Rodolfo Machado y Emilio Ambaz– daba forma en esos primeros años setenta a un alambicado proceso de reelaboración teórica que procuraba restituir nuevas bases teóricas para la disciplina.

Al referirnos a su proyecto para el MAMBA, anticipamos algunas características de la obra de Ambaz. Además de sus dotes de diseñador, que le permitieron alcanzar una posición de primer nivel internacional con la creación de la silla "Vértebra", su trayectoria fuera de la Argentina ha sido destacable especialmente por su insistente prédica a favor de una construcción del ambiente humano capaz de potenciar los recursos de la geografía y la naturaleza, guiado por la consigna "verde sobre gris". Algunos de sus trabajos más conocidos son el Centro Cultural Mycal Sanda, en Japón, el Museo de Arte Folklórico Norteamericano, en Nueva York, y el Lucille Halsell Conservatory. Ambasz obtuvo también el primer premio para el Master Plan de la Exposición Universal de Sevilla de 1992.

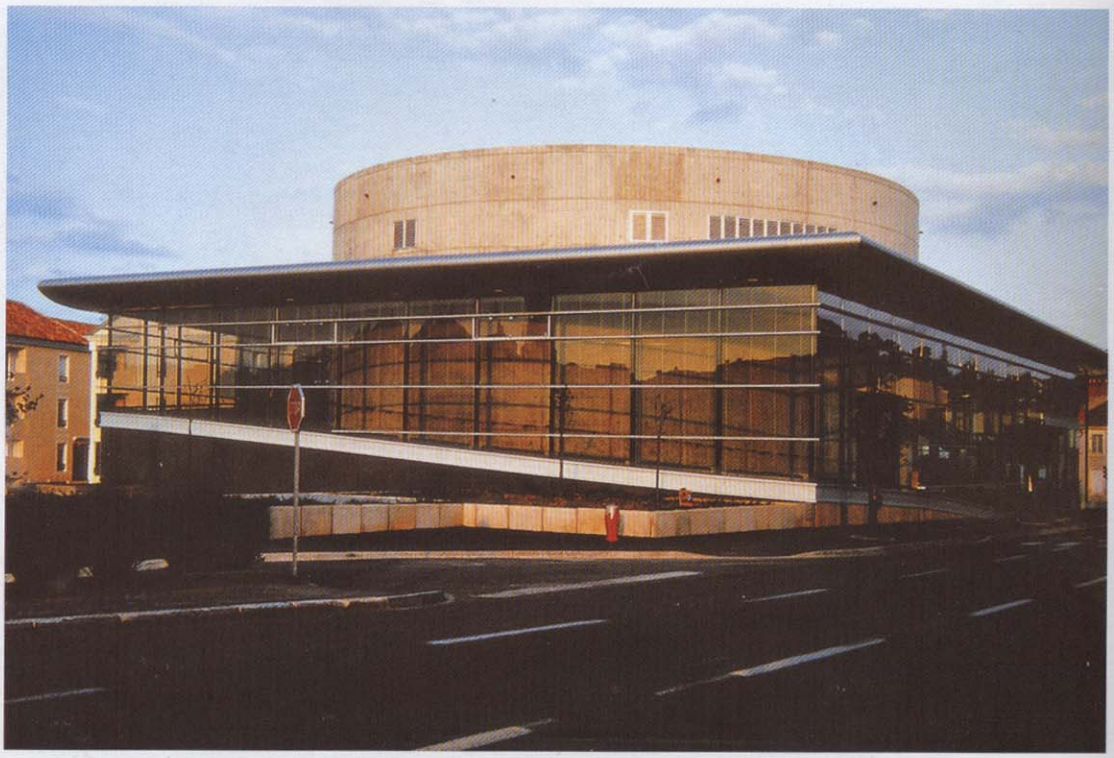
Diana Agrest y Mario Gandelsonas se cuentan entre los más destacados teóricos de la arquitectura de este último tramo del siglo. Han desarrollado esa condición desde que, en los años sesenta se formaron con Cesar Yanello –a cuyo trabajo teórico hemos hecho referencia en otro capítulo– y colaboraron en sus estudios de semiología. Sus ideas fueron fuertemente influenciadas por el estructuralismo francés y pue-

1., 2. Fórum Cultural. Rafael Viñoly. Tokio. Japón.
3. Centro de Convenciones. Perspectiva. Rafael Viñoly. Pittsburg. EE.UU.
4. Estadio. Rafael Viñoly. Princeton University. EE.UU.
5. Museo Fortabat. Proyecto. Rafael Viñoly. Buenos Aires.
6. Ensanche Sur. Díaz, Quero. Alarcón. España.
7. Vivienda colectiva. Díaz, Quero. Madrid.
8. Ensanche Sur. Díaz, Quero. Alarcón. España.

Especialmente durante la década del sesenta, la formación proyectual fue de una notable eficacia. La idea de "partido", como prefiguración de extrema síntesis de soluciones a problemas de gran complejidad permitió a arquitectos surgidos en ese contexto desarrollar un perfil profesional consistente, aun dentro de posiciones teóricas y realidades diversas.



1.



2.

de decirse que fue a la zaga de su experiencia y estudios en París como, en buena medida, esa corriente de pensamiento ingresó a la cultura arquitectónica de los Estados Unidos como consecuencia de su participación en la creación y orientación del *Institute of Architecture and Urban Studies* (IAUS) de Nueva York y de sus publicaciones en *Oppositions*, la revista que lideró la renovación de los postulados modernistas en ese país. La obra construida por Agrest y Gandelsonas es de pequeñas dimensiones y, en todos los casos, realizada a modo de una rigurosa verificación en acto de precisos postulados teóricos, entre los que se destaca la vocación de un examen sistemático de los alcances sígnicos de cada uno de los elementos que intervienen en su configuración.

Una carrera académica en la que Rodolfo Machado y Jorge Silvetti alcanzaron posiciones de primer nivel –como la dirección del Departamento de Arquitectura de instituciones como *la Rhode Island School of Design* (Machado) y la *Graduate School of Design* de la Universidad de Harvard (Silvetti) – define las características excepcionales de la producción de ambos arquitectos. Es infrecuente la combinación entre consistencia teórica y praxis que, después de una perseverante trayectoria, exhibe el estudio. Aunque no fueron construidos, numerosos proyectos de Machado y Silvetti –desde la "Casa fuente" o los "Escalones de Providence", en los setenta, hasta la "Torre de Leonforte", en los ochenta, o la "Puerta de Venecia", a comienzos de los noventa– marcaron el debate internacional. Las razones de la importancia reconocida a estas contribuciones se encuentran en una particular combinación de cualidades opuestas: por un lado, en la sutil y cultivada inteligencia que guía cada uno de los detalles de las propuestas y, por otro, en la fuerza de las convicciones y la voluntad con que esas razones consiguen instalarse en la "realidad" del imaginario. En la última década del siglo el estudio ha iniciado un vertiginoso crecimiento de sus oportunidades de puesta en práctica de sus ideas. De ellas se destaca la compleja ampliación y remodelación de la primitiva sede de la Fundación Getty, en Malibú, las viviendas sobre la costa del río Charles, en Cambridge, así como el diseño urbano para las Universidades de Princeton y San Francisco.

A diferencia de los anteriores, puede identificarse un segundo grupo, vinculado desde el inicio con la acción profesional. Aunque con muy diversos matices, sus figuras más consagradas son César Pelli y Rafael Viñoly, en los Estados Unidos, y Mario Corea y Antonio Díaz, en España. Pero también comparten este camino representantes de nuevas generaciones como Pablo Katz, Ignacio Dahl Rocha, Adrián Luchini y Laura Spinadel con Claudio Blazica.

La de Cesar Pelli constituye la trayectoria de mayor impacto, cimentada mediante un sostenido trabajo a lo largo de muchos años. Llegado a los Estados Unidos en 1952, Pelli colaboró con Eero Saarinen y otras

1. Jardín de Infantes. Grimbaud, Katz. París. Francia.
2. Centro de Congresos. Grimbaud, Katz. Lyon. Francia.
3. Viviendas populares. *BUS Architektur* (Blazica, Spinadel). Viena. Austria.
4. Jardín de infantes. *BUS Architectur.* Viena. Austria.

En los últimos años es particularmente destacable la actuación de algunos integrantes de una nueva generación de arquitectos, los que en distintos países, especialmente europeos, se han incorporado a la nueva condición globalizada del ejercicio de la profesión. Su condición de argentinos tiene un doble resultado: las dificultades los empujan a emigrar, pero la característica cosmopolita de su cultura de origen se constituye en una ventaja comparativa.

3.

grandes firmas norteamericanas hasta que en 1977 constituyó su propia oficina en New Haven, junto con Diana Balmori y F.W. Clarke. Ese año también se hizo cargo del decanato de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale. La obra de Pelli no persigue la riesgosa apertura de sendas formales inexploradas ni se plantea la resolución de dimensiones existenciales o de incógnitas del pensamiento que inquietan a otros arquitectos contemporáneos. Por el contrario, se distingue por un abordaje pragmático de temas de gran envergadura e impacto urbano, resolviéndolos mediante respuestas regidas por ideas contundentes, geometrías claras, refinamiento tecnológico y un lenguaje cuidadosamente distanciado del experimentalismo y el conservadorismo. Las obras más reconocidas de su oficina son las Torres Petronas, en Kuala Lumpur (1997), el edificio más alto del mundo; la ampliación del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1984); el *World Financial Center*, en Nueva York (1987); el nuevo centro de oficinas en Bilbao; la *Twin Dome City*, en Fukuoka (1992), y el *North Terminal National Airport*, de Washington. Paradójicamente, la figura de Pelli podría también incluirse en la primera parte de este apartado, puesto que forma parte del fenómeno de desembarco de oficinas norteamericanas en la Argentina. En esa doble condición se encuentra en desarrollo un proyecto universitario en la Ciudad de Córdoba y terminados dos edificios de oficinas en Buenos Aires. Es notable que aún dentro su mesurado profesionalismo, ambos edificios, y especialmente el primero, sede de la compañía Telefónica, contrastan con sus vecinos, de indiferentes características comerciales, por su cualidad formal y constructiva.

Luego de quince años de actividades dirigidas a conseguir una inserción en el más competitivo nivel de la edilicia neoyorquina, Rafael Viñoly alcanzó una sorpresiva –aunque no inesperada– notoriedad mundial al obtener el primer premio del Concurso para el Foro de Tokio. El proyecto condensa una pluralidad de significados que le otorgan particular significado e interés. En primer lugar el programa constituye una suerte de gigantesco monumento a la comunicación erigido en la ciudad que es capital de los nuevos sistemas electrónicos que han revolucionado a esta actividad humana. Por su colocación y su escala el edificio es, además, un exponente de los nuevos temas arquitectónico-urbanos destinados a resolver complejos conflictos de tránsito y cualificación de tejido típicos de las grandes ciudades de fin de siglo. Su arquitectura es de formas relativamente sencillas, pero sobre todo de una resolución distributiva que es resultado de la noción de "partido" y hereda las experiencias sistémicas que hemos examinado al referirnos al Centro Cultural de Mendoza, en el período precedente, y, más recientemente, en el proyecto de ATC. Metáfora literal pero eficaz, con su luminosa nave iluminada ligada a puerto por delgadas amarras, el Foro es, además, una representación de la fluyente realidad universal de este tiempo y del desarraigo de nuestros años de desorden y de plomo.

4.

1. Oficinas. Richter, Dahl Rocha. Lausanne. Suiza.
2. Vivienda individual. Ignacio Dahl Rocha. San Isidro.
3. Oficinas Nestlé. Ampliación. Richter, Dahl Rocha. Lausanne.

Las instituciones de formación profesional experimentan cambios profundos. A los ciclos de grado se han ido sumando distintas etapas posteriores de renovación y ampliación de conocimientos. A diferencia de etapas anteriores la concurrencia de jóvenes arquitectos argentinos a universidades norteamericanas, aumenta, generando nuevas posibilidades de intercambio y movilidad.

La dimensión de la figura de Viñoly ha continuado creciendo en la escala internacional: en los Estados Unidos es considerado, por críticos como Paul Goldberger, como el más elegante de los arquitectos actuantes en ese país. Proyectos como el del Centro de Convenciones de Pittsburg o el estadio de la Universidad de Princeton son una buena muestra de su excepcional capacidad de síntesis de vastos conjuntos de requerimientos en imágenes contundentes resueltas con un extremo rigor profesional.

La España expansiva, modernizante e inquieta del posfranquismo atrajo a muchos que creyeron en la imagen maternal mediante la cual, a la cabeza de las naciones de lengua castellana, el país procuraba enriquecer sus atributos a la hora de ingresar a la comunidad europea. Algunos consiguieron una inserción anónima que mejoró sus condiciones de vida, pero la mayoría verificó la dolorosa distancia que separaba a los *slogans* de la propaganda política de una realidad social, cultural y económica que los confinaba en la poco apreciada condición de "sudacas". Mario Corea y Antonio Díaz han conseguido concretar y destacar sus trabajos en este duro contexto y, por añadidura, en una cultura de la que han surgido un conjunto de obras y arquitectos más destacados del último tramo del siglo XX.

Trabajando en sociedad con Francisco Gallardo, Corea impulsa una arquitectura que el mismo identifica como "minimalista", mediante la cual persigue un fuerte enraizamiento en los lugares en que se ubica y una expresión de valores estéticos que desdeñan adjetivaciones y ambigüedades. La ampliación del Hospital Virgen de la Cinta, en Tarragona, y el proyecto para el Centro Cultural y de Congresos de la misma ciudad son algunos ejemplos recientes de su propuesta.

La asociación de Tony Díaz con los urbanistas españoles Eduardo Leira y Damián Quero le permitió doblar la apuesta del comprometido juego a favor de la "arquitectura de la ciudad" que había iniciado en la Argentina con las contundentes propuestas que ya hemos examinado. En el momento en que la dependencia de las condiciones de la cuadrícula y la breve tradición edilicia rioplatense comenzaban a ceñir su producción, Díaz encontró en las nuevas condiciones de urbanidad y en los nuevos macroprogramas europeos –como en el caso del Tren elevado de Madrid (1990) y del eje histórico al oeste del Arco de la *Defense* en París (1991)– un sólido plano de apoyo para revitalizar y enriquecer las reflexiones que siempre han sido un aspecto decisivo de su obra.

La construcción de un conjunto de vivienda colectiva en Madrid constituyó una oportunidad de avanzar en las reflexiones que en el período anterior habían dado lugar al barrio Centenario, limitado por su condición de pieza única. Será probablemente en el desarrollo del Ensanche Sur de Alarcón donde podrán confrontarse con las condiciones de la realidad sus premisas de reproducibilidad tipológica, esta vez aplicadas a un ejemplo de baja densidad.

A pesar de pertenecer a una generación más joven, Pablo Katz, Ignacio Dahl Rocha, Adrián Luchini, Laura Spinadel y Claudio Blazica han logrado una incidencia notable en los medios en que trabajan.

Los proyectos del estudio que Pablo Katz dirige con Pierre Granveaud y Georges Peressetchensky en París tienen también escala urbana. Se caracterizan por una cuidadosa consideración de las condiciones de contexto y por una fuerte voluntad de construir espacios colectivos mediante la participación de numerosos actores públicos y privados, pero sostenidos por claros marcos de ordenamiento físico. Algunas de sus intervenciones notables son los conjuntos de *Le Parc Seine Rive Gauche* y la *Cité des Arts et des Nouvelles Technologies* en Fort D'Aubervilliers. En la escala de la arquitectura, Katz-Granveaud-Peressetchensky exhiben una notable consistencia y seguridad, pero también una cautelosa voluntad propositiva. Unas condiciones que se traducen en la elaboración de piezas ajustadas a la demanda pero simultáneamente de gran impacto y síntesis, como el jardín de infantes en el Ilôt Flandre-Rouen, en París, y el Palacio de Congresos, en Périgeux-Surf.

Ignacio Dahl Rocha tuvo un primer importante reconocimiento internacional cuando su casa en San Isidro (con Francisco Billoch e Ignacio Ramos) fue seleccionada para el Premio Andrea Palladio, una de las distinciones más prestigiosas para la joven arquitectura. La obra es una inmejorable representante de las posibilidades de una arquitectura que se abre a la vez a la cultura arquitectónica internacional, es sensible a las condiciones específicas del sitio y las posibilidades constructivas que debe enfrentar, recoge conscientemente las líneas de su propia tradición cultural y se decide, con todo ello, a construir su propio e inédito camino. En Suiza Dahl Rocha consolidó una relación con Jacques Richter –heredero de una de las principales oficinas de arquitectura del cantón francés– que había comenzado durante los años de especialización en la Universidad de Yale. Producto de esta asociación han sido edificios siempre refinados, sutilmen-

1.

2.

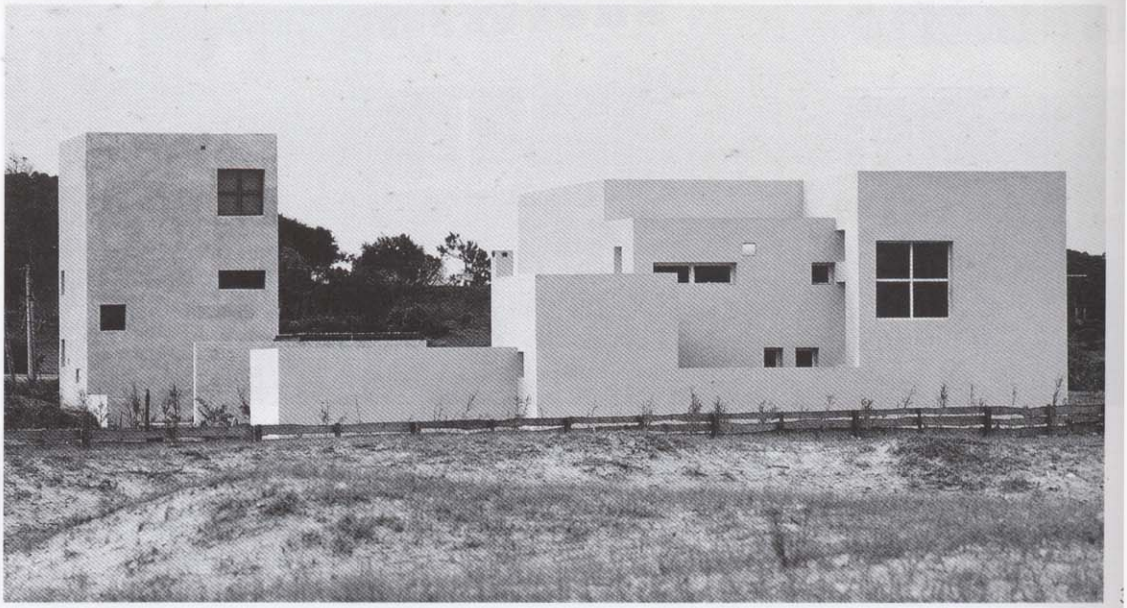
3.

te sorprendentes y de una gran contundencia profesional como el *Espacité*, en La Chaux des Fonds (1987-1994), los de las oficinas de EOS, en Lausanne, los prototipos para refugios de invierno, en el valle de Joux, el museo de Arte Contemporáneo de Pully y los talleres de mantenimiento ferroviario en Ginebra. De sus realizaciones recientes la más importante es la ampliación del edificio Nestlé, una pieza canónica de la arquitectura moderna en Suiza, proyectado por Tschumi. La intervención de Richter-Dahl Rocha desarrolla en una nueva dimensión las cualidades de la obra de Tschumi, llegando en el nuevo núcleo de articulación de los edificios a su momento de mayor intensidad.

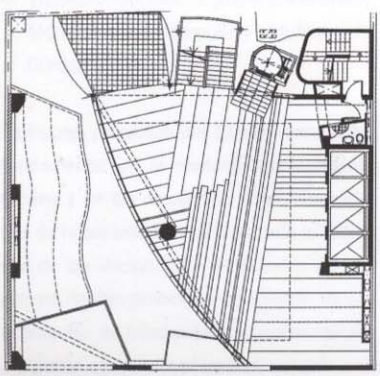
Siguiendo la senda abierta por Eduardo Catalano, Adrián Luchini obtuvo su maestría en Arquitectura en la Universidad de Harvard y decidió permanecer en los Estados Unidos. De su producción son testimonio algunas obras de pequeñas dimensiones y numerosos estudios para programas culturales y de servicio. Su sensibilidad como diseñador se expresa en numerosos detalles de intervenciones de pequeña escala, como en las casas Cooper Bauer y Maritz-Starek, aunque sus oscilaciones de gusto –del deconstructivismo de los primeros trabajos al interés por autopistas y formas curvas en los últimos– sugieren la necesidad de una mayor maduración, quizás posible sobre la base del ejercicio de una más ajustada economía de recursos. La estupenda casa Piku, en Detroit, una construcción "blanca" en la que la mayor riqueza de espacios, vistas y luces se obtiene mediante operaciones relativamente sencillas, es una señal del potencial encerrado en esa posibilidad.

BUS-Architektur, la oficina que identifica al estudio formado por Laura Spinadel y Claudio Blazica (con Rainer Laics) opera en Viena, donde ambos se trasladaron a comienzos de la década del noventa. Las obras

2.



construidas y los proyectos de BUS-A son, a la vez, producto de una percepción refinada de la forma y de un estudio atento de las posibilidades constructivas, pero también de una poderosa voluntad por insertarse en el plexo de las principales corrientes de acción pública y privada que determinan el ambiente construido en la capital austríaca. En el conjunto de viviendas en Leberberg, así como en el jardín de infantes en Gudrunstrasse/Erlachplatz, edificado en un barrio popular de Viena, se verifica una cuidadosa articulación con el entorno natural y artificial y, al mismo tiempo, los delicados juegos compositivos a partir de valencias modernistas aún abiertas que son característicos de esta oficina. En construcción cuando este libro se concluía, el conjunto "Homeworkers", con el que han obtenido el Premio europeo Otto Wagner en 1998, constituye una propuesta innovadora de articulación entre programas privados y públicos de vivienda, trabajo y comercio. A la vez ciudad en pequeño y arquitectura grande, el conjunto es un aporte destacable a la reconsideración de las formas de habitar y de módulos urbanos alternativos de cara al nuevo siglo.



4.

5.

6.

¿Dónde anida la Arquitectura?

Al comienzo del período que estamos terminando de describir, cuando la sociedad argentina salía del oscuro tiempo de la última Dictadura Militar, Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez publicaron un texto en el que analizaban de qué manera, con independencia de las instituciones del Estado, la sociedad construía formas y redes de comportamiento solidario y antiautoritario. El subtítulo precedente parafrasea la pregunta que presidía aquel texto: "¿Dónde anida la Democracia?".

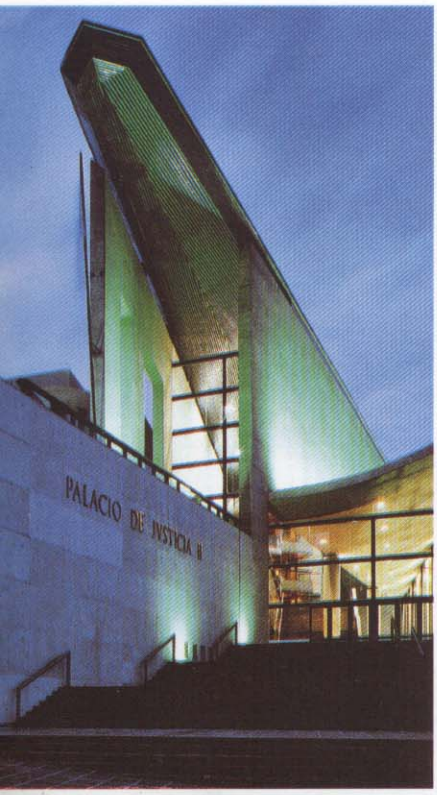
Tratándose del último de este libro, este apartado quiere ser una reflexión acerca de los rasgos que en el campo de la cultura arquitectónica que se produce en la Argentina de fin de siglo pueden ser considerados como potenciales factores de avance y superación de los muchos problemas y debilidades que hemos descripto.

Una primera constatación que debemos tener en cuenta es que ese avance y esa superación no son inevitables. La Arquitectura como disciplina no ha existido siempre ni mucho menos en todas las sociedades. La Arquitectura como profesión es una institución relativamente reciente. No debería sorprendernos, entonces que, así como han nacido, ambas formas de esa praxis se extingan si las condiciones que les dieron origen y las normas sobre que las estructuraron han cambiado o dejado de existir.

Es más, las nuevas formas de habitar el territorio, la reproductibilidad, la publicidad, el *marketing*, la disolución de las divisiones entre las artes, la mundialización, la concentración del capital, son factores de suficiente peso como para inducirnos a pensar que, como consecuencia de ellos, deberíamos estar asistiendo a esa desaparición. En este sentido, el panorama oscuro que presentamos en el tercer apartado de este capítulo final no parecería representar un estadio circunstancial, sino el anuncio del final del ciclo iniciado en las décadas que cerraron el siglo XIX. No se trataría por cierto de imaginar un impensable acabarse de los emprendimientos edilicios; ni mucho menos de la extinción del deseo de que algunos de ellos provo-

1. Vivienda Individual. Horacio Baliero con Mariano Clusellas. Colonia. Uruguay.
2. Colegio de Escribanos. Interior. Clorindo Testa. Buenos Aires.
3. Vivienda de veraneo. Baliero, Katzenstein. Punta del Este. Uruguay.
4. Colegio de Escribanos. Planta. Clorindo Testa. Buenos Aires.
5. Vivienda Individual. Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Rampulla y Urtubey. Villa Carlos Paz.
6. Vivienda individual (ampliación). Jorge Scrimaglio. Rosario.

Importantes oficinas activas desde etapas anteriores han continuado produciendo en los últimos años. Aunque en muchos casos se repiten soluciones de escaso interés, también pueden detectarse destellos de creatividad en los que puede leerse la experiencia acumulada y la capacidad de conservar sensibilidad frente a las nuevas demandas programáticas y culturales.



quen cierta experiencia estética. Se trataría, en todo caso, del final de la Arquitectura entendida como un sistema de valores, conocimientos y pericias construido social e históricamente y articulado con las líneas maestras de un proyecto cultural global.

¿Puede pensarse en las nuevas condiciones de comienzos del siglo XXI una suerte de reformulación institucional? ¿Tiene sentido en su significado fuerte la pregunta que encabeza el apartado? Vale decir: ¿es necesario o deseable que algún vuelo pueda partir desde esos nidos? No forma parte de los objetivos de este libro formular las respuestas para estas preguntas que solamente el lector de los años futuros, de existir, estaría en condiciones de contestar con evidencias.

Más modestamente, pueden –en cambio– señalarse numerosos ámbitos de potencial productividad. Constituyen, si se quiere, la fuente de una suerte de agenda compuesta, al menos, por una buena cantidad de tareas pendientes. Una agenda que no se construye con consignas derivadas de la teoría, sino mediante los enunciados latentes en las condiciones, adversas o favorables, de la propia realidad.

La Arquitectura anida, entonces, ante todo en las demandas que esa realidad formula. Las transformaciones en curso alcanzan y prometen una envergadura que no deja de sorprendernos. Ellas provocan nuevas necesidades sociales que se agregan a las ya existentes y exigen pensar en nuevos términos las antiguas maneras adoptadas para solucionarlas. Como en los casos de España, Francia, Austria, el Japón y, más recientemente, Holanda, pero también como ha ocurrido en países latinoamericanos –desde el fenómeno "Brasil" en las décadas del cuarenta y el cincuenta hasta la producción mexicana contemporánea–, las corrientes más relevantes en la Arquitectura de las últimas décadas han estado ligadas a la acción del Estado. Y aún allí donde el Estado no juega un papel relevante en este sentido, como en los Estados Unidos, han sido instituciones públicas, como las Universidades o los Museos, las que han estimulado las búsquedas más interesantes. De manera que puede pensarse que también aquí, en la medida en que las instituciones públicas –estatales o privadas– recojan las demandas de la sociedad y que las empresas sean capaces de identificar necesidades y deseos, el material creativo tiene dimensiones gigantescas en un contexto de carencias igualmente desmesuradas. En este sentido, las nuevas respuestas deberán considerar de otro modo a las relaciones entre arquitectura y naturaleza, las transformaciones de los lazos familiares y sociales, el funcionamiento de las redes productivas, las interacciones entre elementos fijos –la antigua arquitectura– e infraestructuras para los elementos móviles –transportes, información–. De esa realidad proviene, asimismo, la poderosa energía de los materiales, cuyo dominio exige y posibilita soluciones inéditas y nuevas aperturas. Si a esto se agrega la extraordinaria irrupción de los medios digitales, con sus po-

1.

2

1. Palacio de Justicia. Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Rampulla y Urtubey. Córdoba.
2. Centro cultural. Baudizzone, Lestard, Varas. Mendoza.
3. Laboratorios Ciba. Aslan y Ezcurra. Buenos Aires.
4. Vivienda colectiva. Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Rampulla y Urtubey. Córdoba.

La escasa presencia del Estado como actor fundamental en la creación del ambiente urbano y en las respuestas a las necesidades de la sociedad ha concentrado la actividad de las oficinas más destacadas en programas de tipo privado, restringiendo las posibilidades de búsqueda y experimentación a algunos casos excepcionales.

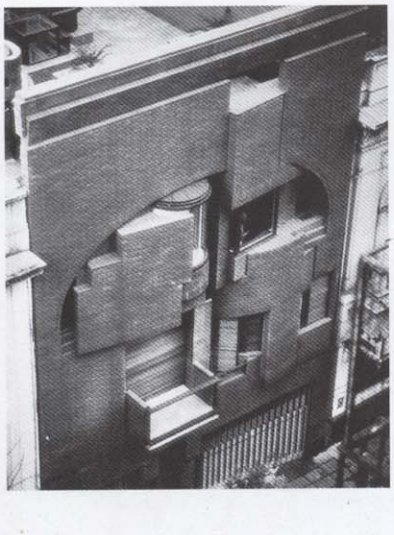
3.

4.

sibilidades de generación de nuevos espacios, pero también de reconsiderar de manera radicalmente diferente el viejo tema de la reproducibilidad técnica, resulta difícil imaginar, a corto plazo al menos, aquella extinción tantas veces anunciada.

La Arquitectura anida en el patrimonio que recibimos del pasado. La presentación y análisis de este punto han constituido el núcleo de este libro, por lo que no podemos agregar demasiado. De todos modos, conviene destacar que al identificar en la Historia a otro de los nidos estamos queriendo resaltar no tanto o no sólo a la Arquitectura como conjunto de objetos materiales, sino también de praxis, de instituciones, de seres, de procesos. La Historia como patrimonio, entonces, pero en el sentido de Walter Benjamin, en el sentido de un cúmulo de luchas de las que esa Arquitectura suele transmitirnos a lo largo del tiempo las más maravillosas epifanías de los ganadores. Claro que no sólo esas maravillas constituyen esa Historia, sino también las ilusiones sepultadas de los perdedores, sus demandas y sus esperanzas truncadas. La Arquitectura anida en el patrimonio de la Historia en la medida en que sea posible hacerse eco de esas esperanzas, con el impulso del placer y el orgullo legítimo de ser protagonistas de esas epifanías. La convicción de ser herederos de una sociedad que ha producido obras o ideas que valoramos debería darnos confianza en nuestra capacidad de legar nuevos valores al futuro.

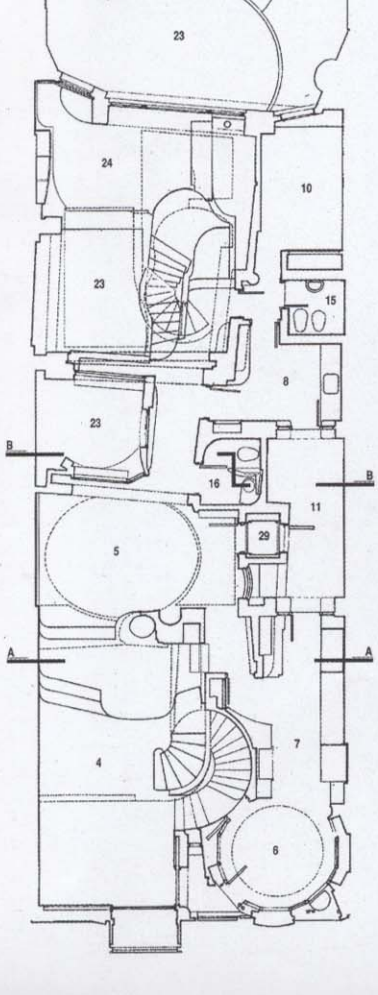
La Arquitectura anida también en el ambiente destruido por ignorancia o irresponsabilidad. Tampoco pretenderemos teorizar aquí acerca de la contaminación y depredación del territorio en la Argentina, como producto de la modernización. Pero debe relevarse que los problemas de este tipo plantean una ame-



1.

naza que se agiganta con la mundialización, en la medida en que los países periféricos tienden a constituirse ellos mismos en "cinturones de óxido" de los países avanzados. Por añadidura, la desesperada necesidad de generar nuevas actividades productivas y nuevos empleos ejerce una enorme presión sobre las administraciones y sobre la sociedad misma como para inducir a la aceptación de condiciones de producción de extrema peligrosidad. Basta recordar algunos ejemplos de los últimos tiempos. El aumento de las exportaciones de combustibles en los años noventa ha acarreado simultáneamente la disminución de las reservas a diez años, lo que hace irresponsable seguir imaginando al país en el futuro relativamente cercano como autoabastecido. ¿Cuál será la política alternativa? Mientras que a fines de 1999 seguía sin reglamentarse la ley de energía eólica aprobada en el senado en 1998, el Gobierno Nacional otorgó 132 millones de pesos de subsidio a una nueva planta nuclear de 25 mW en Río Negro. Bienvenido por toda la sociedad, el crecimiento de la actividad previsto para el año 2000 debería dar lugar a un aumento de entre un 48% y un 78% en las emisiones tóxicas. El crecimiento del volumen de residuos es otra de las consecuencias del desarrollo: en la ciudad de Mendoza, por ejemplo, se prevé un aumento de volumen de 46 veces en los próximos 25 años. Y con frecuencia las condiciones de su eliminación están por debajo de los umbrales aceptables de salubridad: es el caso –entre muchos otros– del relleno sanitario Gallego 2 en Rosario –localizado a pocos metros del arroyo Saladillo y a 600 metros de un asentamiento precario– donde se arrojarán 3.000.000 de toneladas de basura sin reciclar ni separar en los próximos cuatro años. En Santiago del Estero hay 30 toneladas de COPs (Contaminantes Orgánicos Persistentes, en su mayoría pesticidas prohibidos) enterradas sin ninguna aislación a pocos metros de una escuela. Los residuos químicos y orgánicos han eliminado el uso del río de la Plata como balneario de los sectores populares en los calurosos veranos de Buenos Aires y han destruido completamente todo signo de vida en el Riachuelo, convirtiéndolo en el curso de agua más contaminado del planeta. Temerosas ante la posibilidad de perder inversiones, las autoridades no ponen reparos a otros procesos de destrucción del paisaje natural, como ocurre en las cercanías de Villa Constitución, en la provincia de Santa Fe, donde la instalación de una Zona Franca acarreará la liquidación de uno de los últimos rincones de selva de barranca de las orillas del Paraná, el cual, en unión con el Parque Regional Botánico Rafael de Aguiar, en la provincia de Buenos Aires, conforma el ecosistema de mayor biodiversidad de la región. Témpanos de dimensiones varias veces mayores al territorio de la Capital Federal se desprenden cada vez con más frecuencia de la Antártida por efecto de los procesos de calentamiento, generando a su vez pérdida de superficie reflejante (albedo) y disminuyendo con ello la capacidad oceánica de absorber dióxido de carbono y calor.

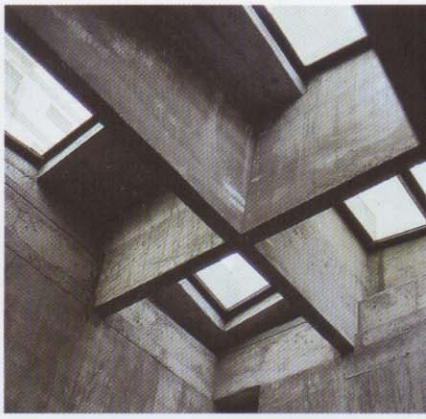
La arquitectura anida en estos recursos naturales agredidos, porque desde ellos surge una exigencia de sustentabilidad que en un país "de la abundancia" exige una consideración más seria a profesionales cuya propia esencia consiste, precisamente, en agregar artefactos humanos a la Tierra.



2.

3

4.



5.

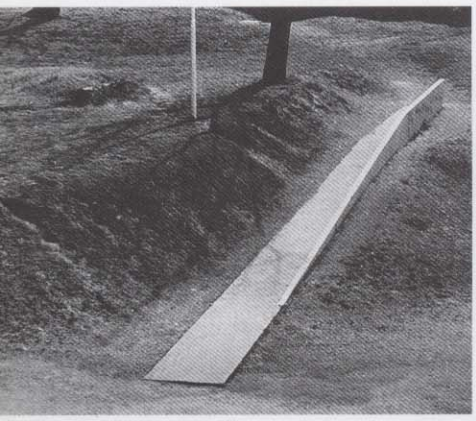
6.

La experiencia internacional de punta, de la que algunos arquitectos argentinos tiene el mérito y el privilegio de formar parte, constituye otro de estos nidos. No se trata de imaginar su repatriación definitiva ya, en la mayor parte de los casos, a contrapelo de la vida de las personas. Sí, en cambio, de buscar fórmulas concretas mediante las cuales esa experiencia pueda volcarse en la solución de problemas argentinos.

La Arquitectura anida en los maestros. Afortunadamente, la cultura arquitectónica en la Argentina de comienzos del nuevo siglo cuenta con un buen número de maestros, de grandes "viejos". Mario Roberto Alvarez, Clorindo Testa, Ricardo Scrimaglio, César Carli, Augusto Pantarotto, Gerardo Andía, Horacio Baliero, Justo Solsona, Juan Manuel Borthagaray pertenecen a generaciones distintas y profesan muy diferentes concepciones acerca de la Arquitectura. Basta pensar en algunos de sus proyectos y obras de esta etapa, como la torre de oficinas que Alvarez construyó en el barrio sur de Buenos Aires, concebida íntegramente en estructura de acero, después de décadas de empleo masivo del hormigón armado; o el creativo y complejo proyecto para la Universidad Torcuato Di Tella, de Clorindo Testa, verdadero *bric-à-brac* de formas y colores ensamblados en torno y dentro del esqueleto de un viejo depósito; o en las construcciones que sobre un programa siempre en ampliación ha ido creando Borthagaray (con Mederico Faivre) para conformar el conjunto de la Universidad de Quilmes; o en el insólito dispositivo de ladrillos que constituye la ampliación de la casa Siri, de Scrimaglio. Las casas construidas por Horacio Baliero en Punta del Este y Colonia con Ernesto Katzenstein y Mariano Clusellas, respectivamente, son verdaderas lecciones de sensibilidad frente al paisaje, extrema economía de medios expresivos y madura armonía. Todos ellos se encuentran en plena actividad, pero por sus trayectorias están colocados –o deberían estarlo– en un sitio de reconocimiento y de referencia de algún modo externo y por encima de las pujas cotidianas. Han atravesado momentos decisivos del siglo XX, han protagonizado muchos de los debates que se han descripto en este libro, en conjunto han conocido personalmente a las figuras más relevantes de la cultura arquitectónica internacional y han logrado sortear la infinidad de obstáculos opuestos por las condiciones del país al ejercicio de la profesión, manteniendo intacta su pasión por ella. Hay en ellos una valiosa acumulación viva de saber y experiencia, de precisiones secretas; también ellos son una fuente potente de huellas y de resonancias futuras.

1. Casa. Pablo Beitía. Buenos Aires.
2. Casa. Pablo Beitía. Planta. Buenos Aires.
3. Casa. Pablo Beitía. Buenos Aires.
4. Museo Xul Solar. Pablo Beitia, R. González. Buenos Aires.
5. Museo Xul Solar. Pablo Beitía, R. González. Buenos Aires.
6. Museo Xul Solar. Pablo Beitía, R. González Buenos Aires.

La figura de Pablo Beitía constituye el emergente más destacado de su generación. Con firmes valores y preocupaciones teóricas y culturales, su trabajo se destaca por una inusitada intensidad experimental, capaz de llevar hasta sus extremos las premisas en que se basa.

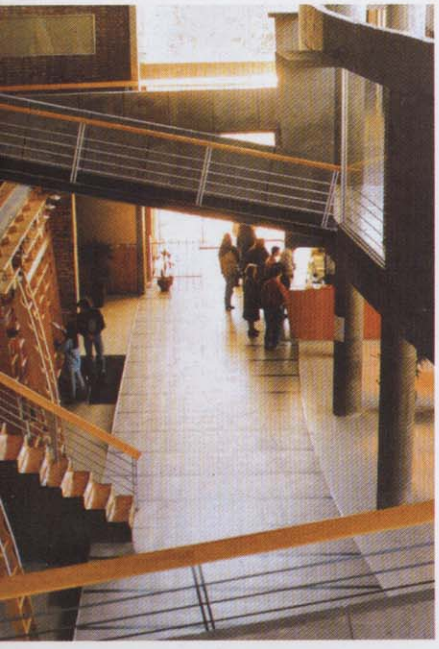


1.

2.

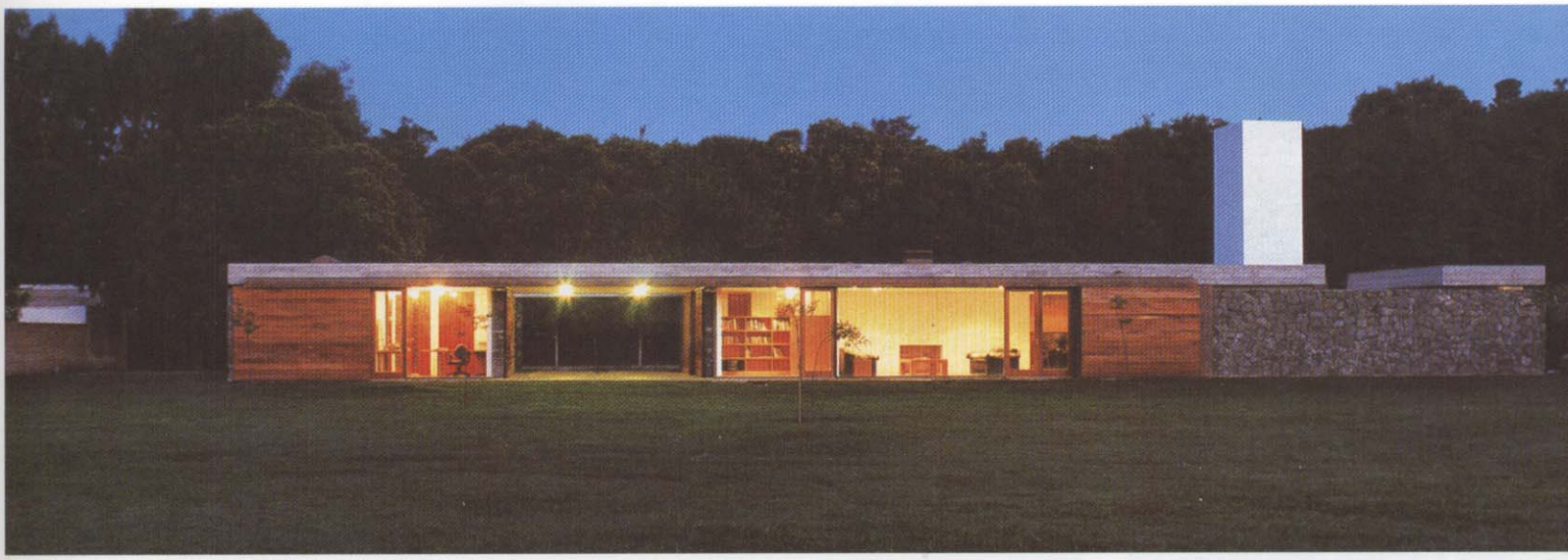
La Arquitectura anida en el ávido consumo de las modas. Es característico de la cultura argentina metropolitana, desde mucho antes de la existencia de las redes de información en tiempo real, el impulso a una puesta al día inmediata. La expansión de la industria cultural internacional ejerce una poderosa influencia, especialmente sobre los jóvenes estudiantes y profesionales. A las publicaciones de arquitectura nacionales, europeas y norteamericanas se han agregado numerosas revistas dedicadas a la difusión de soluciones domésticas, comerciales, decorativas o paisajísticas. El consumo indiscriminado de estas imágenes conduce a un empobrecimiento de la capacidad de construir reflexivamente una cultura, pero en su contracara están la curiosidad, la búsqueda de soluciones nuevas, la intención de participar de las corrientes internacionales del pensamiento. A lo largo del siglo XX, los primeros en acceder a las nuevas formas de enunciar o resolver los problemas se aseguraban una momentánea consideración como "creadores"; la expansión de las redes de información tienden a hacer desaparecer este privilegio y esas figuras transitorias. Si la avidez se mantiene con la información democratizada de este modo, las condiciones de creatividad están al alcance de quienes se animen a plantear nuevas preguntas y trabajen para construir los instrumentos adecuados de análisis.

3.



4.

La Arquitectura anida en las oficinas profesionales de mayor porte. M.SG.S.S.; Antonini, Schon; Miguel Angel Roca; Baudizzone, Lestard, Varas; Fazio, Urgell, Penedo, Urgell; Lier, Tonconogy; Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Rampulla y Urtubey; Dujovne, Hirsch; Berdichsvky, Cherny; Estudio Aisenson; Aslan y Ezcurra; Sánchez Elía SEPRA; Mario Roberto Alvarez; constituyen una suerte de pequeño *establishment* de la Arquitectura en la Argentina de este tiempo. Suelen tener como clientes a algunos de los grupos económicos más poderosos del país, disponen habitualmente de una llegada directa a autoridades nacionales, provinciales o municipales, producen los edificios de mayor volumen y relevancia simbólica y son los referentes obligados al momento de decidir los cargos dirigentes en las organizaciones profesionales. El ámbito de Puerto Madero ha visto erigirse varios edificios –como los del Hotel Hyatt, de M.R. Alvarez y asociados, o el de oficinas de Baudizzone, Lestard, Varas, constructores del nuevo paisaje urbano terciario de Buenos Aires– en los que se sostienen postulados modernistas de claridad estructural, simplicidad volumétrica y progreso tecnológico. Estos mismos principios, articulados con una buscada sobriedad expresiva, han caracterizado la producción de las oficinas de Aslan y Ezcurra y del Estudio Aisenson, como puede comprobarse en el laboratorios Ciba, de los primeros, y en el edificio Belvedere, del segundo. En cambio, la aceptación de mayores riesgos caracteriza la obra de Berdichevsky y Cherny –especialmente en el uso de técnicas mixtas de construcción–, así como la de Gramática, Guerrero, Morini, Pisani, Rampulla y Urtubey, de cuya actitud abierta son testimonio la casa en el lago San Roque y el edificio del Palacio de



5.

6.

Justicia, en Córdoba. Un rasgo común de estas oficinas las diferencia de tantas otras con las que comparten algunas de las características mencionadas: la voluntad manifiesta de conseguir resultados compatibles con un conjunto de principios que a juicio de cada uno constituye la Arquitectura. Acrecentado por la búsqueda de soluciones creativas, el mantenimiento de esa tensión a lo largo de extensas trayectorias supone la persistencia de grados de resistencia a las exigencias más brutales del mercado. El conocimiento de los límites de operación en el marco de esas exigencias y esas tensiones configura también el patrimonio que estamos tratando de identificar.

Paradójicamente, ocupando el polo opuesto a estas grandes oficinas, la Arquitectura anida en la masa de arquitectos que la "enfermedad" institucional continúa generando año tras año. Y anida también en ellos y ellas, dedicados a resolver los problemas de habitar de miles de familias, de pequeños comerciantes e industriales, de incontables oficinas de arquitectura, planeamiento o vivienda a lo largo de todo el país, porque a través de su práctica de todos los días concentran el conocimiento de las más ínfimas demandas de la sociedad. Y no solamente de las demandas sino también del estado de las cosas y de las posibilidades de respuesta. Ninguna ampliación de la capacidad de la Arquitectura para contribuir a mejorar la calidad de vida doméstica y urbana y las relaciones de los argentinos con el territorio natural es posible sin ese conocimiento y sin la búsqueda de transformación de ese conocimiento disperso, a su vez, en conocimiento a secas, en patrimonio colectivo.

También anida la arquitectura en la perseverancia con que arquitectos de la generación devastada en los años de plomo han seguido sosteniendo ideas o han buscado madurar y ajustar sus posiciones y, en medio de las enormes dificultades que hemos descripto, han aportado a la disciplina desde interesantes obras de escala doméstica –como Marías– hasta intervenciones de escala urbana –como la remodelación de Costanera Sur en Buenos Aires, de Joselevich, Novoa, Garay, Magariños, Sebastián y Vila, con Cajide y Verdecchia–.

La Arquitectura anida en las energías y la tenacidad de los más jóvenes: un ámbito vastísimo en el que se reúnen fuerzas muchas veces de sentido opuesto.

Como consecuencia de la relativamente vivaz condición de su Facultad de Arquitectura, de la existencia del activo "Grupo R" (1993), motorizador de un sinnúmero de debates –comenzados en 1991 con el Congreso "La Construcción del Pensamiento"– y visitas de representativos arquitectos extranjeros, o de la plural, inusitada y productiva articulación entre técnicos y políticos en la administración de la ciudad, lo ocurrido en Rosario constituye a la vez un caso ejemplar, aunque excepcional en relación con la totalidad del país. De manera que los más jóvenes –como el grupo de Alberdi, Real y Gallino o Marcelo Villafañe y Gerardo Caballero– son voces emergentes en un contexto de inusual intensidad y disponibilidad de apertura. Las integrantes del grupo mencionado han construido un edificio para la administración y control de una ruta (1996) que se destaca especialmente por el desprejuiciado despliegue de su cubierta y por su construcción ajustada al carácter ligero del tema, mientras que de Villafañe se pueden reconocer signos de una vocación minimalista especialmente en las austeras casas D'Angelo (1994) y Calogero (1995). Formado en los Esta-

1. Plaza Santa Cruz. Gerardo Caballero. Rosario.
2. Quincho. Gerardo Caballero. Rosario.
3. Biblioteca. Dirección de Proyectos de Arquitectura. Rosario.
4. Biblioteca de la Universidad. Etkin, Goldenberg, Mullius, Santillán, Ivetta. Río Cuarto
5. Vivienda. L. Laguinge. Córdoba.
6. Edificio Epsa. Aprea, Ibarroule. Neuquén.

En el interior del país se han ido constituyendo grupos de reflexión y debate. Como parte de un saludable desarrollo de la sociedad civil, y de un especial ambiente político y cultural, se ha destacado particularmente el rico y productivo clima desarrollado en Rosario.

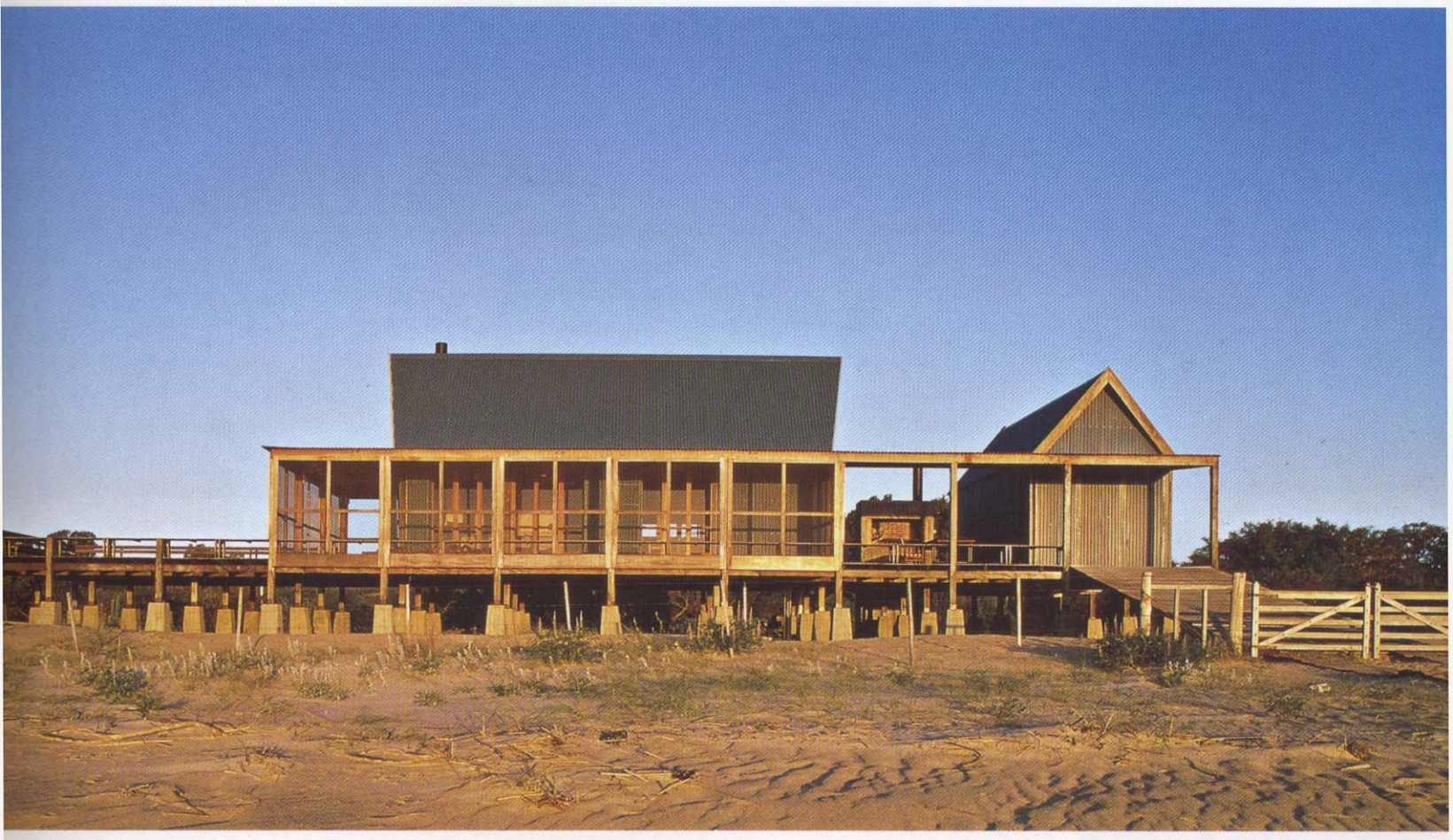
1.

1. Vivienda colectiva. Caram, Del Torto, Efron, Robinsohn, Buenos Aires.
2. Vivienda de fin de semana. Fuentes, Rodríguez. Pcia. de Buenos Aires.
3. Ampliación de vivienda. Foster, Rabinovich. Buenos Aires.
4., 5. Vivienda de verano. Mariano Clusellas. Colonia. Uruguay.

La tradición racional modernista, que tiene a figuras como Antonio Vilar o Amancio Williams como sus representantes más destacados, inspira el trabajo de numerosos jóvenes. La suya constituye una búsqueda que explícitamente elude riesgos o estridencias, concentrándose en las precisiones constructivas y optando por una elegante sobriedad.

dos Unidos y en España, Gerardo Caballero es uno de los más sensibles arquitectos argentinos del fin de siglo. Si bien esa cualidad es todavía más elocuente en sus *sketches*, cercanos a una caligrafía japonesa, la mera existencia de una obra a la vez ínfima y potente como su quincho Puricelli (1992) es suficiente para reconocer en él a una figura excepcional. Esa misma sensibilidad, en la que resuena una cultura sofisticada y a la vez una modestia genuina, puede verificarse también en sus intervenciones, al borde de la desaparición, en la plaza Santa Cruz (1991).

Si la actividad de los jóvenes rosarinos más destacados se recorta sobre un intenso clima de apertura institucional y cultural, la situación es muy distinta en Buenos Aires, donde la nueva generación está obli-



4.

5

gada a enfrentar y perforar el sistema establecido. Por ese motivo las figuras de Pablo Beitía, Claudio Vekstein, Mariano Clusellas, Oscar Fuentes o Sergio Foster ocupan un espacio reducido que no refleja el valor relativo de sus trabajos.

No caben dudas de que el Museo Xul Solar, de Pablo Beitía, podría disputar el lugar de la mejor obra de arquitectura de la última década del siglo XX en la Argentina. Construido gracias a una dedicación y un fervor artesanal extraordinarios, en él se traman numerosas líneas de sentido, desde los espacios concebidos por el artista a quien el edificio está dedicado hasta la particular morfología de la ciudad, pasando por los ecos de la espacialidad y la cualidad constructiva del Banco de Londres y de las exasperaciones lingüísticas de Peter Eisenman. Beitía ha continuado estas mismas búsquedas, perfectamente consciente de las resonancias barrocas de su arquitectura en la casa de la calle Borges. Aunque esta vez explorando formas curvas, allí la manzana es tomada nuevamente como un bloque compacto en el que la obra debe ser excavada, lo que determina su morfología de gruta y su luminosidad dominantemente cenital.

También el trabajo de Veckstein, en una la línea de búsqueda fuertemente marcada por su relación con Enric Miralles y por la influencia de artistas alemanes como Joseph Beuys, constituye una alternativa agresiva al profesionalismo y a su expresión en "ideas claras y fuertes". Intrincada y oscura, por momentos hasta el extremo de la autoironía, la obra de Veckstein no ha afrontado aún la prueba de la realidad. Sin embargo, trabajos como su Museo de la Rosa, realizado con Miralles, son prueba de una capacidad poco frecuente de articular densos presupuestos teóricos con una adecuada solución del problema planteado y la búsqueda de caminos expresivos en dirección opuesta a la "discreción" aceptada como tradición modernista local, y el aferrarse para ello a la única guía del propio cuerpo a través de los sentidos, del instinto o del deseo, no agota el panorama de posibilidades exploradas por estos jóvenes.

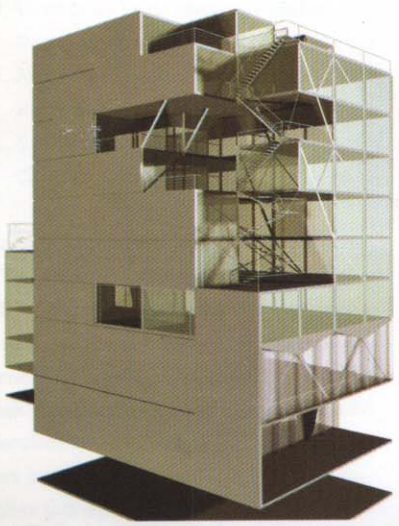
De una manera menos frontal, Billik, Caram y Del Toro, Fuentes y Clusellas prefieren examinar valencias todavía abiertas en un universo del que se sienten partícipes y del que aún reivindican referentes. Los primeros han realizado obras austeras, de geometrías simples, que recorren con seguridad las soluciones de la tradición modernista. Clusellas, después de su experiencia con Horacio Baliero, ha continuado cons-

truyendo en la zona de Colonia (Uruguay) pequeñas obras como la casa azul, que iluminan con cautela e imaginación las posibilidades expresivas de viejos temas como los pilotes, las grandes cubiertas de chapa o las típicas casas de la ribera.

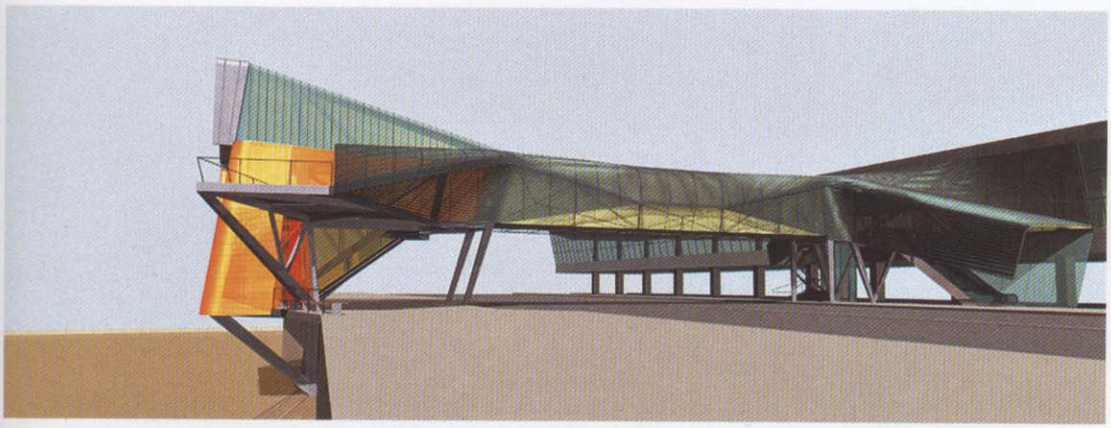
En una línea igualmente sobria y contenida, en Córdoba también comienzan a destacarse jóvenes como Laguinge y los autores de la biblioteca de la Universidad de Río Cuarto, Etkin, Goldenberg, Mullius, Santillán e Ivetta.

Un extremo opuesto al de esta continuidad con las figuras y soluciones históricas es ocupado por quienes comienzan a internarse en los novedosos universos técnicos, teóricos y formales derivados de los instrumentos informáticos. Con una formación de posgrado en los Estados Unidos, Hernán Díaz Alonso, Marcelo Spina y Sebastian Kohurian pertenecen a una generación egresada en la última década, por lo que su contribución puede apreciarse todavía en proyectos, destacables por enfrentar problemas y métodos de avanzada (paisajes de datos, superficies curvas continuas no regladas, arquitectura de escala infraestructural) y por representar un desafío –hasta el extremo de un formalismo barroco– a la línea dominante de la "tradición" local.

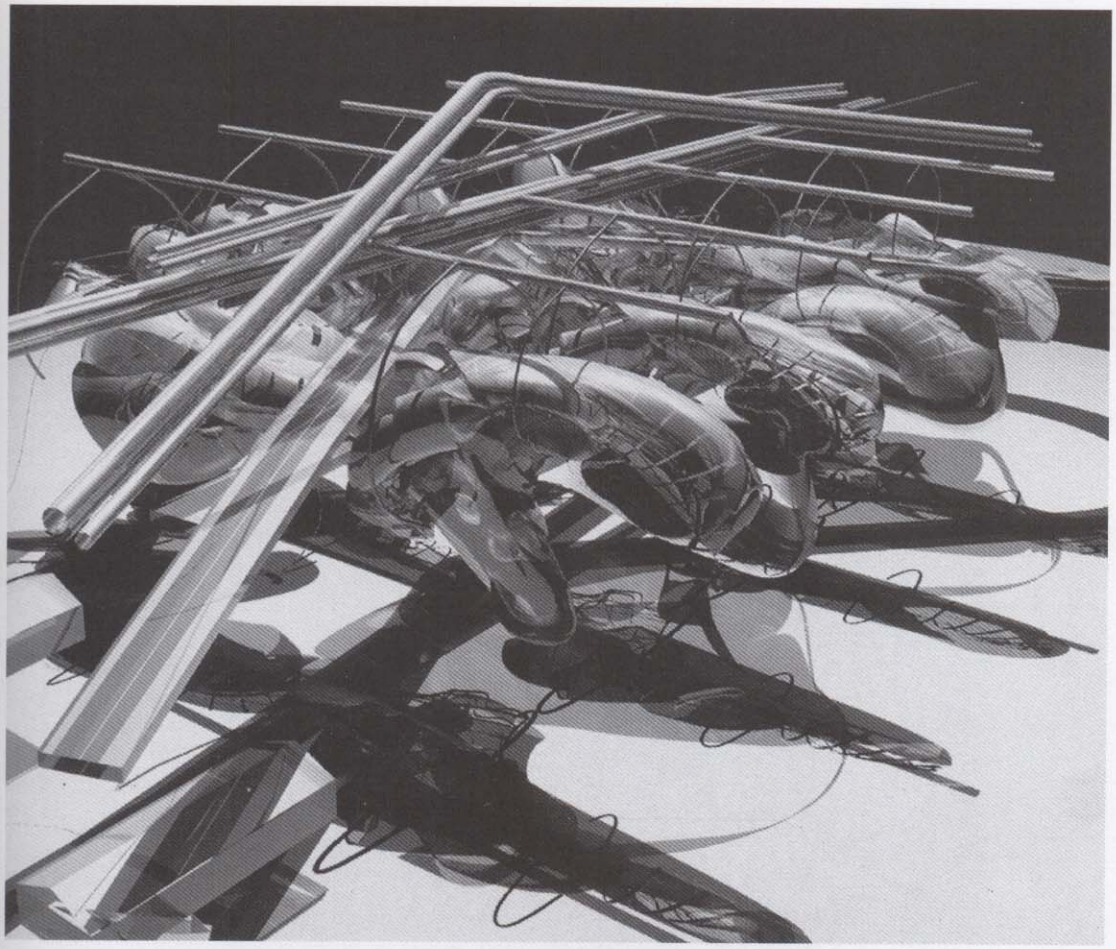
Cuando ha llegado el momento de cerrar este libro, a modo de balance podríamos decir que la Arquitectura en la Argentina del nuevo siglo cuenta con numerosas fuerzas como para permitir ser cautelosamente optimistas. O al menos, con el fondo de las dificultades del país y de la profesión que hemos estado señalando, para serlo en el sentido de Antonio Gramsci, quien en *El Príncipe Moderno* propuso la equilibrada fórmula de "pesimismo del intelecto y optimismo de la voluntad". Es que, a pesar de todo, puede demostrarse que el tejido de la cultura arquitectónica, esto es, un sistema colectivo de renovación de los Valores disciplinares, cuenta con elementos como para reconstruirse y enriquecerse. Claro que si se recuerda que la Arquitectura es un arte del poder, dependiente estrechamente de las condiciones concretas de producción y de las decisiones de esos "Príncipes", se advertirá que esa "voluntad" deberá someterse a pruebas difíciles de las que nadie podría asegurar buenos resultados. Es que en la Argentina no sólo la Arquitectura aún no ha cumplido con la asignatura pendiente de su recuperación como manifestación plena de la cultura, sino que la cultura misma, vale decir el país y su sociedad como totalidad material y espiritual, tiene por delante la tarea apenas abordada de su propia refundación de cara a los inéditos paradigmas de una fase de la modernidad de la que sólo estamos reconociendo sus primeras manifestaciones, entre la fascinación y el espanto.



1.



2.



3.

4.

1. Oficinas. Proyecto. Marcelo Spina. Rosario.
2. Puente peatonal. Proyecto. Sebastián Kourian.
3. Centro comercial. Proyecto. Hernán Díaz Alonso. Nueva York.
4. Reutilización de pasaje peatonal. Proyecto. Beker, Ferrari. Buenos Aires.

Los nuevos medios de proyecto y las teorías más avanzadas de los últimos años del siglo han dado lugar al comienzo de lo que podría ser bautizado como una nueva vanguardia. Los años que siguen comprobarán si esto es así.

Bibliografía

1. Historia del período

Principales textos de los que se han extraído ideas y datos acerca de los procesos históricos argentinos con los que se traman las transformaciones de la arquitectura y la ciudad entre 1880 y 2000.

AA.VV.; **Argentina 1930-1960**; Ed. Sur; Buenos Aires; 1961.

ACUÑA, M. L.; **Alfonsín y el poder económico**; Corregidor; Buenos Aires; 1995.

ALEN LASCANO, L. C.; **La Argentina ilusionada 1922-1930**; Buenos Aires; Editorial Astrea; 1975.

ALTAMIRANO, C.; **Frondizi**; Buenos Aires; Fondo de Cultura Económica; 1998.

ALTAMIRANO, C. y SARLO, B.; **Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia**; Buenos Aires; CEDAL; 1983.

AZPIAZU, D.; BASUALDO, E. y KHAVISSE, M.; **El nuevo poder económico en la Argentina en los años 80**; Buenos Aires; Legasa; 1986.

BARRANCOS, D.; **Anarquismo, educación y costumbres en la Argentina de principios de siglo**; Buenos Aires; Contrapunto; 1990.

BOTANA, N.; **El orden conservador**; Buenos Aires; Sudamericana; 1977.

BOTANA, N. y GALLO, E.; **De la República posible a la República verdadera**; Buenos Aires; Ariel; 1997.

BUCHRUCKER, C.; **Nacionalismo y peronismo. La Argentina en la crisis ideológica mundial (1927-1955)**; Buenos Aires; Sudamericana; 1987.

CASAS, N.; **Frondizi**; Buenos Aires; La Bastilla; 1973.

CASTRO, J.; **La tercera revolución**; Catálogos; Buenos Aires; 1998.

CAVAROZZI, M.; **Autoritarismo y democracia (1955-1983)**; Buenos Aires; CEAL; 1983.

CIRIA, A.; **Partidos y poder en la Argentina moderna (1930-1946)**; Buenos Aires; Ediciones de la Flor; 1975.

CIRIA, A. y SANGUINETTI, H.; **La Reforma Universitaria**; Buenos Aires; CEDAL; s.f.

CORTES CONDE, R.; **El progreso argentino**; Buenos Aires; Sudamericana; 1979.

DEVOTO, F.; **Movimientos migratorios; historiografías y problemas**; Buenos Aires; CEAL; 1992.

DEVOTO, F. y ROSOLI, G.; **La inmigración italiana en la Argentina**; Buenos Aires; Biblos; 1985.

DI TELLA, T. (*et. al.*); **Argentina, sociedad de masas**; Buenos Aires; Eudeba; 1966.

DI TELLA, T.; **Historia social de la Argentina contemporánea**; Buenos Aires; Troquel; 1998.

DORFMAN, A.; **Cincuenta años de industrialización en la Argentina 1930-1980**; Buenos Aires; Solar; 1983.

FALCON, R.; **El mundo del trabajo urbano (1890-1914)**; Buenos Aires; CEAL; 1986.

FERRER, A.; **La economía argentina**; Buenos Aires; Fondo de Cultura Económica; 1964.

FERRERO, R.; **Del fraude a la soberanía popular 1938-1946**; Buenos Aires; Editorial Astrea; 1980.

GALLO, E.; **La pampa gringa**; Buenos Aires; Sudamericana; 1983.

GALLO, E. y CORTES CONDE, R.; **La formación de la Argentina Moderna**; Buenos Aires; Paidós; 1973.

GARCIA DELGADO, O. R. (comp.); **Los cambios en la sociedad política (1976-1986)**; Buenos Aires; CEAL; 1987.

GERMANI, G.; **Política y sociedad en una época de transición**; Buenos Aires; Paidós; 1962.

GOLDAR, E.; **Buenos Aires: Vida cotidiana en la década del 50**; Buenos Aires; Plus Ultra; 1980.

GRAVIL, R.; **The Anglo-Argentine connection, 1900-1939**; Boulder and London; Westview Press; 1985.

GUTIERREZ, L. y ROMERO, L. A.; **Sectores populares, cultura y política. Buenos Aires en la entreguerra**; Buenos Aires; Sudamericana; 1995.

HALPERIN DONGHI, T.; **Argentina en el callejón. La larga agonía de la Argentina peronista**; Buenos Aires; Ariel; s.f.

- **El espejo de la Historia**; Sudamericana; 1987.
- **La democracia de masas**; Buenos Aires; Paidós; 1972.

JAURETCHE, A.; **FORJA y la década infame**; Buenos Aires; Editorial Coyoacán; 1962.

KATZ, J. y KOSAKOFF, B.; **El proceso de industrialización en la Argentina. El caso de la industria metalmecánica**; Buenos Aires; CEAL; 1989.

KORN, F.; (comp.); **Los italianos en la Argentina**; Buenos Aires; Fundazione Agnelli; 1981.

- **Buenos Aires; Los huéspedes del 20**; Buenos Aires; Sudamericana; 1975.
- **La economía argentina en el largo plazo (siglos XIX y XX)**; Buenos Aires; Sudamericana; 1997.

KOSALOFF, B. y AZPIAZU, D.; **La industria argentina; desarrollo y cambios estructurales**; Buenos Aires; CEDAL; 1989.

LOBATO, M. Z.; **Nueva historia Argentina; El proceso, la modernización y sus límites**; tomo V; Buenos Aires; 2000.

LUNA, F.; **Alvear**; Buenos Aires; Editorial de Belgrano; 1982.

- **Arquitectura de Perón a Lanusse**; Ed. Planeta; Buenos Aires; 1985.
- **Ortiz. Reportaje a la Argentina opulenta**; Buenos Aires; Sudamericana; 1978.

LLACH, J.; **Otro siglo, otra Argentina**; Ariel; Buenos Aires; 1997.

MINUJIN, A. (editor); **Desigualdad y exclusión. Desafíos para la política social en la Argentina de fin de siglo**; Buenos Aires; UNICEF/LOSADA; 1993.

MINUJIN, A. (comp.); **Cuesta abajo, los nuevos pobres; efectos de la crisis en la sociedad argentina**; UNICEF/LOSADA; 1992.

MURMIS, M. y PORTANTIERO, J. C.; **Estudios sobre los orígenes del peronismo**; Buenos Aires; Siglo XXI; 1971.

O'DONNELL, G.; **El estado burocrático-autoritario 1966-1973**; Buenos Aires; Editorial de Belgrano; 1982.

ODENA, I.; **Libertadores y desarrollistas**; Buenos Aires; Editorial Astrea; 1977.

PALERMO, V. y NOVARO, M.; **Política y poder en el gobierno de Menem**; Grupo Editorial Norma; 1996.

PANETTIERI, J.; **Los trabajadores**; Buenos Aires; Jorge Alvarez; 1968.

PELLEGRINI, A.; **Panorama de la pintura argentina contemporánea**; Buenos Aires; Paidós; 1968.

POTASH, R.; **El ejército y la política en la Argentina**; Sudamericana; Buenos Aires; 1981.

PRIETO, A.; **El discurso criollista en la formación de la Argentina Moderna**; Buenos Aires; Sudamericana; 1988.

RAPAPORT, M.; **Gran Bretaña, Estados Unidos y las clases dirigentes argentinas 1940-1945**; Buenos Aires; Editorial de Belgrano; 1981.

RICAURTE SOLER, M.; **El positivismo argentino**; Buenos Aires; Paidós; 1968.

ROCK, D. (editor); **Argentine in the Twentieth Century**; Londres y Pittsburgh; Duckworth; 1975.

- **Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín**; Buenos Aires; Alianza; 1985.
- **El radicalismo argentino, 1890-1930**; Buenos Aires; Amorrortu; 1977.

ROMERO, J. L.; **El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX**; Buenos Aires; Solar Hachette; 1983.

ROMERO, L. A.; **Breve historia contemporánea de la Argentina**; Fondo de Cultura Económica; Buenos Aires; 1994.

- **El radicalismo**; Buenos Aires; Carlos Pérez Editor; 1969.

ROTH, R.; **Los años de Onganía**; La campana; Buenos Aires; 1980.

ROUQUIE, A.; **Poder militar y sociedad política en la Argentina**; Buenos Aires; Emecé; 1981.

SABATO, J.; **La clase dominante en la Argentina moderna**; Buenos Aires; CISEA/GEL; 1987.

SANGHINETTI, H.; **La democracia ficta 1930-1938**; Buenos Aires; Editorial Astrea; 1977.

SARLO, B.; **El imperio de los sentimientos**; Buenos Aires; Catálogos; 1985.

- **La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina**; Buenos Aires; Nueva Visión; 1992.
- **La modernidad periférica; Buenos Aires 1920-1930**; Buenos Aires; Nueva Visión; 1988.

SCHVARZER, J.; **La industria que supimos conseguir**; Buenos Aires; Planeta; 1996.

- **La política económica de Martínez de Hoz**; Hyspamérica; Buenos Aires; 1986.

SELSER, G.; **Argentina a precio de costo. El gobierno de Frondizi**; Buenos Aires; Iguazú; 1965.

SENNA, M. A.; **FORJA, una aventura argentina**; La Bastilla; Buenos Aires; 1973.

SIGAL, S.; **Intelectuales y poder en la década del sesenta**; Buenos Aires; Puntosur; 1991.

SMULOVITZ, C.; **Oposición y gobierno: Los años de Frondizi**; Buenos Aires; CEAL; 1988.

TERAN, O.; **Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina; 1956-1966**; Buenos Aires; Puntosur; 1991.

TORRE, J. C.; **Los sindicatos y el gobierno 1973-1976**; Buenos Aires; CEAL; 1983.

TRONCOSO, O.; **El Proceso de Reorganización Nacional**; Buenos Aires; CEAL; 1984-1992.

VEZZETTI, H.; **Freud en Buenos Aires; 1910-1939**; Buenos Aires; Puntosur; 1989.

VIÑAS, D.; **Literatura argentina y realidad política**; CEDAL; Buenos Aires; 1982.

WALDMANN, P.; **El peronismo, 1943-1955**; Buenos Aires; Editorial Sudamericana; 1981.

WARLEY, J. A.; **Vida cultural e intelectuales en la década del 1930**; Buenos Aires; CEDAL; 1985.

WEINBERG., F.; **Dos utopías argentinas de principios de siglo**; Buenos Aires; Solar Hachette; 1976.

ZIMMERMAN, E.; **Los liberales reformistas. La cuestión social en la Argentina, 1890-1916**; Buenos Aires; Sudamericana; 1995.

2. Arquitectura en América Latina

Estudios sobre América Latina en los que se tratan casos o se presentan enfoques generales acerca de la Arquitectura en la Argentina del siglo XX y finales del siglo XIX.

ANGULO IÑIGUEZ, D. y MARCO DORTA, E.; **Historia del Arte hispanoamericano**; Salvat, Barcelona; 1958.

BAYON, D. y GASPARINI, P.; **Panorama de la arquitectura latinoamericana**; UNESCO, Ed. BLUE; Barcelona; 1977.

BROWNE, E.; **Otra Arquitectura en América Latina**; México; Gustavo Gili; 1988.

BULLRICH, F.; **Arquitectura Latinoamericana 1930-1970**; Sudamericana; Buenos Aires; 1969.

CASTEDO, L.; **Historia del Arte y de la Arquitectura Latinoamericana**; Pomaire; Barcelona; 1970.

DAMAZ, P. F.; **Art in Latin American Architecture**; New York; 1963.

GUTIERREZ, R.; **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica**; Manuales Arte Cátedra; Madrid; 1983.

- **La ciudad iberoamericana**; Valencia; 1988.

HITCHCOCK, H. R.; **Latin American Architecture since 1945**; The Museum of Modern Art; New York; 1955.

KULTERMAN, U.; **Architekten der Dritten Welt**; Du Mont Buchverlag; Köln; 1980.

LIERNUR, J.; **America Latina. Gli ultimi vent'anni**; Electa; Milán; 1988.

- **Escritos de Arquitectura en América Latina**; Tanais; Madrid-Sevilla; 2000.

LOPEZ RANGEL, R.; **Arquitectura y subdesarrollo en América Latina**; Universidad Autónoma de Puebla; Puebla; 1975.

LOPEZ RANGEL, R. y SEGRE, R.; **Tendencias arquitectónicas y caos urbano en América Latina**; Gustavo Gili; México; 1986.

SARTORIS, A.; **Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle. Ordre et climat américaines**; Milán; 1954.

SEGRE, R. (ed.); **América Latina en su arquitectura**; Siglo XXI; México; 1975.

SEGRE, S.; **America Latina. Fim de Milênio**; Studio Nobel; São Paulo; 1991.

TOCA, A.; **Nueva Arquitectura en América Latina: presente y futuro**; Gustavo Gili; México; 1990.

WAISMAN, M. y NASELLI, C.; **10 arquitectos latinoamericanos**; Consejería de Obras Públicas, Dirección General de Arquitectura y Vivienda; Sevilla; 1989.

3. Estudios (sociológicos, estadísticos) y propuestas urbanas

Libros en los que se han tratado parcial o exhaustivamente temas incluidos en esta obra, en relación con la ciudad. Debido a la extensión del período estudiado, la lista incluye textos en los que se presentan por primera vez algunas piezas urbanas o urbanísticas de especial relieve, los que podrían ser considerados documentos primarios. Los libros de un enfoque preeminentemente cultural se incluyen en el punto 4.

Avenida 9 de Julio; leyes, ordenanzas, decretos, estudios, datos, informes, referentes a su construcción; Buenos Aires; 1938.

Censo general de Población Edificación, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires; Buenos Aires; 1904.

Ciudad de Buenos Aires: una ciudad donde invertir para crecer; Dirección General de Industria; Buenos Aires, 1998.

Congreso Argentino de Urbanismo; Sociedad de Arquitectos de la Argentina; tres tomos; Buenos Aires, 11 al 19 de octubre; Buenos Aires; 1936-1938.

Congreso Argentino Interdisciplinario "El hábitat y sus condicionantes"; Centro Cultural Gral. San Martín; Buenos Aires; 1979.

Córdoba en cifras; Ministerio de Coordinación, Subsecretaria de la Función Publica; Córdoba; 1993.

Córdoba; Editorial Universidad Nacional; Córdoba; 1965.

Debate, código, ciudad y sociedad; Controladuría General Comunal; Buenos Aires; 1993.

Diagnóstico tentativo y alternativas de desarrollo físico para la ciudad de Córdoba; Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Córdoba; Municipalidad de Córdoba, Asesoría de Planeamiento Urbano; Córdoba; 1973.

Estrategias para el desarrollo y modernización del eje metropolitano; Gobernación de la Provincia de Buenos Aires, Secretaría de Planeamiento y Desarrollo; La Plata; 1978.

Gestión urbana La Plata 1992-1996; Municipalidad de La Plata; La Plata; 1997.

La Nueva Capital. Los primeros cinco años de su construcción; La Plata; s.n.t.

La Plata a su fundador; Municipalidad; La Plata; 1939.

La Plata ciudad nueva, historia, forma, estructura; UNLP, Facultad de Arquitectura y Urbanismo; La Plata; 1980.

La pobreza en la Argentina; Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC); Buenos Aires; 1990.

Mapas de ciudades de la República Argentina; Peuser; Buenos Aires; 1975.

Memorias de la Intendencia; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; Buenos Aires; 1908.

Políticas de desarrollo urbano, segunda reunión nacional, Jujuy, noviembre 1978; Ministerio de Bienestar Social, Secretaría de Estado de Desarrollo Urbano y Vivienda, Subsecretaría de Desarrollo Urbano; Buenos Aires; 1979.

Población y Vivienda. Aportes al tercer Plan Quinquenal; Buenos Aires; 1989.

Proyecto Orgánico para la urbanización del Municipio; Intendencia Municipal, Comisión Estética Edilicia; Talleres Peuser; Buenos Aires; 1925.

Región metropolitana de Buenos Aires; organización del espacio urbano, esquema director, año 2000; Oficina Regional de Desarrollo Area Metropolitana. Buenos Aires, 1970.

Seminario Internacional la Ciudad para Todos; Presidencia de la Nación Argentina, Comisión de Tierras Fiscales Nacionales, Programa Arraigo; Buenos Aires; 1994.

Sistemas urbanos provinciales: síntesis de trabajos; Ministerio de Bienestar Social, Secretaría de Estado de Desarrollo y Vivienda, Subsecretaría de Desarrollo Urbano, Dirección Nacional de Planeamiento Urbano; Buenos Aires; 1982.

AA.VV.; **Estructura de clases y política urbana en América Latina**; SIAP; Buenos Aires; 1974.

- **La obra de Francesco Tamburini en Argentina. El espacio del Poder**; Museo de la Casa Rosada, Istituto Italiano di Cultura, Pinacoteca e Musei Civici Jesi, Pinacoteca Civica Ascoli Piceno; 1997.

AGULLA, J. C.; **Eclipse of an aristocracy: an investigation of the ruling elites of the city of Cordoba**; University of Alabama Press; *ca.* 1976.

AMARAL, A.; **Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos**; Fondo de Cultura Económica; México-São Paulo; 1994.

ARMUS, D. (comp.); **Sectores Populares y vida urbana**; CLACSO; Buenos Aires; 1984.

BELIZ, G.; **Buenos Aires vale la pena: propuesta para la ciudad que viene**; Buenos Aires; Planeta; 1996.

BERJMAN, S. y GUTIERREZ, R.; **Patrimonio cultural y patrimonio natural: la arquitectura en los parques nacionales Nahuel Huapi e Iguazú (hasta 1950)**; Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo; Resistencia; 1988.

BONILLA, J.; **Integración: tierra, hombres, técnica; planeamiento integral**; Editorial Contémpora; Buenos Aires; 1959.

BOUVARD, J.; **El nuevo plano de la ciudad de Buenos Aires. Informe técnico**; Talleres Gráficos de la Penitenciaría Nacional; Buenos Aires; 1910.

BURGOS, J. M.; **La nueva capital de la provincia**; Imprenta Coni; Buenos Aires; 1882.

CABALLERO, A.; **Especulaciones sobre urbanismo y ciudad**; Universidad Nacional del Litoral; Buenos Aires; 1998.

CALCAPRINA, C. y TEDESCHI, E.; **Urbanismo con legislación; el problema legislativo de la planificación urbana y rural**; Universidad Nacional de Tucumán, Instituto de Arquitectura y Urbanismo; Tucumán; 1950.

CANAL-FEIJOO, B.; **Teoría de la ciudad argentina.**; Editorial Sudamericana; Buenos Aires; 1951.

CARRASCO, B.; **Algunas Consideraciones sobre la urbanización de las ciudades**; Amigos de la Ciudad; Buenos Aires; 1927.

CICCHINO, C.; **El transporte en La Plata**; Municipalidad de La Plata, Dirección de Transporte; La Plata; 1996.

CLICHEVSKY, N.; **Política social urbana: normativa y configuración de la ciudad**; Espacio Editorial; Buenos Aires; 1996.

COMUNIDAD DE MADRID; MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES; **20 ideas para Buenos Aires**; Madrid; 1988.

CONI, E.; **Reseña estadística y descriptiva de La Plata, capital de la Provincia de Buenos Aires**; Buenos Aires; 1885.

CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES; **Plan de ordenamiento espacial y de dotación de infraestructura básica La Plata-Berisso-Ensenada: resumen**; El Consejo; Buenos Aires; 1973.

CUENYA, B., PASTRANA, E. y YUJNOVSKY, O.; **De la villa miseria al barrio autoconstruido**; CEUR; Buenos Aires; 1984.

CHAZARRETA, B. (coord.); **Area de Puerto Norte: Rosario, Argentina: seminario internacional de proyectos urbanos**; Universidad Nacional de Rosario, Dirección de Publicaciones; Rosario; 1991.

DE PAULA, A.; **Planes de poblamiento patagónico**; Centro de Estudios Históricos de Obras Públicas y Urbanismo; Madrid; 1985.

DEL MAZO, M.; **Urbanismo, contribución al estudio de las nuevas avenidas**; Talleres Gráficos Ferrari; Buenos Aires; 1937.

DELLA PAOLERA, C. M; **Buenos Aires y sus problemas urbanos**; Oikos; Buenos Aires; 1977.

DI LULLO, R. y GIOBELLINA, B.; **La otra ciudad: Tucumán frente al 2000**; Presidencia de la Nación, Comisión de Tierras Fiscales Nacionales, Programa Arraigo; Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Arquitectura y Urbanismo; Tucumán; 1996.

DIFRIERI, H. (director); **Atlas de Buenos Aires**; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; Buenos Aires; 1981.

DIGUES junior, M.; **Establecimientos rurales en América Latina**; Eudeba; Buenos Aires; 1967.

ENTEL, A.; **La ciudad bajo sospecha: comunicación y protesta urbana**; Paidós, Buenos Aires; 1996.

ETCHECHURI, L.; **La Plata, estudio histórico estadístico, demográfico, 1882-1914...**; La Plata; 1914.

FEIJOO, M. de C.; **Buscando un techo. Familia y vivienda popular**; Estudios CEDES; Buenos Aires; 1984.

FINQUELIEVICH, S.; **¿Ciberciudades?: informática y gestión urbana**; República Argentina: Instituto de Investigaciones Gino Germani; Facultad de Ciencias Sociales; Oficina de Publicaciones, CBC, Universidad de Buenos Aires; Buenos Aires; 1996.

FLORES, S. M.; **Construcción del espacio urbano: socialización, privatización**; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires; 1993.

FOGLIA, M. E. (dir.); **La cuadrícula en el desarrollo de la ciudad hispanoamericana: el caso de Córdoba**; Instituto del Ambiente Humano, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Córdoba; Córdoba.1987.

FUNDACION PLURAL; **Buenos Aires, una estrategia alternativa**; Edición FP; Buenos Aires; 1985.

GATTO, F.; GUTMAN, G. y YOGUEL, G.; **Reestructuración industrial en la Argentina y sus efectos regionales**; CEPAL/CFI; Buenos Aires; 1988.

GORELIK, A.; **¿Cómo reformar la ciudad?: código, plan y otros instrumentos de intervención pública revisitados**; Controladuría General Comunal; Buenos Aires; 1993.

- **Buenos Aires en cuestión**; Centro para la Gestión Urbana; Buenos Aires; 1993.

GRAY DE CERDAN, N. A. (dir.); **Propuestas de desarrollo urbano para el Gran Mendoza**; Instituto de Geografía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo; Mendoza; 1986.

GUIDO, A.; **Plan regulador de Tucumán**; Rosario; UNC; s.f.

GUTMAN, M.; y HARDOY, J. E.; **Buenos Aires**; Ed. Mapfre; Madrid; 1992.

HARDOY, J. E. (*et. al.*); **Las ciudades en América Latina**; Buenos Aires; 1972.

- **El impacto de la urbanización en los centros históricos de América Latina**; PNUD; UNESCO; Lima; 1981.
- **La ciudad legal y la ciudad ilegal**; Grupo Ed. Latinoamericano; Buenos Aires; 1987.

HARDOY J. E.; y GEISSE, G.; **Políticas de desarrollo urbano y regional en América Latina**; SIAP; Buenos Aires; 1972.

HARDOY, J. E.; SCHAEDEL, R. y MORSE, R. (compiladores); **Coloquios sobre Urbanización en América desde sus orígenes a nuestros días**; tomo I, Buenos Aires, Instituto Di Tella; tomo II, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1970; tomo III, Buenos Aires, SIAP, 1977, tomo IV; SIAP; Buenos Aires; 1978.

HARDOY, J. E.; TOBAR, C.; **La urbanización en América Latina**; Instituto Torcuato di Tella; Buenos Aires; 1969.

HARRIS, W. D.; **El crecimiento de las ciudades en América Latina**; Marymar; Buenos Aires; 1975.

HAYS, M.; **Unprecedent realism. The Architecture of Machado y Silvetti**; Princeton Architectural Press; New York, NY; 1995.

HERAS GARCIA, R.; **Transportes, negocios y política. La compañía Anglo Argentina de Tranvías, 1876-1981**; Sudamericana; Buenos Aires; 1994.

HUERGO, L. A.; **El puerto de Buenos Aires**; Buenos Aires; 1904.

HUTCHINSON, T.; **Buenos Aires y otras provincias argentinas**; Editorial Huarpes; Buenos Aires; 1945.

IROS, M. G.; **Desarrollo Urbano: Reflexiones y Acciones**; Editorial Municipal de la Ciudad de Córdoba; Córdoba; 1991.

KLEIN, A.; **Urbanismo; código nacional y legislación provincial para la promoción del planeamiento regulador de los poblados argentinos**; Buenos Aires; 1956.

KLEMP, L.; **Von der "Gran Aldea" zur Metropole: zur Entwicklung von Buenos Aires unter bes. Berücks. des Stadt-Land-Gegensatzes**; Saarbrücken u.a; Breitenbach; 1985.

KULLOCK, D. (*et. al.*); **Planificación y medio ambiente: el caso de San Martín de los Andes**; Secretaría de Investigación en Ciencia y Técnica, FADU/UBA; Buenos Aires; 1995.

LANDEIRA de GONZALEZ IRAMAIN, B. A.; **La cuadrícula en el desarrollo de la ciudad de La Rioja, República Argentina**; Editorial Canguro; La Rioja; *ca.* 1997.

LARRAURI, E. (*et. al.*); **Alta Gracia: evolución histórica y desarrollo urbano-arquitectónico**; Centro de Estudios de Historia Urbana Argentina y Latinoamericana; Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Córdoba; Córdoba; 1992.

LESTA, F.; **Es tiempo de ciudad**; Talleres Gráficos N. y J. Solsona; Córdoba; 1993.

MADERO, G.; **Historia del puerto de Buenos Aires**; Imprenta Argentina; Buenos Aires; 1955.

MARGULIS, M.; **Migración y marginalidad en la sociedad argentina**; Paidós; Buenos Aires; 1968.

MELAZZI, G. y CHABALGOITY, M.; **Puente Colonia-Buenos Aires: un proyecto controvertido**; Instituto de Teoría de la Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República; Nordan Comunidad; Montevideo; 1995.

MONTES, A.; **Plan Rosario**; Centro de Estudios Nacionales, Provinciales y Municipales; Rosario; 1964.

MÜLLER, U.; **Stadtentwicklung und Stadtstruktur von Gross-San Miguel de Tucumán, Argentinien**; Marburg/Lahn; Geographisches Institut der Universität Marburg; 1994.

ORGANIZACION DEL PLAN REGULADOR; **Introducción al Planeamiento**; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires; s. f.

OSZLAK, O.; **Merecer la ciudad: los pobres y el derecho al espacio urbano**; CEDES: HUMANITAS; Buenos Aires; 1991.

DELLA PAOLERA, C. M.; **Proposal of the city planning department of the city of Buenos Aires**; Talleres gráficos Juan Perrotti; Buenos Aires; 1938.

PASTOR, J.; **Planeamiento Regional. ¿Cómo se planea una región?**; Cuadernos de Planeamiento, Instituto de Planeamiento Regional y Urbano; Buenos Aires; 1957.

- **Planeamiento, suma integral de técnicas sociales**; Cuadernos de Planeamiento, Instituto de Planeamiento Regional y Urbano; Buenos Aires; 1957.
- **Urbanismo con planeamiento. Principios de nuestra técnica social**; Ed. Arte y Técnica; Buenos Aires; 1946.
- **San Juan. Piedra de Toque del Planeamiento Nacional**; Ed. Arte y Técnica; Buenos Aires; 1945.

PASTOR, J. y BONILLA, J.; **Análisis urbanístico de un plan regulador**; Instituto de Planeamiento Regional y Urbano; Buenos Aires; 1970.

QUINTELA, A. (comp.); **Un puente para dos orillas: Colonia-Buenos Aires: Segundo Seminario de Reflexiones sobre el Proyecto de Construcción de un Puente entre Colonia y Buenos Aires: los problemas del obrador**; OBSUR; Montevideo, Uruguay; 1993.

RAMOS, J.; **Planificación Urbana y Regional. Teoría y Práctica**; Universidad Nacional de Córdoba; Córdoba; 1981.

RANDLE, P. H. (dir.); **Ciudades intermedias: su reactivación en la región pampeana: bases para una política...**; Fundación Banco de Boston; Buenos Aires; 1992.

- (ed.); **Problemas urbanísticos de Buenos Aires**; OIKOS; Buenos Aires; 1994.
- **Buenos Aires, burocracia y urbanismo: más allá de las autopistas**; OIKOS; Buenos Aires; 1979.
- **La ciudad pampeana. Geografía urbana, Geografía histórica;** Eudeba; Buenos Aires; 1969.

RATIER, H. E.; **Villeros y villas miseria**; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires; 1971.

RECCHINI DE LATTES, Z.; **La población en Buenos Aires**; Editorial del Instituto; Buenos Aires; 1971.

REGO, J. C.; **El modelo urbano de Forrester: estructura, crítica y aplicabilidad al caso argentino**; Publicaciones de OIKOS, Asociación para la Promoción de los Estudios Territoriales y Ambientales; Buenos Aires; 1983.

RETTAROLI, J. M. y MARTINEZ, J.; **Evolución de la planta urbana de la Ciudad de Córdoba**; Córdoba; Departamento de Publicaciones de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Córdoba; 1994.

ROFMAN, A.; **Desigualdades regionales y concentración económica. El caso argentino**; SIAP; Buenos Aires; 1974.

ROTTA, V.; **El acceso ferroviario a la ciudad de Buenos Aires**; Asociación Amigos de la Ciudad; Buenos Aires; 1933.

RUBINO, O.; **El Conurbano Bonaerense**; Gobierno de la Provincia de Buenos Aires; La Plata; 1990.

SALA, N.; **El modelo de von Thünen y el caso de la ciudad de Buenos Aires**; Buenos Aires; 1979.

SARRAILH, E.; SUAREZ, O.; **Plan de Desarrollo de Bahía Blanca**; Municipalidad de Bahía Blanca; Bahía Blanca, 1971.

SASSONE, S. M.; **Azul, Olavarría, Tandil: un sistema urbano**; OIKOS; Buenos Aires;1981.

SCHIAFFINO, E.; **Urbanización de Buenos Aires**; Amigos de la Ciudad; Buenos Aires; 1927.

SUAREZ, O.; **Estudio de Planes y propuestas para el Código de Buenos Aires**; FADU, UBA; Buenos Aires, 1985.

TAUBER, F.; **Cañuelas: reflexiones y datos para una estrategia de desarrollo;** Molisv/Movimondo, Buenos Aires; 1995.

TORIBIO, A. E.; **Buenos Aires, las funciones ambientales de la costa: ¿el precio del progreso?**; Buenos Aires; 1993.

- **Buenos Aires - crisis ambiental, estilo de desarrollo y perspectivas políticas futuras**; Centro para la Gestión Urbana; Buenos Aires; 1993.

VAPNARSKY, C. A.; y GOROJOVSKY, N.; **El crecimiento urbano en la Argentina**; Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo IIE América Latina y Grupo Editor Latinoamericano; Buenos Aires; 1990.

VARAS, A. y SILVETTI, J. (dirs.); **Buenos Aires Metrópolis**; Universidad de Palermo, Universidad de Buenos Aires, Universidad de Harvard; Buenos Aires; 1997.

VELA HUERGO, J.; **Significado e importancia del I Congreso Argentino de Urbanismo**; Buenos Aires; 1935.

VINELLI, R. J. W.; **Planeamiento urbano**; Hobby; Buenos Aires; 1978.

YUJNOVSKY, O; **Claves políticas del problema habitacional en la Argentina 1955-1981**; Grupo Editor Latinoamericano; Buenos Aires; 1984.

- **La estructura interna de la ciudad. El caso latinoamericano**; SIAP; Buenos Aires, 1971.

4. Historia y cultura de la arquitectura y de la ciudad, monografías

Libros en los que se han presentado o analizado piezas, procesos o figuras relevantes en la cultura arquitectónica de la modernidad en la Argentina.

Arquitectura Bonaerense; Leonardo Preiss; Buenos Aires; 1910.

Aslan y Ezcurra; ed. autor; Buenos Aires, 1985.

Banco de la Nación Argentina; "Inauguración de su Nuevo Edificio - Julio 21 de 1944"; Buenos Aires; Ex. Libris; 1944.

Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas; Press Internationale; París; 1980.

Borthagaray, Gastellu, Marre; Press Internationale; París; 1981.

Cuatro años de gobierno. Período 1936-1940. Obras públicas en los Municipios; tomo II; Gobierno de la Provincia de Buenos Aires; Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires; La Plata; 1940.

El patrimonio arquitectónico de Zárate; Municipalidad de Zárate, Comisión de Preservación del Patrimonio Cultural; Zárate; 1988.

II Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires; "La Salud en Buenos Aires"; Secretaría de Cultura, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires; Buenos Aires; 1987.

III Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires; "El Trabajo en Buenos Aires", Secretaría de Cultura, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires; Buenos Aires; 1988.

IV Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires; "La Historia a través de la Literatura"; Secretaría de Cultura, Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires; Buenos Aires; 1989.

X Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires; "Pensar Buenos Aires"; Editado por la Dirección General de Publicaciones del Honorable Concejo Deiberante de la Ciudad de Buenos Aires; Buenos Aires. 1993,

Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly; Buenos Aires; 1978.

Ordenamiento ambiental y preservación del Patrimonio cultural; Municipalidad de Córdoba, Córdoba; 1980.

Primeras Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires: La vivienda en Buenos Aires; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; Buenos Aires; 1985.

AA. VV.; **Arquitectura del Historicismo en el siglo XIX**; Ed. Abril; Buenos Aires; 1979.

- **Art Decó, allí y aquí**; (Summarios Nº 105); Ed. Summa; Buenos Aires; 1986.
- **Alejandro Bustillo, 1889-1982**; Buenos Aires; 1988.
- **El Patrimonio Arquitectónico de los Argentinos**; Sociedad Central de Arquitectos; Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo; SCA; Buenos Aires, 1983.
- **Hilarión Hernández Larguía 1892-1978**; FAPD/Univ. de Rosario; Rosario; 1993.
- **Historia argentina de la vivienda de interés social**; Escuela Arte, Ciencia, Técnica y Comunidad Nacional; Buenos Aires; 1990.
- **Inventario: 200 obras del patrimonio arquitectónico de Santa Fe**; Universidad Nacional del Litoral, Colegio de Arquitectos de Santa Fe, Fundación Centro Comercial; Santa Fe; *ca.* 1993.
- **La ciudad de Buenos Aires, 1850-1880**; Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas; Buenos Aires; 1966.

- **Las últimas Arquitecturas**; Encuentro de Reflexión y crítica; Ponencias y Debates; FADU/UBA; Buenos Aires; 1993.
- **Materiales para la historia de la Arquitectura, el hábitat y la ciudad en la Argentina**; FAU-UNLP; La Plata; 1996.
- **Metrópolis y nuevas condiciones de vida 1880-1930**, Jornadas de debate interdisciplinario PEHECH/CESCA/CLACSO; Buenos Aires; 1983.
- **Wladimiro Acosta. 1900-1967** (catálogo); FADU/UBA; Buenos Aires; 1987.

ACOSTA, W.; **Vivienda y ciudad**; Anaconda; Buenos Aires; 1947.
- **Vivienda y clima**; Nueva Visión; Buenos Aires; 1976.

ALVAREZ, A. (*et. al.*); **Mar del Plata: una historia urbana**; Fundación Banco de Boston; Buenos Aires; 1991.

ALVAREZ, F. (*et. al.*); **Antonio Bonet y el Río de la Plata**; Galería de Arquitectura; Barcelona; 1987.

ALVAREZ SOTOMAYOR, F., BOSSIO, J. y CORDON, H. K. (*et. al.*); **Arte bajo la ciudad: murales cerámicos, cementos, relieves y esculturas de los Subterráneos de Buenos Aires**; Buenos Aires; Manrique Zago; *ca.* 1978.

AMMANN, B.; **El discontinuo tejido urbano: intervenciones y estrategias discursivas en la transformación de Córdoba: Barrio Güemes, de un fin de siglo a otro**; Universidad Nacional de Córdoba; Córdoba; 1997.

Argentina. Dirección Nacional de Arquitectura Educacional; **Política de las construcciones escolares**; Buenos Aires; 1970.

BADARO, E.; **Proyecto de avenida y obras complementarias para la Capital Federal**; Comisión Municipal de la Ciudad de Buenos Aires; Buenos Aires; 1905.

BALBACHAN, E. L.; **Los ignorados pasajes de Buenos Aires**; Editorial Rodolfo Alonso; Buenos Aires; 1983.

BALLENT, A.; **Las huellas de la política. Arquitectura; vivienda y ciudad durante el peronismo** (mimeo); Tesis de doctorado; FFyL-UBA; Buenos Aires; 1997.
- **Socialismo, debate arquitectónico, vivienda masiva. El Hogar Obrero en Buenos Aires, 1930-1940**; Informe Final Beca de Iniciación CONICET (mimeo); Buenos Aires; 1989.
- **La formación y los primeros años de El Hogar Obrero**; Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas; Buenos Aires; 1988.
- **El dialogo de los antípodas: Los CIAM y América Latina**; Serie Difusión 10; Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica; FADU/UBA; Buenos Aires; 1995.

BARTOLUCCI, M.; **La arquitectura marplatense. Una perspectiva histórica**; Buenos Aires; s.n.t..

BATTISTESSA, A. y GAZANEO, J.; **Los Tesoros de la Catedral**; Manrique Zago, Buenos Aires, 1980.

BECCAR VARELA, A.; **Torcuato de Alvear, primer intendente de Buenos Aires. Su acción edilicia**; publicación oficial; Buenos Aires; 1926.

BEKINSCHTEIN, E. y ALDASORO, A.; **Arquitectura, formación y profesión**; FADU/UBA; 2000.

BELLUCCI, G. A; **Quemu Quemu "Evolución arquitectónica de un asentamiento pampeano"**; Fondo Editorial Pampeano; La Pampa; 1995.

BENITEZ, N. (*et. al.*); **La Plata 100. Guía turística**; Sociedad de Arquitectos de La Plata; La Plata; 1982.

BERETERBIDE, F; **¿Qué es el urbanismo?**; Buenos Aires; 1933.

BERJMAN, S. (comp.); **El tiempo de los parques**; Buenos Aires; Universidad de Buenos Aires, FADU/UBA; 1992.
- (comp.); **Benito Javier Carrasco: sus textos**; Buenos Aires; Universidad de Buenos Aires, Facultad de Agronomía, 1997.
- **"Los espacios verdes en la ciudad de Buenos Aires, 1887-1925"**; tesis doctoral, UBA; Buenos Aires; 1987.

BERJMAN, S. y FISZELEW, J.; **El mercado de abasto de Buenos Aires**; Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo; Resistencia; 1984.

BESIO MORENO, N.; **Buenos Aires, puerto del Río de la Plata, capital de la Argentina. Estudio crítico de su población, 1536-1936**; s/e; Buenos Aires; 1939.

BILBAO, M.; **Buenos Aires desde su fundación hasta nuestros días**; Imprenta Juan Alsina; Buenos Aires; 1902.
- **Tradiciones y Recuerdos de Buenos Aires**; Talleres gráficos Ferraril; Buenos Aires; 1934.

BLANCO de GARCIA, T. (dir.); **Presencia e identidad de los italianos en Córdoba**; Ediciones del Copista; Córdoba; *ca.* 1999.

BORGHINI, S.; SALAMA, H. y SOLSONA, J.; **Arquitectura Moderna en Buenos Aires 1930-1950**; Editorial CP67; Buenos Aires; 1987.

BORTHAGARAY, A.; **(La cuestión Capital en perspectiva) Buenos Aires, París, Londres**; Dirección Nacional de Documentación e Información; Instituto Nacional de la Administración Pública; Buenos Aires; 1994.

BORTHAGARAY, J. M. y GLUSBERG, J.; **Le Corbusier en Buenos Aires**; CAYC; Buenos Aires; 1981.

BOURDE, G.; **Buenos Aires: urbanización e inmigración**; Editorial Huemul S.A; Buenos Aires; 1977.

BRANDARIZ, G. A.; **Breve historia de la profesión de arquitectura en la República Argentina**; Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo; Buenos Aires; 1991.
- **La arquitectura escolar de inspiración sarmientina**; FADU/UBA, EUDEBA; Buenos Aires; 1998.

BRANDARIZ, G. y PADILLA, C.; **El aporte friulano a la arquitectura argentina**; Buenos Aires; s.n., 1987.

BUCICH ESCOBAR, I.; **Buenos Aires ciudad en el cincuentenario de su federalización, 1880-1930**; El Ateneo; Buenos Aires; 1930.

BULLRICH, F.; **Arquitectura argentina contemporánea; panorama de la arquitectura argentina 1950-1963**; Ediciones Nueva Visión; Buenos Aires; 1963.

BUSCHIAZZO, M. J.; **La arquitectura en la República Argentina 1810-1930**; Mac Gaul; Buenos Aires; 1971.

BUSTILLO, A.; **Buscando el camino**; Emecé; Buenos Aires; 1965.
- **La belleza primero. Hipótesis metafísica**; G. Kraft; Buenos Aires; 1957.

CACOPARDO, A. F. (ed.); **Mar del Plata. Ciudad e Historia**; Alianza Edistorial/ UNMDP; Buenos Aires; 1997.

CALZADILLA, S.; **Las beldades de mi tiempo**; La Cultura Argentina; Buenos Aires; 1918 (primera edición); 1981.

CANCELA, A.; **Buenos Aires a vuelo de pájaro**; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; Homenaje a Buenos Aires en el Cuarto Centenario de su Fundación; Buenos Aires; 1936.

CARLI, C. L.; **8° al sur del trópico de Capricornio. Reflexiones para una arquitectura regional**; Editorial Sainte Claire; Santa Fe; 1980.
- **La arquitectura en la memoria**; Universidad Nacional del Litoral; Santa Fe; 1987.
- **Los tiempos, los patios y las casas**; Universidad Nacional del Litoral, Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, Fundación Banco Bica; Santa Fe; 1993.

CAVERI, C.; **Ficción y realismo mágico en nuestra arquitectura**; Editorial CP67; Buenos Aires; 1987.
- **Los sistemas sociales a través de la Arquitectura**; Ed. Cooperativa Tierra; Trujui, Moreno; 1976.
- **El hombre a través de la Arquitectura**; Lohlé; Buenos Aires; 1967.

CEDEIRA, D. (*et. al.*); **Patrimonio arquitectónico de La Plata**; Ediciones Arx; La Plata, 1984.

CIRVINI, S.; **La estructura profesional y técnica en la construcción de Mendoza**; Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo; Mendoza; 1989.

CIRVINI, S. y PONTE, J. R.; **Tras los Pasos Perdidos de la Legislatura de Mendoza. Su sede y su historia**; Honorable Legislatura de Mendoza; Mendoza; 1992.

COPPOLA, H.; **Buenos Aires, visión fotográfica**; Buenos Aires; 1945.

CORDOBA, A. O.; **Juan A. Buschiazzo. Arquitecto y Urbanista de Buenos Aires**; Asociación Dante Alighieri; Buenos Aires; 1983.

COREA, M. L.; **Hacia una dimensión socio-política de la arquitectura y el urbanismo**; Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arquitectura y Urbanismo; Córdoba; 1972.

CORREA, M. A. (dir.); **Arquitectura en la Argentina**; EUDEBA, Buenos Aires; *ca.*1980-1981.

COVA, R. O.; **Apuntes para una historia de la arquitectura marplatense**; Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Secretaría de Extensión Universitaria; Mar del Plata; 1994.

- **Casas compactas en Mar del Plata: 1877-1989**; Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Secretaría de Extensión Universitaria, Mar del Plata; 1990.

CRISPIANI, A. (entrev.); **Solsona. Justo Solsona. Entrevistas. Apuntes para una autobiografía**; Infinito; Buenos Aires; 1997.

CUNEO, R. y D.; **Hacia una nueva actitud (en arquitectura)**; Buenos Aires; 1971.

CHAMBERLAIN, B. J.; **The City in the Latin American novel**; East Lansing, Michigan; Latin American Studies Center, Michigan State University; 1980.

CHEVALIER, F.; **La ciudad argentina**; Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas; Córdoba; 1981.

CHRISTOPHERSEN, A.; **Petits hôtels, casas y otros edificios**; Preiss; Buenos Aires; 1910.

DAGNINO, T. y GLUSBERG, J.; **Entre críticos y críticas**; *Clarín*; Buenos Aires; 1989.

DAGUERRE, M.; **La costruzione di un mito. Ticinesi di Argentina: commitenza e architettura. 1859-1940**; Accademia di Architettura de la Svizzera Italiana; Medrizio; 1998.

DAIREAUX, E.; **Vida y costumbres en La Plata**, tomo I; Félix Lajouane; Buenos Aires; 1888.

DE LA TORRE, J.; **Historia edilicia de la ciudad de San Nicolás de los arroyos (1854-1910)**; Buenos Aires; 1943.

DE PAULA, A.; GUTIERREZ, R. y VIÑUALES, G. M.; **Influencia alemana en la arquitectura argentina**; UNNE; Resistencia; 1981.

DE PAULA, A.; **Finanzas y Arquitectura en el Banco de la Provincia de Buenos Aires. 1822-1947**; Banco de la Provincia de Buenos Aires; Buenos Aires; 1987.

- **La Arquitectura oficial en la Argentina durante la época de Roca**; Academia Nacional de la Historia; Buenos Aires; 1977.
- **La Arquitectura, los bancos, la historia**; Banco de la Provincia de Buenos Aires; Buenos Aires; 1988.
- **La Ciudad de La Plata, sus tierras y su arquitectura**; Banco de la Provincia de Buenos Aires; 1987.

DEL CARRIL, B.; **Buenos Aires frente al país**; Editorial Huarpes; Buenos Aires; 1946.

DIAZ, A.; **Relevamientos (1984-1985)**; FADU/UBA; Buenos Aires; 1985.

- **Textos de Arquitectura**; CP67; Buenos Aires; 1987.

DIAZ, A. (*et. al.*); **La Escuelita. Cinco años de enseñanza alternativa de Arquitectura en la Argentina. 1976-1981**; Buenos Aires; 1981.

DIEZ, F. E.; **Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas**; Editorial de Belgrano; Buenos Aires; 1996.

EGGERS-LECOUR, E.; **Christophersen, un maestro del arte argentino**; Buenos Aires; 1946.

ELIASCHEV, J.; **Sobrevivir en Buenos Aires: retratos de una ciudad despojada**; Planeta; Buenos Aires; 1996.

FERNANDEZ MARSAN de CORTESE, S.; **Equipamiento en la vivienda de interés social: el baño**; Bowcentrum Argentina; Buenos Aires; 1969.

FERNANDEZ, R.; **La ilusión proyectual, una historia de la arquitectura argentina, 1955-1995**; Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata; 1996.

FEVRE, F.; **Serra-Valera: un nuevo paisaje urbano**; Ediciones Union Carbide; Buenos Aires; s/f.

FORESTIER, J. C. N.; **Grandes villes et systèmes de parcs: suivi de deux mémoires sur les villes impériales du Maroc et sur Buenos Aires**; Editions Norma; París; 1997.

FOSTER, D. W.; **Buenos Aires: perspectives on the city and cultural production**; University Press of Florida; Gainesville; *ca.* 1998.

GACHE, S.; **Les logements ouvriers a Buenos Aires**; Ed. Steinheil; París; 1910.

GAITE, A.; **El derecho a la arquitectura, realidad y utopía**; FAU/UBA; Buenos Aires; 1987.

GALLARDO, R.; **Sus escritos sobre arquitectura de Córdoba**; Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño; Córdoba; 1995.

GARAT, M. C.; **Atilio Boveri**; Universidad Nueva y ámbitos culturales platenses; La Plata;1963.

GARCIA ORTUZAR, R. y BERJMAN, S.; **Reflexiones sobre Joseph Bouvard y el paisaje de Rosario en 1910**; Universidad Nacional de Rosario; Rosario; 1997.

GARRAMUÑO, C. A.; **Rosario, esa ciudad**; Ed. Biblioteca; Rosario; 1970.

GAZANEO, J. O.; **Tres asentamientos rurales Buenos Aires**; Universidad de Buenos Aires, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas; Buenos Aires; 1965.

GAZANEO, J. y SCARONE, M.; **Arquitectura de la Revolución Industrial**; Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas; Buenos Aires; 1966.

- **Revolución industrial y equipamiento urbano**; IAA; Buenos Aires; 1967.
- **Eduardo Catalano**; Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas, UBA; Buenos Aires; 1956.

GIOJA, R. I.; **Bases para un proyecto comunal: estudio de un partido bonaerense, Benito Juárez**; Buenos Aires; Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires; 1978.

GIUNTA, A. F.; **Evolución de la construcción en Mendoza**; Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Ciencias Económicas; Mendoza; 1968.

GLUSBERG, J.; **Arquitectos de Buenos Aires: dieciséis obras**; Espacio Editora, Buenos Aires; *ca.* 1979.

- **Miguel Angel Roca**; London: Academy Editions; New York; St. Martin's Press; 1985.
- **Breve Historia de la Arquitectura Argentina**; Espacio Editora; Buenos Aires; 1991.

GLUSBERG, J. y BOHIGAS, O.; **Miguel Angel Roca**; Academy Edition; Londres; 1981.

GOBIERNO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES; **Principales Obras Públicas ejecutadas en la Provincia de Buenos Aires por el gobierno del Dr. Valentín Vergara**; s/f; La Plata; *ca.* 1930.

GOLDENBERG, J. (comp.); **Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires**; FADU/UBA; Buenos Aires; 1985.

GOMEZ CRESPO, R. A.; **La arquitectura ecléctica en la Argentina del '80**; La Plata; 1984.

GOMEZ CRESPO, R. A. y COVA, R. O.; **Arquitectura marplatense: el pintoresquismo**; Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo; Resistencia; 1982.

GONZALEZ CAPDEVILA, R; **Amancio Williams**; Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA; Buenos Aires; 1955.

GORELIK, A.; **La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936**; Universidad Nacional de Quilmes; 1998.

GREMENTIERI, F.; **Edificar un país. Los franceses en la Argentina**; Manrique Zago; Buenos Aires; 1986.

GUAYCOCHEA de ONOFRI, R.; **Arquitectura de Mendoza: Gran Mendoza 1780-1925**; Editorial Universidad de Mendoza. Facultad de Arquitectura y Urbanismo; Mendoza; 1978.

GUDO, A.; **Arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin**; Rosario; 1927.

- **Arqueología y estética de la arquitectura criolla**; Cleo; Buenos Aires; 1932.
- **Catedrales y rascacielos**; Colegio Libre de Estudios Superiores; Buenos Aires; 1936.
- **Concepto moderno de la historia**; Santa Fe; 1936.
- **La machinolatrie de Le Corbusier**; Rosario; 1930.
- **Monumentalización funcional de la avenida 9 de Julio**; Universidad Nacional del Litoral; Rosario; 1941.
- **Orientación espiritual de la arquitectura en América**; Talleres Gráficos La Tierra; Rosario; 1927.
- **Redescubrimiento de América en el arte**; s/e; Rosario; 1944.

GUTIERREZ, R.; **Buenos Aires: evolución histórica**; Bogotá, Colombia; Fondo Editorial Escala, 1992.

- **Buenos Aires: obras monumentales**; Zurbarán Ediciones; Buenos Aires; 1997.
- **Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense**; Librería Concentra, Buenos Aires; s/f.
- **La obra del ingeniero Juan Col en la expansión edilicia del nordeste argentino**; Corrientes; 1968.
- **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica**; Ediciones Cátedra; Madrid; 1983.

GUTIERREZ, R. (*et. al.*); **Los ingenieros militares y sus precursores en el desarrollo argentino**; Ministerio de Defensa, Dirección General de Fabri-

caciones Militares; Buenos Aires, 1976-1980.
- **Hábitat e inmigración: nordeste y Patagonia**; Fundación CEDODAL, Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET; Buenos Aires; *ca.* 1998.
- **Banco de la Nación Argentina. Acción, presencia y testimonio en la construcción del país. Tomo I: Sucursales en las provincias**; Fundación Banco de la Nación Argentina; Buenos Aires, 1983.
- **Otra arquitectura argentina: un camino alternativo**; Editorial Escala; Bogotá, Colombia; 1989.

GUTIERREZ, R. y GUTMAN, M.; **Vivienda: ideas y contradicciones, 1916-1956, de las casas baratas a la erradicacion de villas de emergencia**; Buenos Aires, Argentina: Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo; Distrito III y IV del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires: Subsecretaria de Urbanismo y Vivienda del Ministerio de Obras Publicas de la Provincia de Buenos Aires; *ca.* 1988.

GUTIERREZ, R. y ORTIZ, F.; **La arquitectura en la Argentina, 1930-1970**; Librería Concentra; Buenos Aires; s/f

GUTIERREZ, R. y SANCHEZ NEGRETE., A.; **Evolución urbana y arquitectura de Corrientes. Tomos I: 1588-1850** y **II: 1850-1988**; Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura; Buenos Aires; 1988.

GUTIERREZ, R. y VIÑUALES, G. M.; **Evolución de la arquitectura en Rosario, 1850-1930**; Rosario, Argentina: Austral Arquitectura, 1977.

GUTMAN, M. (ed.); **Buenos Aires 1910. Memoria del porvenir**; Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Consejo del Plan Urbano Ambiental y FADU/UBA, Instituto Internacional de medio ambiente y desarrollo. IIED-AL; Buenos Aires; 1999.

IGLESIA, R.; **Sarmiento: primeras imágenes urbanas**; Corregidor; Buenos Aires; 1993.
- **Arquitectura e identidad cultural**; Editorial Identidad; Buenos Aires; 1989.
- **Arquitectura historicista en el siglo XIX**; Espacio; Buenos Aires; *ca.* 1979.

IGLESIA, R. (*et. al.*); **La Avenida de Mayo**; Ayuntamiento de Madrid y Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; Eudeba y Manrique Zago; Buenos Aires; 1988.

IGLESIA, R. y SABUGO, M.; **La ciudad y sus sitios**; Editorial Clarín; Buenos Aires; 1989.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DE LA VIVIENDA; **Tipos predominantes de la vivienda natural en la República Argentina**; EUDEBA; Buenos Aires; 1978.

IPPOLITI, D. M.; **Partido de Lanús. Nuestro hábitat...!**; Ediciones Ancora; Buenos Aires; 1983.

IRIGOYEN, A.; **Nueva arquitectura argentina: pluralidad y coincidencia**; Editorial Escala; Bogotá, Colombia; 1990.

JACUB, M. L.; **Historia del pueblo de San Isidro, 1810-1920**; Talleres Gráficos San José Victoria; Buenos Aires; 1978.

JAQÜINTO, E. N.; **Rosario: Comienzos de una Moderna Arquitectura**; Ediciones A&P; Rosario; 1991.

KANTAROSKY, P.; **300 años de lugares y edificios. San Miguel de Tucumán (1685-1985)**; Municipalidad de Tucumán y Sociedad de Arquitectos de Tucumán; Tucumán; 1985.

KATZENSTEIN, I. (ed.); **Ernesto Kazenstein / arquitecto**; Fondo Nacional de las Artes; Buenos Aires; 1999.

KORN, F.; **Buenos Aires 1895. Una ciudad moderna**; Editorial Instituto; Buenos Aires; 1981.

LAPUZINA, A.; **Le Corbusier's maison Curutchet.**; Princeton Architectural Press; Nueva York; 1997.

LARRETA, E.; **Las dos fundaciones de Buenos Aires (ca. 1929)**; Emecé; Buenos Aires; 1943, p. 67.

LARROCA, J.; **El padre Furlong proletario de la cultura**; Buenos Aires; 1969.
- **San Cristóbal el barrio olvidado**; Editorial Freeland; Buenos Aires; 1969.

LECUONA, D.; **La vivienda de criollos y extranjeros en el siglo XIX**; San Miguel de Tucumán; 1984.

LECUONA, D.; y TERAN, M. C; **El Círculo Militar en el Palacio Retiro**; Círculo Militar; Buenos Aires; 1981.

LIERNUR, J. F.; **El discurso de la casa moderna en la Argentina** (mimeo); CONICET; Buenos Aires; 1990.

LIERNUR, J. F. y ALIATA, F.; **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo de la Argentina**, vol. I y II; Buenos Aires; 1992.

LIERNUR, J. F. y SILVESTRI, G.; **El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aire (1870-1930)**; Buenos Aires; 1993.

LIVINGSTON, R.; **Arquitectura y autoritarismo**; De la Flor; Buenos Aires; 1990.

LO CELSO, A.; **Sentido espiritual de la arquitectura en América**; Universidad de Córdoba; Córdoba; 1948.

LOLICH, L.; **Patagonia: arquitectura rural en madera: el departamento Bariloche**; Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Buenos Aires; 1993.

LUCHINI, P. A.; **Historia de la Ingeniería Argentina**; CAI; Buenos Aires; 1981.

LUGONES, L.; **El imperio jesuítico**; Buenos Aires; 1904.

LLANES, R.; **El barrio de Parque de los Patricios**; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; Buenos Aires; 1974.

MARECHAL, R.; **Alejandro Bustillo. Su obra arquitectónica**; Peuser; Buenos Aires; 1944.

MARICONDE, M. de C.; **La arquitectura del siglo XIX en Argentina: sistematización de datos para su análisis**; Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arquitectura y Urbanismo; Córdoba; 1983.

MARTINEZ, A.; "Estudio topográfico de Buenos Aires"; **Censo General de Población, Edificación; Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires** (levantado en 1887) tomo I; Compañía de Billetes de Banco; Buenos Aires; 1889.

MARTINI, J. X. y PEÑA, J. M.; **Alejandro Virasoro**; Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas; Buenos Aires; 1969.
- **La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires**, vol. I (1800-1900), vol. II (1900-1940); Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas; Buenos Aires; 1966.

MASEDA, M. G.; **El Gran Parque del Sud de la Ciudad**; Buenos Aires; 1935.

MATAMORO, B.; **La casa porteña**; Buenos Aires; Centro Editor de América Latina; 1971.

MEANO, V.; **El nuevo teatro Colón de Buenos Aires**; Buenos Aires; 1892.

MOLINA y VEDIA, J.; **Fermín Bereterbide: la construcción de lo imposible**; Colihue; Buenos Aires; 1997.
- **Mi Buenos Aires herido**; Colihue; Buenos Aires; 1999.

MOLINARI, R. L.; **Buenos Aires 4 siglos**; Tipográfica Editora Argentina S.A.; Buenos Aires; 1980.

MORALES, C. M.; "Estudio topográfico y edilicio de la ciudad de Buenos Aires"; **Censo General de Población, Comercio e Industrias de la Ciudad de Buenos Aires** (2° Censo municipal levantado en septiembre de 1904); tomo I; Compañía Sudamericana de Billetes de banco; Buenos Aires; 1906.
- **Las mejoras edilicias de Buenos Aires**; Editorial Coni Hnos; Buenos Aires; 1901.

MORENO, C.; **La casa y sus cosas**; Centro para la Conservación del Patrimonio Urbano y Rural, FADU/UBA, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Junta de Estudios Históricos de Cañuelas; Buenos Aires; 1994.
- **Patrimonio de la producción rural en el antiguo partido de Cañuelas**; Buenos Aires; Fundación Arquitectura y Patrimonio; Buenos Aires: 1991.

MOROSI, J.; **La Plata. Ciudad Nueva. Ciudad Antigua. Historia, forma y estructura de un espacio urbano singular**; Universidad Nacional de La Plata; Madrid; 1984.

NET, M.; **El maestro Eduardo Sacriste**; Buenos Aires; 1994.

NOEL, M.; **Contribución a la historia de la arquitectura hispano-americana**; Buenos Aires; 1921.
- **Fundamentos para una estética nacional**; Talleres Rodríguez Giles; Buenos Aires;1926.
- **Herencia estética**; Asociación Patriótica Española; Buenos Aires; 1922.
- **Historia de la Arquitectura hispanoamericana**; Peuser; Buenos Aires; 1921.
- **Palabras en acción; apologías y temas de historia, arte y urbanismo**;

Buenos Aires; 1945.
• **Teoría histórica de la Arquitectura virreinal**; Peuser; Buenos Aires; 1932.
NOVICK, A.; **Técnicos locales y extranjeros en la génesis del urbanismo argentino; Buenos Aires; 1880-1940**; IAA; Buenos Aires; 1993.
NOVICK, A. y PICCIONI, R.; **Concepciones, proyectos y gestión urbana; Buenos Aires 1900-1940**; Buenos Aires; 1990.
OMIL, A.; **Ensayos sobre la ciudad**; Ediciones del Rectorado, Universidad Nacional de Tucumán; San Miguel de Tucumán; 1995.
ORTIZ, F.; **Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini**; Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas; Buenos Aires; 1964.
ORTIZ, F. (*et. al.*); **La arquitectura del Liberalismo en la Argentina**; Sudamericana; Buenos Aires; 1968.
OTAOLA, J.; **El Centro Cívico de la ciudad de Buenos Aires**; Los Amigos de la Ciudad (folleto); Buenos Aires; 1933.
OTERO, N. J.; **Ocampo, Bustillo, Le Corbusier, Mendelsohn, Gropius, Prebisch**; (*Casas* N° 25); Librería CP67; Buenos Aires; 1992.
PAEZ, J.; **El Conventillo**; CEDAL; Buenos Aires; 1970.
PAGE, C. A.; **La arquitectura oficial en Córdoba, 1850-1930**; Buenos Aires; 1994.
• **Los puentes del Suquía**; Editorial Nuevo Siglo; Córdoba; 1997.
PASTORE, D. (comp.); **Argentina Architettura**; Gangemi; Roma; 1998.
PATERLINI DE KOCH, O.; **Pueblos azucareros de Tucumán**; Editorial del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo; Tucumán; 1987.
PEÑA, J. M.; **Buenos Aires ayer: testimonios gráficos de una ciudad, 1910-1930**; Manrique Zago; Buenos Aires; *ca.* 1984.
PEREZ OYARZUN, F. (comp.); **Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y proyectos**; Ediciones ARQ; Santiago de Chile; 1991.
PESCI, R. y ACCATTOL, O.; **Argentina, ambiente y cultura**; Espacio Editora; Buenos Aires; s.f.
PETRINA, A. (dir.); **Buenos Aires: guía de arquitectura: ocho recorridos por la ciudad**; Buenos Aires: Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires; Sevilla; Junta de Andalucía, Consejería de Obras Publicas y Transportes; Sevilla; 1994.
PICCIONI, R. E.; **La obra religiosa del arquitecto Juan Bautista Arnaldi**; Facultad de Filosofía y Letras; Buenos Aires; 1988.
PIREZ, P.; **Buenos Aires Metropolitana: política y gestión de la ciudad**; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires; 1994.
POMAR, M. L. y BOMBAROLO, F.; **Vivienda para sectores populares. Un aporte a los problemas proyectuales de hoy** (mimeo); CONICET; Buenos Aires; 1991.
PONTE, R.; **Mendoza, aquella ciudad de barro. Historia de una ciudad andina desde el siglo XVI a nuestros días**; Editorial Municipal; Mendoza; 1987.
• **Profesionales que intervinieron en la fundación de La Plata**; M.O.P; La Plata; 1935.
PRONSATO, G.; CAPPELLI, R.; **Las 7 + 1 lámparas de la arquitectura argentina**; Ediciones Capro; La Plata; 1993.
RAMOS, J.; **La aventura de la pampa argentina: arquitectura, ambiente y cultura**; Corregidor; Buenos Aires; *ca.* 1992.
RAMOS MEJIA, I.; **La expresión de una arquitectura nacional**; Buenos Aires; 1918.
RANDLE, P.; NOVICK, A. y PICCIONI, R.; **Carlos María Della Paolera, Buenos Aires 1890-1940 o los orígenes de la profesión de urbanista en la Argentina**; Buenos Aires; 1989.
RAZORI, A.; **Historia de la ciudad argentina** (tres tomos); Imprenta López; Buenos Aires; 1945.
REBORA, L. A.; **FAU.: cronología testimonial**; Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba; 1991.
REID, W. A.; **Rosario, Argentina's second city...**; The Sun Book and Job Printing Office, Inc*a*.; Washington, D.C.; Baltimore; 1931.
REISS, L.; **Arquitectura bonaerense**; Buenos Aires; *ca.* 1890.
RESNICK BRENNER, M.; **El hacinamiento en la vivienda argentina**; Buenos Aires; 1977.
RETTAROLI, J. M. (dir.); **Los barrios pueblos de la ciudad de Córdoba: la ciudad objeto didáctico**; Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Córdoba; Eudecor; Córdoba; 1997.
REY, J. M.; **Tiempo y forma de La Plata**; La Plata; 1957.
RICUR, A. y MOREA, L.; **Políticas de vivienda en Argentina y desarrollo integral y armónico**; Buenos Aires; 1961.
RINESI, E.; **Buenos Aires salvaje**; Ediciones América Libre; Buenos Aires; *ca.* 1994.
ROCA, M. A.; **Lugares urbanos y estrategias**; Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arquitectura y Urbanismo; Córdoba; 1984.
• **Miguel Angel Roca**; Academy Editions, London; 1994.
• **Habitar-Construir-Pensar. Tipología, tecnología, ideología**; EUDEBA; Buenos Aires; 1987.
ROITMAN de SCHABELMAN, D.; **San Juan: la ciudad y el oasis**; Editorial Fundación Universidad Nacional de San Juan; San Juan; 1995.
ROJAS, M.; **Sánchez, Lagos y de la Torre**; catálogo de su obra (mimeo); Buenos Aires; 1990.
ROJAS, R.; **La restauración nacionalista**; Buenos Aires; 1919.
• **Silabario de la decoración americana;** La Facultad; Buenos Aires; 1930.
ROMERO, J. L. y L. A. (comp.); **Historia de cuatro siglos**, vol. I; Buenos Aires; 1983.
SACRISTE, E.; **Charlas a principiantes**; EUDEBA; Buenos Aires; 1986.
SALAS, A. M.; Stern, G. (fotos); **Arquitectura de Buenos Aires: los patios**; Arte; Buenos Aires, 1967.
SALVADORES, A.; **Fundación de la ciudad de La Plata (documentos éditos e inéditos)...**; La Plata; 1932.
SAN SEBASTIAN, A.; **La formación de los arquitectos**; Secretaría de Investigación en Ciencia y Técnica, FADU/UBA; Buenos Aires; 1994.
SANTALLA, L. E.; **Julián García Núñez**; Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas; FAU/UBA; Buenos Aires; 1968.
SARGENT, Ch. S.; **The spatial evolution of greater Buenos Aires, Argentina, 1870-1930**; Tempe, Center for Latin American Studies, Arizona State University; 1974.
SCARONE, M.; **Antonio U. Vilar**; IAA; Buenos Aires; 1970.
SCOBIE, J. R.; **Argentina: a city and a nation**; Oxford University Press, New York; 1971.
• **Buenos Aires del Centro a los Barrios 1870-1910**; Solar/Hachette; Buenos Aires; 1977.
SCHAVELZON, D.; **Arqueología Histórica de Buenos Aires. La Cultura Material Porteña de los siglos XVIII y XIX**; Corregidor; Buenos Aires; 1991.
• **Historia de la Construcción en la Argentina**; Cámara Argentina de la Construcción; Buenos Aires; 1983.
SEBRELI, J. J.; **Buenos Aires, vida cotidiana y alienación**; Siglo XXI; Buenos Aires; 1964.
SENILLOSA, J.; **Contribución al estudio de mansiones para obreros**; folleto; Buenos Aires; 1919.
SERVETTI REEVES, J.; **Apuntes de Teoría de la Arquitectura**; Buenos Aires; 1953.
SILVESTRI, G.; **El paisaje industrial del Riachuelo. Historia de una forma territorial, 1870-1960**; tesis doctoral inédita (mimeo); FFyL-UBA; Buenos Aires; 1996.
• **Transformaciones de la tecnología edilicia en la Argentina, 1930-1947**; IAA; Buenos Aires; 1988.
SILVESTRI, G. y ALIATA, F.; **El paisaje en el arte y las ciencias humanas**; CEAL; Buenos Aires; 1994.
SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS; **V Congreso Panamericano de Arquitectos**; Buenos Aires; 1940.
• **Primeras Jornadas de Arquitectos Argentinos**; Córdoba; 1954.
• **100 años de compromiso con el país, 1886/1986**; Buenos Aires; 1993.
SOLSONA, J.; y HUNTER, C.; **La avenida de Mayo un proyecto inconcluso**; (FADU); Buenos Aires; 1990.
SONDEREGUER, P.; **Arquitectura y Modernidad en la Argentina**; Fichas CESCA N° 1; Buenos Aires; 1986.
TARTARINI, D; **La acción profesional en la fundación de La Plata**; Consejo Profesional de la Ingeniería de la Provincia de Buenos Aires; La Plata; 1982.
TARTARINI, J. (*et. al.*); **Patrimonio arquitectónico de La Plata**; Ediciones Arx; La Plata; 1984.
TAYLOR, B. B.; **Miguel Angel Roca**; Mimar Publications; London: 1992.

TEDESCHI, E. y RODRIGUEZ BUSTAMANTE, N.; **La arquitectura en la sociedad de masas**; Tres; Buenos Aires; 1963.

TEDESCHI, E.; **Elementos de Teoría de la Arquitectura**; Buenos Aires; 1963.

TELLA, G.; **Política municipal y espacio urbano (Buenos Aires 1880-1910)**; Centro Editor de América Latina; Buenos Aires; 1994.

TESTA, C. y GLUSBERG, J.; **Hacia una arquitectura topológica**; Espacio Editora; Buenos Aires; 1977.

TRABUCCO, M. A.; **Mario Roberto Alvarez**; Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, UBA; Buenos Aires; 1965.

TRECCO, A.; **Córdoba: guía de arquitectura**; Editora Mayúscula; Córdoba; *ca.* 1996.

UDAONDO, E.; **Breve noticia sobre el origen de los partidos de Gran Buenos Aires**; Taller de impresiones oficiales; La Plata; 1934.

URQUIZA, J. J. de; **El Cervantes en la historia del Teatro Argentino**; Subsecretaría de Cultura; Buenos Aires; 1968.

VAGGI, A; y PARERA, R.; **La Arquitectura del Liberalismo en la Argentina**; ed. Sudamericana; Buenos Aires; 1968.

VANNI, E.; **Tipologías arquitectónicas del Banco de la Provincia de Buenos Aires**; Banco de la Provincia de Buenos Aires; Buenos Aires; 1988.

- **VI Congreso Panamericano de Arquitectos. La participación argentina**; Buenos Aires; Ed. Eduardo Ferrovis; Comité Argentino; Buenos Aires; 1947.

VILARDI, J.; **La manzana de las luces y el Colegio Nacional de Buenos Aires**; Buenos Aires; 1942.

VILLEGAS, E.; **Reseña del Club Español (1852-1912)**; Buenos Aires; 1912.

VIÑUALES, G.M.; **Evolución de la arquitectura de la Provincia de Salta**; Departamento de Historia de la Arquitectura, Universidad Nacional del Nordeste; Resistencia; 1969.

VIÑUALES, G.M. y ZINGONI, J.; **Patrimonio urbano y arquitectónico de Bahía Blanca**; Diario *La Nueva Provincia*; Bahía Blanca; 1990.

VITA, J. A.; **La villa de Dolores y el Banco de la Provincia de Buenos Aires**; Buenos Aires; 1989.

WAISMAN, M. (*et. al.*); **Salta. Cuatro siglos de Arquitectura y Urbanismo**; Sociedad de Arquitectos de Salta; Salta; 1982.

WAISMAN, M. y GUTIERREZ, R. (coord.); **Documentos para una historia de la arquitectura argentina**; Ediciones Summa; Buenos Aires; 1978.

WAISMAN, M.; **La estructura histórica del entorno**; Nueva Visión; Buenos Aires; 1977.

WILLIAMS, C. (ed.); **Amancio Williams**; Buenos Aires; 1990.

ZABALA, R.; **Historia de la ciudad de Buenos Aires;** Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura; Buenos Aires; 1980.

ZAGO, M.; (dirección editorial); **Mar del Plata, Argentina**; Manrique Zago; Buenos Aires; *ca.* 1997.

ZAGO, M. (comp.); **La avenida de Mayo**; EUDEBA; Buenos Aires; 1988.

- **Córdoba, Argentina**; (proyecto y dirección editorial; fotografia, Carlo Legnazzi); Manrique Zago; Buenos Aires; *ca.* 1990.

5. Revistas internacionales con referencias a la arquitectura en la Argentina del siglo XX

Se incluyen en la lista exclusivamente a las principales revistas internacionales donde pueden encontrarse obras o se presentan análisis referentes a arquitectos residentes en la Argentina.

2C Construcción de la Ciudad; 2G; A+U; Abitare; Archis; Architectural Design; Architectural Forum; Architectural Record; Architecture and Urbanism; ARQ; Arquine; Arquitectura Viva; Arquitectura y Vivienda; Arquitecturas Bis; Arts and Architecture; Casabella; DAPA Journal of Decorative Arts; Deutsche Bauzeitung; Der Architect; Hogar y Arquitectura; L'Architecture de'audourd'hui; L'Architecture Française; Metamorfosi; Moderne Bauformen; Módulo; Oculum; Parámetro; Progressive Achitecture; Projeto; Techiques et Architecture; The Architectural Review; Zodiaca.

6. Revistas nacionales de arquitectura, vivienda, construcción y urbanismo

La lista incluye todas las publicaciones dedicadas a la arquitectura en la Argentina. Se excluyen en este caso aquellas en las que se hace referencia a aspectos sociales, políticos o culturales referidos al tema del libro.

A/mbiente (La Plata); **Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"; Architector; Arquis; Block; Arquitectura** (Rosario); **Arquitectura Digital; Arquitectura Sur; Boletín de la Cámara Argentina de la Construcción; Boletín del Honorable Concejo Deliberante; Buenos Aires nos cuenta; Canon; Casa Nueva; Casas Internacional; Casas; Casas y Jardines; Clima; Construcciones; Construir a nivel; Contextos; I+A; CPAU; 041** (Rosario); **Cuadernos de Historia; 47 al fondo** (La Plata); **D&D; Documentos de Arquitectura Nacional y Americana** (Resistencia); **Dos Puntos; Edilicia Rosario** (Rosario); **El Arquitecto Constructor; El Arquitecto; Espacios** (Mar del Plata); **Hábitat; La Arquitectura de Hoy; La construcción marplatense** (Mar del Plata); **La Habitación Popular; La Ingeniería; La Propiedad; Materiales; Matéricos Periféricos; Medio Ambiente y Urbanización; Mirador; Nuestra Arquitectura; Nueva Visión; Obrador; Obras Públicas y Privadas; Parábola; Formas y Estructuras; Propiedad Horizontal; Revista 3; Revista de Arquitectura; Revista de la Junta de Estudios Históricos del Puerto de Santa María de los Buenos Aires; Revista del Centro de Arquitectos, Constructores y Afines** (CACYA); **Revista Distrito II** (Banfield); **Summa; Summa Colección Temática; Summa+; Sygma; Tecné; Trama; Vivienda.**

7. Selección de artículos en revistas nacionales.

Son innumerables los artículos publicados sobre arquitectura en la Argentina del siglo XX. La lista aquí presentada excluye aquellos que versan sobre obras o proyectos singulares, e incluye exclusivamente a los trabajos que el autor ha considerado especialmente significativos para la construcción de los argumentos presentados en el libro.

Actas IV Jornadas Estudios e Investigaciones Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró"

- *El "efecto" de la arquitectura. Carácter público y espectáculo cultural. Museo de Historia Natural. La Plata, 1884-1888*; SHMIDT, C .A.; Buenos Aires; 2000.

Actas de las Primeras Jornadas del Instituto de Historia Mario J. Buschiazzo

- *Para un estudio de la ciudad y sus barrios*; FADU/UBA; 1985.

AIAAIE (Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas) (Buenos Aires)

- *Acosta en la ciudad: del City Block a Figueroa Alcorta. El edificio para "El Hogar Obrero"*; BALLENT, A.; Nº 25; 1987.
- *Arquitectura de masas en la Argentina (1945-1955): hacia la búsqueda de una expresión propia*; DE LARRAÑAGA, M. y PETRINA, A.; Nº 25; 1987.
- *Arquitectura moderna, vivienda y experimentación tipológica en la obra de Jorge Kalnay*; LIERNUR, J. F.; Nº 24; 1988.
- *Carlos Enrique Pellegrini y el nacimiento de la Estación Retiro (Ferrocarril del Norte)*; MASSINI CORREAS, C.; Nº 21; 1968.
- *El pabellón de los lagos*; PEÑA, J. M.; Nº 24; 1971.
- *El Plan Bouvard para Buenos Aires (1907-1911). Algunos antecedentes*; TARTARINI, J.; Nº 27-28; 1992.
- *Imágenes al sur. Sobre las hipótesis de James Scobie para el desarrollo de Buenos Aires*; SILVESTRI, G. y GORELIK, A.; Nº 27; 1991.
- *Juncal y Esmeralda, Perú House, Maison Garay*; LIERNUR, J. F.; Nº 25; 1988.
- *La arquitectura de YPF: 1934-1943. Notas para una interpretación de las relaciones entre Estado, modernidad e identidad en la arquitectura argentina de los años 30*; GORELIK, A.; Nº 25; 1987.
- *La traza de las grandes residencias en la Recoleta, Buenos Aires*; NOVICK, A.; Nº 26; 1988.
- *Las representaciones "neocoloniales" de la arquitectura producida durante la dominación española. Un análisis de las propuestas de Martín Noel consideradas en relación con otros autores*; LIERNUR, J.F.; Nº 27/28; 1993.

- *Orígenes y desenvolvimiento de las reparticiones de arquitectura en la Argentina*; MASSINI CORREAS, C.; Nº 18; 1964.
- *Villa Crespo: una villa obrera entre el modelo higienista y el paternalismo católico*; LUPANO, M. M.; Nº 27/28; 1989.

A/mbiente (La Plata)
- *La cuadrícula para la producción*; GIUR (Gabinete de Investigaciones Urbanas. Facultad de Arquitectura Universidad Nacional de San Juan); Nº 56; octubre; 1987.
- *La Plata*; Nº 32; mayo, 1982.
- *Mendoza: la cuadrícula para la salud*; CREMASCHI, J.; Nº 56; octubre; 1987.
- *Reportaje a Mendoza*; Nº 35, diciembre, 1982.
- *Reportaje a Rosario;* Nº 29; diciembre, 1981
- *Reportaje a San Juan*; Nº 36; marzo, 1983.
- *Reportaje a Tucumán*; Nº 33; agosto, 1982.

Ambiente libros (La Plata)
- *La ciudad in-urbana*; PESCI, R.; 1985.

Anales del Instituto de Conferencias (Buenos Aires)
- *La vivienda barata en Buenos Aires y en otras ciudades del mundo*; tomo XVII; 1932.

Anuario de Arquitectura e Ingeniería de la República Argentina (Buenos Aires)
- *Nuevos rumbos*; CHRISTOPHERSEN, A.; 1923.

Arquis (Buenos Aires)
- *Consideraciones sobre el concurso de Puerto Madero*; LIERNUR, J. F.; Nº 1; 1993.
- *La ley del meandro o una topografía a la cultura arquitectónica rosarina del siglo XX -o- La arquitectura joven de Rosario: ¿Vanguardia, escuela o tendencia?*; TORRENT, H. y LAPUNZINA, A.; Nº 15; junio, 1998.
- *Nuevos Rascacielos en Buenos Aires. Vivir en las nubes*; LIERNUR, J. F.; Nº 10, septiembre, 1994.
- *Rosario. El desafío del plan*; MARTINEZ DE SAN VICENTE, I.; Nº 6; agosto, 1995.

Arte Informa (Buenos Aires)
- *Nuevo y bueno también vale*; KATZENSTEIN, E. y LIERNUR, J. F.; agosto, 1982.

A&P (Rosario)
- *Brillos de los años cincuenta*; PAMPINELLA, S.; Nº 14, 2000.
- *Imágenes de la ciudad y el río. 1850-1910*; DOCOLA, S. y PAMPINELLA, S., Nº 10, 1995.

Block (Buenos Aires)
- *Belleza e invención. La estética de lo concreto en los inicios del discurso sobre el diseño en la Argentina*; CRISPIANI, A.; Nº 1; agosto, 1997.
- *Departamentos en Virrey del Pino: el equilibrio inestable*; LIERNUR, J.F.; Nº 2; 1998.
- *El kitsch inolvidable: imágenes en torno a Eva Perón*; BALLENT, A.; Nº 1; agosto, 1997.
- *La belleza de la patria. Monumentos, nacionalismo y espacio público en Buenos Aires*; GORELIK, Adrián; Nº 1; agosto, 1997.
- *¿Para qué la Belleza?*; LIERNUR, J. F; CEAC/UTDT; Nº 1; agosto, 1997.

Boletín de la Academia Nacional de la Historia (Buenos Aires)
- *Biografía de Guillermo Furlong 1912-1974*; GEOGHEGAN, A. R.; 1975.
- *Homenaje al R. P Guillermo Furlong S. J. en el primer aniversario de su desaparición*; LARROCA, J.; 1975.

Boletín del Cemento Pórtland (Buenos Aires)
- *El problema del cemento Pórtland en Argentina*; VALLE, J. A; 1958.
- *La evolución de la industria argentina del cemento Pórtland;* DUVOY, C.A.; 1976.

Boletín del Departamento Nacional del Trabajo (Buenos Aires)
- *La descentralización urbana de la ciudad de Buenos Aires*; CIBILS, F. R.; Nº 16; 31 de marzo de 1911.

Boletín del Honorable Concejo Deliberante (Buenos Aires)
- *Evolución de los espacios verdes*; CARRASCO, B.; Nº 33/34; 1942.

Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. E. Ravigniani (Buenos Aires)
- *La búsqueda del Centro. Ideas y dimensiones de espacio público en la gestión urbana y en las polémicas sobre ciudad, 1925-1936*; Tercera serie; GORELIK, A.; Nº 9; 1994.
- *San Cristóbal Sur entre el Matadero y el Parque: acción municipal, conformación barrial y crecimiento urbano de Buenos Aires, 1895-1915*; SILVESTRI, G.; y GORELIK, A.; Nº 3; 1991.

Caras y Caretas (Buenos Aires).
- *La ciudad del porvenir*; CARRASCO, B.; Nº 490; 22 de noviembre de 1908.

Casas (Buenos Aires)
- *La calidad de vida propuesta en la vivienda de José Ignacio Díaz*; NASELLI, C.; Nº 10, pp. 4/5; noviembre, 1988,
- *Un fénix poco frecuente. Casa de Alejandro Bustillo para Victoria Ocampo*; KATZENSTEIN, E.; Nº 25, marzo, 1992.

Cuadernos de Arquitectura de la Unión Internacional de Arquitectos (Buenos Aires)
- *Escuela de Buenos Aires: dibujo de arquitectos*; Centro de Arte y Comunicación; GLUSBERG, J; 1983.

Cuadernos de Buenos Aires (Buenos Aires)
- *El barrio de la Recoleta*; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; DE LA FUENTE MACHAIN, R.; 1962.
- *El barrio de Villa Urquiza*; Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires; DEL PINO, D.; 1974.

Cuadernos de Historia (Buenos Aires)
- *Alberto Prebisch. La vanguardia clásica*; NOVICK, A.; Nº 9; junio, 1998.
- *Alejandro Bustillo: de la Hélade a la pampa*; RAMOS, J.; Nº 6; abril, 1995.
- *Alejandro Christophersen y el desarrollo del eclecticismo en la Argentina*; CRISPIANI, A.; Nº 6; abril, 1995.
- *Antonio Bonet*, LIERNUR, J. F.; Nº 5; 1996.
- *Eclecticismo y Arte Nuevo: la obra de Virginio Colombo en Buenos Aires*; ALIATA, F.; Nº 8; 1997.
- *El dispositivo de la casa autoconstruida*; LIERNUR, J. F.; Nº 4; 1987.
- *Francisco Gianotti: la vanguardia en la mansarda*; CARIDE, H.; Nº 8; 1997.
- *Francisco Tamburini en Argentina. Edificios públicos para una "capital permanente"; 1883-1890;* SHMIDT, C.; Nº 10; 2000.
- *La arquitectura moderna argentina condensada: Antonio Ubaldo Vilar, 1887-1966*; GORELIK, A.; Nº 7; marzo,1996.
- *La mirada sobre el barrio: del silencio a la nostalgia*; SILVESTRI, G.; Nº 3; septiembre, 1987.
- *Protagonistas de la Arquitectura Argentina*; DE PAULA, A; Nº 6; 1995.

Cuadernos de Historia. Boletín interno del área de Historia (FAU/UBA) (Buenos Aires)
- *Buenos Aires, tipos de hábitat y formas de estructuración urbana*; NOVICK, A.; Nº 3; septiembre, 1987.

Cuadernos de Historia del Arte (Mendoza)
- *El pabellón argentino en la Exposición de París*; BUSCHIAZZO, M.J.; Nº 3; 1964.

Cuadernos de la Junta de Estudios Históricos del Barrio Agronomía (Buenos Aires)
- *Barrio Parque Chas: el laberinto de Buenos Aires*; BERJMAN, S.; 1985.

Cuadernos del CEUR (Buenos Aires)
- *Crisis y servicios públicos. Agua y saneamiento en la Región Metropolitana de Buenos Aires*; BRUNSTEIN, F. (compilador); Nº 23; 1988.

Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura (Buenos Aires)
- *Evolución de la arquitectura durante el siglo XX*; GUIDO, A.; Nº 19; 1956.

Cuadernos del CURDIUR (Centro Universitario Rosario de Investigaciones Urbanas y Regionales) (Rosario);
- *La Formación de la Estructura Colectiva de la Ciudad de Rosario*; Nº 7; 1985.

DANA (Documentos de Arquitectura Nacional y Americana) (Resistencia)
- *Carlos Altgelt. Arquitecto no Ingeniero;* TARTARINI, J.; Nº 23; 1985.
- *Arquitectura educacional en Rosario: 1890-1930*; BUDANO, R.; Nº 23; 1987.
- *Arquitectura "moderna" y vivienda*; RIGOTTI, A.; Nº 27; 1989.
- *Características urbanas y arquitectónicas del norte santafecino 1870-1910*; GUTIERREZ, R.; Nº 24; 1987.
- *Catamarca*; NICOLINI, A. R.; y SILVA, M.; Nº 4; 1977.
- *El Art Nouveau en Córdoba.*; GALLARDO, R.; Nº 17; 1983.

- *El Art Nouveau en Rosario*; CECONI, G.; Nº 3; 1975.
- *El barrio porteño de Villa Devoto*; GIMENEZ, C. G.; Nº 19; 1985.
- *La Bolsa de Comercio, Rosario.*; BRAGAGNOLO, E. y ARGUMEDO, C.; Nº 9; 1980.
- *La obra de Juan Kronfuss*; CACCIAVILLANI, C. y SAMAR, L.; Nº 5; 1978.
- *La casa colectiva de pasillo en Rosario*; TORRENT, H. y CREMONA, S.; Nº 24; 1987.
- *La obra del Arq. Nicolás Juárez Cáceres en Córdoba*; BUSTAMANTE, J.; Nº 26; 1988.
- *La participación de Austral - Le Corbusier en el Concurso de Mendoza*; ALVAREZ, F. y GUTIERREZ, R.; Nº 37/38; 1995.
- *La visita de Werner Hegemann a la Argentina en 1931*; TARTARINI, J.; Nº 37/38; 1995.
- *Las estancias litoraleñas. La formación de las estancias algunos ejemplos correntinos y entrerrianos*; BERNARDELLO, A.; Nº 17; 1983.
- *Las tipologías de los mercados*; PICCIONI, R.; Nº 25; 1988.
- *Le Corbusier - Buenos Aires*; SENDRA, R.; Nº 14; 1982.
- *Le Corbusier: utopía y Buenos Aires*; NICOLINI, A.; Nº 37/38; 1995.
- *Le Corbusier y la arquitectura argentina*; PEREZ de ALSINA, R.; Nº 18; 1984.
- *Lo que no fue. Proyecto de Puig y Cadafalch de iglesia para Buenos Aires*; GUTIERREZ, R.; Nº 7; 1979.
- *Los concursos de La Plata*; TARTARINI, J. D.; Nº 8; 1979.
- *Planes y proyectos para Rosario 1890-1910*; MARTINEZ de SAN VICENTE, I.; Nº 21; septiembre, 1986.
- *Primer barrio obrero de Córdoba*; TARAN, M.; Nº 7; 1979.
- *Mendoza: La vivienda rural a fines del Siglo XIX: Tipos formales, sistemas constructivos y proporciones*; GUAYCOCHEA de ONOFRI, R.; Nº 15; 1983.
- *Mendoza. Una estructura semiurbana lineal*; GUAYCOCHEA de ONOFRI, R.; Nº 11; 1981.
- *Monumento a la Bandera, proyecto (no realizado)*; JUMILLA, J. y PELLO, F.; Nº 20; 1985.
- *Notas sobre el eclecticismo en Buenos Aires*; RAMOS, J.; Nº 25; 1988.
- *Poblados del ferrocarril*; BRAGAGNOLO, E. y JUMILLA, J.; Nº 14; 1982.
- *Proyectos de Bouvard para la Buenos Aires del centenario: barrio, plazas, hospital y exposición*; BERJMAN, S.; Nº 37/38; 1995.
- *Reflexiones sobre una tipología de vivienda en Rosario (1880-1930).* YAQUINTO, E.; Nº 10; 1981.
- *Remedios de Escalada: Estación-Talleres-Villa ferroviaria*; MAGAZ, M. de C.; Nº 23; 1987.
- *Rosario: Plan regulador 1929-1935*; MARTINEZ de SAN VICENTE, I.; Nº 22; 1986.
- *Significación del movimiento moderno en Rosario*; AMADEI, M. y BAUMANN, S., Nº 26; 1988.

Desarrollo Económico (Buenos Aires)

- *Crecimiento industrial, expansión metropolitana y calidad de vida. El asentamiento obrero en la región metropolitana de Buenos Aires desde principios de siglo*; FACCIOLO, A. M.; Nº 80; enero-marzo, 1981.
- *El proceso de urbanización en la Argentina: distribución, crecimiento y algunas características de la población urbana*; Nº 48, vol. 12; enero-marzo; 1973.
- *Evolución de los procesos de estructuración espacial urbana. El caso de Buenos Aires*; TORRES, H.; Nº 58, vol. 15; julio septiembre; 1975.
- *La vivienda en Buenos Aires 1887-1914*; KORN, F. y DE LA TORRE, L; Nº 98, vol. 25; julio-septiembre, 1985.
- *Políticas de vivienda en la ciudad de Buenos Aires, 1880-1914*; YUJNOVSKY, O.; Nº 54; vol. 14, julio-septiembre; 1974.

Documentos Ambiente (La Plata)

- *Un nuevo humanismo y la proyectación ambiental*; PESCI, R.; Nº 2; 1995.

Dos Puntos (Buenos Aires)

- *Antonio Bonet*; BOBZIN, A.; Nº 10; 1983.
- *La escuela de Buenos Aires*; FERNANDEZ, R.; Nº 1; 1981.
- *Lo propio y lo ajeno*; FERNANDEZ, R.; Nº 9; 1983.

El Arquitecto (Buenos Aires)

- *Arte decorativo, arte falso*; PREBISCH, A.; y VAUTIER, E.; Nº 25; 1925.
- *El nacionalismo como fuente de la personalidad artística* NOEL, M; Nº 51; 1924.
- *El "standard", base del estilo arquitectónico*; PREBISCH, A. y VAUTIER, E.; Nº 25; 1925.
- *La arquitectura y la formación de una cultura propia*; LERENA ACEVEDO, R.; Nº 75/76; 1926.

Entrepasados (Buenos Aires)

- *De la "escuela-palacio" al "templo del saber". Edificios para la educación moderna en Buenos Aires, 1884-1902*, SHMIDT, C.; octubre, 2000.
- *El nido en la tempestad. La formación de la casa moderna en la Argentina a través de los manuales de economía doméstica;* LIERNUR, J.F.; octubre; 1997.

Estudios Sociales (Rosario)

- *La ciudad efímera. Consideraciones sobre las características materiales de la ciudad de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX*; LIERNUR, J.F.; Nº 2; Universidad del Litoral, 1993.

Fichas del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", FADU/UBA

- Nº 1, mayo, 1988; NOVICK, A.: *Buenos Aires, tipos de hábitat y formas de estructuración urbana.*
- Nº 4, agosto, 1988; BALLENT, A.: *El habitar de los sectores populares. El caso de El Hogar Obrero*
- *Nº 6, octubre, 1988; FERNANDEZ, R.: Las casas blancas. Apuntes para una tentativa de arquitectura nacional.*
- Nº 9, mayo, 1989; GUEVARA, C.: *Tres artículos en torno a la Boca, el Riachuelo, el Puerto. Nuestra identidad y la posible influencia afroindígena.*
- Nº 11, agosto 1989; LUPANO, M. M.: *Fábrica, vivienda y ciudad: Buenos Aires, 1880-1930.*
- Nº 12, septiembre, 1989; BOSELLI, A. *(et. al.): La construcción de un espacio propio y el primitivo cine argentino. 1896-1930.*
- Nº 14, noviembre, 1989; GUTMAN, M.: *Un pretexto para el texto. El Pabellón Argentino en Sevilla.*
- Nº 16, octubre, 1990; NOVICK, A. y PICCIONI, R.; *Carlos María della Paolera o los orígenes de la profesión de urbanista en la Argentina.*
- Nº 19, junio, 1991; BOSELLI, A. *(et. al.): Arquitectura cinematográfica del arrabal porteño.*
- Nº 25, abril, 1992; RAMOS, J.: *Art Decó. Papeles sobre Miami, México, La Habana, Montevideo y Buenos Aires.*
- Nº 28, julio, 1992; GORELIK, A.: *Miradas sobre Buenos Aires. Itinerarios.*
- Nº 32, noviembre, 1992; FAVELUKES, G.: *Vecindad y barrio. Dos instancias de articulación urbana en Buenos Aires: 1810-1870.*
- Nº 33, diciembre, 1992; GUEVARA, C.: *La ciudad de Buenos Aires y el anarquismo.*
- Nº 38, agosto, 1993; RODRIGUEZ VILLAMIL, V.: *El Ferrocarril y los asentamientos urbanos al Sur del Salado: 1865-1900.*
- Nº 39, agosto, 1993; LUPANO, M.M.: *Fábrica con villa obrera. Un estudio de caso: el caso de la Cervecería Quilmes.*
- Nº 41, octubre, 1993; BALLENT, A.: *Los arquitectos y el peronismo. Relaciones entre Técnica y Política: 1946-1955.*
- Nº 42, octubre, 1993; BOSELLI, A. y RAPONI, G.: *La imagen de Buenos Aires en el cine de la generación del sesenta.*
- Nº 46, diciembre, 1993; NOVICK, A.: *El Museo Social Argentino. La ciudad desde el campo.*
- Nº 55, diciembre, 1994; LIERNUR, J. F.: *La formación de la casa moderna en Argentina.*
- Nº 58, julio, 1995; SHMIDT, C.: *Mirada y recepción de las principales teorías y libros de imágenes. Algunos aspectos acerca de la tratadística de arquitectura en la Argentina 1820-1920.*
- Nº 60, septiembre, 1995; NOVICK, A.: *Notas sobre planes y proyectos. Buenos Aires, 1898, 1906, 1911.*
- Nº 63, diciembre, 1995; LUPANO, M. M.: *Villa Flandria: ¿Un modelo de utopía social cristiana?*
- Nº 66, mayo, 1996; BERJMAN, S.: *La obra de Eugéne Courtois.*
- Nº 68, julio, 1996; DIBELLO, R.: *La Escuela de Arquitectura y los egresados de la década del treinta: la formación de los arquitectos.*

- Nº 69, agosto, 1996; WILLIAMS, F.: *Las colonias de inmigrantes y la construcción del territorio. Tres casos de colonización en la segunda mitad del siglo XIX.*
- Nº 70, septiembre, 1996; IGLESIA, R.: *Imagen de ciudad: Martínez Estrada.*
- Nº 72, noviembre, 1996; BALLENT, A.: *La Operación Territorial Ezeiza: 1944-1955.*
- Nº 73, diciembre, 1996; SCHAVELZON, D.: *El cotorro , arqueología de un conventillo.*
- Nº 74, diciembre, 1996; CRISPIANI, A.: *Las teorías del buen diseño en la Argentina. Del Arte Concreto al Diseño para la Periferia.*
- Nº 76, abril, 1997; CARIDE, H.: *La construcción de una idea. El conurbano bonaerense. 1925-1947.*
- Nº 77, mayo, 1997; SABUGO, M. *(et. al.): Vittorio Meano.*
- Nº 78, junio, 1997; GUEVARA, C. *(et. al.): La huelga de inquilinos en la Boca de 1907.*
- Nº 79, julio, 1997; VALLEJOS, G.: *Del trazado urbano a la limpieza corporal.*
- Nº 82, octubre, 1997; PAIVA, V.: *Higienismo. Las normativas. Buenos Aires, siglo XIX.*
- Nº 88, julio, 1998; CARIDE, H.: *Suburbio, Higiene y Utopía en el Buenos Aires de entre siglos.*
- Nº 90, septiembre, 1998; FERNANDEZ, R.: *El rigor del proyecto moderno: comentarios sobre la obra de Amancio Williams.*
- Nº 91, septiembre, 1998; RAMOS, J.: *La habitación popular urbana en Buenos Aires. 1880-1945: La mirada tipológica.*
- Nº 92, octubre, 1998; WILLIAMS, F.: *Trazado y apropiación del territorio: cuatro colonias suizas en Santa Fe.*
- Nº 93, octubre, 1998; LUPANO, M. M.: *Ruptura de la trama urbana: los pasajes y las calles cortadas.*
- Nº 94, noviembre, 1998; NOVICK, A.: *Planes y proyectos para Buenos Aires, siglo XX.*
- Nº 101, octubre, 1999; RAMOS, J.: *Arquitectura del habitar popular en Buenos Aires: el conventillo.*
- Nº 104, marzo, 2000; CARIDE, H.: *El pulpo, la mancha y la megalópolis. El urbanismo como representación. Buenos Aires, 1927-1989.*
- Nº 107, junio, 2000; MOLINOS, R.: *Morar una urbe: casa individual y colectiva de inmigrantes gallegos en Buenos Aires 1879-1932.*

La Ingeniería (Buenos Aires)

- *Disposiciones edilicias referentes al Proyecto de la Municipalidad para la urbanización del Municipio*; DE LA SERNA, G.; 1927.
- *La industria del cemento*; GARLOT, M.; 1941.

Martín Fierro (Buenos Aires)

- *La nueva estética;* PREBISCH, A; Nos 5, 6 mayo, junio, 1924-1927.

Materiales (Buenos Aires)

- *Buenos Aires del Centenario. En torno a los orígenes de la Arquitectura Moderna en la Argentina*; LIERNUR, J. F.; Nº 3; 1982.
- *El concurso para la Biblioteca Nacional*, LIERNUR, J. F.; Nº 1; 1982.
- *La Arquitectura en la Argentina moderna*; LIERNUR, J. F.; Nº 3; 1983.
- *Las casas del Banco Edificador Rosarino, 1924-1920*; PAMPINELLA, S.; Nº 3; agosto, 1983.

Nuestra Arquitectura (Buenos Aires)

- *Abaratamiento de las viviendas*; GROPIUS, W. y MOLLER; septiembre, 1932.
- *Alrededor de la Comisión Nacional de Casas Baratas*; SCOTT, W. H.; Nº 64; noviembre, 1934.
- *Aspectos higienicos y de circulación de la Avenida Norte-Sud (9 de Julio)*; ACOSTA, W. y BERETERBIDE, F.; octubre, 1937.
- *Carta abierta sobre cuestiones profesionales.*; SCOTT, W. H.; Nº 29; enero, 1932.
- *Conclusiones sobre la Comisión Nacional de la Vivienda*; HYLTON, W. S.; Nº 321; abril; 1956.
- *El City-Block integral. Un estudio de urbanismo práctico*; ACOSTA, W; agosto; 1931.
- *El problema actual de la vivienda popular*; SCOTT, W. H.; julio, 1947.
- *El problema de la vivienda popular*; SCOTT, W. H.; Nº 74; septiembre, 1935.
- *El puerto de Buenos Aires*; GUTIERREZ, R. y MANTERO J.; Nº 438; 1967.
- *El siglo XIX en la Argentina. Antecedentes generales*, ORTIZ, F.; abril, 1963.
- *La génesis de la Arquitectura contemporánea en la Argentina (1925-1935)*; GUTIERREZ, R.; Nº 509; 1979.
- *Los argentinos y la arquitectura. 1929-1977*; ORTIZ, F.; Nº 500; 1977.
- *1929: Le Corbusier y otros eventos en la Arquitectura Argentina*; DE PAULA, A.; Nº 509; diciembre, 1979.
- *1929 - Nuestra Arquitectura - 1954. 10.000 paginas en pro de la arquitectura moderna.* SCOTT, W. H.; Nº 301; agosto, 1954.
- *Mi Buenos Aires querido*; FRICIA, F. F.; Nº 509; diciembre, 1979.
- *Necesidad de una política de la vivienda independiente de un planeamiento integral*; SCOTT, W. H.; Nº 358; septiembre, 1959.
- *Nueva Federación: Complejidad, sí; contradicción, también*; GUTIERREZ, R. y VIÑUALES, G. M.; 1982.
- *Rascacielos de Buenos Aires*; LIERNUR, J. F.; julio, 1980.
- *Un análisis completo del problema de la vivienda popular en Argentina*; SCOTT, W. H.; Nº 362; enero, 1960.

Nueva Visión (Buenos Aires)

- *La poética técnica de Amancio Williams.*; GOLDEMBERG, J.; Nº 9; 1957.

Obrador (Buenos Aires)

- *La evolución de la vivienda en Buenos Aires;* SEGRE, R; Nº 32; 1963-64.

Primeras Jornadas de Historia de la ciudad de Buenos Aires (Buenos Aires)

- *Las obras se salubridad en el desarrollo urbano de Buenos Aires*; BORDI de RAGUCCI, O.; 1985.

Prismas (Quilmes)

- *¿Cuál Le Corbusier?*, LIERNUR, J. F.; Universidad Nacional de Quilmes; Nº 1; 1997.

Punto de Vista (Buenos Aires)

- *Buenos Aires fin de siglo; el desconcierto de la forma*; LIERNUR, J.F.; agosto; 1997.
- *El pasado como futuro. Una utopía reactiva en Buenos Aires*; SILVESTRI, G. y GORELIK, A.; Nº 42; abril, 1992.
- *Horacio Cóppola: testimonios*; GORELIK, A.; Nº 53; noviembre, 1995.
- *La fábrica como texto*, LIERNUR, J. F.; agosto, 1986.

Res Gesta (Rosario)

- *La inmigración italiana y su impacto en la arquitectura argentina (1850-1910)*; GUTIERREZ, R.; Nº 4; 1978.

Revista de Arquitectura (Buenos Aires)

- *Alejandro Christophersen y la cultura arquitectónica de su tiempo. Un Homenaje*; ORTIZ, F.; junio; 1983.
- *Algo más sobre los treinta*; KATZENSTEIN, E.; Nº 148; 1988.
- *Arquitectura e ideología: los recorridos de lo "nacional y popular"*; GORELIK, A. y SILVESTRI, G.; Nº 141; 1988.
- *Arquitectura Moderna; el caso del grupo Austral (1938-1942)*, LIERNUR, J. F.; Nº 172; noviembre/diciembre; 1994,
- *Cara y ceca de la casa Curutchet*; GROSSMAN, L.; Nº 144; diciembre, 1989.
- *Curso de Teoría de la Arquitectura*; HARY, E.; octubre 1916, marzo/abril 1917.
- *Del 1900 al 1930. Treinta años de Arquitectura en el Río de la Plata*; 1960.
- *El estilo renacimiento colonial*; GRESLEBIN, H.; Nº 38-39; 1924.
- *Evolución del Gran Buenos Aires en el tiempo y en el espacio*; SARRAILH, E. J. y otros; Nº 376-377; 1956.
- *Formas urbanas. Los núcleos fabriles*; PASTOR, J. M.; 1946.
- *La arquitectura "racional" no ortodoxa en Buenos Aires. 1930-1940*; DE LARRAÑAGA, M. I.; Nº 143; diciembre, 1988.
- *La casa de los hombres (en obras de Palladio y Le Corbusier)*; ARRESE, A.; Nº 149; noviembre, 1990.
- *La ciudad no es un árbol. Debate sobre opciones naturalistas en la ciudad*; SILVESTRI, G.; Nº 176; julio/agosto, 1995.
- *La nueva arquitectura*; PREBISCH, A.; enero, 1931.
- *La terminal de Retiro y su historia*; TARTARINI, J. y SCHERE, R.; Nº 175; mayo-junio, 1995.
- *La vivienda popular*; PASTOR, J. M.; Nº 218; mayo, 1944.
- *Los Andes: realidad y utopía en la crítica de la Arquitectura Moderna en la Argentina*; BALLENT, A., LIERNUR, J.F. y SILVESTRI, G.; Nº 139; noviembre, 1987.

- *Mario Roberto Alvarez. Centros Sanitarios del Plan Carrillo (1948-1950)*; MOLINA y VEDIA, J.; Nº 173; enero-febrero 1995.
- *Mirar desde el río*; SILVESTRI, Graciela; Nº 187; diciembre, 1997.
- *Proyectos de ejecución de la avenida transversal de norte a sur*; BERETERBIDE, F.; Nº 141; septiembre; 1932.
- *Un rato de charla con un futurista*, CHRISTOPHERSEN, A.; marzo 1927.

Revista del CACYA (Buenos Aires)

- *La nueva ciudad de San Juan*; BERETERBIDE, F.; Nº 222; noviembre, 1945.
- *O Tempora o Mores*; CHRISTOPHERSEN, A.; Nº 186; noviembre, 1942.
- *Un nuevo cultor de la arquitectura racional en la Argentina*; KAMMERER, F.; octubre, 1932.
- *Urbanismo racional*; VAUTIER, E.; Nº 79, diciembre, 1933.
- *Viviendas contemporáneas para empleados y obreros*; GROPIUS, W. y MOLLER, F.; julio; 1932.

Revista del CPAU (Buenos Aires)

- *Alejandro Bustillo y la Rambla Bristol de Mar del Plata*; LEVISMAN DE CLUSELLAS, M.; Nº 1; 1990.
- *Breve historia de la Profesión de Arquitectura en la República Argentina*; BRANDARIZ, G. A. Nos 2, 3, 4; 1991.
- *La obra de un solitario: Andrés Kalnay.*; KALNAY, E.; Nº 2; 1989.
- *Maestros de la Arquitectura: Alberto Prebisch. La declaracion de la Modernidad*; GREMENTIERI, F.; Nº 3/94; 1994.
- *Maestros de la arquitectura: Alejandro Christophersen y el clasicismo internacional 1900*; GREMENTIERI, F.; Nº 2; 1993.
- *Maestros de la arquitectura y del urbanismo: Carlos María Della Paolera y la Oficina del Plan de Urbanización*; NOVICK, A. y PICCIONI, R.; Nº 1; 1992.
- *Maestros de la arquitectura: Ernesto Vautier y la Avda. General Paz*; MOLINA Y VEDIA, J.; Nº 1; 1991.
- *Maestros de la arquitectura: Leon Dourge "Una modernidad de amplio consenso"*; GREMENTIERI, F.; Nº 3; 1993.
- *Virasoro. El arquitecto moderno de los años veinte*; DI PASQUO, C.; Nº 1; 1989.

Revista del Instituto de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. (Mendoza)

- *La arquitectura de Buenos Aires de fines del Siglo XIX y principios del XX*; Universidad Nacional de Cuyo (UNC); MASSINI CORREAS, C.; Nº 10; 1971.
- *La búsqueda de un arte y una arquitectura americana: Héctor Greslebin 1893-1971*; SCHAVELZON, D. y PATTI, B.

Revista de la Universidad (UNLP) (La Plata)

- *Atilio Boveri: aspectos de su obra*; 1979-1980. MARQUINEZ, J.;
- *El proceso de modernización en la Argentina (1880-1930). La arquitectura*; MARTINI, J. X. y PENA, J. M.; Nº 20-21; 1968.

Revista de la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires)

- *¿La Reina del Plata?*; Nº 3; 1995.

Revista Nacional de Cultura (Buenos Aires)

- *La búsqueda de lo nacional en la Arquitectura (1915-1920)*; GUTIERREZ, R.; Nº 4; 1979.

Revista Técnica, Suplemento de Arquitectura (Buenos Aires)

- *Conferencia sobre transformación edilicia de Buenos Aires*; CHANOURDIE, E.; Nº 39; julio y agosto, 1906.
- *Edificación obrera*; SELVA, D.; Nº 63; mayo- junio, 1910.
- *El problema edilicio*; CHANOURDIE, E.; Nº 71; septiembre, 1911.
- *Las Avenidas*; JAESCHKE, V. J.; Nº 71 y 73; octubre y noviembre- diciembre, 1911.

Revista 3. Revista de Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura (Buenos Aires)

- *Clorindo Testa*; DE SIMONE, H.; NADELA, M. y RATTO, M.; año 1, Nº 2; 1993.
- *Las hojas, las piedras, la arena. Consideraciones sobre la obra del estudio Manteola, Solsona, Sánchez Gómez, Santos*, LIERNUR, J. F.; 1994.
- *Sobre la Arquitectura de Clorindo Testa*; CORONA MARTINEZ, A.; Nº 1; noviembre/diciembre, 1993.

Richter/Dahl Rocha, arquitectos (catálogo) (Lausanne)

- *Introducción*; LIERNUR, J. F.; UTDT/ Fundación PROA; 1997.

Summa (Buenos Aires)

- *Alejandro Christophersen, arquitecto*; BEDOYA, J.; Nº 233;
- *Análisis crítico de la obra del Estudio Juan Carlos López & Asociados*; FERNANDEZ, R.; Nº 281; enero, 1991.
- *Angel Guido: dibujante, periodista, crítico, urbanista, arquitecto*; NICOLINI, A.; Nº 215/216; agosto, 1985.
- *Antonini, Schon, Zemborain y Asociados.* WAISMAN, M.; Nº 129/130; octubre/noviembre, 1978.
- *Argentina: La conflictiva década del '70*; WAISMAN, M.; Nº 157; diciembre, 1980.
- *Arquitectos en Buenos Aires -o- Una arquitectura imaginativa y crítica*; BOTTERO, M. y WAISMAN, M.; Nº 56/57; diciembre, 1972.
- *Arquitectura ferroviaria*; GAZANEO, J. y SCARONE, M.; Nº 115; 1974.
- *Arquitectura regional: Córdoba*; WAISMAN, M.; Nº 239; julio, 1987.
- *Continuidad y ruptura de la tradición moderna*; LIERNUR, J. F.; Nº 232; marzo, 1993.
- *Córdoba y su arquitectura* WAISMAN, M.; Nº 30; octubre, 1970.
- *Daniel Ramos Correas: el oficio de 60 años de buena arquitectura* CIRVINI, S. y PONTE, J.; Nº 226; junio, 1986.
- *Dos palabras sobre arquitectura argentina: tipología y contextualismo*; CORONA MARTINEZ, A.; Nº 200/201; junio, 1984.
- *Eduardo Sacriste: la obra de un maestro*; PETRINA, A.; Nº 220; diciembre, 1985.
- *El desarrollo de la vivienda en la Argentina*; PANDO, H. J.; Nº 9; 1967.
- *El discreto encanto de nuestra arquitectura*; LIERNUR, J. F.; abril, 1986.
- *El modelo liberal. Infraestructura tecnica y profesional. La Infraestructura tecnica y profesional en provincias*; WAISMAN, M.; Nº 91/92; julio/agosto, 1975.
- *El Movimiento Moderno en la arquitectura rosarina*; JUMILLA, J.; Nº 230; octubre,1986.
- *El padre Furlong y la historiografía arquitectónica argentina*; DE PAULA, A.; Nº 215/216; agosto, 1985.
- *El problema de la vivienda*; AA. VV.; Nº 100/101; 1976.
- *El rascacielos cruciforme en Sudamérica y Porte Maillot, 1929*; ABALOS, I. y HERREROS, J.; Nº 243; noviembre, 1987.
- *Enrico Tedeschi. Una invitacion a la historia*; WAISMAN, M.; Nº 215/216; agosto, 1985.
- *Entre la ventana y el espejo* LIERNUR, J. F.; mayo, 1984.
- *Escuelas primarias municipales*; CORONA MARTINEZ, A.; Nº 186; abril, 1983.
- *Gramatica-Guerrero-Morini-Pisani un ingenio para fabricar diseños, edificios y tecnologia*; NASELLI, C.; Nº 175; junio, 1982.
- *Hacer es la consigna (sobre la obra del estudio STAFF)*; WAISMAN, M.; Nº 64/65; julio, 1973.
- *Huellas del ferrocarril en Buenos Aires*; OCHOA de EGUILEOR, J.; Nº 115; agosto, 1977.
- *La arquitectura de Rosario en la década 60-70 y la necesidad de un nuevo enfoque*; MOLINE, A.; Nº 28; agosto, 1970.
- *La identidad: un punto de convergencia americana*; PETRINA, A.; Nº 271/272; marzo/abril, 1990.
- *La nueva Federación*; VIARENGHI, C. A. y otros; Nº 106; 1976.
- *La obra de Testa: propuesta para una lectura*; WAISMAN, M.; Nº 183/184; enero/febrero, 1983.
- *La planificación de la salud: el plan Carrillo*; AA.VV.; Nº 108; enero, 1977.
- *La reacción de Narciso*; LIERNUR, J. F.; junio, 1983.
- *La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1990, hechos y testimonios* IGLESIA, R.; Nº 211; abril; 1985.
- *Las arquitecturas modernas de Córdoba entre los años 1929/1961*; GHIONE, R. (*et. al.*); Nº 230; octubre, 1986.
- *Las Casas blancas: el tiempo reencontrado*; PETRINA, A.; Nº 231; noviembre, 1986.
- *Las políticas de vivienda de los gobiernos populares en Buenos Aires*; SCHETEINGART, M. (*et. al.*); Nº 71; 1973.
- *Le Corbusier en la ciudad sin esperanza*; BALIERO, H. y KATZENSTEIN, E.; Nº 99; marzo/abril, 1976.
- *León Dourge 1890/1969*; MENDEZ MOSQUERA, C.; Nº 16; abril, 1969.
- *Les presento a Miguel Angel Roca -o- El arquitecto es un cazador solitario*; WAISMAN, M. y GAGGIANO, E.; Nº 55; noviembre, 1972.

- *Lier-Tonconogy: construir Arquitectura*; FERNANDEZ, R.; Nº 292/293; enero/febrero, 1992.
- *Lo moderno y lo nacional en nuestra arquitectura: Wladimiro Acosta*; MOLINA y VEDIA, J.; Nº 215/216; agosto, 1985.
- *Los parques de la ciudad de Buenos Aires*; MARENGO de TAPIA, M.; Nº 119; 1977.
- *Los puertos en Bahía Blanca*; ZINGONI, J.; Nº 260; abril, 1989.
- *Mario Roberto Alvarez o el arte de ser simple en un mundo complicado*; WAISMAN, M.; Nº 80/81; septiembre, 1974.
- *Más allá del bien y del mal: Eduardo Sacriste*; PETRINA, A.; Nº 180; octubre, 1982.
- *Mendoza en el desierto. La ciudad en la región -o- Problemas y proyectos en la Mendoza actual*; WAISMAN, M.; Nº 99; marzo/abril, 1976.
- *Notas acerca de lo nacional y las ideas en arquitectura*; MOLINA y VEDIA, J.; Nº 200/201; junio, 1984.
- *Otra arquitectura*; PETRINA, A.; Nº 142; octubre, 1979.
- *Para una ciudad de la razón*; LIERNUR, J. F.; julio, 1988.
- *Precisiones sobre los trabajos de Le Corbusier en la Argentina*; LIERNUR, J. F. y PSCHEPIURCA, P.; noviembre, 1987.
- *Revisión histórica de la política de vivienda en la Argentina desde 1880*; YUJNOVSKY, O.; Nº 72; febrero; 1974.
- *Rosario: propuesta para un reconocimiento de su estructura económica, social y urbana*; CABALLERO, A.; Nº 28; agosto, 1970.
- *Sánchez Lagos y de la Torre*; CACCIATORE, J.; Nº 138; 1979.
- *Solsona al Sur*; PETRINA, A.; Nº 152; agosto, 1980.
- *Tapa homenaje: León Dourge*; HILGER, C.; Nº 205; octubre, 1984.
- *Tapa homenaje: René Sergent*; REBECCHI, A.; Nº 235; marzo, 1987.
- *Una década revolucionaria: 1960/1970*; WAISMAN, M.; Nº 200/201; junio, 1984.
- *Una pequeña obra de Gropius en la Argentina*; NET, M. I.; julio, 1989.

Summa + (Buenos Aires)

- *Emblemas de "Paz", en el edificio de La Prensa*; HILGER, C.; Nº 23; febrero/marzo, 1997.
- *El Art Decó llega a Buenos Aires*; SPINETTO, H.; Nº 21; octubre/noviembre, 1996
- *Monumento al genio latino. Pasaje Barolo*; HILGER, C.; Nº 3; octubre/noviembre, 1993.
- *Torres pensantes: Torres Bouchard y Fortabat*; CORONA MARTINEZ, A.; Nº 16; diciembre 1995/enero 1996.
- *Tren de la costa*; DIEZ, F.; Nº 14; agosto/septiembre, 1995.

Summa Temática (Buenos Aires)

- *Arquitectura comercial en Mendoza: Pasaje San Martín*; CIRVINI, S.; Nº 29.
- *Arquitectura de las grandes tiendas en Rosario, 1900/1950*; JUMILLA, J.; Nº 29/88.
- *Arquitectura educacional en Rosario, 1870/1910*; JUMILLA, J.; Nº 33/90.
- *Dos ejemplos en la búsqueda de la modernidad. Banco Popular Argentino y Banco Holandes Unido*; SCHAVELZON, D. y TARACIUK, C.; Nº 1/86.
- *El Hotel Llao-Llao y su imagen a través del tiempo*; LOLICH, L.; Nº 20/87.
- *La arquitectura de los edificios en el Rosario del siglo pasado*; JUMILLA, J.; Nº25/88.
- *La tecnología del ladrillo como recurso de diseño arquitectónico: la obra de José Ignacio Díaz*; NASELLI, C.; Nº 2/83.
- *Palermo, la construcción del Parque*; PSCHEPIURCA, P.; Nº 3/83.
- *Tiendas: La Favorita, Gath & Chaves, Los Gobelinos, Casa Tía*; JUMILLA, J.; Nº 29/89.
- *Un caso singular en el uso del hormigón armado. El edificio del Mercado de Abasto Proveedor*; FISZELEW, J. y BERJMAN, S.; Nº 2/84.

Summarios (Buenos Aires)

- *Hacia una teoría de la vivienda a través de los usos familiares*; LECUONA, D.; Nº 8; 1977.

Todo es historia (Buenos Aires)

- *Arquitectura e ideología en la Argentina*; GUTIERREZ, R; Nº 69; 1973.

Zigma (Buenos Aires)

- *La casa de la calle Australia. Vivienda ferroviaria Colonia Solá*; PORTA, M.; y otros; Nº 53/54.

Créditos de fotografías:

Fotografías del autor: 31/4, 48/3, 54/4, 94/1, 96/1, 106/2, 108/1 y 2 110/2 y 3, 117/6, 119/5, 120/1 y 2, 122/2, 125/8, 127/3 y 4, 128/1, 132/2, 134/1, 2 y 3, 135/7, 137/3, 146/1, 186/1 y 5, 216/3, 225/7, 240/1, 242/1, 248/1, 2 y 3, 255/6 y 7, 302/1, 321/4, 327/3, 351/3, 379/4, Archivo A. Bonnet: 231/4, 255/5, 284/2 y 3, 286/2, Archivo del CGEAAU - FAU, Universidad de Mar del Plata: 36/2, 106/1, Archivo Gómez: 41/2, 43/2, 132/3, 139/1 y 2, 169/1 y 2, 179/3, 192/1, 193/3 y 5, 195/6, 197/1, 199/2, 201/3, 204/2 y 3, 205/4, 5, 6 y 7, 206/2, 208/1, 209/3, 4 y 5, 211/4, 212/1, 213/3 y 4, 215/1 y 3, 217/4 y 5, 218/2, 3 y 4, 222/1 y 2, 223/3 y 4, 225/5 y 6, 228/1, 243/2 y 3, 244/1 y 2, 245/3, 4 y 5, 252/1 y 2, 253/4, 263/1, 2 y 4, 288/1 y 2, 298/1, 299/1, 309/4, 310/1 y 6, Archivo Gráfico de la Nación (AGN): 27/1, 32/1, 37/6, 50/1, 54/1 y 2, 57/3, 58/2, 63/2, 64/2, 69/4, 73/2, 75/3, 76/2, 77/4, 78/1, 83/5, 84/1 y 3, 87/1 y 2, 89/3, 102/1 y 3, 103/5, 106/3, 110/4, 115/1 y 2, 124/2, 154/2, Archivo E. Katzenstein: 326/1, 329/3, 331/5, Archivo Municipal de Rosario: 58/2, Alberto Belucci: 130/1, 2 y 4, 131/5, Anna Blau: 417/3 y 4, B. Bonardo: 254/1 y 2, Bradley, *col. ABP*: 33/4, gentileza F. Bullrich: 254/4, E. Catalano: 233/3, CEDIAP, MEyOSP: 63/2, 69/5, 70/1, 73/1, 74/1, 75/2, 86/1 y 2, 89/4, *col. Dirección de Paseos del Museo de la Ciudad*, gentileza Luis Príamo: 198/1, *col Ferrari-Hardoy*, Francis Loeb Library, Harvard University: 230/2, 234/1, 2 y 3, 235/4, 5 y 6, 237/3, 239/5, 272/3, *col. Gastón Gurquín*, gentileza Luis Príamo: 62/1, *col. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*: 46/1, 47/2 y 3, 90/3, 151/3, Carlos Dulitzky: 301/7, 351/1, Mara Facchín: 361/2, gentileza R. Frangela: 333/3, 334/5, Fundación Le Corbusier: 264/1 y 2, Alejandro Leveratto: 24/1, 33/3, 36/1 y 4, 37/5, 41/3, 43/1, 44/2 y 3, 48/1 y 2, 51/2, 52/2 y 3, 57/1, 58/1, 60/2, 61/3, 65/3 y 4, 66/1, 67/2 y 3, 68/1, 2 y 3, 70/3, 71/4, 77/3 y 5, 80/2, 83/3 y 4, 88/1, 90/2, 91/4, 92/1, 93/2 y 3, 95/2 y 3, 96/2, 97/4, 99/2, 100/1, 107/4 y 5, 110/1, 116/1, 2 y 3, 117/4, 118/2, 119/4, 121/3, 5 y 6, 122/1 y 3, 123/4 y 5, 125/4, 129/2 y 3, 132/1, 133/4 y 5, 135/4 y 5, 139/3 y 4, 142/1, 143/2, 145/4, 146/2 y 3, 147/4, 149/1 y 2, 151/2, 152/1, 153/2, 154/1, 155/2, 156/1, 158/1, 159/2, 163/4, 166/1, 185/4, 189/5 y 6, 191/4, 192/2, 194/1 y 4, 195/5, 197/2, 200/1, 201/2, 4 y 5, 202/1, 203/2, 206/1 y 3, 207/4, 208/2, 209/6, 210/2 y 3, 211/5, 218/1, 220/1, 221/2, 224/1, 239/2, 249/4 y 5, 257/3, 261/4, 265/3 y 4, 267/3 y 4, 279/5, 294/1, 297/3, 301/3 y 5, 305/4 y 5, 307/1, 2 y 3, 309/5, 310/2, 311/7, 319/3, 321/5, 323/4, 327/4, 335/6, 345/2, 351/4, 353/4, 355/3, 4 y 5, 358/1, 365/2, 373/1 y 2, 374/1, 377/1, 379/1 y 3, 380/2 y 3, 389/3, 392/2, 395/2, 396/1 y 2, 405/2, 407/2 y 4, 408/1 y 2, 410/1, Guido Leveratto: 360/1, H. G. Olds, *col. Mateo Giordano* gentileza Luis Príamo: 28/1, 43/3, 87/3, 97/3, 98/1, 119/3, gentileza F. Ortiz: 240/4, 241/5, 250/3, 266/2, 300/1, gentileza Olga Paterlini: 55/6, O. E. Peñalba: 322/1, Mario Nicoletti: 424/1 y 3, Daniela Mac Adden: 392/1, 394/1, Martini-Peña: 137/5 y 6, Revista *Cannon*: 239/6, 250/4 y 5, 235/5, *Revista de Arquitectura*: 40/1, 137/4 y 5, 141/2, 147/5 y 6, 157/3 y 4, 161/4 y 5, 163/3, 190/1 y 3, 215/2, 233/6, 240/2, 250/2, 258/3, 259/6, 260/3, 287/3, 4 y 5, Revista *La habitación popular*: 35/4, 55/5, 109/3 y 4/, 185/2, 186/2 y 3, 187/6, Revista *Obrador*: 300/2, Revista *Summa*: 301/4, 330/1, 3 y 4, gentileza M. A. Roca: 313/5, 323/2 y 3, 344/1, Jorge Samandjian: 88/2, gentileza L. E. Santalla: 124/1, 125/6 y 7, Abelardo Santillán: 64/1, Daniel Serio: 329/4, gentileza de G. Silvestri: postales 38/1 y 2, gentileza J. Solsona: 282/1, 303/2, 312/1, 313/3 y 4, 341/3 y 4, G. Sosa Pinilla: 395/3, 420/2, 427/5 y 6, A. Virasoro: 160/3, (Algunas de las fotografías utilizadas pertenecen a publicaciones periodicas en las cuales no se cita al autor)

Se terminó de imprimir
en el mes de septiembre de 2001,
en Artes Gráficas Corín Luna,
Gregorio de Laferrere 1331,
Buenos Aires, Argentina.