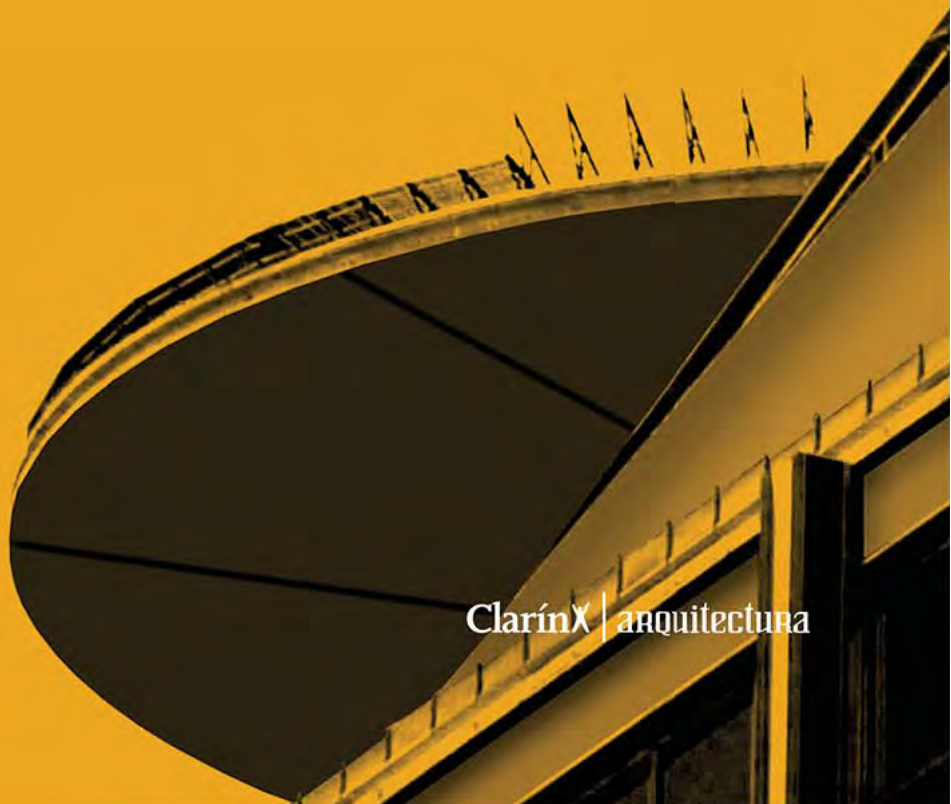


Jorge Francisco Liernur
Fernando Aliata

i | n

Diccionario de Arquitectura en la Argentina

ESTILOS OBRAS BIOGRAFÍAS INSTITUCIONES CIUDADES



ClarínX | arquitectura

Diccionario de Arquitectura en la Argentina

ESTILOS OBRAS BIOGRAFÍAS INSTITUCIONES CIUDADES

Jorge Francisco Liernur
Fernando Aliata

Es una publicación de
Diario de Arquitectura de Clarín

Directora

Ernestina Herrera de Noble

Editor general

Ricardo Kirschbaum

Editor adjunto

Ricardo Roa

Editora jefa

Silvia Fesquet

Director de arte

Gustavo Lo Valvo

Director de fotografía

Jorge Durán y Dani Yako

Editor de la obra

Berto González Montaner

Edición

Miguel Jurado, Claudia Celaya,
Graciela Baduel, Carolina Muzi,
Ariel Hendler, Silvina Marino,
Silvia Gómez, Marcela Lachman

Coordinación

Paula Baldo y Pablo Raimondi

Diseño

Verónica Colombo
Pablo Ruiz y Diego Bianchi

Editor fotográfico

Carlos Villoldo

Asesoramiento

lexicográfico y lingüístico

Susana Anaine

Diccionario de Arquitectura en la Argentina

ESTILOS OBRAS BIOGRAFÍAS INSTITUCIONES CIUDADES

Diccionario de Arquitectura en la Argentina
estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades
Buenos Aires: AGEA, 2004
v. 3, 224 p.; 22 x 27,5 cm.
ISBN 950-782-426-X
1. Arquitectura - Diccionario
CDD 720.3

ISBN DE LA COLECCIÓN : 950-782-422-7
ISBN DE ESTE TOMO: 950-782-426-X
Impreso en Artes Gráficas Rioplatenses S. A.,
junio de 2004,
Buenos Aires, República Argentina.

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, por cualquier medio ya sea gráfico o electrónico sin permiso previo de los titulares de los derechos.

La veracidad de los hechos y las opiniones vertidas en las voces son de responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores. Su inclusión en el "Diccionario de Arquitectura en la Argentina" no implica que tales afirmaciones sean compartidas por los editores y compiladores. Todas las imágenes publicadas en el "Diccionario de Arquitectura en la Argentina" han sido generadas por el equipo inicial de la obra, provistas por el archivo Clarín, por las oficinas de arquitectura responsables de la autoría de las obras, por los fotógrafos que las produjeron, o por las instituciones a cuyo resguardo se encuentran. En los últimos casos se las reproduce contando con la corte autorización de los nombrados. Se han hecho todos los esfuerzos para reconocer las fuentes y solicitar las autorizaciones; todo error u omisión es involuntario, por lo que si fueran notificado los editores y compiladores se comprometen a corregirlo en la primera oportunidad posible.

Por las imágenes incluidas en este tomo agradecemos a: Alberto De Paula, Alejandro Crispiani, Archivo di Stato di Reggio Emilia, Archivo de la Asesoría histórica del Ministerio de Obras y Servicios Públicos de la Provincia de Buenos Aires. Archivo Amancio Williams, Archivo Antonio Bonet, Archivo Gómez, Archivo Ferrari Hardoy, Archivo General de la Nación. Departamento de Documentos Fotográficos Argentina, Archivo Wladimiro Acosta, Arturo Montagú, Carlos Moreno, Cátedra A. Díaz (FADU UBA), Cátedra Solsona (FADU UBA), Carlos Sánchez Idiart, Federico Ortíz, Fernando Aliata, Fernando Gandolfi, Ana Ottavianelli, Fundación Antorchas, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, "Mario J. Buschiazzo", FADU UBA, Jorge Francisco Liemur, Luis Priamo, Patricio Randle, Unidad de Investigación nº 7 del IDEHAB FAU UNLP, León Ferrari, J. Bolletino, S. Cavalli, G. Posik.

Publicación opcional con Diario de Arquitectura de Clarín.

COMPILADORES

Jorge Francisco Liernur
Fernando Aliata

Diccionario de Arquitectura en la Argentina

ESTILOS OBRAS BIOGRAFÍAS INSTITUCIONES CIUDADES

ClarínX | **arquitectura**

Editor: Berto González Montaner (Diario de Arquitectura)

Investigación y textos

Proyecto y dirección general

Jorge Francisco Liernur (UTDT/CONICET)

Dirección operativa

Fernando Aliata (UNLP/CONICET)

Coordinación académica y redacción

Alejandro Crispiani (PUCCH), Graciela Silvestri (UNLP/CONICET).

Secretario de redacción

Eduardo Gentile (UNLP)

Comité científico

Fernando Aliata (UNLP/CONICET), Anahí Ballent (UNQ/CONICET), Adrián Gorelik (UNQ/CONICET), Jorge Francisco Liernur (UTDT/CONICET), Alicia Novick (UBA), Graciela Silvestri (UNLP/CONICET).

Financiación y patrocinio institucional

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET),

Universidad de Buenos Aires (UBA), Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA (FADU/UBA),

Fundación Alexander von Humboldt.

Sede del proyecto

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

Instituciones académicas que contribuyeron al proyecto

Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata.

Coordinador: Fernando Gandolfi.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Rosario.

Coordinador: María Eugenia Bielsa.

Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral (Sta. Fe).

Coordinador: Luis Müller.

Facultad de Arquitectura de la Universidad de Tucumán.

Coordinador: Diego Lecuona.

Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Mar del Plata.

Coordinador:

Fernando Caccopardo.

Colaboradores técnicos

Dibujos: Coordinación: Martín Ibarlucía, Roberto Lombardi, Omar Loyola.

Dibujantes: Juan Carlos Arturi, Diego Capello, Daniel Gimelberg, Ciro Najle, Serenella Perrecca, Adrián Romero, Francisco Vilchez.

Organización del listado de voces

Leticia Mantz

Secretaría de redacción

Pablo Blitstein, Vera Blitstein, Martín Marimón, Alejandra Marimón, Romina Paula.

Redactores Tomo I | n :

A. B. Anahí Ballent

A. C. Alejandro Crispiani

A. de P. Alberto de Paula

A. I. Ana Igareta

A. N. Alicia Novick

A. M. C. Adriana M. Collado

B. P. Beatriz Patti

C. B. Cuqui Bustamante

C. G. G. Carlos Gustavo Giménez

C. S. Claudia Shmidt

D. S. Daniel Schávelzon

E. G. Eduardo Gentile

E. I. Edgardo Ibáñez

E. P. Elisa Pastoriza

F. A. Fernando Aliata

F. C. Fernando Caccopardo

F. G. Fernando Gandolfi

Fa. G. Fabio Grementieri

F. W. Fernando Williams

G. S. Graciela Silvestri

G. V. Gustavo Vallejo

J. C. Julio Caciatore

J. F. L. Jorge Francisco Liernur

J. T. Jorge Tartarini

Ma. S. Mario Sabugo

M. D. Mercedes Daguerre

M. I. C. María Isabel Cusa

M. I. de L. María Isabel de Larrañaga

M. R. F. Mónica Ferrari

N. A. Noemí Adagio

P. C. Pilar Cabrera

P. C. S. Pedro Conrado Sonderegger

R. E. P. Raúl Enrique Piccioni

Ri. P. Ricardo Ponte

R. P. Roxana Pérez

S. C. Silvia Cirvini

S. M. Silvia Moscardi

abreviaturas

a. C.	antes de Cristo.	ed.	edición editorial (Ed., cuando forma parte del nombre de una editorial; también edit., Edit.); editor, ra.	PUCCH	Pontificia Universidad Católica de Chile
AA. VV.	autores varios.	edit.,	Editorial	p.º	paseo
ACA	Automóvil Club Argentino	EE.UU	Estados Unidos de Norteamérica	pág.	página (también p. y pg.)
adj.	adjetivo.	ej.	ejemplo	párr.	párrafo
adv.	adverbio	EPEC	Empresa Provincial de Energía de Córdoba (lat.: 'y otros')	pdo.	pasado
ANBA	Academia Nacional de Bellas Artes	etc.	Etcétera	PE	Poder Ejecutivo
Arq.	arquitecto, ta	f.	sustantivo, o construcción nominal sustantiva, de género femenino.	PEN	Poder Ejecutivo Nacional
Arqs.	arquitectos, tas	F. C.	ferrocarril	PEVE	Plan de Erradicación de Villas de Emergencia
art.	Artículo.	FADU	Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo	pg.	página (también p. y pag.)
Av.	Avenida.	fasc.	fascículo	Prof.	(fem. Prof.º) profesor
B. Bco.	banco ('entidad financiera')	FAU	Facultad de Arquitectura y Urbanismo	pról.	prólogo
BHN	Banco Hipotecario Nacional	fca.	fábrica	prov.	provincia
Bibl.	biblioteca	FNA	Fondo Nacional de las Artes	r. p. m.	revoluciones por minuto
BID	Banco Interamericano de Desarrollo	FO	Ferrocarril Oeste	reg.	registro
BMCBA	Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires	FONAVI	Fondo Nacional de la Vivienda	Rep.	república
BN	Banco de la Nación Argentina	Gdor.	(fem. Gdora.), gobernador	RR. HH.	recursos humanos
Bo., B.º	barrio	Gral.	general	Rte.	remistente
Bs. As.	Buenos Aires	ha	hectárea / hectáreas	S.	san (cf. Sto.)
c.	calle	H.º A.º	Hormigón armado	s.	siglo siguiente (también sig.)
C. F.	capital federal (también Cap. Fed.).	IAA	Instituto de Arte Americano	S. A.	sociedad anónima
c/u	cada uno	IAIAU	Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo	s. a., s/a	sin año [de impresión o de edición] (cf. s. a., s. e. y s. l.)
Cap.	capital	ICOMOS	Consejo Internacional de Monumentos y Sitios	s. d.	siue data (lat.: 'sin fecha [de edición o de impresión]' / sin información.
cap.	capítulo	íd.	ídem (lat.: 'el mismo, lo mismo')	s. e., s/e	sin [indicación de] editorial (cf. s. a., s. d. y s. l.)
Cap. Fed.	Capital Federal	IDEHAB	Instituto de Estudios del Habitat	s. f., s/f	sin fecha
CCM	Compañía de Construcciones Modernas	igl.º	iglesia	S. L.	sociedad limitada (cf. S. A.)
Cdad.	ciudad	Ing.	ingeniero, ra	s. l., s/l	sin [indicación del] lugar [de edición] (cf. s. a., s. d. y s. e.)
CEAMSE	Coordinación Ecológica Área Metropolitana	Ings.	ingenieros, ras	s. n., s/n	sin número (en una vía pública)
CEPA	Centro de Estudios de Proyección Ambiental	Inst.	instituto	s. v., s/v	sub voce (lat.: 'bajo la palabra', en diccionarios y enciclopedias)
CEVE	Centro Experimental de la Vivienda Económica	INTA	Instituto Nacional de Tecnología Agraria	s/f	sin indicación de fecha de edición o escritura.
cf.	cómpar (lat.: 'compárese, véase')	intr.	verbo intransitivo.	s/l	sin indicación de lugar de edición o escritura
Cía.	compañía	km	Kilómetro/s	SCA	Sociedad Central de Arquitectos
CIAM	Congresos Internacionales de Arq. Moderna	l. c.	loco citato (lat.: 'en el lugar citado'; también loc. cit.)	Sdad.	sociedad (también Soc.)
CLACSO	Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales	Lic.	licenciado, da (también Lcdo. y Ldo.)	sig.	siguiente (también s.)
cm	centímetro	loc. cit.	loco citato (lat.: 'en el lugar citado'; también l. c.)	Soc.	sociedad (también Sdad.)
CNCB	Comisión Nacional de Casas Baratas	Ltda.	Limitada	Sr.	(fem. Sra., Sr.º, S.º) señor (fem. Sta.) santo (cf. S.)
Co.	Compañía.	Ltdo.	(fem. Ltda.) limitado (cf. Ltd.)	Sto.	santo (cf. S.)
cód.	código	m	Metro/s	t.	tomo
col.	colección	m. n.	moneda nacional	TANAPO	Talleres nacionales y Populares
CONICET	Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas	m.	sustantivo, o construcción nominal sustantiva, de género masculino.	tel.	teléfono (también telef. y tfno.)
ctv.	centavo (también c., cent. y ctvo.)	MALBA	Museo de arte Latinoamericano de Buenos Aires	tít.	título
d. C.	después de Cristo	MAMBA	Museo de Arte Moderno de Buenos Aires	ton	Tonelada/s
del.	delegación	mimeo:	mimeografiado	tr.:	verbo transitivo.
DGV	Dirección General de Vialidad	MNBA	Museo Nacional de bellas Artes	trad.	traducción traductor, ra
DiHA	Diccionario del Habla de los Argentinos de la Academia Argentina de Letras (2003).	MOP	Ministerio de Obras Públicas	UBA	Universidad de Buenos Aires
Diag.	diagonal ('calle')	N. B.	nota bene (lat.: 'nótese bien')	UNC	Universidad Nacional de Córdoba
dicc.	diccionario	N. del E.	nota del editor	Univ.	Universidad
Dir.	(fem. Dir.a) director dirección	N. del T.	nota del traductor	UNL	Universidad Nacional del Litoral
DNA	Dirección Nacional de Arquitectura	n.	nota	UNLP	Universidad Nacional de La Plata
DNT	Departamento Nacional del Trabajo	N.º S.º	Nuestra Señora (referido a la Virgen; también Ntra. Sra.)	UNMdP	Universidad Nacional de Mar del Plata
DNV	Dirección Nacional de Vialidad	n.º	número/s	UNQUI	Universidad Nacional de Quilmes
doc.	documento	NA	Revista Nuestra Arquitectura	UNT	Universidad Nacional de Tucumán
dpto.	departamento	NOA	Noroeste Argentino	UPCA	Union Popular Católica Argentina
Dr.	(fem. Dra.), doctor	ORPBA	Organización del Plan Regulador de Buenos Aires	USA:	United States of America
DRAE	Diccionario de la Real Academia Española (2 vols. Madrid, Espasa, ed. 2001).	OSN	Obras Sanitarias de la Nación	UTDT	Universidad Torcuato Di Tella
		P. D.	posdata	v. gr.	verbi gratia (lat.: 'verbigracia, por ejemplo'; también v. g.; cf. p. ej.)
		p. ej.	por ejemplo (cf. v. g. y v. gr.)	v.	véase (cf. vid.) verso
		p.	página (también pg. y pag.)	vol.	Véase
		P. S.	post scriptum (lat.: 'después de lo escrito')	vs.	volumen
				VV. AA.	versus (lat.: 'contra')
				w. c.	varios autores (cf. AA. VV.) water closet (ingl.: 'servicio, retrete')

Casa de la Barranca en Santa Fe, de Rafael Iglesia.





IBÁÑEZ DE LUCA, AGUSTÍN. Montevideo (Uruguay), 1797 - San Isidro, Prov. de Buenos Aires, 1873. Ingeniero y cartógrafo. Activo en Buenos Aires en la primera mitad del siglo XIX.

Cursó la carrera de ingeniería en la Real Escuela de Ingenieros en España. En 1822 retornó al Río de la Plata, donde ofreció sus servicios al gobierno de Martín Rodríguez. Fue oficial meritorio del Departamento de Ingenieros (v.). En 1824 formó parte del grupo que ejecutó el Plano Topográfico de Buenos Aires, y por ello el gobierno lo nombró oficial segundo



► PLANO TOPOGRÁFICO DE BUENOS AIRES (1824).

de la Comisión Topográfica y Estadística. En 1830 Rosas lo designó ingeniero del Departamento Topográfico (v.). Realizó allí trabajos relativos al establecimiento de un Departamento de Contribución Directa y el arreglo del Banco de Enfiteusis. En 1852 fue nombrado presidente del Departamento con el fin de reorganizarlo, y actuó en compañía de Felipe Senillosa (v.) y de Carlos E. Pellegrini (v.). Fue uno de los fundadores del Consejo de Obras Públicas, al que presidió durante tres años. Se retiró del servicio público en 1868.

Bibliografía: V. CÚTOLO. NUEVO DICCIONARIO BIOGRÁFICO ARGENTINO. BS. AS.: ELCHE, 1968.

INCA. Imperio prehispánico que se extendió desde el Perú hasta el norte de Chile y de la Argentina entre los siglos XIII y XVI. El total del territorio inca —denominado Tawantinsuyo— integraba cuatro provincias que tributaban a una capital, Cusco, y se hallaban comunicadas entre sí por una importante red vial de más de 3000 km que servía para unificar política y económicamente el enorme Imperio; buena parte de ella aún subsiste en nuestro país.

El desarrollo de una arquitectura pública caracterizada por la presencia de grandes estructuras de piedra es uno de los rasgos que la cultura incaica impuso sobre las poblaciones locales. Si bien no se encuentra aún plenamente confirmada la existencia de una ocupación incaica efectiva en nuestro país, es inne-



► RECONSTRUCCIÓN DEL PUCARÁ DE TILCARA, JUJUY.

gable la influencia que dicha cultura tuvo en la arquitectura del Noroeste. Ello se observa tanto en la aparición de características típicas del urbanismo cuzqueño como en el surgimiento de un estilo regional, derivado de la combinación de estas con elementos propios de la tradición andina local. La arquitectura inca se caracteriza por el uso estandarizado de piedra canteada, que se empleó para definir grandes volúmenes y superficies lisas; asimismo resulta diagnóstica la presencia de vanos trapezoidales; torreones y muros de piedra reforzados; recintos perimetrales; estructuras tipo fortalezas de trazado defensivo (v. Pukará) y plataformas artificiales. En casi todos los casos prevalece el estilo constructivo de bloques líticos perfectamente ensamblados, sin empleo de argamasa alguna para unirlos. **D. S. / A. I.**

Bibliografía: R. RAFFINO. LOS INCAS DEL KOLLASUYU. LA PLATA, RAMOS AMERICANA EDITORA, 1981.

IGLESIA. f. Templo cristiano. Representa para esa comunidad la morada de Dios, a la vez que es recinto para el culto y lugar de reunión. La palabra procede del latín *ecclesia*, y este del gr. *ekklesía*, asamblea.

En el siglo IV el emperador Constantino reconoció al cristianismo como religión oficial del Imperio Romano. A partir de ese momento la construcción de iglesias cobró un impulso considerable, según dos esquemas de distribución: el tipo longitudinal o basilical y el centralizado. Estas dos maneras de articulación espacial se desarrollaron y modificaron en el devenir histórico, pues se adaptaron a las necesidades materiales y simbólicas de cada momento.

Si bien algunas hipótesis sugieren que el origen morfológico de las primeras basílicas cristianas se encuentra exclusivamente en los antiguos edificios públicos destinados a la administración de la justicia y a la reunión —las basílicas romanas—, no existe uniformidad de criterios sobre este asunto. Otras fuentes bibliográficas entienden que en la formación del tipo basilical se sintetizan elementos y conceptos provenientes de distintas tipologías edilicias de la Antigüedad.

Cuando los españoles llegaron a las tierras que actualmente conforman nuestro territorio, la creación de poblados fue parte del plan de apropiación del medio. En estas fundaciones, el edificio destinado al culto siempre estuvo presente: tuvo un valor destacado dentro del conjunto construido, y llegó a ser en algunos casos el elemento o núcleo generador que dio origen al posterior asentamiento. Estos primeros ejemplos distaban en su resolución morfológica de los europeos, pero reprodujeron de manera sencilla las partes fundamentales para el desarrollo de la liturgia. Debido a la poca disponibilidad de recursos, tanto materiales como tecnológicos o profesionales, fueron construcciones muy modestas, edificios de reducidas dimensiones que se limitaban siempre a una sola nave. “Capilla” es el nombre que reciben las iglesias que presentan esta particular característica: la organización de su planta a partir de una nave única, que generalmente es de pequeño tamaño.

Con el asentamiento de los miembros de las órdenes religiosas en los comienzos del siglo XVII, la construcción de iglesias tomó un carácter diferente por la aparición de personalidades con mayores niveles de profesionalización. Esto trajo aparejado diversas cuestiones: 1) Un mayor aprovechamiento de los recursos materiales disponibles en cada lugar; 2) La in-



► IGLESIA EN EL NOROESTE ARGENTINO.

corporación de tecnologías más sofisticadas que las existentes en el asentamiento; 3) La aparición de rasgos europeizantes, provenientes de la experiencia profesional previa de estos hacedores, o extraídos de los tratados arquitectónicos que trajeron consigo a estas tierras.

El asentamiento de los miembros de las diferentes órdenes religiosas (franciscanos, dominicos, mercedarios y fundamentalmente integrantes de la Compañía de Jesús) le confirió a la colonización singulares características que, a su vez, se particularizaron dentro de los límites de las regiones en las que concentraron su actividad.

Esta fuerte presencia del clero produjo, obviamente, un profundo interés por la construcción de edificios religiosos, y fue tal la importancia del desarrollo de este programa arquitectónico en los dos primeros siglos del período, y tan intensa en cantidad las obras, que su imagen se establece como referencia primera de la arquitectura producida en ese momento.

En el área del Litoral fluvial, la acción de los jesuitas nucleó importantes cantidades de indígenas alrededor de una experiencia novedosa: las misiones (**v. Misiones Jesuíticas**). Fueron cerca de treinta y consistieron en agrupaciones con características urbanas tendientes a consolidar el proceso de evangelización en América, por lo cual la Iglesia ocupó una situación privilegiada dentro del trazado de tales asentamientos. Hasta la expulsión de los jesuitas en 1767, transcurren algo más de dos siglos de permanencia y experimentación arquitectónica. En este lapso se definen y consagran dos tipologías diferenciadas para la resolución de los templos. Una variante fue la denominada “templo galpón”, producto del encuentro entre la condición americana y la experiencia previa de los misioneros. La esbeltez que posibilita la utilización de la madera en los apoyos verticales del sistema hace que estos templos se conciban como de nave única, a pesar de la existencia de apoyos interiores intermedios.

Las misiones contaban con talleres de artesanos donde, aprovechando la mano de obra indígena, se producían los elementos del mobiliario litúrgico (retablos, confesionarios, pulpitos, imágenes, platería) que no solo abastecieron a las iglesias del Litoral, sino que trascendiendo sus fronteras, llegaron a equipar templos de poblaciones como Buenos Aires o de Perú y Chile.

En la profusa y compleja ornamentación se combinaron las imágenes litúrgicas tradicionales con elementos tomados de la fauna y la flora americana. En algunos de los casos —San Rafael, Bolivia—, la pintura ornamental desbordó los límites del interior de la iglesia, y llegó a cubrir la fachada de la misma.

Fuera de las misiones, durante la Colonia se construyeron numerosos templos en el área del Litoral. Ya en la primera ciudad de Santa Fe —fundada en 1573— se erigieron varias iglesias: San Francisco, Santo Domingo, la iglesia de la Compañía de Jesús, etc. La iglesia de San Francisco en la nueva ciudad de Santa Fe es una de las pocas obras del siglo XVII que aún se mantiene. No ocurrió lo mismo con la iglesia de la Compañía de Jesús, cuyas obras comenzaron a fines del siglo XVII y de la cual solo se conserva parte en la actualidad. En ambas obras se hizo un interesante uso de las posibilidades constructivas y decorativas de la madera (**v. Colonial, arquitectura**).

En el área de Córdoba, la acción de la Compañía de Jesús también deparó una original experiencia a la realidad americana: las estancias jesuíticas. Fueron establecimientos rurales dedicados a la explotación agrícola, ganadera e industrial, con el fin de sostener económica-



► IGLESIA DE SANTA CATALINA, BUENOS AIRES.



► VISTA INTERIOR DE LA CATEDRAL METROPOLITANA DE BUENOS AIRES, RECIENTEMENTE RESTAURADA.

mente las instituciones educativas creadas por la Orden. La estancia de Caroya, primera en instalarse a principios del siglo XVII, fue seguida por las de Jesús María, Santa Catalina, Alta Gracia, La Candelaria. Según M. Asencio: “la iglesia es el foco de la organización [...]. El templo adquiere en la estancia una función significativa que sobrepasa el carácter pragmático de la empresa rural y cobra sentido dentro de todo el sistema creado por la Orden. El edificio religioso identifica a la Estancia”.

Las iglesias no respondieron a un esquema normalizado o a un patrón de determinación formal establecido, sino que, al materializarse, conformaron un conjunto de cualidades heterogéneas. Aunque las plantas respondieron siempre a un esquema longitudinal de nave única, esta varió en cada caso. Solo las iglesias de Santa Catalina y de Jesús María se identifican claramente con el tipo longitudinal de cruz latina. En Alta Gracia la dilatación del transepto se sugiere con la concavidad que se produce en los muros de la nave. La Candelaria presenta una ambigua variación, donde la nave se prolonga perpendicularmente a la altura del presbiterio, en un espacio que cumple las funciones de contrasacristía.

Pero si bien la imagen general de estas iglesias remite a referentes formales de la arquitectura europea, y se comprenden a partir de esa tradición, combinaron en su construcción elementos novedosos resultantes de la adap-

tación a la realidad americana.

En la iglesia de la estancia de Santa Catalina, la definición morfológica de la fachada hace posible su comprensión desde la filiación de sus formas con el patrimonio clásico europeo: un motivo de ubicación central, avanzado del resto del plano por una sucesión de columnas y pilastras, y flanqueado por torres campanarios gemelas, lo cual sugiere la presencia de una nave central y la sucesión de capillas laterales a ambos lados. Sin embargo, esto no ocurre en el interior, donde el volumen sugerido no pertenece en su totalidad a la iglesia. La nave central es única y los laterales han sido utilizados para albergar funciones ajenas a las estrictamente litúrgicas. En el caso de la iglesia de Alta Gracia sucede algo similar. Solamente el paño central de la fachada se corresponde con la dimensión en ancho de la nave única, junto a la cual, igual que en Jesús María, en uno de sus lados se ubica el cementerio. Aquí también se sugiere una espacialidad interior modificada respecto de los modelos europeos. No son los ejemplos religiosos de las estancias los únicos construidos en Córdoba durante el período colonial; la iglesia catedral, comenzada en la segunda mitad del siglo XVII, y la iglesia de la Compañía de Jesús, con su notable y singular bóveda de madera, se cuentan entre los ejemplos más ambiciosos de la Arquitectura Colonial en la Argentina.

En el Noroeste, la construcción de iglesias

no estuvo ligada a experiencias novedosas como las de los jesuitas en Córdoba o en el Litoral. Al igual que en las otras áreas pobladas se contó desde los primeros tiempos con la presencia de misioneros que construyeron infinidad de iglesias a lo largo de los caminos que recorren la región, que conectaba con la zona sur del Imperio Incaico. Iglesias de modestas dimensiones, con poca disponibilidad de recursos materiales y tecnológicos en su construcción, reiteraron en su definición un mismo esquema simple de distribución, con limitadas variantes de uno a otro ejemplo. Siempre fueron de nave única y de magnitudes reducidas, razones por las que reciben la denominación de “capillas”. Tuvieron por lo general una contundente definición en su volumetría: perímetro libre, estructurado por la adición de volúmenes sencillos, con pocas aberturas. A un paralelepípedo original techado a dos aguas, correspondiente al desarrollo de la nave, se adosaron según los casos los volúmenes simples de las capillas laterales, sacristía, contrasacristía y torres campanario.

Las capillas de Uquía, Yavi y Fiambalá, entre otros ejemplos, se completan con la presencia de un atrio que, además de posibilitar la reunión de un mayor número de personas, fueron utilizadas para realizar el culto al aire libre, ante el temor de los indígenas por los lugares cerrados. En Casabindo, el atrio se enriqueció con la ubicación de capillas pozas.

En el interior, casi todos los recursos ornamentales y decorativos estuvieron concentrados en la resolución de los retablos, ubicados detrás del altar, en la pared de fondo del recorrido de la nave. Algunos se realizaron en madera y otros sencillamente fueron de mampostería en relieve, revocada y pintada, con nichos para alojar las imágenes de bulto. Su construcción reiteró la utilización de los materiales existentes en el lugar: cimientos de piedra, muros de adobe, techos de cercha maderera, tablas de cardón, cañas y tortas de barro.

Diferentes características presentan algunos de los edificios construidos a partir del siglo XVIII, cuando la aparición de más recursos proyectuales —por la acción de figuras más profesionalizadas, miembros también de las órdenes religiosas, y por la circulación de libros teóricos, proveedores de soluciones tipificadas— dio origen a ejemplos de relevancia en los centros que adquirieron mayor desarrollo urbano.

La iglesia de la Compañía de Jesús y la iglesia de San Francisco de Salta, ambas construidas en el transcurso del siglo XVIII, son los mejores exponentes de esta categorización.

BUENOS AIRES.

Cuando Juan de Garay fundó Buenos Aires en 1580 previó en el reparto de tierras la construcción de dos iglesias: la iglesia matriz y la de San Martín, además de otorgarle una manzana completa a la orden de los franciscanos y otra a la de los dominicos. Recién a comienzos del siglo XVII se instalaron los miembros de la orden de la Compañía de Jesús, quienes también recibieron una manzana, la delimitada por las actuales calles Balcarce, Defensa, H. Yrigoyen y Rivadavia. En la segunda mitad del siglo XVII, los jesuitas se trasladaron al lugar que posteriormente recibió el nombre de Manzana de la Luces, donde en 1686 comenzaron a construir la iglesia de San Ignacio, según un esquema de planta longitudinal.

El espíritu contrarreformista del Concilio de Trento estimuló el uso de la planta en forma de cruz latina, por imprimirle al espacio interior una clara direccionalidad que culmina en el altar mayor con el fin de concentrar sobre él la atención de los fieles. A partir de los últimos años del siglo XVI se produjo cierta sistematización en el uso de este esquema, que posteriormente recibió la denominación de planta jesuítica, en alusión a las analogías con la composición de Giacomo Vignola para la iglesia matriz de la orden en Roma.

El tipo está definido por la planta en forma de cruz latina: una nave central que, en el caso de San Ignacio, se completa con la presencia de dos naves laterales, pero que en el ejemplo romano y en muchos otros americanos corresponde a una sucesión de capillas laterales. Crucero dilatado en brazos de transepto cortos, que se igualan con el ancho de las naves menores, y ubicación del altar mayor en el final del recorrido de la nave central completan la definición.

Según Alberto Nicolini, “el espacio iglesia presentó en el Río de la Plata dos vertientes: la iglesia mudéjar y la iglesia a la manera del Gesu de Roma. En Buenos Aires, en particular, fue este el tipo dominante, y esto se explica fácilmente apenas se considera que la mayor parte de las iglesias de la ciudad fueron proyectadas por jesuitas o, por lo menos, se debe a ellos la traza primera del edificio o partes importantes de la dirección de las obras”. En San Ignacio, el exterior no presenta rasgos de analogía con aquel ejemplo, sino que está cercano a referencias centroeuropeas, debidas a la participación de varios coadjutores (v.) de origen germánico.

La iglesia de Nuestra Señora del Pilar, comenzada en los años iniciales del siglo XVIII,

fue la iglesia del convento de los recoletos. También en este caso se trata de una planta de tipo longitudinal: una única nave y nichos laterales de poca profundidad, a la manera de excavaciones en el contundente muro. Su interior es austero y sencillo, con poca utilización de efectos y mínimo despliegue de recursos proyectuales. El exterior, que fue bastante modificado con el anexo del pequeño nártex en 1777, está definido por la utilización de esbeltas pilastras. El recorte del perímetro de su fachada es sumamente original: sobre la base de un esquema de motivo central de acceso flanqueado por torres campanarios, se respeta la ubicación de una sola, que reemplaza a la segunda por un volumen bajo donde se sitúa la espadaña.

La iglesia de la Merced y la iglesia de Santa Catalina, ambas en Buenos Aires, apelan también a la utilización de una torre campanario en solo uno de sus laterales, junto al motivo central de su fachada. Al igual que en la mayoría de las obras donde trabajó el jesuita Andrés Blanqui (v.), se verifica la utilización del *Libro de Arquitectura* de Sebastiano Serlio como fuente de inspiración e instrumentación de motivos formales.

Las iglesias de los franciscanos y de los dominicos que llegaron hasta nuestros días también fueron construidas durante el siglo XVIII.

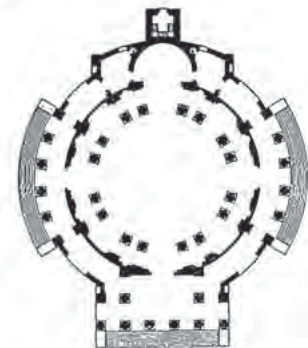
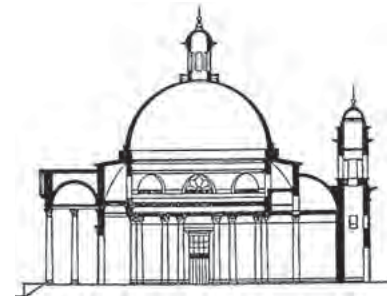
La catedral metropolitana completa el conjunto de edificios religiosos sobresalientes del período colonial.

La Legislación de Indias. Entre la vasta normativa reunida en la Legislación de Indias, las recomendaciones para el emplazamiento y la construcción de iglesias fueron puntualmente contempladas. Si bien en la práctica la iglesia se ubicó generalmente frente a la plaza mayor, la normativa aconsejaba, por el contrario, que en las ciudades mediterráneas estuviese distante. Para las poblaciones edificadas sobre la costa se sugería que “en saliendo de la mar se vea, y su fábrica que en parte sea como defensa del mismo puerto”.

Los solares dispuestos para su construcción debían ser los primeros en señalarse una vez que estuviesen trazadas las calles y ubicadas las plazas. El volumen debía estar aislado de otras construcciones para que “de todas partes sea visto” y elevado del nivel general mediante gradas. Acerca de las otras iglesias y conventos se aconsejaba su ubicación frente a plazas.

El siglo XIX. Al observar la arquitectura eclesiástica del período colonial encontramos cier-

Dos tipologías de iglesia



► IGLESIA DE PLANTA CENTRAL: LA INMACULADA CONCEPCIÓN, EN BELGRANO, BUENOS AIRES.



► PLANTA DE IGLESIA PARROQUIAL EN UN PROTOTIPO DISEÑADO POR CARLOS E. PELLEGRINI EN 1853.

tos valores que, a pesar de las particularidades de cada región, le otorgan una clara unidad al conjunto.

Esta imagen unificada comienza a fracturarse en la producción del siglo XIX, sobre todo en la segunda mitad, cuando se ejecutan simultáneamente arquitecturas diversas ligadas a patrones estilísticos de diferentes procedencias. Ilustrativo resulta el proyecto de Carlos Enrique Pellegrini (v.) de capilla para pueblo de campaña, de 1853, en el que presenta tres tipos diferentes de iglesia: uno en estilo neogótico, el segundo en estilo neoclásico y el tercero en estilo “mixto”.

La construcción de la fachada de la Catedral Metropolitana, en los años iniciales del siglo XIX, anticipó la rotunda ruptura que se produciría con los ejemplos religiosos del siglo precedente por la novedad de las formas.

La construcción, en el acceso de la iglesia, del pórtico de doce columnas, ejecutado por Próspero Catelín (v.) y Pierre Benoit (v.), completado en 1882, finalizó el edificio que se en-

contraba inconcluso desde el siglo anterior.

En la iglesia de San José de Flores (1826) se utilizó también la adición de un pórtico — de solo seis columnas— para exaltar el valor plástico de las columnas exentas. Esta solución plantea la combinación del pórtico neoclásico con un esquema más arraigado: dos torres campanarios gemelas que enmarcan el acceso. La iglesia de Chascomús, de 1847 (v. Felipe Senillosa), más modestamente remite también en su definición expresiva a esa combinación, al igual que las catedrales de Tucumán (1845-1856) y Catamarca (1857), en diferentes escalas de realización.

En la segunda mitad del siglo XIX, la consolidación de los territorios provinciales propició la construcción de numerosas catedrales. La mayoría de ellas fueron tratadas según principios arquitectónicos de características italianizantes. Contemporáneamente se construyeron templos en los que persistían valores coloniales, como la Catedral de Salta (1858-1862), u otras en las que se continuaron los ideales ne-

oclásicos, como la iglesia de la Inmaculada Concepción, en el barrio de Belgrano, inaugurada en 1878. Esta es una valiosa recreación de las formas de la Antigüedad Clásica; los genoveses Nicolás y José Canale (v.) aludieron en ella a la definición formal del Panteón Romano, con la creación de una de las pocas obras de planta centralizada construidas en la Argentina. Estos profesionales fueron responsables también de la iglesia de Nuestra Señora de la Piedad (1866-1895) en Buenos Aires. De rasgos generales italianizantes, el cuerpo de la iglesia presenta la particularidad de estar dividido en nave central, dos naves laterales y dos naves de hornacinas, hacia las cuales abren las capillas que rodean los laterales del templo. La solución adoptada para cubrir el edificio también se aparta de las maneras habituales de resolver ese tema en nuestro medio: cúpula sobre tambor en el crucero, con la presencia de otra cúpula anticipada sobre la nave central, tramos de bóvedas de cañón corrido y cúpulas menores.

La aparición de ejemplos con referencias a



► LA CATEDRAL DE SAN ISIDRO (CON UNA ÚNICA TORRE CENTRAL) ES UN EJEMPLO DE UTILIZACIÓN DEL ESTILO GÓTICO EN LA ARQUITECTURA RELIGIOSA, COMÚN A FINES DEL SIGLO XIX.

formas del patrimonio medieval estuvo asociada en este período a edificios religiosos pertenecientes a iglesias cristianas no católicas. La capilla del cementerio protestante, de 1833 (v. **Richard Adams**), y la iglesia metodista de la Av. Corrientes 618 ilustran este recorte.

La intención de recrear en el ámbito de las ciudades americanas imágenes evocadoras de ciertas ciudades europeas se afirmó hacia 1880. El espíritu historicista, ya establecido en las décadas anteriores, amplió el espectro de las posibilidades lingüísticas. En el caso particular de la temática religiosa, se mantuvo una actitud más conservadora en cuanto a la selección de los estilos, ya que se profundizaron líneas de resolución formal sugeridas en los años anteriores. Las formas neogóticas fueron las de mayor aceptación. De asidua utilización en ejemplos que van desde pequeñas realizaciones, como la capilla Stella Maris de Mar del Plata (1912) o la capilla Santa Ana, anexa al Hospital Santamarina, de la ciudad de Tandil (1909), hasta los grandes emprendimientos de la ajustadísima versión de la variante gótica francesa, utilizada en Nuestra Señora de Luján (1887-1932) o la Catedral de La Plata (1883).

De particular interés resulta el proyecto para la Catedral en Buenos Aires, del arquitecto Mario Palanti (v.). En 1916 expuso, auspiciado por la Comisión Nacional de Bellas Artes, una serie de proyectos realizados por él, donde se incluía este para una catedral en estilo neogótico.

El Neorrománico fue utilizado en menor número de ejemplos: con cierta ambigüedad en Santa Felicitas, 1870-1875 (v. **Ernesto Bunge**), y con mayor exactitud en la iglesia de Santa Rosa de Lima, de 1928 (v. **Alejandro Christophersen**).

La aceptación y recuperación de las formas classicistas quedó establecida en ejemplos como San Antonio de Padua, en el barrio de Villa Devoto, obra construida en la última década del siglo XIX, posiblemente por el arquitecto Juan A. Buschiazzo (v.). Su planta, de perímetro libre, es de tipo centralizado: una cruz griega de brazos rectos. Bajo el crucero se ubica una cripta, resuelta también según un esquema centralizado. Estas características, el uso del tipo centralizado en la nave, y a su vez la repetición en el nivel de la cripta, le confieren a este ejemplo una destacada originalidad.

En la resolución de su exterior es obvia la similitud formal con la basílica de Superga, fundamentalmente en la definición de la amplísima cúpula y en el pórtico tetrástilo adiccionado al volumen de la nave.

No fue común la utilización de un edificio determinado, un modelo, para la resolu-

ción de una nueva iglesia, como ocurre en este ejemplo. La recuperación histórica estuvo dada por la referencia a formas tomadas de un patrimonio general —un estilo— y combinadas en una nueva obra, donde la referencia puntual al origen de cada motivo o solución formal no fue del todo precisa.

Entre los ejemplos del período concebidos según los principios del Eclecticismo (v.), se destaca la obra del sacerdote y arquitecto Ernesto Vespignani (v.) en cuanto a la calidad y a la extensión de su producción. También debemos citar la obra de A. C. Ferrari (v.), quien construye una importante cantidad de capillas e iglesias neomedievales, entre las que sobresale la iglesia del sagrado Corazón en Córdoba.

El barrio porteño de Villa Devoto depara el encuentro de otro atípico y sugestivo ejemplo religioso de fines del siglo XIX: la Iglesia de la Inmaculada Concepción, capilla del Seminario Conciliar Metropolitano. La relación que existe entre la definición formal de su exterior y la resolución del interior de la nave presenta en este ejemplo una poco utilizada variante de los principios eclécticos. Su exterior, de formas de extracción clásica, combina simultáneamente conceptos tomados de la tradición italiana y la centroeuropea: la utilización del esquema de arco de triunfo, en el primer caso, y la aparición de una torre campanario de ubicación central y de dos torres gemelas menores ubicadas lateralmente, en el segundo. Sin embargo, su interior se aleja de los referentes formales que definen el exterior, y se resuelve según la elección de formas neorrománicas, lo que le imprime a la totalidad del conjunto una condición particular frente a las convenciones vigentes en el período. Si bien la postura ecléctica significó la libre elección de formas entre los repertorios del pasado, no fue habitual esta combinación de elementos extractados de orígenes diferentes; combinación que relaciona la tradición medieval en su interior y la estética neobarroca en el exterior.

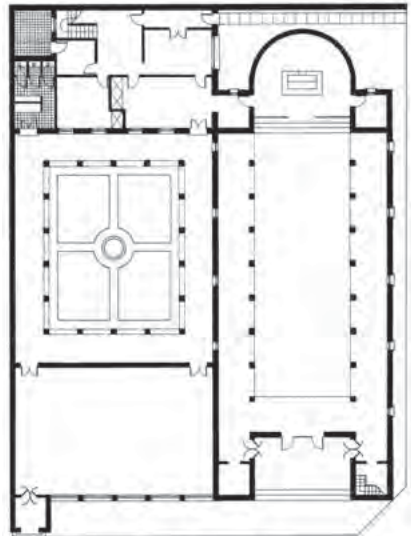
Interesantes alternativas estilísticas plantearon algunas de las iglesias que se construyeron como lugar de reunión de las colectividades extranjeras: la ya demolida iglesia de la congregación noruega (A. Christophersen), la iglesia Ortodoxa Rusa de la Santísima Trinidad (1901) y la temprana iglesia Evangélica Alemana (1851-1853), de E. Taylor (v.).

En la segunda mitad del siglo XIX, se generalizó la construcción de iglesias integradas a edificios o conjuntos edilicios destinados a fines ajenos a la temática religiosa: las capillas de los hospitales, asilos, establecimientos de

Iglesias contemporáneas



► ARRIBA: IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE FÁTIMA, EN MARTÍNEZ, BS. AS., DE CAVERI Y ELLIS. DETALLE DE LOS TECHOS, CON REVESTIMIENTO LADRILLERO. FÁTIMA ES UNA DE LAS OBRAS MÁS CONOCIDAS DENTRO DEL MOVIMIENTO DE LAS "CASAS BLANCAS".



► ABAJO: PROYECTO DE IGLESIA EN BUENOS AIRES, REALIZADO POR ALBERTO PREBISCH. EN GENERAL, LA CONSTRUCCIÓN DE IGLESIAS NO FUE PARTE DE LAS PREOCUPACIONES DE LAS VANGUARDIAS ARQUITECTÓNICAS DURANTE EL SIGLO XX EN LA ARGENTINA.

enseñanza, estancias particulares. Varios proyectos de Juan A. Buschiazio responden a esta categoría: la capilla del Hospital San Roque (hoy Ramos Mejía, de 1881), la del Asilo de Ancianos (actual Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires), la del Asilo de San Vicente de Paul (1899), en Villa Devoto, y la capilla del Hospital Vicente López y Planes (1911) en General Rodríguez.

Excluido de las preocupaciones de la Modernidad, el interés por la construcción de iglesias decreció durante el siglo XX y su concreción se redujo a pocos ejemplos respecto de lo construido en los siglos anteriores. No obstante, fueron levantados singulares edificios, como la iglesia de Santa Adela (Av. Luis María Campos y Av. Dorrego, 1940), proyectada según las premisas de la Arquitectura Neocolonial. Siguiendo esa orientación estilística, en 1948 se construyó la iglesia del barrio Saavedra que, por formar parte de un conjunto edilicio con características pintoresquistas, recuperó en su materialización el espíritu de elementos arraigados en la tradición: el arco cobijo (de antigua utilización en los ejemplos coloniales), la pesadez del muro mamposteril, la cubierta de tejas.

Ese mismo año, el arquitecto Federico Ruiz Guñazú (v.) construyó en Buenos Aires (Av. Santa Fe y Uriarte) el edificio de la iglesia de la Sagrada Eucaristía. La simplicidad e intensidad del hormigón armado visto como elemento expresivo protagónico, tanto en el interior como en el exterior, denota en este ejemplo la referencia a las pioneras iglesias de Auguste Perret en Le Raincy (1923) y Montmagny (1926).

A la vanguardia de esta postura, la iglesia de Nuestra Señora de Fátima (1957, en Martínez, Prov. de Buenos Aires), de los arquitectos Claudio Caveri (v.) y Eduardo Ellis (v.), se constituyó en uno de los ejemplos más relevantes de la arquitectura producida en los últimos cuarenta años, por haber establecido un “antes” y un “después” en la producción de arquitectura religiosa en la Argentina. La amplitud del espacio a cielo abierto que antecede al volumen de la iglesia, la sinceridad expresiva en el uso de los materiales desnudos —el ladrillo y el hormigón—, la percepción de la obra a partir de los volúmenes puros, simples, que la conforman, el uso de proporciones poco esbeltas, la sencillez en el trazado de la planta y la escasez de aberturas en los muros, son algunos de los elementos que trazan la vinculación de este ejemplo con aquellos construidos en los primeros siglos del pasado colonial.

La utilización reelaborada de esos elementos a partir de Fátima marcó una impronta que

identifica los ejemplos religiosos que posteriormente se construyeron. **C. G. G.**

Bibliografía: G. FURLONG. ARQUITECTOS ARGENTINOS DURANTE LA DOMINACIÓN HISPÁNICA. BS. AS.: HUARPES, 1946; A. DE PAULA. “TEMPLOS RIOPLATENSES NO-CATÓLICOS”. EN: ANALES DEL IAA. N.º 15, 1962; H. SEDLMAYR. ÉPOCAS Y OBRAS ARTÍSTICAS. MADRID: 1965; A. DE PAULA Y R. GUTIÉRREZ. LA ENCRUCIJADA DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA. 1822-1875. RESISTENCIA: UNNE, 1974; M. ROJAS-MIX. LA PLAZA MAYOR, EL URBANISMO, INSTRUMENTO DE DOMINIO COLONIAL. BARCELONA, 1978; R. GUTIÉRREZ. ARQUITECTURA Y URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. MADRID: CÁTEDRA, 1983; L. GÁLVEZ DE TISCORNIA. “LOS JESUITAS EN CÓRDOBA EN EL SIGLO XVII. BARROCO Y REPRESIÓN”. EN: TODO ES HISTORIA. N.º 221, 1985; AA.VV. ARQUITECTURA COLONIAL ARGENTINA. DOCUMENTOS PARA UNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA. BS. AS.: ED. SUMMA, 1988; S. BETTINI. EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO DE ROMA A BIZANCIO. BS. AS.: EDICIONES 3, 1962.



IGLESIA, RAFAEL E. J.

Buenos Aires, 1930. Arquitecto, diseñador gráfico, crítico e historiador de la arquitectura.

Se graduó en la FAU-UBA en 1959. Entre 1953 y 1975 integró el grupo Onda Arquitectura (v.) junto a los arquitectos M. Asencio, C. Fracchia, J. Garat y L. Gigli, y participó en forma activa en la corriente de las “casas blancas” (v.), de la que fue uno de los principales animadores y teóricos. En 1964 organizó la exposición de casas blancas, que dio trascendencia cultural a esta corriente arquitectónica.

Como historiador y crítico debe recordarse su actuación en *Nuestra Arquitectura* (v.) entre 1963 y 1966. En esa revista publicó una serie de artículos sobre historia de la Arquitectura Colonial y del siglo XIX en la Argentina, en los que puede leerse la intención de construir un regionalismo arquitectónico que no abandona el debate internacional al pretender incorporar ciertas tradiciones locales (v. *Historiografía de la Arquitectura*). Estas nuevas indagaciones, que partían de la crítica a la ortodoxia moderna y reivindicaban la tradición orgánica, intentaron incorporar ciertas problemáticas de la cultura en clave antropológica.

Entre sus libros más importantes pueden citarse: *Arquitectura del historicismo en el siglo XIX* (1970); *Arte y arquitectura en el altiplano jujeño* (1969); *Arquitectura en el altiplano jujeño. Casabindo y Cochino* (1974); *La reacción*

antirracionalista de las casas blancas (1978). De su tarea como crítico de la arquitectura puede citarse la serie de artículos publicados entre 1981 y 1985 en el diario Clarín, realizados en coautoría con M. Sa- bugo, y compilados luego como libro bajo el título *La ciudad y sus sitios* (1987).



► PUBLICACIÓN DE LAS NOTAS DE IGLESIA EN CLARÍN.

Ha sido profesor titular de Historia de la Arquitectura y del Arte I, II y III en la FAU-UBA y director del Departamento de Historia de la FAP de la UNR. Es director del Curso Superior de Posgrado de Historia y Crítica de la Arquitectura y del Urbanismo de la FADU-UBA. Formó parte de la Comisión Directiva de la SCA y es miembro de la Asociación de Diseñadores Gráficos.

IGLESIA, RAFAEL. Concordia, Entre Ríos, 1952. Arquitecto. Su producción, realizada durante la década de 1990, se caracteriza por una constante experimentación espacial y técnica.

Graduado en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la UNR en 1981, ha realizado una serie de casas y edificios de pequeña escala que muestran una particular



► LA CASA EN ARROYO SECO, DE R. IGLESIA, UNA VIVIENDA MIRADOR QUE PERMITE ENMARCAR Y OBSERVAR EL PAISAJE..

capacidad para volver a reflexionar sobre el diseño de la forma y las posibilidades siempre sorprendentes de los materiales. Sus obras parecen retomar una de las más genuinas tradiciones de la Modernidad argentina, presentes en la obra de Testa o de Williams: la inversión de la lógica tectónica de los edificios, que construyen de esa manera una particular relación con el entorno. Junto con P. Beitía (v.) puede considerarse a Iglesia como uno de los representantes de una arquitectura de “proposición”, diferente de la arquitectura de producción profesionalista que ha caracterizado la evolución de la disciplina en la Argentina de la última década. Cada una de sus obras, aun aquellas de mínimos programas o requerimientos, es una apuesta a la invención, al riesgo de la innovación experimental. Entre los proyectos construidos a partir de esta condición particular pueden citarse la casa en la Barranca, en Arroyo Seco (2000), donde utiliza el relieve de la costa del Paraná para colocar una pequeña “vivienda mirador” que permite enmarcar y observar el paisaje. Pero fundamentalmente la particularidad topográfica sirve para construir otro gesto: Iglesia coloca en el nivel superior de la casa una pileta de natación casi en voladizo y su espejo de agua se convierte en dinámica cascada sobre el plano de la vivienda. Una experiencia similar encontramos en una de las más recientes obras, el edificio Altamira, en la calle San Luis 470, Rosario (2001), donde trabaja con la ambigüedad generada por una trama de vigas que, como un castillo de naipes, se apoyan unas sobre otras desafiando la idea de cohesión monolítica característica de la simple estructura de jaula del H.º A.º. Aquí también el artificio constructivo se genera a partir de un sofisticado equilibrio que busca abrir el edificio hacia el río.

En ese sentido, otro ejemplo interesante lo constituye el quincho Gallo, en Pasajes, Rosario (2000); un cobertizo realizado con durmientes de quebracho reciclados y un tronco que evoca las columnas arcaicas sobre los cuales apoya una losa de hormigón. La textura, la luz y el color definen este espacio abstracto donde tradición y renovación parecen alcanzar una pacífica síntesis.

Iglesia ha sido profesor invitado del Centro de Arquitectura Contemporánea de la UTD de Buenos Aires y de la Escola da cidade de Sao Paulo. Es miembro fundador e integrante del Grupo R desde 1991. F. A.

Bibliografía: F. DIEZ. “ARQUITECTURA Y PELIGRO”. EN: SUMMA. N.º 58, 2003.

INDUSTRIAL (ARQUITECTURA). adj. Construcción sustantiva (f.) que alude al conjunto de edificios destinados a albergar actividades industriales.

Como relacional (‘perteneciente o relativo a la industria’), industrial refiere a esta en sus acepciones de ‘conjunto de operaciones materiales ejecutadas para la obtención, transformación o transporte de uno o varios productos naturales’; ‘instalación destinada a estas operaciones’; ‘suma o conjunto de las industrias de un mismo o de varios géneros, de todo un país o de parte de él’, y en la de ‘serie de procesos productivos desarrollados a partir de la llamada Revolución Industrial’.

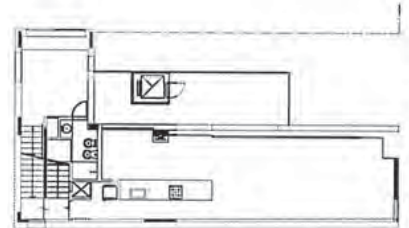
Si bien la tendencia actual tiende a borrar las fronteras entre construcciones industriales propiamente dichas y Arquitectura de Servicios (transporte, infraestructura, etc.) y, desde el punto de vista de la historia local, resultaría más correcto unificar estas “arquitecturas técnicas”, para la comprensión más precisa del fenómeno de modernización del país hemos optado, por cuestiones de orden, por circunscribir la noción a la de ‘talleres, fábricas y construcciones directamente relacionadas con ellos’ (v. **Servicios, Arquitectura de**).

La calificación de industrial indica un programa, y no tipologías o formas constructivas determinadas. Pero debe señalarse que resulta habitual dentro de la cultura arquitectónica del siglo XX la utilización de la edificación industrial como ejemplo paradigmático de ciertos rasgos que caracterizan la Arquitectura Moderna: determinación de la actividad sobre la forma, flexibilidad de usos, innovación de tecnologías constructivas, racionalidad. El supuesto de que este tipo de construcciones, en los albores de la Revolución Industrial, habría adelantado empíricamente elaboraciones que la disciplina arquitectónica no alcanzaría hasta desembarazarse del peso de su tradición discursiva, tuvo un papel central en las reflexiones teóricas e historiográficas hasta la década de 1970. Las primitivas manufacturas inglesas concitaban ya en los inicios del siglo XIX el interés de algunos arquitectos en tanto fenómeno nuevo, aun cuando estos tuvieron un rol muy secundario en su definición, ya que su construcción estuvo en manos, al principio, de empresarios, propietarios y artesanos tradicionales, como los constructores de molinos; y en la medida en que creció la complejidad socioproductiva, hacia fines de siglo pasado, de los ingenieros. La mirada arquitectónica que se intensifica a lo largo del siglo XX está, pre-

Edificio Altamira, en Rosario



► PLANTA DE UN PISO DEL EDIFICIO ALTAMIRA, EN ROSARIO, DE R. IGLESIA. LA PLANTA DE LAS VIVIENDAS PROCURA ABRIR LAS VISTAS HACIA EL RÍO. LAS VISTAS DEL EDIFICIO MUESTRAN EL PARTICULAR TRATAMIENTO DE LA ESTRUCTURA DE HORMIGÓN ARMADO.



cisamente, relacionada con la aspiración de muchos arquitectos de integrarse a una forma de producción en permanente cambio, lo que supone el abandono del papel puramente retórico que les había sido asignado. Así, junto a las construcciones pioneras, nuevos ejemplos de la Arquitectura Industrial (A. I.) jalonan las narraciones que construyeron el Movimiento Moderno: baste recordar la actividad de Behrens para la AEG o la fábrica Fagus de Gropius. Es necesario esperar a fines de 1960 para que, a través de una naciente crítica al Movimiento Moderno, se produzcan nuevas lecturas y enfoques de la arquitectura industrial, en donde se integran experiencias olvidadas, se acentúa la perspectiva cultural y se pone en cuestión el mito de la funcionalidad, de la expresividad tecnológica ingenua, de la belleza natural de las construcciones industriales, en el marco de estudios historiográficos más generales. Las profundas transformaciones tecnológicas actuales ponen nuevamente en crisis una imagen progresiva y acumulativa de la experiencia en la edificación industrial.

Arquitectura Industrial en la Argentina. La historia de la arquitectura industrial en nuestro país no puede deslindarse de la de los paí-

ses centrales, aunque las condiciones en las que se desarrolló difieren profundamente. Debe tenerse en cuenta la adaptación local de nuevas tecnologías, en lugar de la invención que caracteriza a la revolución tecnológica de los países centrales, y el peso relativamente pobre de la industria local en la modernización del país. En cambio, los fenómenos de urbanización, redes de transporte e infraestructura y otro tipo de servicios se manifiestan con intensidad y velocidad comparables a las de los países centrales. La presencia determinante de las actividades agropecuarias en el tipo de industrias más desarrolladas y la desigualdad de distribución regional que opera manifiestamente en la formulación tipológica son otros factores que deben considerarse en los estudios de la A. I. local.

Constituye entonces el objeto de este estudio un fenómeno comparativamente débil, tanto en la definición territorial como en su lugar respecto de otras arquitecturas; la improvisación, la adaptación de espacios, el pragmatismo, lo acompañan en su trayectoria local, por lo que resulta difícil, hasta avanzado el siglo XX, señalar tipologías definidas. Para los fines de esta exposición, hemos clasificado al con-

junto de la A.I. de la siguiente manera:

1) Desde el punto de vista de la periodización, se ha elegido un enfoque vinculado a los ciclos productivos en general: un primer período, que se extiende desde fines del siglo XVIII hasta la Organización Nacional, en el cual se sale lentamente de la producción familiar, y se define, aunque aún ambiguamente, la primacía de ciertas regiones y de ciertos tipos de producción; un segundo período, en el que se asiste a la modernización del país, a la integración plena en el mercado internacional, a la consolidación de regiones productivas y de tipos de producción; un tercer período que comienza a prepararse tecnológicamente en los años de 1920, en donde las formas de producción Taylorizadas comienzan a definir, en las intervenciones de punta, tipologías concretas, formas más científicas de producción del edificio industrial, que ya es considerado como un medio de producción más; un cuarto período en el que, ya asentadas las tipologías espaciales, la cuestión de una representación precisa de la compañía como parte indispensable de la política empresaria permite la incorporación orgánica o episódica de arquitectos de renombre en la construcción de fábricas, y esta es-



► COMPAÑÍA GENERAL DE FÓSFOROS, EN AVELLANEDA, BUENOS AIRES. SOBRE LA CALLE, EL EDIFICIO DE LA ADMINISTRACIÓN COMO FACHADA DEL CONJUNTO.

tética es frecuentemente trasladada hacia otros programas de la edificación urbana, por lo que se invierte la situación del segundo período, cuando la lengua del edificio tendía a adaptarse a retóricas externas.

2) La segunda consideración se refiere al peso del lugar (ciudad o campo, áreas atrasadas y pobres, o modernas y ricas) en la configuración del establecimiento industrial. La debilidad intrínseca del fenómeno industrial en la Argentina implicó que, inversamente a lo sucedido en las áreas centrales, la fábrica, el taller o el depósito se adaptaron al entorno construido antes que transformarlo en forma violenta o cambiar sus tendencias de desarrollo. En otros casos, como los enclaves de monoproducción del interior del país, el impacto fue grande, pero las líneas generales de las realizaciones conservan en gran medida resabios de la construcción tradicional, o de organizaciones espaciales no industrializadas, como la estancia colonial. En este sentido hemos clasificado a los establecimientos fabriles en grandes grupos referidos a su ubicación territorial, que señalan tipologías diversas, formas alternativas de emplazamiento, variaciones tecnológicas: fábricas urbanas; fábricas periféricas articuladas con el desarrollo metropolitano; establecimientos industriales ubicados en relación a la obtención de materia prima. En cada período, y en vinculación con el avance tecnológico, la inversión y el tipo de capital, y los modos específicos de cada rama industrial, la clasificación espacial tuvo un papel diverso.

Durante el Virreinato, y hasta avanzado el siglo XIX, el término industria designaba genéricamente lugares de trabajo. Aun dentro de los modestos parámetros de la industria nacional, que apenas accedía a cubrir algunos rubros del mercado local, pueden señalarse dos formas diferenciadas de asentamiento que marcarían indirectamente las posteriores: la unidad productiva de la primitiva estancia, con sus variantes locales, y los pequeños talleres e industrias urbanas. Con respecto a las primeras, las instalaciones más avanzadas eran las jesuíticas, a mediados del siglo XVIII (v. **Misiones jesuíticas**). Interesa señalar solo algunos rasgos: la delimitación de un núcleo construido relativamente aislado del campo de trabajo circundante; el patio de labor descubierto para las actividades de transformación, al que se le adhería alguna construcción precaria para aquellas funciones que necesitaban protección; la rancharía, separada de la casa principal, que podía estar constituida por tiras aisladas o dispuestas en forma claustal, donde habitaban los trabaja-



► ACTUALIZACIÓN DEL LENGUAJE FABRIL EN EL ESTABLECIMIENTO ELIDA POND'S LEVER, DE ASLAN Y EZCURRA.

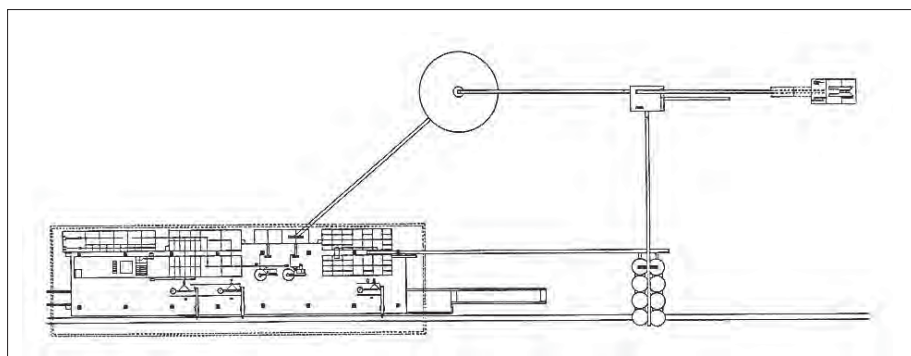
dores y sus familias. En cuanto a los talleres urbanos, carecían en general de especificidad tipológica, y se adaptaban sin estridencias a construcciones existentes. Esta práctica fue tan habitual como para extenderse a espacios productivos pertenecientes al monopolio estatal —por ejemplo, la Real Manufactura de Tabacos en Buenos Aires— en contraste con la alta formalización que estos espacios tenían en España o en Francia. A principios del siglo XIX, cuando las prácticas de la edificación regular reforman el espacio urbano y penetran decididamente en las arquitecturas de servicio, como mercados (v.), mataderos (v.), etc., ellas no alcanzan a reformular los endeble espacios de la industria urbana ni a desplazar tradiciones

provinciales. Debe señalarse en este período, que se extiende aproximadamente hasta 1870, la aparición del establecimiento saladeril, que transforma modernamente el espacio tradicional de la explotación ganadera. Aquí las características del tipo de producción y la innovación técnica son determinantes. En la década de 1830 se prefigura en estos establecimientos una organización espacial en línea que se adapta a una división del trabajo cada vez mayor —dentro de los límites de la manufactura clásica—, organización que, rompiendo con los modelos cerrados, persistió en los saladeros más desarrollados y en las graserías, que en algunos casos se transformaron en frigoríficos a fines del siglo XIX. Si bien la mayoría de estos establecimientos, ubicados preferentemente en la Provincia de Buenos Aires y en Entre Ríos (siempre cercanos a alguna corriente fluvial), se caracterizaban por la existencia de construcciones precarias (galpones sin cerramientos laterales, con estructura de madera y techo de paja, tipologías persistentes hasta fines del XIX en las manufacturas afines), algunos ejemplos de punta, como el saladero Santa Cándida, perteneciente a Justo José de Urquiza, presentan características que luego veremos desarrollarse con mayor definición formal en establecimientos de la periferia porteña: en particular, la indicación del acceso mediante un edificio de dos plantas con funciones administrativas y de habitación, cuyos ordenamiento arquitectónico, solidez constructiva y decoración, que eluden cualquier austeridad industrial (remitiendo al repertorio de edificios representativos de la época), contrastan con la no formalización de los galpones, los secaderos al aire libre, las pilas de carne seca en las playas abiertas.

El período que suele identificarse con la aparición de la industria nacional en su acepción moderna asiste a la concentración del poderío productivo y del capital en el área del Litoral, especialmente en la ciudad de Buenos Aires y sus suburbios. Las transformaciones técnicas del territorio, principalmente las comunicaciones, permiten este mayor crecimiento y des-



► ANTIGUA FÁBRICA DE ALPARGATAS.



► LA FÁBRICA IGGAM, PROYECTO NO REALIZADO DE AMANCIO WILLIAMS: UNA METÁFORA DE LA CADENA DE MONTAJE.

plazan o modifican radicalmente (como en el caso de la producción azucarera tucumana) los centros tradicionales. Es un *leit motiv* de la literatura económica sobre la Argentina citar el dominio del capital inglés y su contrapartida, la influencia francesa en nuestra cultura. Sin embargo, para evaluar correctamente esta aseveración en lo que se refiere a su articulación con la Arquitectura Industrial, debe resaltarse que la influencia inglesa era, ante todo, comercial. Inglaterra, por entonces, distaba de ser la potencia líder en las innovaciones productivas, aunque mantenía su predominio en el comercio mundial. En cambio, surgían con fuerza tecnológica innovadora países como Estados Unidos y Alemania. Así, si se exceptúa la arquitectura de los ferrocarriles, casi enteramente en manos inglesas, con el aspecto industrial que conlleva, Inglaterra no fue la única referencia de las arquitecturas fabriles en este período de despegue. Por otro lado, debe señalarse que, en tanto la localización de los establecimientos pioneros era urbana o estaba articulada estrechamente con el núcleo urbano en permanente crecimiento, en armonía con los nuevos esquemas regionales de la “Segunda Revolución Industrial”, que concentraba la industria manufacturera en las vecindades de los grandes centros de intercambio, el peso de la ciudad cuya forma se configuraba también con otras leyes que las de la exclusiva lógica productiva, antecedía y dictaba normas a implantaciones y tipologías industriales.

Así, por un lado, se asiste a la persistencia de la vivienda en talleres construidos *ad hoc* (Imprenta Coni, primer edificio para Vasena): un acceso que sólo se diferenciaba de la vivienda, hacia fines de siglo, por la novedad de la fachada de vidrio y hierro; un largo pasillo que resultaba de cerrar la galería y construir el primer patio con otras tantas habitaciones que funcionaban como oficinas o pequeños depósitos, y, en fin, la utilización del

patio como un gran taller único, cubierto con estructuras metálicas, normalmente oculto a la vista pública. Era habitual la construcción de la residencia del dueño en el piso alto de la vivienda, con una entrada lateral independiente. Tales prácticas avanzan en el siglo veinte, y aun es posible encontrar pequeños establecimientos productivos (panaderías, fábricas de pasta, imprentas, etc.) que continúan una tipología similar. Otros casos crecen por agregación, a partir de un núcleo modesto que va remodelándose y ampliándose a los terrenos adyacentes, cuyas construcciones no siempre se demuelen: tales son los casos de Noel, Piccardo, Alpargatas, que enmascararon el desquicio interno con fachadas tendientes a la unidad lingüística. La implantación siempre respeta la unidad de la manzana, aun en casos más avanzados, como la fábrica de galletitas Canale, en cuya construcción intervinieron profesionales de renombre. Los casos anteriormente descritos son dominantes; no se puede excluir, sin embargo, la existencia de espacios construidos según tipologías fabriles clásicas. Se trata de la fábrica construida desde el principio como tal, de varios pisos, para el aprovechamiento de la energía a vapor, que hace su entrada en Buenos Aires en la década del 1840. El famoso molino San Francisco, que estaba situado sobre la actual Paseo Colón entre Alsina y Moreno, presenta las características de las fábricas manchesterianas, compactas, ladrilleras, con aventanamiento rítmico. Las fábricas de notable envergadura para la época, situadas en la primitiva zona industrial porteña, el Retiro, aparecen en las descripciones con características semejantes (Prat, Bagley, la Primitiva de Gas). Pero este desarrollo temprano no es el más extendido.

La intervención profesional distaba de ser habitual en las fábricas urbanas hasta principios del siglo XX, cuando la necesidad de mostrar no sólo la importancia de la empresa, sino

también la voluntad patronal de oponerse a la imagen disolutoria de “extranjero aventurero” en la que una parte importante de la *intelligentzia* porteña se había formado, condujo a la necesidad de que las fábricas más importantes se mostraran como verdaderos palacios de la industria, con lenguajes que no debían desentonar con los cánones edilicios de otros programas públicos, sin buscar ninguna especificidad —por el contrario, negándola. En este sentido, comienzan a incorporarse algunos arquitectos (como actividad secundaria, Noel, Canale), pero principalmente ingenieros (a esta altura muchos dueños de establecimientos, como Nocetti, ya estaban calificados profesionalmente). Entre los ingenieros y arquitectos que trabajaron en Arquitectura Industrial, pueden mencionarse, para este período, a Arnavat (v.) y Sutton (fábrica de tabaco La Popular), R. Candia (Maltería de Rosario), los trabajos de Thomas Fraser y A. Schneider, también en Rosario, L. N. Thomas (v.) (Bieckert en Lavallol), etc. Baste observar ejemplos como la fábrica de Bagley, Stiller y Laas, o Grimoldi, entre las más conocidas ubicadas en el casco urbano, y aun algunas situadas en los bordes de la urbanización a principios del siglo XX —Vasena (v. M. Geminiani), Casimiro Gómez (v. probablemente realizada por Folkers), o algunos de los tantos establecimientos de Enrico Dell’Acqua —para notar la formalización creciente y el cuidado representativo que coincide con esta primera y aun restringida incorporación de los profesionales de la construcción. Por cierto que los ejemplos más notables de la primera década dentro de la



► FÁBRICA ALPARGATAS, F. VARELA, BS. AS.



► SILOS EN EL PARQUE INDUSTRIAL PILAR, BS. AS.

ciudad están en estrecha relación con la actividad portuaria de exportación o las grandes inversiones en infraestructura y en general son diseñados directamente por compañías extranjeras y sus profesionales: un ejemplo de gran calidad puede verse en la industria eléctrica, con la CATE de Dock Sud y, un poco más tarde, con la serie de edificios de la ÍTALO, proyectados por Chiogna (v.). La desnudez técnica y la eficiencia fueron ejemplificadas con casos como el de los silos y elevadores de granos de Molinos Río de la Plata, construido el primer tramo en solo 6 meses, con innovaciones fundamentales en el uso de plateas de hormigón armado, material aún poco usado en nuestro país (v. Selva, Domingo); el grado de automatización y la síntesis formal de este conjunto sedujo a la historiografía posterior.

En las áreas no urbanizadas o separadas aún de la Capital, la situación era diferente. Persistía una organización espacial de recinto, que muchas veces se adaptaba también al trazado todavía no materializado de la trama urbana; organización que puede reconducirse, aunque debilitada, a los tratados durandianos sobre espacios de servicios. Estos recintos (por ejemplo el caso de la Compañía General de Fósforos en Barracas al Sur) pueden resumirse a grandes rasgos en los siguientes elementos: un edificio longitudinal, de dos o tres pisos, que funciona como fachada, en uno de los lados del cuadrado, aquel que se enfrenta con el área más urbanizada. Estrecho y largo, suele albergar funciones de administración. Los laterales son cerrados, o bien con edificios sin cualidad, naves, pegados al edificio representativo sin solución de continuidad, o por cercos ciegos, que cierran el espacio de producción propiamente dicha. Esta se organizaba en naves longitudinales dispuestas sin un orden predeterminado, que respondía a un crecimiento empírico. Se trataba en general de fábricas grandes (medidas con

la vara local), en donde se destaca, a la distancia, la chimenea, artefacto de ladrillo visto y forma tipificada, que caracteriza el lugar como fabril antes que ningún otro objeto. Las naves que aparecen dentro del recinto pueden encontrarse aisladas, o en pequeñas series en los lugares urbanos menos calificados, fundamentalmente con la función de depósitos. Así las barracas, que dieron su nombre al barrio: galpones informales en los que se albergaba materia prima y mano de obra, se transformaron a principios de siglo en naves con fachadas basilicales de ladrillo sin revocar, en los establecimientos más modestos, pero guardando siempre una composición elemental simétrica, que solía aderezarse con molduras y lesenas, inclusive en las construcciones menos pretenciosas. Ya entonces se adoptaban las soluciones típicas en la iluminación de las naves: por un lado, iluminación lateral cuando se hallaban aislados, con ventanas relativamente altas cuya protección, forma y dimensiones ya estaba parcialmente reglamentada hacia el 1900 en la Capital; por otro, a veces combinada con la anterior, iluminación cenital a través de disposición *shed* de cubierta o de diferencias de altura en la misma, que coincidía con el eje longitudinal.

Las fábricas y talleres que hemos descripto estaban en su mayor parte situados en la ciudad capital o en sus cercanías; las fábricas urbanas del interior, exceptuando ciertos casos, no presentan características muy diversas. La variedad regional en la estrategia de construcciones fabriles se hace presente principalmente

en establecimientos no urbanos, aunque también pueden hallarse, en los albores de la industrialización, desarrollos locales de ciertas tipologías, que combinan espacios destinados a albergar refinadas maquinarias con construcciones basadas en sistemas constructivos locales como el adobe: tal es el caso, por ejemplo, de los molinos de Jáchal.

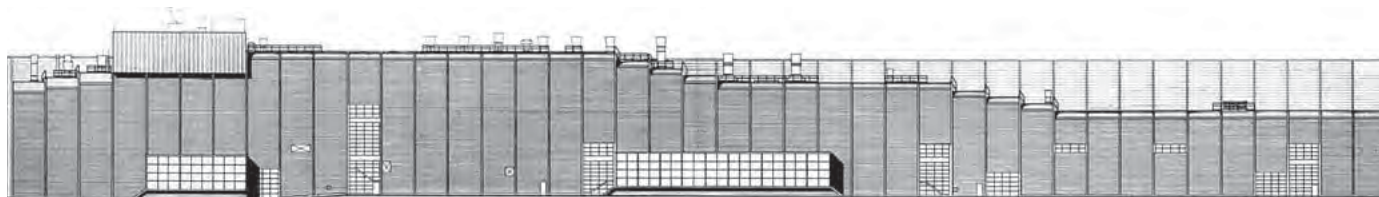
En la Provincia de Buenos Aires las estrategias de emplazamiento fabril eran diversas, en tanto la ausencia de las ventajas que la Capital u otras grandes ciudades brindaban (provisión de servicios de infraestructura y transporte, cercanía de mano de obra libre, para la que no era necesario prever alojamiento) conducía en general a la construcción de grandes complejos con cierta autosuficiencia, semejantes, en otra escala, a las referencias europeas de fábricas patronales. Tal el caso de la fábrica de leche y manteca de Vicente Casares o de la cervecería Quilmes, cuyo impacto en el territorio es tan grande como para originar o desarrollar poblados en íntima relación con la industria. En el caso de Quilmes, especialmente, el cuerpo fabril sigue en todo la tipología compacta y en altura de las construcciones pioneras inglesas.

Los asentamientos industriales vinculados al monocultivo, en el interior del país, presentan a su vez rasgos más contrastantes. Obrajes madereros y fábricas de tanino, poblados azucareros, bodegas mendocinas, tienen sus propias características y han concitado los trabajos puntuales más detallados en la literatura local sobre A. I. (v. Poblado taninero; Pueblo azucarero). Posi-



► FÁBRICA KOCH POLITO, SOBRE LA AUTOPISTA PANAMERICANA, DE BAUDIZZONE, DÍAZ, ERBIN, LESTARD, VARAS.

Fábrica de Papel Prensa



blemente sean los poblados azucareros los que presentan los rasgos más diferenciados de las tipologías fabriles hasta ahora comentados, ya que contrastan una organización del espacio que puede ser reconducida a los modelos de estancias ya descriptos (organización compleja, pues articula no solo espacios productivos sino también vivienda, servicios de salud y educación, etc.) con la irrupción de una tecnología modernísima para su época y concentración de capitales y energía, que no redundan, en cambio, en la modernización integral del territorio. En los casos planificados, como el Santa Ana, el límite con el campo está trazado con las mismas tiras de vivienda obrera; en el centro de un cuadrado perfecto, la fábrica ocupa el antiguo lugar de la iglesia. La organización del enclave posee más relaciones con los establecimientos fabriles dieciochescos, en los cuales el control de la mano de obra era fundamental, que con las fábricas inglesas clásicas, derivadas del mayor aprovechamiento energético. La fábrica en sí repite en general una tipología que responde principalmente a la estructura funcional, pero es notable la repetición de ritmos clásicos en los cuerpos principales. Contrastando con el lenguaje uniforme de la fábrica, la profusión de estilos en las viviendas patronales que integran los conjuntos debe describirse en cada caso particular. El ciclo del azúcar no se resume en los ingenios. Su propio surgimiento está asociado al ferrocarril (y la organización del espacio en función de este es fundamental). Por otro lado, el despliegue de la industria azucarera, con protección estatal, dio origen a experimentos de avanzada como la Refinería de Rosario, del grupo Tornquist, que constituye uno de los ejemplos más interesantes de núcleo fabril articulado con una gran ciudad.

No pueden dejar de mencionarse dentro de la A.I. las transformaciones vinculadas directamente a la industrialización del campo, si bien esta fue limitada con respecto a otros países. Mientras los elementos de la industria

como maquinarias, molinos de viento, cosechadoras, etc., transforman el paisaje rural, algunos establecimientos de gran envergadura ofrecen ejemplos interesantes de arquitectura productiva: tal es el caso de los galpones de esquila de la estancia de Menéndez Behety, en Tierra del Fuego, certeramente señalados por Gutiérrez - Ortiz (1968). Se destacan de las naves que hemos descripto más que por su organización espacial, por el cambio de escala que otorga una calidad diferente, por su construcción de montaje metálico y, en relación con esta, por la elección de un lenguaje que puede asociarse más a los establecimientos de la costa Este americana, con sus sutiles bordados decorativos en las cumbresas, de herencia estandarizada.

Hemos separado deliberadamente a los frigoríficos (v.) de la descripción anterior, porque, si bien pertenecen cronológicamente al período estudiado, representan la avanzada de la introducción de una producción taylorizada en la Argentina. En esta rama de la industria aparecen en el Río de la Plata las primeras fábricas



► FÁBRICA FATE, ALBERTO SHUGURENSKY, VIRREYES, BS. AS.

dignas de tal nombre: pensamos principalmente en la Liebig de Fray Bentos, que luego se amplía a la costa argentina, fundada en la década de 1860, que subsiste en 1920 como frigorífico; complejos ambos de gran envergadura, con puertos propios, que incluían la formación planificada de poblados que nunca pudieron independizarse de su relación con la fábrica. En tanto concentración de capital, formas de producción y racionalización, la mayor evolución en bloque puede hallarse por entonces principalmente en los frigoríficos. La expansión del frigorífico comienza a principios del novecientos, vinculada a capitales ingleses; pero la entrada del capital americano resulta relevante en cuanto a las técnicas utilizadas (enfriado), que aceleraban el proceso de racionalización y diversificación de la producción. La Plata Cold Storage es comprada por Swift en 1907, y le suceden las compras de La Blanca en Avellaneda (Armour) y la instalación de su nueva planta en Berisso, en 1915, que admira a los cronistas locales. Verdaderas ciudadelas en cuya construcción intervienen las más importantes empresas constructoras del país (Geopé construye La Blanca y La Plata Cold Storage), planificadas en función del aprovechamiento máximo de tiempos y mano de obra, con utilización de energía mixta, aparecen a los ojos de los contemporáneos como los únicos establecimientos taylorizados del país. Esta interpretación canonizada bloqueó la posibilidad de analizar los límites de esta supuesta taylorización. La imagen de sus edificios está asociada ya hacia 1930 con la de las modernas fábricas de los grandes complejos norteamericanos.

La extensión de la electricidad industrial sentó bases para la radical transformación de la tipología fabril. Esta permitía un aprovechamiento más flexible, al alcance de establecimientos pequeños, aunque la consecuencia de descentralización industrial y posibilidades de competencia de los pequeños con los grandes no adquirió el relieve previsto. Los edificios concentrados en altura, la longitud nece-

► PLANTA DE PAPEL PRENSA EN SAN PEDRO, PROVINCIA DE BUENOS AIRES, DE MANTEOLA, SANCHEZ GÓMEZ, SANTOS, SOLSONA, VIÑOLY (1976). IZQUIERDA: FACHADA DE LA NAVE PRINCIPAL, CON SU ESCALONAMIENTO DE VOLUMENES.

► CON SU PERFIL DE "ANIMAL ANTEDILUVIANO", EL EDIFICIO DE PAPEL PRENSA RECOGE LAS ASPIRACIONES ORGANICISTAS DE CIERTA ARQUITECTURA INDUSTRIAL, Y LAS COMBINA CON LA FUERZA EXPRESIVA QUE CARACTERIZA A SUS AUTORES.



sariamente reducida por las posibilidades de las cadenas de transmisión, temas derivados de la utilización del vapor, cedieron paso a una planificación más flexible del complejo, que acentúa la horizontalidad a medida que avanza el siglo. Los interiores, descritos como “verdaderos enjambres de correas”, llenos de polvo y suciedad, inhabitables por los ruidos, expuestos a accidentes continuos, ceden lugar al interior moderno, limpio, luminoso. A este ideal dista de acercarse la industria cárnica, por su propia naturaleza. En cambio, algunos establecimientos metalmeccánicos, como TAMET, operan rápidamente, hacia mediados de 1920, la conversión del proceso industrial. Este tipo de industria en la Argentina, que se inicia como pequeño taller (Vasena, Merlini, Rezzónico) o como importadora para el mercado de consumo local, especialmente impulsado a principios del siglo XX por el desarrollo de la construcción, va creciendo hasta lograr —en pocos casos y en las décadas más recientes— el control del ciclo en forma integrada. La planta de TAMET San Francisco se había originado en la fusión de Vasena en el gran emporio metalúrgico de Talleres San Martín (v. Hierro). La fábrica de San Cristóbal se desecha y en cambio se transforman los talleres del Riachuelo, cuya construcción, mucho más precaria, no ocultaba un plan de montaje, que se mantiene en el nuevo establecimiento. Separada de las naves en línea por donde transcurre el producto hasta las orillas del Riachuelo, la administración (ingeniero Laucher, Geopé, 1926) aparece de un sólido Modernismo, en el cual las referencias a proporciones clásicas no están ausentes. La tendencia hacia cuerpos separados dispuestos horizontalmente, con un orden visible a simple vista, en un terreno en el que se reservan áreas para el crecimiento planificado, constituye la estrategia central que fue devanándose en este tipo de edificios en los siguientes cuarenta años.

Esta etapa iniciada en los años veinte con la reestructuración tecnológica, afianzada en

el período de sustitución de importaciones con nuevos programas industriales, y que convoca a profesionales formados en el país desde la creación de la rama de ingeniería industrial (1923), cuyos egresados comienzan una discusión científica sobre las tipologías fabriles hacia 1930, aún manifiesta lenguajes inciertos, y productos de avanzada conviven, como rasgo estructural de nuestra industria, con modelos ya obsoletos que continúan construyéndose *ad hoc*. Si bien se admite teóricamente una libertad absoluta de lenguaje representativo desde las páginas de revistas ingenieriles referidas a la cuestión de la Arquitectura Industrial, se advierte una inflexión en sus lenguajes que tiende a cierta homogeneización. Así, si en los veinte y treinta aún el Modernismo es identificado con un *Dèco* americano, ya en esta última década la influencia de Albert Kahn es notoria en las frecuentes fachadas de ladrillo y revoque que diferencian estructura y cerramientos en forma nítida; sobre esta base se construyó la mejor A. I. de los años cincuenta.



► LABORATORIOS ABBOT, F. VARELA, BS. AS., DE SEPPA.

Recién en la segunda posguerra advertimos que la tendencia a la normalización de la estructura y del lenguaje fabril aparece asentada. Coincide esta circunstancia con la consolidación de nuevas áreas industriales, de nuevas ramas de la producción. El problema comienza a plantearse en otros términos: a un nuevo acento en la modernización tecnológica de la industria comienza a corresponderle una preocupación acentuada por la representación y la diferenciación del complejo fabril. Ya en los años sesenta la arquitectura fabril ocupa un lugar periódico en las revistas de arquitectura. La persecución de una industria integrada debe ser, a su vez, mostrada. Por entonces, la potencia energética se pone a punto con nuevas usinas como la Central Costanera, construida y diseñada por un consorcio inglés: pero su arquitectura permanece ajena a las líneas fundamentales que están siendo delineadas también por arquitectos. El estudio SEPPA (v.) es el que más tempranamente avanzó en el tema de la A. I. Desde los años cincuenta aparece vinculado a SIAM Di Tella, la empresa nacional que desde los veinte se había propuesto conformar una empresa análoga a la Ford. Desde fines del cincuenta hasta principios de los sesenta, el estudio proyecta la General Motors de San Martín (1959), Kaiser Aluminio (1959), Wobron (1966), BTB (1970) y Dálmine Siderca (1970), entre los ejemplos más destacados. Establecen una modalidad de producción (la subcontratación de los proyectos de las obras fabriles a estudios más pequeños, con la supervisión del estudio madre), proceso que puede efectuarse sin desmedro de la unidad de la serie, sobre la base de la utilización de sistemas constructivos racionalizados (cubiertas y cerramientos de fibrocemento, losetas de hormigón liviano, pavimentos industrializados, hormigón premoldado, carpinterías y chapas de aluminio, estructuras metálicas). El lenguaje saca provecho de estos presupuestos: trabajan con planos diferenciados por texturas homogéneas, acentúan la línea para revelar el trabajo de *kit* y de-

Bodega Séptima, Mendoza



► BODEGA SEPTIMA, EN LUJÁN DE CUYO, MENDOZA, DE BÓRMIDA Y YANZÓN (2001). EL CARÁCTER ANDINO DEL EDIFICIO SE EXPRESA EN LAS REMINISCENCIAS INCAICAS Y EN EL USO DE MATERIALES DE LA REGIÓN.



positan la expresión en elementos como cubiertas o tanques de agua. El tanque de grandes dimensiones reemplaza la preponderancia de la chimenea en las industrias de principios del siglo XX. Los proyectos, por otro lado, son extremadamente sobrios en su definición, limpios y claros en la resolución de un partido que no debe dejar dudas sobre su funcionamiento; los vastos terrenos dejados libres para el crecimiento futuro del complejo suelen parquizar-se, con concentración de plantas decorativas en las cercanías de los diferenciados edificios de administración o de atención del personal, que adquieren también una imagen particular, más amable y doméstica.

Si SEBRA representa, para esos años, la construcción de una tipología integral de edificios fabriles de corte profesionalista, hay ejemplos que muestran otros caminos posibles. Por la misma década, Amancio Williams (v.) proyecta el edificio de Iggam: una nave longilínea y transparente, verdadera metáfora de la cadena de montaje. Todo el proceso puede verse a través de las superficies vidriadas de carpinterías sutiles: no se ha renunciado a la forma; antes bien, se manifiesta en su grado extremo de espiritualidad. El *tour de force* de Williams no tiene comparaciones en otras arquitecturas. Más bien aparece como camino alternativo al de SEBRA, el edificio de Olivetti Argentina, de Marco Zanuso, reconocido ejemplo del *design* italiano llevado a escala arquitectónica. Parasoles, tanques y elementos de acceso son los depositarios de la voluntad formal del arquitecto. Esta diferenciación y negación de la frialdad tradicional de los edificios fabriles no tuvo, sin embargo, especial influencia aquí. La línea más habitual que, a través de la suscripción al Brutalismo (v.) local, puede relacionarse con este afán de crear objetos significativos en el mundo de la industria —por ejemplo el caso de FATE— no llega a ofrecer obras de la calidad de las antes nombradas. Habrá que esperar a los años setenta para que algunos estudios jóvenes introduzcan variantes en el canon fijado por SEBRA. El caso del estudio MSSGSV (v.) es el más representativo, aunque su originalidad fue difícilmente transmisible: Papel Prensa (1976), con su perfil de animal antediluviano, recoge las aspiraciones organizadas de cierta Arquitectura Industrial, combinándola con la fuerza de la imagen característica de las producciones del estudio. Con mayor posibilidad de difusión, algunos ejemplos, como Koch Polito (v. BDELV), se integran a la seducción general por la arquitectura inglesa contemporánea y a la inspiración *pop*. Por

entonces, la Arquitectura Industrial pareciera dar modelos para otros programas edilicios, especialmente los más contrastantes, como la vivienda: aun hoy las cañerías a la vista, el uso ocasional del fibrocemento en cerramientos y cubiertas, la claridad del organigrama en edificios complejos debe reconducirse a estos primeros ejemplos de A. I.

No es posible hablar de A. I. en los últimos años con la misma presencia en la disciplina arquitectónica que tuvo hasta mediados de la década del setenta. Los pocos edificios significativos que se construyeron, o guardan ecos sobrios de la síntesis posmoderna local, siguiendo tipológicamente las líneas trazadas ya en los años cincuenta (Lever, de Aslan y Ezcurra, v.), o intentan prudentemente una rigurosidad de oficio que, más allá de la calidad intrínseca del edificio, vuelve a referirse a la modalidad profesional, austera y muda de las mejores obras de los años setenta. **G. S.**

Bibliografía: LAS FUENTES Y LOS TRABAJOS SOBRE ARQUITECTURA INDUSTRIAL EN LA ARGENTINA ESTÁN DISPERSOS. EXISTE UNA SERIE DE TRABAJOS CLÁSICOS DE HISTORIA DE LA INDUSTRIA: DOCUMENTOS COMO LOS DE BIALET MASÉ, QUE CONTIENE DESCRIPCIONES MINUCIOSAS DE FÁBRICAS DEL INTERIOR DEL PAÍS; EL YA CLÁSICO DE M. CHUECO, SOBRE LOS PIONEROS DE LA INDUSTRIA NACIONAL; ÁLBUMES Y PUBLICACIONES INDUSTRIALES, TÉCNICAS O CIENTÍFICAS (ESPECIALMENTE LOS BOLETINES DE LA UIA Y LOS ANALES DE LA SOCIEDAD CIENTÍFICA); HASTA LAS INTERPRETACIONES HISTÓRICAS DE LA INDUSTRIA ARGENTINA, COMO LAS DE DORFFMANN Y SCHWARTZER. LOS PRIMEROS ACERCAMIENTOS TEÓRICOS AL PROBLEMA DE LA CONSTRUCCIÓN INDUSTRIAL PUEDEN ENCONTRARSE EN LAS REGLAMENTACIONES MUNICIPALES, EN LOS BOLETINES DE DEPARTAMENTOS LIGADOS AL TRABAJO O A LA HIGIENE. HACIA 1930, LA REFLEXIÓN SE VUELVE MÁS ESPECÍFICA: ENTRE LAS FUENTES PRINCIPALES PUEDEN MENCIONARSE LA REVISTA DE INGENIERÍA Y LA GACETA INDUSTRIAL. DESDE 1960, APARECEN VARIOS NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE LA REVISTA SUMMA, SIENDO EL MÁS IMPORTANTE EL PRIMERO, EN EL AÑO 1963, PROLOGADO POR A. BULLRICH. EN 1968-1969 APARECEN LOS DOS LIBRITOS INDISPENSABLES DE J. GAZZANEO Y M. SCARONE, JUNTO CON VARIAS PÁGINAS DEDICADAS A LA A. I. (AUNQUE PREFERENTEMENTE A LOS FF.CC.), DE F. ORTIZ Y R. GUTIÉRREZ, EN SU LIBRO SOBRE LA ARQUITECTURA DEL LIBERALISMO. LOS AÑOS SETENTA Y OCHENTA ABUNDAN EN TRABAJOS MONOGRÁFICOS (ESPECIALMENTE SOBRE ENCLAVES, COMO EL CASO DE LOS PUEBLOS AZUCAREROS O TANINEROS, PERO TAMBIÉN SOBRE INDUSTRIAS REPRESENTATIVAS DE CIERTAS REGIONES, COMO LAS BODEGAS EN MENDOZA, O LOS FRIGORÍFICOS DEL ÁREA METROPOLITANA). LA MAYOR PARTE DE ELLOS HAN APARECIDO EN REVISTAS DE ARQUITECTURA O DE HISTORIA URBANA (SUMMA; ANALES DEL IAA; DANA).

INGLIS, HERBERT ARTHUR. S/d. Inglés, Arquitecto. Activo a fines de siglo XIX en Buenos Aires y en Rosario.

Realizó algunos proyectos para la colectividad británica, como: la iglesia escocesa de Barracas (1888), el Asilo de Huérfanos Irlandeses, en colaboración con el arquitecto Thomas, y el palacio Bullrich, todos ellos en Buenos Aires. En Rosario fue autor del Colegio de la Santa Unión.

INSTITUTO ARGENTINO DEL CEMENTO PÓRTLAND (ICPA). El ICPA fue creado el 3 de enero de 1940 como entidad asesora y consultiva sobre problemas técnicos relacionados con las aplicaciones del cemento pórtland.

Funcionaba como una entidad civil sin fines de lucro, no obstante estar sostenida principalmente por la industria privada elaboradora de ese producto. En efecto, a la reunión inicial concurren representantes de las cinco grandes compañías de cemento argentinas: W. O. Carey, A. C. Hillegass y G. J. Nívoli por la Compañía Argentina de Cemento Portland S.A.; A. Fortabat, A. Husson y J. Boiso por la Compañía Argentina Loma Negra S.A.; y J. E. Minetti y E. López por la Compañía Sudamericana de Cemento Portland Juan Minetti Ltda; M. Garlot por la Corporación Cementera Argentina y M. Pahlke y R. Urristi por la S.A. Carlera Avellaneda. El modelo se buscó en institutos de otros países, especialmente el American Concrete Institute de los Estados Unidos (1905) y el Concrete Institute inglés (1908). Su aparición está íntimamente relacionada no solo con el vertiginoso desarrollo de la industria del cemento en la década del treinta, sino también con los requerimientos del Estado argentino, que impulsó una política de realización de obras públicas de gran envergadura, en la mayoría de las cuales el cemento pórtland jugó un papel principal. Especialmente en el área de vialidad, la sustitución de los materiales tradicionales por el hormigón en las carreteras suburbanas constituye uno de los temas centrales de las investigaciones y las difusiones del ICPA desde su formación (el primer director del Instituto, el ingeniero Valle, fue también director de Vialidad Nacional). El ICPA se dedicó principalmente a las consultas técnicas y a la difusión de los usos del cemento pórtland; desde 1944 se publica su Boletín en forma ininterrumpida, además de una cantidad de folletos técnicos. Un laboratorio tecnológico propio y, pos-

teriormente, un Campo Experimental en Martínez, para ensayos de modelos estructurales en escala natural, constituyeron una importante contribución en el ámbito de las tecnologías relacionadas con el cemento. La investigación se concentró primero en hormigones y suelo-cemento para pavimentación, pero posteriormente su labor sobre el pretensado del hormigón, sus ensayos sobre hormigones celulares y su influencia en el desarrollo de bloques huecos y otros elementos premoldeados alcanzaron un impacto mayor en el mundo de la arquitectura, especialmente en lo referido a la vivienda de interés social. El ICPA se interesa en los años sesenta y setenta por los métodos industrializados de construcción de viviendas, por lo que se convierte entonces en una de las principales referencias de este campo en la Argentina. Su relación con la disciplina y la profesión de arquitectura declina paralelamente con el alejamiento de esta de la problemática sociotécnica, pero también en relación con la cada vez mayor prescindencia del Estado respecto de los problemas masivos y de la acelerada crisis de la construcción en el país. **G. S.**

INSTITUTO DE ARQUITECTURA Y URBANISMO DE TUCUMÁN. Institución pionera en la enseñanza y la difusión de la Arquitectura Moderna (v.) en la Argentina. En ella se reunieron algunos de los más importantes arquitectos argentinos de la época con el objetivo de implementar una enseñanza de vanguardia a nivel local. A partir de 1948 contó entre sus profesores con destacados profesionales italianos. Algunos de ellos, luego de cumplida la experiencia, se radicaron aquí. El valor de esta escuela no solo está en su plantel docente, sino también en los proyectos realizados, en sus novedosos planes de estudio y en las vinculaciones con la ciudad y la región, realizadas con la idea de constituir alrededor del Instituto un polo de modernización en el Noroeste argentino.

En el año 1939 se había creado la Escuela de Arquitectura dentro de la Facultad de Ingeniería. Por lo tanto, la enseñanza de la Arquitectura estuvo a cargo de dicha escuela hasta que en 1947 se produjo la reestructuración de la Universidad, propiciada en 1946 por la Intervención Nacional, en Tucumán, ejecutada por el rector de la Universidad, Dr. Horacio Descole.

La nueva estructura resolvió la organización departamental por institutos: una agrupación de Departamentos asumía el rol de “Fa-

cultad”, integrados a su vez por los institutos correspondientes. Estos institutos realizaban diversas tareas: entre ellas la docente, desempeñada por las escuelas.

El 8 de agosto del año 1946, Descole firmó la resolución de creación del Instituto de Arquitectura y Urbanismo, dependiente de la Facultad de Ciencias Exactas Puras y Aplicadas, el cual funcionó como tal hasta el 2 de junio de 1952, fecha en que se creó la FAU (v. **Enseñanza de la arquitectura**).

La resolución firmada por Descole en 1946 también contemplaba la designación del arquitecto Jorge Vivanco (v.) como director del Instituto. Vivanco venía desempeñándose como docente de la Escuela de Arquitectura, junto con otros arquitectos, como Eduardo Sacriste (v.), Horacio Moyano Navarro (v.) y Adolfo Cavagna. Al año siguiente, el director Vivanco contrató los servicios de Hilario Antonio Zalba (v.), Rafael Ramón Onetto (v.) y José Alberto Le Pera (v.), y en 1948 a los arquitectos italianos Gino Calcaprina (v.), y Enrico Tedeschi (v.), Ernesto Rogers (v.) y al ingeniero Guido Oberti. También fueron profesores: arquitectos Orlando Marre, Jorge Borgato, Carlo Barbieri; los ingenieros Juan Carlos D'Angelo, José Galindez, Roberto Herrera, Pedro Zadunaisky, y los Sres. Ideal Sánchez, Diego Díaz Puertas, Jubal Baca, Carmen Pagés y Rodolfo Mitrovich.

Las razones aludidas para la creación del Instituto radicaban en “la necesidad de planificar el país, creando una conciencia urbanística”, como también en “la necesidad de renovar totalmente el hábitat”.

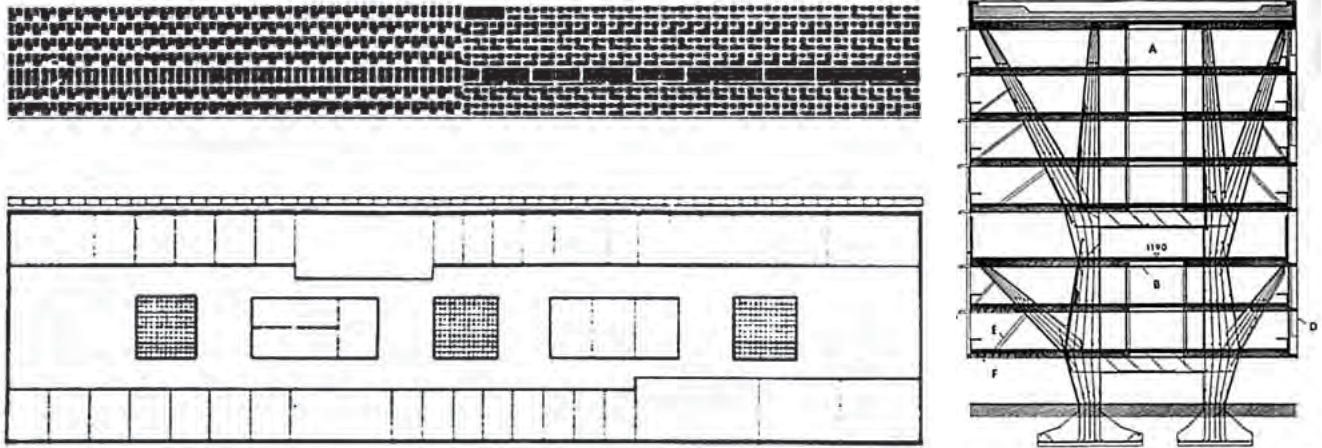
Por lo tanto, para cumplir con los fines enumerados “se hacía necesario que el Instituto llevara a cabo tres funciones básicas; de investigar, proyectar y construir”.

El proyecto de plan de estudios de 1946 fue preparado por una comisión asesora integrada por los arquitectos Cavagna, Sacriste y Caminos, y aprobado por el ex-consejo directivo de la Facultad de Ciencias Exactas Puras y Aplicadas en octubre de 1945.

Dicho plan proponía la solución de fallas, como la de no vincular la enseñanza a la práctica de obra, lo que debía lograrse a través de los trabajos que realizaba el Instituto.

La enseñanza daría un vuelco con el impulso de los nuevos profesores. Según el testimonio del arquitecto Ricardo Cuenya, ex alumno durante el período de la Escuela (hasta 1946) y del Instituto (a partir de 1946), “en 1944 comenzaron a aparecer síntomas de cambio en la manera de concebir la arquitectura. La temática de la enseñanza estaba ligada a lo que

Pabellón estudiantil, Tucumán



► PLANTA, CORTE Y FACHADA DEL PROYECTO DE PABELLÓN ESTUDIANTIL, PARTE DE LA CIUDAD UNIV. EN EL CERRO SAN JAVIER, TUCUMÁN, DE VIVANCO, CAMINOS, SACRISTE Y OTROS.

estaba pasando en el país. Los temas de arquitectura dejan de ser arbitrarios; poseen emplazamientos determinados, surgen de necesidades reales: viviendas con distintos destinos, escuelas, dispensarios, colonias de vacaciones, etc. El diseño es pensado a la vez en las tres dimensiones; planta, frente y corte. Los alumnos son obligados a la presentación de los tres elementos. La función se convierte de una secuencia de movimientos circulatorios (como se concebía antes) a una sucesión de espacios. Se reemplaza el dibujo artístico por el dibujo arquitectónico. Se introduce el estudio del color, la textura y la escala”.

Eduardo Sacriste, profesor de Arquitectura de la Escuela desde 1944, afirmaba en un informe de julio de 1946 a la Universidad sobre cómo orientaba su enseñanza: “ante todo se trata de que sea algo vivo y que despierte entusiasmo al alumno, para que este actúe en forma activa. Puede decirse sin jactancia que la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Tucumán cambió fundamentalmente con la presencia del suscripto y la del arquitecto Horacio Caminos”.

Como bibliografía, Sacriste utilizaba las *Obras Completas* de Le Corbusier, las obras de F. LL. Wright, la *Carta de Atenas*, *Cultura de las ciudades* y *Técnica y civilización* de L. Mumford, entre otras.

El plan de estudios de 1941 había incorporado para su último curso la materia Urbanis-

mo, pero es en este nuevo período cuando el curso se amplía, se profundiza y se lleva a la práctica. Tenía como objeto servir de fundamento a una tesis del Instituto sobre Urbanismo y Planificación, bajo la forma de trabajo semanal, mediante el estudio de textos y de los trabajos ya realizados. El arquitecto Jorge Vivanco (v.) estaba al frente del curso.

La novedad de este estudio estaba dado por el hecho de que se tomaba como centro una perspectiva histórica. Se buscaba identificar problemas cuya solución pudiera constituir un asesoramiento a las autoridades y a la población.

Entre los trabajos realizados por la sección de Urbanismo, se destaca la Ciudad Universitaria de Tucumán en la Sierra de San Javier, situada a 6 km al oeste de la Ciudad de Tucumán, que abarcaba 18.000 ha. Fue un vasto proyecto en el que intervinieron Horacio Caminos, Eduardo Catalano, José Le Pera, Rafael Onetto, Eduardo Sacriste, Jorge Vivanco, Hilario Zalba; y los ingenieros María Carmen Agostini, Carlos Laucher y Guido Oberti, entre varios profesionales más. Este trabajo debía ejecutarse en colaboración con la Oficina Técnica de Ciudad Universitaria y con los talleres de Arquitectura del Instituto (v. *Ciudad universitaria*).

El proyecto comprendía un núcleo principal en la cumbre del cerro, con edificios de la Universidad, Centro Comunal, vivienda universitaria femenina y masculina, canchas de deporte, teatro a cielo abierto y estadio; y un

núcleo secundario situado al pie del cerro, que comprendía un área hospitalaria, escuela de agricultura, los institutos de enseñanza secundaria, vivienda, servicios generales, deportes y la estación inferior del funicular que unía ambos núcleos. En este trabajo se destacaba la solución del sistema estructural del Centro Comunal y el gran bloque de viviendas, del cual solo se realizó su estructura.

Otros trabajos realizados fueron:

► Estudio y confección de anteproyectos y proyectos para la urbanización y construcción de viviendas para empleados y obreros de los ingenios Marapa y Ñuñorco en Tucumán, 1946.

► Estudio de la urbanización los pueblos de Purmamarca y Maimará, solicitado por el gobierno de Jujuy. Los trabajos comprendieron un anteproyecto de reordenamiento del pueblo de Maimará y un anteproyecto de creación de un pueblo nuevo en Purmamarca, 1947.

► Confección de planos y dirección de obra de la Colonia de Vacaciones de Taff del Valle (Tucumán), solicitado por el Ministerio de Salud de la Provincia.

► Estudio y proyecto de tres edificios públicos y seis hoteles y hosterías de turismo, solicitados por el Gobierno de Catamarca.

Si bien los fines del Instituto eran investigar, proyectar y construir, la ejecución de las obras dependía de la entidad que solicitaba el proyecto.

Es importante destacar la labor del director

del IAU, el arquitecto Jorge Vivanco, quien, junto con el arquitecto Jorge Ferrari Hardoy (v.), de Buenos Aires, fue invitado al CIAM en Bridgewater, Inglaterra, en el año 1947. Allí Vivanco recibió las felicitaciones de los delegados de la Comisión de Educación del CIAM, presidida por Gropius (v.), por la exposición realizada por Vivanco sobre el plan de estudios del Instituto. Vivanco, durante su estadía en Europa, también estableció vinculaciones con otros grupos nacionales de arquitectos de relieve. Por último, cabe agregar que el Instituto de Arquitectura y Urbanismo, creado sobre la Escuela de Arquitectura existente, fue de importancia primordial no solo en el aspecto de la enseñanza sino también en el urbanismo; y es allí donde encontramos las directivas más generales que orientaron su acción. **M. R. F. / M. I. C**

Bibliografía: RESOLUCIONES DEL ARCHIVO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN. RECTORADO; RESOLUCIONES DEL ARCHIVO GENERAL DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO. RESOLUCIONES DEL ARCHIVO DEL PERSONAL DOCENTE DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO: ARCHIVO PERSONAL DE JORGE E. VIVANCO; ARCHIVO PERSONAL DE EDUARDO SACRISTE; MEMORIAS DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN, PERÍODO COMPRENDIDO DESDE 1946 A 1952. PUBLICACIÓN N.º 886. UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN. COMPILACIÓN (DE 01.01.1937 AL 31.12.1962). TOMO II. TUCUMÁN: IMPRENTA UNT, 1962.

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO (IAA).

(v. **Historiografía de la arquitectura**).

INSTITUTO INTERUNIVERSITARIO DE ESPECIALIZACIÓN EN HISTORIA DE LA ARQUITECTURA (IIDEHA).

Instituto creado a fines de los años cincuenta con el objeto de constituirse en centro de formación de docentes en la especialidad. Tuvo un importante rol en el campo cultural de la arquitectura durante la década de 1960 (v. **Historia de la arquitectura**).

El instituto fue creado en 1959, a partir de una propuesta formulada por F. Bullrich (v.) en una reunión de profesores de Historia de la Arquitectura del Cono Sur realizada en 1957. El proyecto se materializó en el seno de la Facultad de Arquitectura y Urbanística de la Universidad Nacional de Córdoba y continuó sin interrupciones hasta 1971. En esta iniciativa participaron casi todas las escuelas de arquitectura argentinas con la exclusión de la de

Buenos Aires. Sus principales animadores fueron Enrico Tedeschi (v.), Jaime Roca (v.), Marina Waisman (v.) y Raúl González Capdevilla. Entre 1960 y 1970, el Instituto organizó una serie de seminarios dirigidos por importantes personalidades del ámbito internacional: Nikolaus Pevsner, Giulio Carlo Argan, Vincent Scully, Fernando Chueca Goitía, Joshua Taylor, Reyner Banham y Umberto Eco.



► LA TRANSCRIPCIÓN DEL SEMINARIO DE GIULIO CARLO ARGAN EN IIDEHA.

El Instituto produjo una serie de publicaciones de valor, como la transcripción del seminario de Argan que dio origen al libro: *El espacio arquitectónico del barroco a nuestros días* (1968), algunos trabajos sobre arquitectura latinoamericana y los boletines

bibliográficos anuales publicados desde 1960 a 1971. Su contenido en principio abarcaba revisiones realizadas por sus integrantes, fundamentalmente por M. Waisman y E. Tedeschi, y traducciones de comentarios bibliográficos publicados por importantes revistas internacionales. Con el tiempo se adjuntaron algunos artículos críticos, traducciones de trabajos de Argan, Pevsner y otros prestigiosos autores europeos. A ello deben agregarse algunos artículos sobre cuestiones de la historia de la Arquitectura Moderna, firmados también por Waisman y Tedeschi. **F. A.**

Bibliografía: ARQUITECTURA LATINOAMERICANA EN EL SIGLO XX, BARCELONA: LUNWERE, 1998; BOLETINES BIBLIOGRÁFICOS DE IIDEHA, 1960-1971.

IRAM (Instituto Argentino de Racionalización de Materiales). El IRAM es una entidad civil sin fines de lucro, cuya finalidad radica en ejecutar y coordinar la labor de normalización en el ámbito nacional. Nuclea las inquietudes de industriales, consumidores —principalmente del Estado—, tecnólogos e investigadores, y estudia en estrecha relación con ellos las normas técnicas. Se sostiene mediante las cuotas de adhesión de los asociados y los honorarios por servicios; intenta mantener así una autonomía equidistante respecto de los actores sociales interesados en la producción, para garantizar la objetividad de las normas elaboradas. Estas se refieren a simbologías, definiciones y unidades de la ciencia y la tec-

nología, a materiales, productos y equipos, a sistemas de inspección, recepción y control, a sistemas de instalaciones, mantenimiento, higiene, a organización administrativa e industrial, etc.

Una serie de organismos de estudio preparó un esquema de la norma que, luego de someterse a la discusión pública por un mínimo de treinta días y un máximo de 180, es elevada al Comité General de Normas para su aprobación definitiva. El Comité es el encargado de examinar las normas desde el punto de vista general y de coordinarlas entre sí.

El estudio de una norma requiere no solo la reflexión específica de los especialistas, sino también la revisión de los antecedentes nacionales e internacionales, y entre estos últimos da preferencia a las elaboradas en el ISO, el Comité Internacional de Normas, y el COPANT, el organismo específico panamericano. El sello IRAM distingue los productos que se someten a su control de calidad.

HISTORIA.

El IRAM se constituyó como entidad civil con características muy similares a las actuales el 2 de mayo de 1935, y obtuvo su personería jurídica en 1937. Aunque independiente del Estado, se creó bajo su inspiración. Es necesario recordar que en esta década el Estado comienza a intervenir decididamente en la economía e impulsa la racionalización productiva en función del aumento de la productividad. La normalización resultaba en este sentido fundamental, por lo que no podía retardarse la creación de un ente que coordinara los distintos impulsos que ya se verificaban en este sentido. El IRAM fue el primer instituto de esta índole en toda América Latina. Bajo su impulso se crearon institutos similares en otros países del Subcontinente, que se asociaron luego para conformar el COPANT (Comité Panamericano de Normalización Técnica), asociación que el IRAM presidió hasta hace pocos años. A pesar del apoyo estatal, recién en 1989 se promulga un decreto para considerar las normas IRAM como normas argentinas, dándoles un alcance oficial que antes no tenían, aunque desde 1956 ya era reconocida por el Estado argentino su competencia ante los foros internacionales. En el ámbito de la arquitectura y la construcción adquiere un peso particular hacia los años sesenta en relación con la industrialización de sistemas de vivienda de interés social (v.), y vuelve a perder sus vínculos con la crisis de la construcción en la década de 1980. **G. S.**

j

Edificio Comega en Bs. As., de Joselevich y Douillet.



J



JAESCHKE, VÍCTOR JULIO.

Buenos Aires, 1864 – Íd., 1938. Arquitecto. Se lo considera uno de los precursores del urbanismo en nuestro país. Desplegó

en sus artículos sobre estética edilicia múltiples críticas a proyectos urbanos para Buenos Aires, formulados por políticos, empresas de tierras, profesionales extranjeros y hasta por los “especuladores disfrazados de ediles” que, en su opinión, dirigían el Municipio.

Cursó estudios en la Escuela Técnica Superior de Munich y revalidó su título en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (UBA). En 1908 obtuvo una mención de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires por su obra de Callao 920. Sus escritos, en especial los producidos durante los años 1898-1912, se encuentran compilados en la obra *Las avenidas* (Bs. As., 1912). Atacó particularmente el proyecto urbanístico realizado por Joseph A. Bouvard (v.) por su carácter geométrico, su abuso de la línea recta, la ignorancia de la topografía y la dudosa idoneidad técnica del autor.

Entusiasta propulsor de las ideas de Camillo Sitte, criticó, al igual que Altgelt (v.), la sumisión a todo lo proveniente de París, pero sin apartarse de la admiración por otros modelos europeos, ni de la visión peyorativa del Buenos Aires cuadrangular.

Su crítica no estaba exenta de propuesta, pues tenía su propio proyecto de diagonales para esta ciudad. En 1898 había formado la Co-

misión pro avenidas diagonales, y su acción como urbanista tuvo más eco en la Comisión de Urbanismo de los Amigos de la Ciudad que en la SCA (v. *Sociedad Central de Arquitectos*), quien no tomó parte oficialmente en la cuestión de las avenidas diagonales (v.).

Durante 1920 continúan sus escritos desde la *Revista de Arquitectura*, en ocasiones solidarizándose con las iniciativas de algunos intendentes —por ejemplo Noel (v.)— para luego descalificarlas al no solucionar los que él consideraba males endémicos de Buenos Aires, como su ilimitado crecimiento, la falta de plan, de aire y luz en la parte central, la carencia de un código que reglamentara las volumetrías, estilos y alturas de las construcciones sobre la nueva Diagonal Norte, etc.

Es en la misma década cuando el urbanismo se transforma en tema de actualidad en congresos panamericanos, medios de difusión y visitas de urbanistas extranjeros. A esta altura, los conceptos de Jaeschke van perdiendo vigencia y se alejan de los fundamentos de carácter científico impulsados desde las nuevas corrientes urbanísticas.

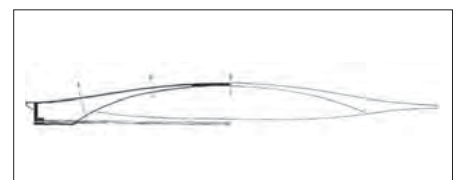
Cuando falleció colaboraba en el Concejo Deliberante, en cuyo diario de sesiones publicó uno de sus últimos trabajos sobre la Avenida 9 de Julio. J. T.

Bibliografía: J. D. TARTARINI. VÍCTOR JULIO JAESCHKE, ARQUITECTO URBANISTA. TRABAJO PRESENTADO EN LAS SEGUNDAS JORNADAS DE HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA Y ARQUITECTÓNICA DE LOS SIGLOS XIX Y XX. BS. AS., OCTUBRE / NOVIEMBRE DE 1989 (MÍMEO).

JANNELLO, CÉSAR. Buenos Aires, 1918 - Íd., 1985. Arquitecto, diseñador, docente; cofundador del grupo “Organización de Arquitectura Moderna” (v. OAM). Trasladó la claridad elemental que impregnaba las búsquedas del Concretismo a su producción arquitectónica, vinculada a las respuestas efímeras para grandes exposiciones. Su actividad en la docencia y en la investigación alcanza particular relevancia tras introducir en nuestro país la semiología en la enseñanza de la arquitectura.

Su temprana relación profesional con Amancio Williams (v.) lo llevó a colaborar en 1946 en el proyecto de un edificio para oficinas. Si bien la iniciativa no excedió el carácter solo experimental que envolvió a la mayor parte de las propuestas de Williams, en Jannello ese proyecto adquirió una particular influencia, ya que allí pudo hallarse un punto de partida de las principales preocupaciones con las que abordó problemas de diseño y de arquitectura.

Participó del proceso de consolidación del Concretismo a fines de los cuarenta y comienzos de los cincuenta, y extendió el área de intervención de las figuras centrales de Maldonado (v.) y Hlito, y su *Arte Concreto - In-*



► PUENTE PEATONAL SOBRE AV. FIGUEROA ALCORTA, BS. AS.

vinción, a través de la creación del grupo “Organización de Arquitectura Moderna”, junto a Gerardo Clusellas (v.) y Horacio Baliero (v.). Dentro de este campo, produjo la silla W, creada en 1946 y mostrada dos años más tarde en la exposición “Nuevas Realidades” que organizó la galería Van Riel de Buenos Aires, de la que participaron, entre otros, Maldonado, Hlito, Catalano (v.) y Rogers (v.). Allí, por primera vez en nuestro país, quedó planteada la unificación de las artes visuales y la fusión entre diseño y arquitectura bajo las consignas de Arte Abstracto - Concreto - No Figurativo.

Las formas claras y directas que se desprenden de la Teoría del Buen Diseño impregnaron su producción arquitectónica, ligada a una miesiana búsqueda de abstracción y a la aplicación de adelantos tecnológicos, para resolver —a través del montaje en seco de piezas estandarizadas— problemas formales sintetizados en el uso de mínimos recursos. Esta operación de innovación tecnológica y elementarismo formal se traduciría en las respuestas dadas a necesidades de rápido montaje y creación de sistemas de unión en seco que trajeron aparejadas las exposiciones temporarias.

En 1954, junto a Clusellas, realizó para la Feria Internacional de Mendoza los pabellones de Mendoza, de la Industria Vitivinícola y del Brasil, con respuestas basadas en ejercicios proyectuales signados por la levedad de volúmenes puros posados sobre la tierra con delgadas columnas perimetrales que exaltaban su permeabilidad visual o peatonal cuando se desarrollaban en altura.

En 1960, Jannello tuvo un papel central en



► PABELLÓN PRINCIPAL DE LA EXPOSICIÓN DEL SESQUICENTENARIO DE MAYO, ACTUAL ANEXO DEL MNBA, BS. AS.

la organización de la Exposición del Sesquicentenario de Mayo, en terrenos ubicados en lo que se convertiría en el Centro Municipal de Exposiciones y en los jardines del Museo Nacional de Bellas Artes. A su cargo quedó la dirección de la oficina de estudios y proyectos creada para ese evento, de la que surgió el símbolo de la Exposición, el pabellón de administración, el teatro auditorio, el pabellón principal de la Exposición, destinado la Comisión Nacional de Cultura, y también el puente peatonal por sobre la Av. Figueroa Alcorta.

Los características programáticas que favorecían experimentaciones en torno de búsquedas de síntesis constructiva y de disolución de límites espaciales introducían también la temporalidad efímera como un condicionante básico. Sin embargo, tres de las propuestas de Jannello y el equipo de arquitectos a su cargo permanecieron construidas, y se con-

virtieron en manifestaciones emblemáticas de la Arquitectura Moderna argentina.

De las propuestas de carácter permanente, solo desaparecería el Teatro Auditorio al aire libre, cuyo proyecto había contado con la participación de Eduardo Vidal, Fernando Saladrigas y Miguel Carreras. Por su escala se trataba de la obra más importante de la Exposición: conformada por un cuadrado mayor, de 80 m de lado —destinado a 3.900 espectadores—, y otro menor, de 40 m de lado —destinado al escenario—, que se interceptaban en un vértice. Su materialización requirió de un importante movimiento de tierra para generar el declive de la platea, por sobre el que una tenue estructura de madera resolvía las escalinatas, mientras paraboloides hiperbólicos cubrían el escenario.

Las obras que perduraron fueron el puente peatonal y el pabellón principal de la Exposición, el cual, conectado al inmediatamente cercano Museo Nacional de Bellas Artes, se constituyó en un anexo permanente a pesar de haber sido concebido por sus autores “como si fuera un simple pabellón desmontable”. En el primer caso, se trataba de una obra realizada por Jannello con Silvio Grichener y el asesoramiento del ingeniero Atilio Gallo, donde la respuesta funcional de unir los espacios públicos que separaba la Avenida Figueroa Alcorta se valió del uso del hormigón para exaltar la levedad de una membrana delgada suavemente ondulada por sobre la forma estructural del arco que la sostiene, diluido visualmente en la orgánica continuidad generada. El pabellón que Jannello realizó junto a profesionales pertenecientes a la Dirección



► LA LEVEDAD DE LA MEMBRANA DELGADA DEL PUENTE PEATONAL, DE C. JANNELLO Y S. GRICHENER, PERMITE DILUIR VISUALMENTE LA ESTRUCTURA EN LA CONTINUIDAD ORGÁNICA DEL PARQUE.

Nacional de Arquitectura y a la Subcomisión de Exposiciones y Ferias, como Rubén Fraile y Jorge Gómez Alais, era un prisma alargado de dos niveles, solamente interrumpido por la circulación vertical, que distinguía a un sector muy permeable en la planta baja de un volumen opaco destinado al auditorio. Las técnicas utilizadas reforzaban esa síntesis formal, donde una estructura de perfiles U pareados, para sostener un entepiso de tirantería y una cubierta colgada de vigas reticuladas a la vista que atraviesan con una rítmica separación el prisma alargado, canaliza a su vez los desagües pluviales; y las diferencias entre transparencia y opacidad las asumían cerramientos de piezas prefabricadas de vidrio y un sistema de protección solar de esterillas metálicas, o bien de placas hormigón. Similares perfiles y vigas reticuladas —aunque ahora visibles en el interior— también resolvían el demolido pabellón de administración de Jannello y Gómez Alais, en el que cerramientos de acrílico translúcido blanco enfatizaban la levedad de la obra.

En la década de 1960, Jannello pasó a desempeñarse en el plano docente en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, y desde su cátedra de Visión abrió un nuevo enfoque transdisciplinario que articuló Semiología y Arquitectura, y que contó con la participación del polifacético Oscar Masotta. Los primeros resultados de esta experiencia quedaron sintetizados en el trabajo “Proposición de objetivos y metodología”, presentado en 1965 ante el VIII Congreso de la UIA, en París, que precisamente realizaron Jannello y Masotta. Profundizando este novedoso enfoque, Jannello creó en 1968 el Instituto de Arquitectura y al año siguiente, secundado por Mario Gandelsonas y Diana Agrest (v.), la cátedra de Semiología Arquitectónica, que en 1970 contó con la visita de Umberto Eco. **g. v.**

JOOSTENS, ENRIQUE. Amberes (Bélgica), 1841 - Buenos Aires, 1893. Arquitecto. Activo en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX.

Se graduó en la Academia de Bellas Artes de Bruselas en 1861. Llegó a la Argentina en 1866. Construyó la cervecería Bieckert, la Iglesia del Sagrado Corazón en Buenos Aires y la de San Antonio de Areco, así como numerosas residencias particulares.

Bibliografía: AA.VV. SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS, 100 AÑOS DE COMPROMISO CON EL PAÍS. Bs. As., SCA, 1993.

JOSELEVICH, ALFREDO. Buenos Aires, 1907 - Íd., 1974. Arquitecto. Perteneció a esa generación de arquitectos cuya formación en la Escuela de Arquitectura de los años veinte le permitió asumir compromisos de diseño de las más diversas tendencias: académicas, pintoresquistas o dentro de las líneas del recién arribado Movimiento Moderno (v. **Moderna, Arquitectura**). Incurrió también en el campo de la pintura y de la música.

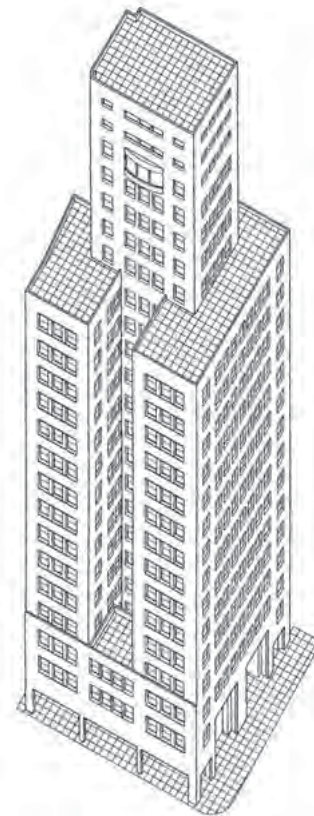
Entre sus obras más importantes pueden mencionarse en primer lugar el edificio Cometa (1932-1933), cuya autoría comparte con el arquitecto Enrique Douillet y que integra el grupo de “rascacielos” que enriquecieron el perfil urbano de la ciudad de Buenos Aires en los años treinta. La adopción del lenguaje racionalista, la utilización de la planta libre, de la estructura de hormigón armado y el uso de los nuevos materiales y tecnología lo ubican en la avanzada de su época.

Otro de sus primeros trabajos fue su casa de veraneo en La Cumbre (Córdoba, 1934). Ambas obras ya muestran un manejo eficiente de escalas arquitectónicas diversas.

Con posterioridad, Joselevich desarrolló gran parte de la actividad profesional junto al arquitecto Alberto Ricur (v.).

Entre sus obras se destacan: la casa en la calle La Pampa 3250 (1937), Buenos Aires; su propia residencia en Entre Ríos 151, Bella Vista; la vivienda con consultorio de Haedo 1270, Vicente López (las dos últimas en la Prov. de Buenos Aires); los edificios de renta o propiedad horizontal de Zavalía 2020 (1943), 11 de Setiembre 1836 (1943), R. Scalabrini Ortiz (ex Canning) 3334 (1938), Güemes 4841, Avenida del Libertador 2166, el edificio Panedile (Avenida del Libertador 3754, junto con los estudios Aslan y Ezcurra (v.) y Mario Roberto Álvarez y Asociados (v.), la Torre Dorrego (Avenida Dorrego y Ancón), junto con el arquitecto Luis Caffarini, todos estos en Buenos Aires. Fue, además, el primer estudio que incurrió en aplicaciones de sistemas industrializados pesados al utilizar el sistema Coignet en las viviendas para la Cooperativa Obrera de Villa Lugano, en el Partido de La Matanza, vecino a la Capital Federal. Entre otros temas, cabe destacar el edificio para oficinas en la Avenida Roque Sáenz Peña 852, Buenos Aires (1944); la casa Beige en Avenida Mitre 901, Avellaneda (1948); diversos establecimientos educacionales para la congregación de los Hermanos Maristas, así como el Colegio Bayard (1960) y el de la Sociedad Chalom (1963), to-

Edificio COMETA



► EL EDIFICIO COMETA, DE A. JOSELEVICH Y E. DOUILLET, FUE UNO DE LOS PRIMEROS “RASCACIELOS” DE BS. AS. EN DONDE SE USÓ EL LENGUAJE RACIONALISTA.

dos ellos en Buenos Aires, y las fábricas Lonalino en San Martín (1944); EMA S.A., en Munro (1949); Textil San Andrés, en San Andrés (1949-1968).

Actuó permanentemente en la SCA (v. **Sociedad Central de Arquitectos**). No efectuó búsquedas manifiestas de especulaciones y propuestas teóricas. Fue antes que nada un pragmático y un constructor. Para él la arquitectura era el resultado del empleo lógico de los materiales y las técnicas (experimentó con las posibilidades expresivas del ladrillo y de materiales como el mármol y el granito), de la creación de espacios con la proporción y adecuación acordes con los usos respectivos. **J. C.**

JUÁREZ CÁCERES, NICOLÁS. Santiago del Estero, 1906 - Córdoba, 1964. Arquitecto. Su obra se caracteriza por haber sido en general desarrollada desde la estructura administrativa del Estado y dentro de los cánones estilísticos del Racionalismo.

Egresado de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba en 1936, trabajó al comienzo junto al arquitecto Lo Celso, aunque su producción más importante se ubica a fines de la década del treinta en el ámbito de la función pública.

Es importante destacar que, si bien las primeras manifestaciones del Racionalismo aparecen en Córdoba a través de la obra de los arquitectos Roca (v.) y Vilar (v.), en la arquitectura oficial el lenguaje racionalista estuvo ausente hasta 1936. En ese año, y durante todo el período que abarca la administración del gobernador Sabattini (1936-1940), aumenta la actividad de la Dirección General de Arquitectura en las áreas de Educación, Turismo y Sanidad. Esta particular coyuntura y la importancia que NJC le asigna a la obra pública, en tanto permite “por su complejidad la integración de múltiples conocimientos”, explican su activa participación desde el proyecto hasta el detalle de diseño, el cálculo estructural y el funcionamiento de las instalaciones especiales.

Su producción arquitectónica puede dividirse en dos etapas, caracterizada la primera por la arquitectura escolar —de 1936 a 1941—, y la segunda por arquitectura hospitalaria —de 1942 a 1962. Del primer ciclo forman parte las escuelas Presidente Rivadavia y Mariano Moreno —1937—, Presidente Yrigoyen —1938—, Roque Sáenz Peña y Sarmiento, proyectadas en 1939. Con ellas se procura establecer un tipo repetible que será el que se



► LA ESCUELA SARMIENTO, EN CÓRDOBA, DE N. JUÁREZ CÁCERES: UN TIPO REPETIBLE PARA LOCALIZACIONES EN ESQUINA.

utilice, para la localización en esquina, en casi todas las escuelas del período, en la capital y en el interior de la Provincia de Córdoba.

Por la realización temporal y por la unidad formal, generalmente se interpretan como obras de un mismo autor; en realidad son el resultado de la labor de la Dirección General de Arquitectura, y lo cierto es que, ante la solicitud de Sabattini de erigir cuatro escuelas monumentales “que sean el orgullo de Córdoba”, NJC selecciona los barrios San Martín y Alta Córdoba y proyecta las Escuelas Yrigoyen y Sarmiento. Es esta última —inaugurada en 1940— el mejor ejemplo de evasión al tipo: desde su modo de implantación en el sitio hasta su concepción formal-espacial. Los dos cuerpos que la conforman se articulan en el volumen escaleras, e introduce también la rampa como sistema de avanzada para un edificio escolar de la época.

Respecto del segundo ciclo, en el año 1942 comienza su especialización en el tema hospitalario, que años más tarde lo llevará a hacerse cargo del Departamento de Ingeniería Sanitaria del Ministerio de Salud Pública de la Provincia de Córdoba. En 1943 se licita según su proyecto la construcción de un centro de alta complejidad, el Hospital Córdoba de la ciudad capital. Median varios proyectos en

materia asistencial y turismo: la Colonia de Vacaciones de Villa General Mitre, el Reformatorio de Menores, el Hogar de Menores Madres —actual Hospital Rawson. Su especialización en el tema salud culmina en 1960 con el proyecto del nuevo Hospital San Roque. De este último sólo se ejecuta una parte: en 1961 se inauguró el pabellón de radioterapia, también con su propio proyecto de instalaciones especiales.

En todos los ejemplos mencionados hay una constante de volúmenes articulados, interrumpidos por largas aberturas en las circulaciones verticales, uso del aventanamiento corrido o utilización de elementos de ingeniería naval, y siempre una preocupación manifiesta en el proyecto sobre el detalle del diseño, el equipamiento y las instalaciones.

Al analizar la obra de NJC se desprende un concepto de Racionalismo ligado al carácter práctico y funcional de la arquitectura, con preeminencia del aspecto constructivo. Esto queda claro en sus palabras, referidas al problema de la vivienda: “la solución de una habitación cómoda, higiénica y barata, que tenga alcance a todas las ventajas de la vida civilizada en nuestra ciudad, es un problema complejo pero no insoluble; el secreto de la ciencia reside únicamente en la buena voluntad de los poderes”. **C. B.**

JUJUY, SAN SALVADOR DE. Ciudad del noroeste de la Argentina, capital de la Provincia de Jujuy, que limita al norte con Bolivia, al este y al sur con la Provincia de Salta y al oeste con Chile y Bolivia. Situada a 1.259 m sobre el nivel del mar, entre los ríos Grande y Xibi-Xibi, posee una población de 277.985 habitantes (censo 2001). La distancia que la separa de la ciudad de Buenos Aires es de 1.654 km.

Luego de dos intentos (1561, ciudad de Nieva, y 1575, San Francisco de Álava), Francisco de Algañarás y Murguía funda definitivamente San Salvador de Velasco del Valle de Jujuy el 19 de abril de 1593 con el fin de consolidar la dominación de los naturales de la región y facilitar las comunicaciones entre la Gobernación del Tucumán, a la que pertenecía la Audiencia de Charcas, y el Perú. La ciudad fue situada entre sus anteriores emplazamientos y trazada según las instrucciones del gobernador de Tucumán Juan Ramírez de Velasco. Es probable, a partir del estudio de planos posteriores, que la traza fundacional haya sido una cuadrícula



► CASA DE GOBIERNO, FRENTE A LA PLAZA BELGRANO, EN SAN SALVADOR DE JUJUY.

rectangular apaisada de 10 x 4 manzanas cuadradas, con la plaza mayor desplazada hacia el este. Las medidas adoptadas para estas fueron 144 pies (aproximadamente 122 m) de lado, y 35 pies (9,7 m) de ancho para las calles.

Los comienzos fueron difíciles para la pequeña ciudad colonial rodeada de cerros. A pesar de las disposiciones establecidas por el fundador de “cercar sus solares y poblar sus estancias y chacras, viniendo o enviando persona que por él asista”, los pobladores disminuían año tras año. Las razones de este proceso de desdoblamiento se debían en parte a conflictos políticos, pero fundamentalmente a la constante hostilidad indígena.

En 1598 se había comenzado la construcción de la iglesia matriz en un solar frente a la plaza. Esta se derrumbó en 1631, y aunque fue

reconstruida hacia 1659, en 1691 estaba nuevamente en ruinas. Por su parte, los franciscanos, instalados definitivamente en 1611, iniciaron también la construcción de su iglesia y casa, al igual que los mercedarios. En 1630 se fundó la Ermita de San Roque, núcleo del primer hospital. Se destacaban entonces escasas viviendas; el cabildo funcionaba en una precaria edificación. El paisaje urbano resultante en el siglo XVII fue en extremo modesto.

Durante el siglo XVIII, signado por las reformas introducidas con la llegada de los Borbones al trono de España, la ciudad de Jujuy recibió una corriente inmigratoria española que afectó a la población, la que alcanzaba los 2.013 habitantes hacia 1779. Sin embargo, la inversión del sentido de la circulación económica como consecuencia de la creación del Virreinato del Río de La Plata (1776) la perjudicó notoriamente. En 1765 el edificio de la iglesia matriz fue nuevamente habilitado. Diez años más tarde se construyó la Capilla de Santa Bárbara a cinco cuabras hacia el oeste de la plaza mayor, hecho que marca la dirección del crecimiento de la ciudad. En el año 1784, con el nuevo régimen de intendencias, San Salvador de Jujuy pasó a integrar la de Salta junto con Tarija, Tucumán, Santiago del Estero y Catamarca.

La ciudad tuvo un destacado protagonismo en las guerras de la Independencia. Basta recordar el heroico Éxodo Jujeño (1812), cuando el pueblo decide abandonar la ciudad y unirse al ejército del General Belgrano. En 1834, luego de un triunfo de las fuerzas jujeñas sobre la salteñas en Castañares, la ciudad se convirtió en la capital de la flamante provincia. Al separarse definitivamente de la de Salta, se proclamó la Provincia de Jujuy. Otro suceso histórico relevante tuvo lugar en el año 1841: el General Lavalle fue asesinado por un grupo de soldados rosistas en la casa donde hoy funciona el museo que lleva su nombre. Superado el período de guerras, la ciudad se reorganizó: se abrieron las primeras escuelas públicas, se rehabilitó el hospital (1850), se instaló la primera imprenta y se publicó el primer periódico: *El Orden* (1856).

Para entonces, la Casa de Gobierno funcionaba en un edificio estructurado a partir de dos patios (1866), en el solar que luego pertenecería al Banco de la Nación, y el Cabildo era reinstalado en una única planta (1867), ya que el primer piso y la torre central habían sido seriamente dañados con el temblor de 1863. Por otra parte, se construyó el viejo mercado (1863) y junto a este el Teatro Argentino (1867). Sin embargo, según el censo de 1869, que de-



► CATEDRAL DE SAN SALVADOR DE JUJUY.

terminó una población de 3.072 habitantes para la ciudad, las viviendas eran de un solo piso y en su mayoría de adobe y paja, solo algunas tenían techo de tejas. Las veredas eran de laja o ladrillo y las calles estaban empedradas. La imagen del conjunto era sencilla, discontinua y achatada.

El primer plano que existe de la ciudad data de 1808 y fue publicado en el Archivo Capitular de Jujuy (1913). Es en realidad una traza dibujada con el nombre de un solo vecino por manzana, la ubicación de algunos negocios y los edificios públicos existentes. El siguiente Plano de Jujuy fue dibujado por G. de Luigi en 1875 y publicado en la *Ilustración Histórica Argentina* (1909); en él figuran los principales edificios construidos. Al hallarse la plaza descentrada de la cuadrícula, las principales actividades se volcaron hacia el centro de la trama urbana. En el plano impreso en 1917 por el Ejército Argentino figura cómo hacia 1914 las manzanas se van cerrando perimetralmente con la edificación, si bien existen aún grandes espacios abiertos y vacíos que desestructuran el tejido urbano.

Según los censos nacionales, en 1895 la población urbana era de 4.159 habitantes y hacia 1914 había aumentado a 7.665. La floreciente situación económica nacional se refleja en todas las ciudades del país con adelantos tecnológicos que contribuyen al progreso. El ferrocarril llega a San Salvador de Jujuy en 1903; esto favoreció en gran medida la industrialización de la explotación azucarera con la in-

roducción de nuevas maquinarias. Por otra parte, a partir de la construcción del ferrocarril a Bolivia, se restableció el intercambio comercial con dicho país luego de casi dos décadas de decadencia.

En 1894 se construyó el puente Pérez, de estructura metálica, sobre el Río Grande, y en 1901 el nuevo mercado. En 1902 comenzaron las obras para proveer de agua corriente a la población; hacia 1909 todas las calles de la ciudad contaban con luz eléctrica. En este período se destacan tres obras de arquitectura que reflejan un momento de esplendor: el Teatro Mitre (1901), el edificio de la Escuela Normal (1914) y la Casa de Gobierno en su nueva ubicación: la manzana sur, frente a la plaza (1920), que en un principio se llamó solo Plaza Mayor (a pesar de ser la única), en 1857 Plaza Urquiza y, finalmente, en 1910 Plaza Belgrano.

En la década del veinte, la ciudad recibió un poderoso impulso: fue asfaltada; se hicieron las cloacas; la defensa del Río Xibi-Xibi (o Río Chico); se trazaron el Parque San Martín, avenidas y paseos; se levantaron edificios públicos (el Banco de la Nación Argentina, el Colegio Nacional), entre otros adelantos. La ciudad se expandió más allá de los límites naturales impuestos por los ríos. Entre 1915 y 1935 se poblaron las áreas suburbanas: al norte, Villa San Martín y Villa Belgrano; al sur, Villa Cuyaya, Villa Castañeda y Villa Gorriti al oeste de la Ruta 9. Posteriormente, la ciudad siguió extendiéndose hacia el noroeste, pues se pobló el espacio entre el Río Grande y el Parque San Martín; hacia el oeste se ocupó el Alto Quintana con el Barrio Militar, la Villa 23 de Agosto y Ciudad de Nieva. Finalmente, en 1969, surgiría un grupo de barrios hacia el este de la Ruta 9: Almirante Brown, San Pedrito, Sarmiento y 12 de Octubre.

El arquitecto Jorge Vivanco (v.) realizó en 1955, a pedido del gobierno, un Plan Regulador para las ciudades de Jujuy y Palpalá, dando pautas para su ordenamiento, inspirado en los preceptos funcionalistas del Movimiento Moderno. Sin embargo, nunca fue puesto en práctica, por lo que el crecimiento de la ciudad fue desordenado. A partir de 1960 comienza el crecimiento vertical con la construcción de edificios tales como el Hospital Pablo Soria, los bloques de departamentos en el Parque San Martín y los hoteles Internacional y Augustus, frente a la antigua plaza, que quebraron la homogeneidad del paisaje característico. También se construyeron en este período el estadio de la Federación Jujeña de Básquet y los edificios de la Legislatura y Tribunales. Este último alcanza



► EDIFICIO DE LOS TRIBUNALES DE JUJUY.

una altura de 50 m, por lo que se constituyó en un significativo mojón urbano.

La particular ubicación de la plaza en la actualidad no coincide con el centro comercial de la ciudad. La calle Gorriti es un caso especial dentro del espacio urbano jujeño: en su corto recorrido de cuatro cuadras en dirección norte-sur reúne un grupo de significativos edificios. Desde la Avenida 19 de Abril al sur, sobre el río Xibi-Xibi, se recorren hacia el norte en forma sucesiva el acceso a la Legisla-

tura y a Tribunales, el frente lateral del Hospital San Roque y su capilla, el jardín posterior y el lado este de la Casa de Gobierno. Luego se abre la Plaza Belgrano, a través de la cual es posible ver la silueta de la Catedral y el Cabildo en escorzo. Por último, la cuadra del Colegio Nacional y, rematando el recorrido, al final de la calle, la Estación del Ferrocarril sobre la Avenida Fascio.

Aún hoy es posible circular por San Salvador de Jujuy y olvidar su carácter de ciudad capital. En ella se conserva el apacible ritmo de la vida en la provincia. A pesar de la irrupción de edificios en altura, predomina un paisaje urbano aprehensible y homogéneo. Por otra parte, antiguas costumbres indígenas se entremezclan con los más recientes ritos cristianos en festividades tales como Navidad, Carnaval y Semana Santa. La cultura del Altiplano andino ejerce su influencia desde el norte, desdibujándose los límites políticos impuestos por la Historia. **R. P.**

Bibliografía: AA.VV. EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE LOS ARGENTINOS. I NOROESTE SALTA / JUJUY. BS. AS.: ED. SCA E IAIHAU, 1982; E. BIDONDO. HISTORIA DE JUJUY 1535-1950. BS. AS.: ED. PLUS ULTRA (COLECCIÓN: "HISTORIA DE NUESTRAS PROVINCIAS"), 1980; J. CARRILLO. DESCRIPCIÓN BREVISIMA DE JUJUY, PROVINCIA DE LA REPÚBLICA ARGENTINA. SAN SALVADOR DE JUJUY: ED. IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD, 1988; A. NICOLINI Y M. SILVA. SAN SALVADOR DE JUJUY 1561-1961. DESARROLLO URBANO Y ARQUITECTÓNICO. SAN MIGUEL DE TUCUMÁN: ED. FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO. UNT, 1973.



► EL CASCO HISTÓRICO DE LA CIUDAD SE ENCUENTRA UBICADO ENTRE LOS RÍOS GRANDE Y XIBI-XIBI.

k

Antigua Confrería Munich, Costanera Sur, Buenos Aires.



K

KALNAY, ANDRÉS. Budapest (Hungría), 1893 - Buenos Aires, 1982. Arquitecto. Hermano de Jorge Kalnay (v.). Su obra más significativa se inscribe dentro de las búsquedas características de los años veinte, de una alternativa superadora de la arquitectura académica. Su obra más reputada, la cervecería Munich de la Costanera Sur, puede tomarse como un buen registro de las influencias diversas que intentó sintetizar, que abarcan desde el *Art Déco* hasta el purismo checo.

Obtuvo su título de arquitecto en 1911 en la Escuela Real Superior de Arquitectura y Construcciones de Budapest. Sirvió en el ejército de su país en la Primera Guerra Mundial y llegó a especializarse en fortificaciones. Finalizadas las acciones regresó a Budapest, donde participó activamente en los procesos de renovación política; fue designado secretario de la Sociedad de Arquitectos de la ciudad. En 1920 decidió emigrar y se dirigió a Italia, desde donde se embarcó a la Argentina junto con su hermano Jorge. Ambos llegaron a Buenos Aires en 1921 y trabajaron durante tres años en los estudios de Laas y Heine, Peralta - Martínez - Denis, Aranda - Repetto y Julio Dorma (v.). En 1923 constituyeron su oficina, en la que proyectaron los edificios del diario *Crítica* y del Cine Florida, y varias casas unifamiliares. A partir de 1926 AK comenzó a trabajar en forma independiente. Participó en numerosos concursos; obtuvo el primer lugar en los realizados para el Casino de Mar del Plata y la Bolsa de Cereales de Buenos Aires, y el terce-

ro en el del Edificio Comega. Sus obras más conocidas son la Cervecería Munich y el Chalet de la Cruz Roja (1927), ubicados sobre el Bulevar de los Italianos, en la Costanera Sur. Pero AK fue autor de una gran cantidad de edificios (más de 100 obras y centenares de proyectos realizados en su mayor parte para Buenos Aires), entre los que se destacan: otros Munich, como los de Plaza Constitución, Once y el de la calle Paraná (entre Sarmiento y Corrientes); la sede del Deutsche La Plata Zeitung (Corrientes 672, en 1930); los clubes Social y de Regatas de Chascomús (1929), el Gran Hotel España (Tacuarí 76, en 1930); los cines teatro Suipacha (Suipacha 442, en 1928) y Victoria (Av. de Mayo al 800); los edificios Michelin (Paseo Colón 1318, en 1939), Palacio Océano (Sarmiento 329, en 1929) e Industrial; Ministerio de Agricultura (H. Yrigoyen 4176); los departamentos en Lezica y Medrano (1929), Aráoz 2534 (1930), Entre Ríos 539 (1934), Alsina 1969 (1937); y numerosas viviendas individuales.

AK desarrolló una intensa actividad política. Participó del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos (CACYA), del que fue miembro de su Comisión Directiva en varias oportunidades; en 1928 fundó el Centro de Arquitectos e Ingenieros Húngaros en la Argentina. Muestra de sus intereses políticos generales es su participación como candidato a Concejal por el Partido Obrero Independiente en las elecciones de 1928. Escribió y publicó en parte sus ideas en diarios, revistas de difusión y publicaciones especializadas, como la *Revis-*

ta del CACYA, El Arquitecto Constructor, La Técnica Universal y la *Revue Internationale d'Architecture*, de la que fue cofundador y corresponsal en la República Argentina.

De la obra de AK resulta destacable la producción de la década que va de mediados de los años veinte a mediados de los treinta aproximadamente. Las primeras obras realizadas con su hermano Jorge fueron casas proyectadas a la manera académica, mientras que las últimas son declinaciones de la "manera moderna", sin valores relevantes.

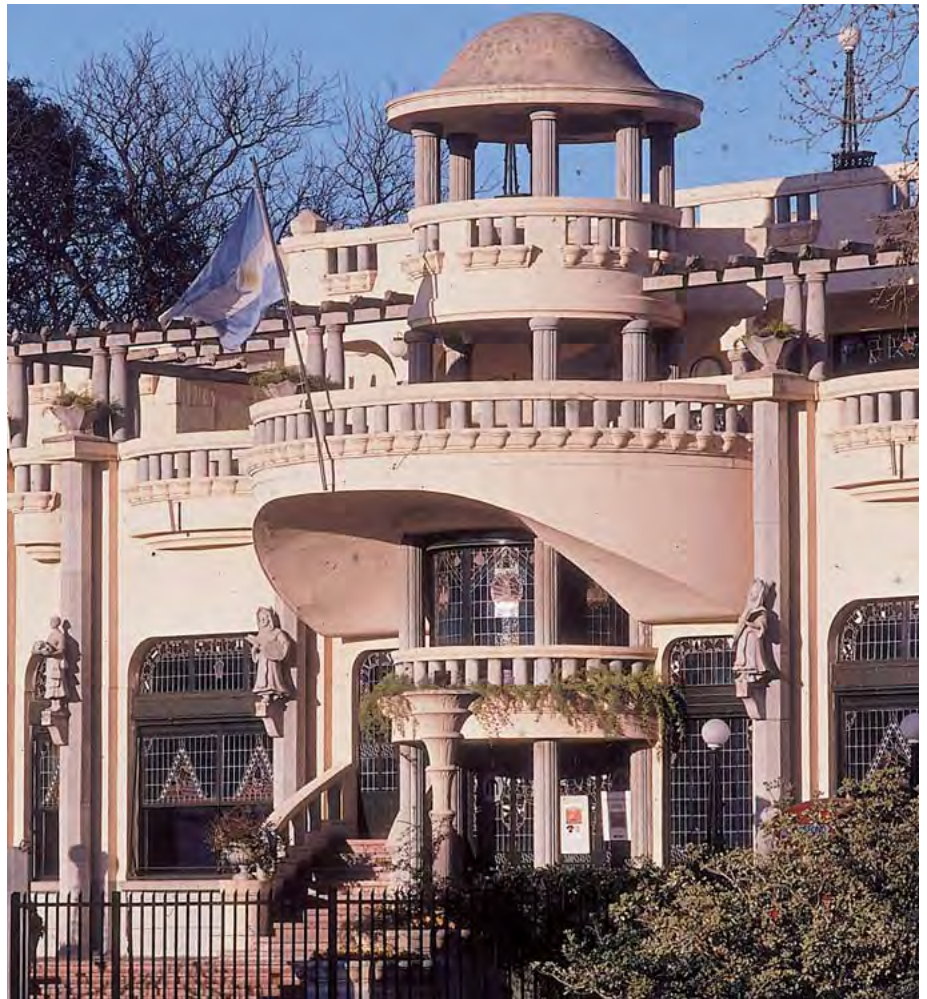
El período señalado fue además el de su mayor actividad y coherencia. En estos años la producción de AK parece haber sido especialmente impactada por las teorías del artista como vocero del espíritu del tiempo, comunes en toda Europa a principios del siglo XX, pero especialmente difundidas por la llamada Escuela de Viena. AK pensaba que la creación arquitectónica debía responder a las posibilidades técnicas, pero también que debía evitarse la repetición, ya que la obligación del artista es buscar la originalidad en cada caso.

Sus formas tienen puntos de contacto con las del *Art Déco* (v.) que fueron consagradas en la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925. Sin embargo, en su intento por desprenderse del sistema decorativo clásico y crear un nuevo sistema basado en geometrías puras, también puede notarse en ellas la influencia del llamado cubismo checo (Josef Plotchnik, Jan Kotera, Pavel Janak, Raymond Duchamp, Villon, Josef Gotchkar), representante de las renovaciones del lenguaje arquitectónico que

tuvieron lugar en los países centroeuropeos en las primeras décadas del siglo.

Las principales características de la Cervecería Munich identifican a las arquitecturas producidas por AK en el período que hemos señalado, y son: el empleo de ejes de composición; la consideración de la obra como *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) en la que se combinan la arquitectura, la escultura y la pintura; la invención de elementos de arquitectura, como las columnas del orden gigante, compuestas por tres pilares delgados; el encastre de formas huecas en formas sólidas, como ocurre con la escalera central o los “gazebos” en la terraza superior, un tema que AK emplea con frecuencia; el uso de *bay windows* o balcones semicilíndricos; el empleo de técnicas avanzadas en la construcción. Con sus características festivas, sus terrazas, vitrales y bajorrelieves, la obra tuvo un notable éxito popular en la medida en que AK tuvo un singular acierto en el carácter del tema. Sin embargo, AK confundió lo que constituía una solución individual con una norma universal. Con los hallazgos formales de los edificios de la costanera transformados en elementos fijos de su léxico intentó resolver otros temas, los que no podían dejar de leerse como ulteriores cervecerías. De este modo su experimento alcanzó rápidamente sus límites.

A mediados de los treinta AK abandonó las extravagancias del período anterior y nunca más logró organizar un nuevo sistema “moderno” y a la vez “original” como el que logró crear en 1927. **J. F. L.**



► LA CONFITERIA MUNICH, EN LA COSTANERA SUR DE BS. AS. (1927), ES LA OBRA MÁS CONOCIDA DE ANDRÉS KALNAY.

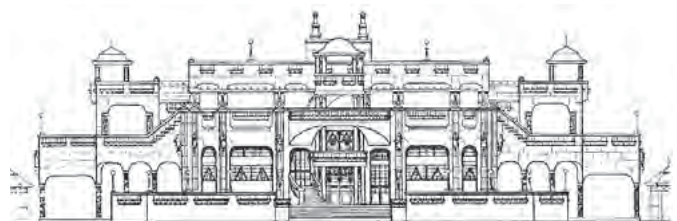
KALNAY, JORGE. Budapest (Hungría), 1884 - Buenos Aires, 1957. Arquitecto, urbanista. Una de las figuras más importantes de los momentos iniciales del desarrollo de la Arquitectura Moderna en la Argentina. Su producción intentó amalgamar el diseño arquitectónico con teorías generales acerca del desarrollo futuro y gradual de la ciudad.

Egresó de la Escuela Real Superior estatal húngara, con el título de arquitecto en el año 1912. Trabajó desde entonces con su hermano Andrés (v.), con quien decidió, por razones políticas y después de haber participado en la Primera Guerra Mundial, emigrar a la Argentina. Llegados a Buenos Aires en 1921, instalaron su estudio, que funcionó hasta 1926, año en que se separaron. Producto de este período son numerosas obras, sobre todo residencias particulares en Buenos Aires, como la de la calle



► CON SUS CARACTERÍSTICAS FESTIVAS, SUS HALLAZGOS FORMALES Y EL USO ADECUADO DE TERRAZAS, VITRALES Y BAJORRELIEVES, LA OBRA TUVO UN GRAN ÉXITO POPULAR.

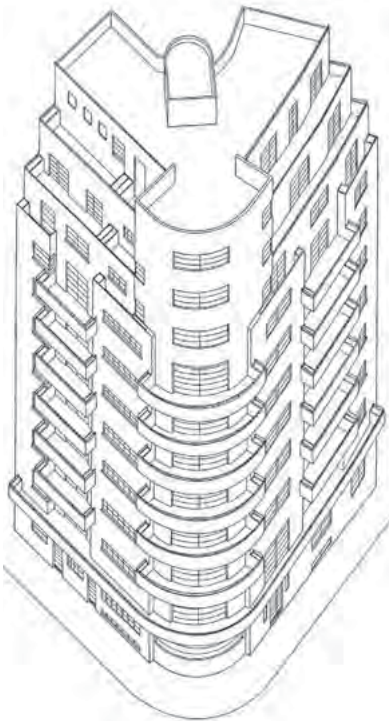
► LA ARQUITECTURA DE A. KALNAY TIENE PUNTOS DE CONTACTO CON EL ART DÉCO Y OTROS MOVIMIENTOS DE VANGUARDIA; EN LA CONFITERÍA MUNICH DESARROLLA LA IDEA DE UNA “OBRA DE ARTE TOTAL”, EN LA CUAL SE COMBINAN LA ARQUITECTURA, LA ESCULTURA Y LA PINTURA.



Casa de renta en Juncal y Esmeralda



► J. KALNAY EXPERIMENTÓ DISTINTAS TIPOLOGÍAS URBANAS CON LA VOLUNTAD DE RACIONALIZAR LA CIUDAD EXISTENTE. ESTA OBRA EN BS. AS. PODRÍA SER EL FRAGMENTO DE ESQUINA DE UNA MANZANA CON PATIO.



Paraguay 5070, Charcas y Serrano, y Charcas y Gallo, o el edificio del diario *Crítica* en Avenida de Mayo 1333 (1925-1926).

Trabajó luego en forma independiente, construyendo obras de importancia, tales como el cine Broadway, en Corrientes 1115 (1931), el mercado de Larrea y Lavalle (1929) y el estadio Luna Park. La producción de esta primera etapa presenta un lenguaje personal con reminiscencias del *Art Déco* (v.) y cierto decorativismo propio de la arquitectura de Europa Central.

Cuando a principios de la década del treinta surgió la Arquitectura Moderna en la Argentina, Kalnay se constituyó, junto con Prebisch (v.), Vautier (v.), Vilar (v.), Acosta (v.) y otros, en uno de los pilares del nuevo movimiento.

Es realmente significativa su labor en el campo del urbanismo, que él consideró directamente ligado a la arquitectura. Esta tarea abarcó importantes estudios y propuestas para Buenos Aires, entre ellos un proyecto para la remodelación del sector de Plaza de Mayo (1934).

Entre sus principales obras en Buenos Aires, las que denotan una preocupación urbanística son: el edificio de Arroyo, Juncal y Esmeralda (1934), la Maison Garay, en Av. Juan de Garay y Defensa, (1936), la Perú House (demolida), y otras tales como el edificio Barrancas, Juramento y Tres de Febrero, (1933), y el de Avenida Santa Fe y Rodríguez Peña.

También cabe mencionar la residencia Méndez Gonçalves, en Avenida Figueroa Alcorta y Ocampo (1932), y el Mercado Frigorífico Municipal Armonía, en la ciudad de Santiago del Estero (1934).

La particularidad de Kalnay frente a otros cultores de la Arquitectura Moderna en la Argentina reside en su capacidad para ensayar en algunas de sus obras teorías urbanísticas. Liernur ha demostrado cómo el arquitecto experimenta en su producción diferentes tipologías urbanas que parten de una voluntad de racionalizar la estructura de la ciudad existente. Así puede entenderse a Esmeralda y Juncal como una experimentación del tipo “patio”, a Perú House como la experimentación del tipo “tira” y a la Maison Garay como un desarrollo del tipo “torre”. Según el análisis de Liernur, Esmeralda y Juncal sería un fragmento esquinero de un bloque de manzana con patio central; Perú House, una adaptación al sistema cuadrangular del edificio en tira, que podía formar parte también del bloque de manzana o de un sistema de tiras paralelas, y la Maison Garay un ejemplo de edificio singular que podía ser considerado como el elemento particular dentro de un organismo de grandes bloques de manzanas.

Las ideas urbanas de Kalnay están relacionadas con la visita al país de W. Hegemann (v.). Liernur ha analizado cómo las tipologías urbanas que Kalnay presenta en sus trabajos posteriores están anticipadas en los que preparó junto a Hegemann, para las conferencias y exposiciones que este último desarrolló durante su estadía en el país.

A diferencia de otros exponentes de la Arquitectura Moderna en la Argentina, que ensayan alternativas radicales o de difícil solución dentro de la legislación vigente, los trabajos de Kalnay, que pueden seguirse hasta su propuesta para la Plaza de Mayo realizada para los Amigos de la Ciudad, parten de una racionalización de la ciudad tradicional. Su prédica intenta construir un compromiso entre tradición y renovación, se plantea como un llamado a las fuerzas del mercado inmobiliario, los organismos públicos y la propia disciplina arquitectónica para avanzar en la transformación gradual de la ciudad, sin apelar a una radical modificación de la estructura urbana existente.



► LA MAISON GARAY, EN BUENOS AIRES, DE JORGE KALNAY.

Bibliografía: S. BORGHINI, J. SOLSONA Y OTROS. 1930-1950. ARQUITECTURA MODERNA EN BUENOS AIRES. Bs. As.: FAU-UBA, 1987; J. LIERNUR. "JUNCAL Y ESMERALDA, PERÚ HOUSE, MAISON GARAY. FRAGMENTOS DE UN DEBATE TIPOLOGICO Y URBANÍSTICO EN LA OBRA DE JORGE KALNAY". EN: ANALES DEL IAA. N.º 25. Bs. As.: FAU-UBA, 1987.

KARMAN, RENÉ. Evreux (Normandía, Francia), 1875 - Buenos Aires, 1951. Arquitecto. Formado en la École des Beaux Arts de París, consolidó dicho modelo en la Argentina mientras fue profesor en la Escuela de Arquitectura de la UBA, donde dictó entre 1913 y 1946 la mayoría de los cursos de arquitectura.

Comenzó su formación en Fontainebleau junto a Paul Chedanne, Gran Premio de Roma y autor, entre otros trabajos, del hall de las galerías Lafayette en París (1906). Luego prosiguió sus estudios en la École des Beaux Arts de París, de donde egresó en 1902. Allí cursó en los talleres de Victor Laloux y Louis Pascal. Estos últimos, junto a Nenot y otros contemporáneos, fueron quienes, criticando los excesos en que había caído la enseñanza en la École por influencia de Charles Garnier, "restituyeron a la tradición clásica francesa su mesurada dignidad y su sistema racional" (Middleton). Asimismo Karman debió conocer de cerca a Julien Guadet, quien dirigía un taller de arquitectura y, a partir de 1894, el curso de teoría.

Una vez diplomado, trabajó durante seis años con su maestro Laloux, autor de la Gare d'Orsay, en el proyecto del Crédit Lyonnais de París, donde también colaboró Eiffel en la parte estructural.

Realizó otros trabajos en Roubaix (Palacio Municipal y Exposición internacional del Norte de Francia) y, entre 1912 y 1913, fue nombrado arquitecto de los Palacios Nacionales. En ese momento fue invitado por el pintor argentino Ernesto de la Cárcova, a la sazón profesor de Plástica de la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires, para ponerse al frente de un taller de Arquitectura en dicha institución. Karman llegó a Buenos Aires en 1913 y se sumó a una estructura pedagógica fundada en 1901, que se había transformado entonces, a partir de la creación de talleres de Arquitectura que abarcaban más de un curso, a la manera de la École de París. De este modo, junto a Pablo Hary (creador de la Escuela y profesor hasta 1924), hegemonizó el dictado de la materia al renunciar en 1914 Kronfuss (v.), Le Monnier (v.) y Gallino Hardoy, titulares de cursos por nivel (v. Enseñanza de la Arquitectura).

El modo de trabajo de Karman no difería en principio del que se desarrollaba en la Escuela hasta entonces, tomado del de la École. Se realizaban dos o tres ejercicios por curso y a menudo aparecían para cada uno programas alternativos. El programa se enunciaba con un alto grado de libertad en el manejo de las dimensiones. De la misma manera que en la École, nunca aparecieron localizaciones reales ni exigencias de diseño constructivo. El grado de complejidad creciente estaba dado por la magnitud de los programas a partir de un primer ejercicio dedicado al proyecto de lo que el sistema *Beaux Arts* consagraba como elementos de composición hasta llegar, en el último curso, al diseño de hospitales, hoteles, etc.

Una enorme cantidad de programas (alrededor de 2000), que con el tiempo fue recogiendo parcialmente el reto de la Modernidad, y una serie de transformaciones operadas en el lenguaje de plantas y fachadas a lo largo del tiempo, tuvieron como soporte consignas invariables derivadas de la École:

- El eje didáctico estaba puesto en que el alumno adquiriera destreza en la composición.

- El profesor no debía imponer tendencias lingüísticas referidas a épocas y modelos; y menos aún pretender la elaboración colectiva de "un arte nacional".

- Sí debía, en cambio, exigir armonía, proporción relativa entre los diversos elementos, lógica y constructibilidad.

- Frente a lo que Karman llamaba en 1917 "exhibición de modelos o inventos de arquitectura nueva", innecesarios a su juicio en el país, su actitud a lo largo del tiempo parece haber sido "aconsejar y encaminar, frenando excesos, hacia más modestas interpretaciones compatibles con la técnica y la economía", como señaló en 1943.

- La arquitectura, a su juicio, debía evolucionar adaptándose a necesidades, gustos, modificaciones sociales, transformaciones técnicas, sin perder por ello su carácter de obra de arte. Esto supuso la permanencia de todas las transformaciones —como se verá— dentro del sistema compositivo del *Beaux Arts*.

La puesta en práctica de estas consignas dio lugar a varias consecuencias, que contribuyen a definir de un modo particular el campo disciplinar de la arquitectura en nuestro país: ausencia de experimentalismos, Ecléctico, aceptación del "Moderno" como un estilo más, eliminación del debate ideológico dentro de las aulas (piénsese en la contestación racionalista que impusieron Hary y Karman al exaltado nacionalismo cultural de la década del diez y del

veinte); en consecuencia, la casi nula tensión cultural con que apareció el "Moderno" en trabajos profesionales de muchos de los egresados del taller de Karman. Esto puede observarse revisando las obras de arquitectos, proyectadas durante las décadas del treinta al cincuenta, que no provienen de actores vinculados al debate moderno. Se advierte una correcta calidad media y algunas obras valiosas, pero en general un manejo rutinario de las herramientas compositivas aprendidas, con escasas investigaciones que superen los modelos adoptados.

Estas características se asocian al modo de trabajo desarrollado en la Escuela, basado en la producción de esquicios donde a partir del programa se desarrollaba en pocas horas un *parti* volumétrico y en planta, en el que debían aparecer los caracteres distributivos y la *marche del edificio*, invariables hasta el final de un trabajo que, posteriormente, se iría depurando y definiendo en cuanto a sus particularidades.

El ajuste de la enseñanza de Karman respecto de las reales demandas profesionales del momento fue algo parcial, si se tiene en cuenta, por ejemplo, la casi total ausencia de edificios de renta (un encargo profesional muy corriente) como programa habitual en el curso. No obstante, el criterio de elaborar anteproyectos terminados sobre esquicios de base como única excusa de trabajo dio por resultado la falta de interés por toda experimentación que saliese de carriles seguros.

La obra profesional desarrollada por Karman fue escasa, a diferencia de la de otros profesores de la Escuela. Entre 1922 y 1930, designado por la Municipalidad de Buenos Aires, integró la Comisión de Estética Edilicia, participando en la elaboración del Proyecto que se publicó en 1925; obtuvo premios en algunos concursos (el del Palacio Municipal de Montevideo en 1914, o el de la Caja Nacional de Ahorro Postal en 1924).

Integró equipos de proyecto para los hospitales de Ituzaingó (Prov. de Bs. As.) y el Alvear y el Álvarez de la Capital Federal; en 1936 y 1938 fue jurado del Premio Anual a la Mejor Fachada en Buenos Aires y desarrolló asimismo tareas de asesor y jurado de concursos y salones anuales, cumpliendo así un rol amplio dentro del sistema de consagración profesional.

Retirado de la docencia en 1946 (tras compartir la cátedra desde los años treinta con dos de sus ex alumnos, Alfredo Villalonga y Raúl J. Álvarez), falleció en Buenos Aires el 21 de marzo de 1951. E. G.



KATZENSTEIN, ERNESTO.

Buenos Aires, 1931 - Íd., 1995. Arquitecto. Una de las más "densas" e interesantes figuras que actuaron y dieron forma a la cultura arquitectónica en la Argentina de la segunda mitad del siglo XX.

Decidió estudiar arquitectura antes de entrar al colegio secundario, con el estímulo del arquitecto Carlos Vilar (v.), hermano de Antonio Vilar (v.) y tío de EK. Egresado de la UBA en 1958, trabajó con Antonio Bonet (v.) desde 1956 a 1963. Constituyó el Grupo de Arquitectura y Planeamiento con Eduardo Bell, Gregorio de Laferrère, Gian L. Peani y Josefina Santos (1955-1957), y fue asociado del Estudio Kocourek entre 1969 y 1975; entre 1977 y 1983 constituyó el estudio Baliero (v.), Casares Ocampo, Córdoba, Katzenstein. Desde 1983 hasta 1995 trabajó en forma independiente, y con distintos asociados. Inició sus actividades docentes en 1957 como asistente de Wladimiro Acosta (v.) en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, y luego (1964) profesor adjunto en la cátedra del arquitecto Juan Manuel Borthagaray en esa misma facultad. En 1976 fue cofundador de La Escuelita, en la que estuvo a cargo de distintos cursos y actividades hasta su cierre en 1983. Fue miembro del equipo que obtuvo el primer premio en el concurso Tres Torres de Vivienda en La Boca en 1956 y del Plan de Urbanización de Villa Caraza en 1960. De ahí en más, y con distintos equipos, obtuvo numerosos premios y reconocimientos. EK publicó con Gustavo Natanson y Hugo Schwartzman el libro *Antonio Bonet. Arquitectura en el Río de la Plata y España* (1985), y artículos sobre Arquitectura Moderna en revistas como *summa*, *Cuadernos summa-Nueva Visión* (donde dirigió la serie "Tendencias de la arquitectura actual"), *Artinf. The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, distinguidos por una sutil mirada crítica. Sus obras más destacadas han sido el edificio Conurban (realizado con el Estudio Kocourek, 1969-1973), la casa Finisterre (con Justo Solsona, Uruguay, 1958-1960), la sede social del country club Los Lagartos (con Estudio Kocourek, 1973-1976), el *dormy house* del Club de campo Mayling (con estudio Kocourek, 1977-1980), el centro Parque Industrial Pilar (con Baliero, Casares Ocampo y Córdoba; 1977-1980), las sucursales Martínez, Gerli y Mar del Plata del Banco de Galicia (con Baliero, Casares Ocampo y Córdoba, 1979-1980), la casa Pé-

rez Valverde (con Horacio Baliero, 1983-1986) y la de Punta Piedras (Uruguay, con Horacio Baliero, 1989-1991).

Como muy pocos otros colegas, EK unía una extraordinaria cultura arquitectónica y humanística, y un agudo sentido crítico, a un singular talento como proyectista. La suya es una obra exquisitamente medida y, por ende, con un manejo pleno y virtuoso de las proporciones, las técnicas compositivas, las armonías texturales y de color, y los matices de la luz, como parte de una totalidad respaldada por el sentido común constructivo, pero impulsada asimismo por una incontenible curiosidad.

Las Torres de la Boca constituían una sorprendente fusión entre el gusto por la racionalidad geométrica, una vocación tecnológica de avanzada (prefabricación) y una comprometida mirada al mundo cotidiano de ese barrio y esa especial población de Buenos Aires. Cuando trabajó como integrante del Estudio Kocourek, EK profundizó su búsqueda en di-



▶ TRES TORRES DE VIVIENDA EN LA BOCA, BS. AS.

rección similar, debiendo dar respuesta a programas comerciales variados con no menos variados prerrequisitos de gusto, desde torres de oficinas hasta clubes de campo. En todos los casos esos programas 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 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 donde 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 desti-

nado 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 elocuente del espejismo modernizador desarrollista: por su altura y volumen relativos parece un tipo, algo que por la forma de su planta y por sus características constructivas es al mismo tiempo negado. La serie de bancos demuestra una infrecuente sensatez funcional, sensibilidad compositiva y calidad constructiva. Pero entre todas las obras de este período de su trabajo se destaca especialmente el edificio de administración del Parque Industrial Oks, 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.

HISTORIA DE LA CRÍTICA.

El principal trabajo sobre la vida y producción de EK es el libro *Ernesto Katzenstein Arquitecto*, compilado por Inés Katzenstein y publicado por el Fondo Nacional de las Artes en 1999. Contiene una detallada muestra de sus obras principales, la lista de la totalidad de sus trabajos, una selección de sus principales artículos y un conjunto de comentarios y estudios sobre su figura, realizados por varios autores. Además, pueden consultarse *La obra de Horacio Baliero y Ernesto Katzenstein*, en: *summa* N° 99, mayo de 1984; *Arquitectura y Ciudad (entrevista a EK)*, en: Borghini, Salama y Solsona. 1930-1950. *Arquitectura Moderna en Buenos Aires* (1987); J. F. Liernur. *América Latine: Architecture 1965-1990*. (Horacio Baliero y Ernesto Katzenstein), de 1990. J. F. L.

KIHLBERG, CARL AUGUST. Lidköping (Västergötland, Suecia), 1839 - Buenos Aires, 1909. Arquitecto. Activo en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX.

Luego de terminar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de Estocolmo viajó en 1869 a la Argentina en compañía de su discípulo G. Aberg (v.).

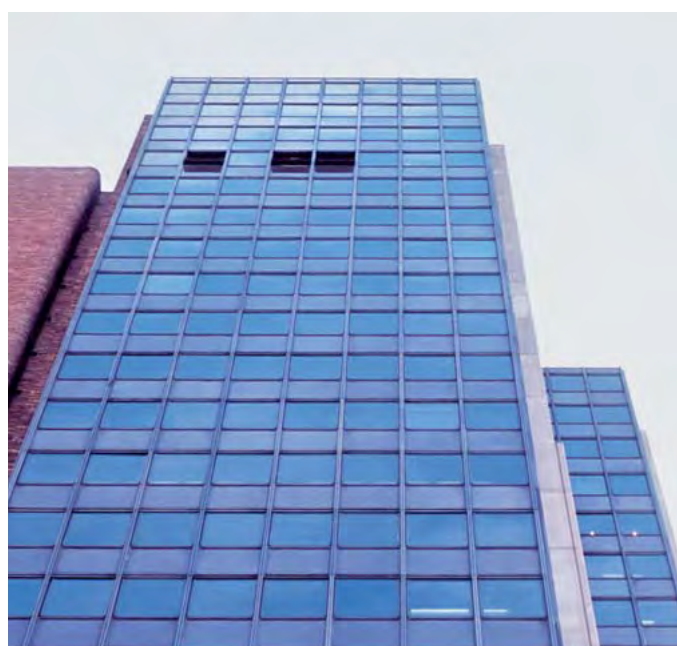
Instalados en Buenos Aires, participaron en el concurso de la Penitenciaría Nacional y realizaron un proyecto para la sede del Municipio porteño. Otros trabajos proyectados por ambos son: el lazareto de la isla Martín García



► LA FACHADA OESTE DEL CONURBAN PRESENTA UN PLÁSTICO Y ACCIDENTADO PLEGADO DE LA SUPERFICIE DE LADRILLO VISTO, QUE SE EQUILIBRA POR LA GRAN DIMENSIÓN VERTICAL DEL MURO.



► HACIA EL ESTE, EN CAMBIO, LA FACHADA ES COMPLETAMENTE VIDRIADA Y CAPTA LAS VISTAS HACIA EL RÍO DE LA PLATA. LA DIFERENCIA DE TRATAMIENTO ENTRE LAS DISTINTAS FACHADAS FACILITA, ADEMÁS, EL ACONDICIONAMIENTO TÉRMICO DEL EDIFICIO.



► EL EDIFICIO CONURBAN, EN CATALINAS NORTE, PROYECTADO POR ERNESTO KATZENSTEIN PARA EL ESTUDIO KOCOUREK, SE INTEGRA AL BASAMENTO DEL EDIFICIO DE OFICINAS DE LA UNIÓN INDUSTRIAL ARGENTINA.



(demolido), la escuela normal de mujeres de Buenos Aires (1874) y la atribuida reparación de la casa de Tucumán.

En 1873 proyectan por encargo de Sarmiento el palacio de Correos y Telégrafos, en Balcarce e H. Yrigoyen, que, ampliado por Tamburini (v.), se transformó en la Casa Rosada.

Kihlberg regresó a Suecia en 1875 para luego retornar a Buenos Aires en 1888, inaugurando una nueva etapa de su obra. En principio se asoció al joven A. Christophersen (v.). Juntos proyectaron las estaciones de Bahía Blanca y Rosario del Ferrocarril del Noroeste y Bahía Blanca. También algunas obras en Buenos Aires, como dos grandes viviendas en Callao entre Guido y República, otra en Callao y Rodríguez Peña, para C. Galván, y la Fábrica Nueva de Gas en Barracas.

Disuelta la sociedad, Kihlberg estableció su propio estudio. En 1894 proyectó una casa para A. Santa María en Belgrano y una casa de renta en Piedras entre Avenida de Mayo y Rivadavia. En 1897 diseñó el Hospital de Niños de la Sociedad de Beneficencia de Tucumán.

En Belgrano proyectó su propia casa en Conde y Virrey del Pino, así como diversas residencias. Su última obra fue la casa del Dr. Enrique Pérez, ministro de Hacienda de Sáenz Peña, en Cerrito 1272.

Kihlberg formó parte del grupo que reorganizó la SCA (v.) en 1901 y fue nombrado bibliotecario de la misma en 1905.

Bibliografía: J. MOROSI. "EL APORTE DE LOS TÉCNICOS SUECOS DURANTE LA PRESIDENCIA DE SARMIENTO". EN: ANALES DEL LABORATORIO DE INVESTIGACIONES DEL TERRITORIO Y EL AMBIENTE. LA PLATA: CIC, 1996.

KRAUS, JUAN S. J. Pilsen (Alemania), 1644 - Buenos Aires, 1714. Arquitecto. Considerado por Furlong (v.) como el más grande arquitecto de la Compañía de Jesús luego de Blanqui (v.) y Brasanelli (v.), su intervención resulta decisiva en el diseño y la construcción de la Iglesia y el Colegio de San Ignacio, en Buenos Aires.

Nacido en Bohemia, cursó estudios de arquitectura e ingeniería junto a Rupert Blank. Su ingreso como hermano coadjutor (v.) a la Compañía de Jesús tuvo lugar en el año 1689; ocho años más tarde, en 1697, fue enviado al Río de la Plata.

Poco después de su arribo a Buenos Aires, lo destinaron a las misiones de indios que la Orden poseía en el área guaraníca, donde tra-

bajó en la construcción de templos y viviendas en las reducciones de Santo Tomé, San Juan Bautista y San Miguel.

Desde 1704 hasta 1707 su actividad se alternó entre las varias obras que la Compañía tenía en construcción en las ciudades de Córdoba y Buenos Aires. Intervino en esta última, en la dirección y el proyecto del Colegio y la Iglesia de San Ignacio, cuyos planos le fueron confiados antes de su partida a las misiones. En la capital cordobesa fue encargado de las obras del Noviciado Jesuítico y de los planos para el Colegio Máximo, cuya construcción inició, aunque luego fue reemplazado por Blanqui, quien continuó con el proyecto original.

En 1710 se radicó definitivamente en Buenos Aires, donde quedó a cargo nuevamente de la Iglesia de San Ignacio. Como miembro de un cohesionado cuerpo de técnicos, resulta difícil determinar con precisión la parte que le cupo en el diseño y la ejecución de esta obra. Según Furlong, es probable que tanto la torre como la portada sean anteriores a su intervención, por lo que se atribuye la confección de la planta y la construcción del cuerpo de lantero de la iglesia. Ciertas alteraciones constructivas entre las tres primeras capillas y el resto del edificio inducen a suponer que ese sería el sector que alcanzó a dirigir personalmente antes de su deceso en 1714.

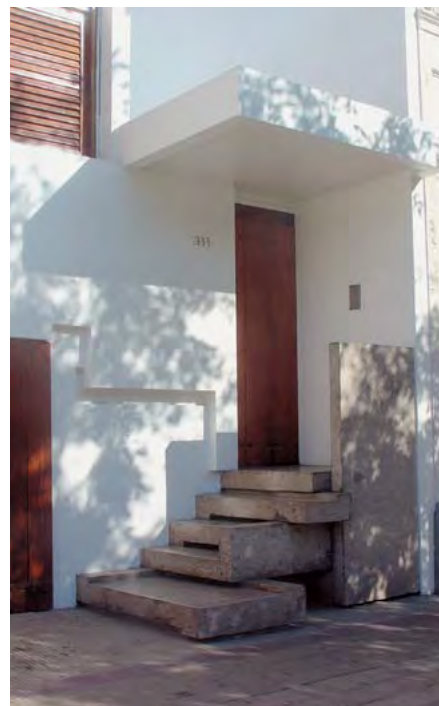
Pertenciente junto a Sepp (v.) y otros constructores al primer contingente de técnicos germanos de la Compañía que llegan al país, la arquitectura de Kraus, muy contenida desde el punto de vista expresivo, apenas permite suponer su origen. **A. C.**

Bibliografía: C. LEONHARDT. "JUAN KRAUS". EN: ESTUDIOS, 1941; V. SIERRA. LOS JESUITAS GERMANOS EN LA CONQUISTA ESPIRITUAL DE HISPANOAMÉRICA, 1944; G. FURLONG. ARQUITECTOS ARGENTINOS DURANTE LA DOMINACIÓN HISPÁNICA, Bs. As.: HUARPE, 1946; M. BUSCHIAZZO. "LA CONSTRUCCIÓN DEL COLEGIO E IGLESIA DE SAN IGNACIO". EN: ANALES DEL IAA. n.º. 13, Bs. As.: FADU-UBA; A. DE PAULA, R. GUTIÉRREZ Y G. VIÑUALES. LA INFLUENCIA ALEMANA EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA, RESISTENCIA: UNNE, 1981.

KRAUSE, VICENTE CARLOS. La Plata, 1929. Arquitecto. Uno de los principales representantes de la primera generación de arquitectos formados en la UNLP.

Completó su formación en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de La Plata y egresó con la primera promoción de arquitectos de la misma, tras haber iniciado

estudios en Rosario, donde recibió la influencia de Tito Ciochini. En La Plata fue alumno de Vicente Casares (v.), quien lo marcó decisivamente en su formación. Inclinado fuertemente por el dibujo, la pintura y la escultura, su perfil constituye una *rara avis* entre los profesionales activos, pues tradujo su sensibilidad artística en propuestas arquitectónicas que se han mantenido periféricas a los vaivenes de las modas profesionales. Concretó algunos de sus primeros trabajos asociado a los ingenieros Tapia y Bauer, otros individuales (un importante número de viviendas unifamiliares en La Plata, resueltas con notable creatividad y calidad expresiva) y varios edificios de vivienda en altura, asociado con el arquitecto Carlos Lenci (v.). Entre 1976 y 1983 trabajó en Venezuela, donde se radicó temporariamente, primero dentro del estudio Sisso Shaw Asociados, en el que desarrolló proyectos para diversos lugares de Venezuela y el norte del Brasil, y luego de modo independiente. Una vez regresado al país, desarrolló entre otros trabajos un ambicioso —y luego frustrado— proyecto para un complejo de laboratorios de ensayos eléctricos, que entre 1987 y 1988 intentaba concretar la Secretaría de Energía de la Nación a través del Instituto de Electrotecnia de la Universidad Nacional de La Plata. Hubiera sido uno de los pocos complejos a nivel mundial en permitir *performan-*



► DETALLE DE UNA CASA EN LA PLATA, DE V. KRAUSE.



► CASA UNIFAMILIAR EN LA PLATA, DE VICENTE KRAUSE.

ces semejantes. En la pasada década del noventa, sus principales trabajos fueron el proyecto de ampliación del Museo de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de La Plata y la sede del Registro de la Propiedad de la Provincia de Buenos Aires, edificio realizado en sociedad con los arquitectos Boedo, Argüello y Krause (h). Profesor en las facultades de Arquitectura de las universidades nacionales de La Plata (desde 1970) y Mar del Plata (desde 1984), ha mantenido una línea de continuidad intelectual que, con ciertos matices, se puede cifrar tanto próxima a la de Caesares como a la de Lenci. **E. G.**

KRONFUSS, JOHANNES. Budapest (Hungría), 1872 - Córdoba, 1944. Arquitecto. Luego de una primera etapa de actuación europea, se trasladó a la Argentina, donde desarrolló una intensa actividad profesional vinculada a la tarea docente, la actividad pública, la publicación de artículos y libros, y el diseño y construcción de numerosos edificios en distintas ciudades argentinas. Su figura quedó asociada, fundamentalmente, al interés y a la admiración por la Arquitectura Colonial argentina, que evidenció en sus escritos, relevamientos gráficos y obras ligadas estilísticamente a ese patrimonio cultural.

Estudió en el Politécnico de Budapest y en la Real Academia de Ciencias Técnicas de Munich, donde obtuvo su título de arquitecto en 1897.

Hasta 1910 construyó numerosas obras en diferentes ciudades europeas, además de desempeñarse como técnico de la Municipalidad de Munich y como docente en la Escuela Industrial de Bamberg.

En esta primera etapa profesional, se le atribuye la autoría del Hotel Astoria en San Pe-

tersburgo, del Hotel Imperial en Carlsbad (hoy Karlovy Vary) y de las Tiendas Tietz en Bamberg (Alemania).

Obtuvo numerosos primeros premios en varios concursos internacionales: el crematorio de Francfort, una escuela en Colmar y la sinagoga de Bamberg.

En 1907 obtuvo el primer premio en el concurso del edificio de la Facultad de Ingeniería de la UBA. Para hacerse cargo de la dirección técnica de su construcción, llegó a esta ciudad en 1910, pero ella nunca se concretó, como tampoco el proyecto que realizó en 1911 para el Hotel de Inmigrantes de la Ciudad de Buenos Aires.

En 1915 se trasladó a la ciudad de Córdoba. En 1918 inició su actividad docente como profesor interino de Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires —hasta 1924— y como profesor titular de Arquitectura II y de Teoría de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Córdoba, hasta 1943.

Ejerció la actividad pública en la Dirección General de Arquitectura de la Provincia de Córdoba entre 1915 y 1932 y luego, como director interino de Obras Públicas de la Municipalidad de Córdoba, entre 1936 y 1940.

El conjunto de sus proyectos y obras construidas puede dividirse claramente en dos grupos bien diferenciados:

1) Las obras ligadas a la tradición europea,

que continuaron su experiencia profesional iniciada en Europa.

El Museo Provincial de Bellas Artes (Córdoba, 1915), el Hospital de Clínicas (Córdoba, 1919), la ampliación del edificio de la Legislatura Provincial (Córdoba), el Cementerio Alemán (Chacarita Buenos Aires) y las numerosas obras que construyó en el barrio porteño de Belgrano “R” (la ampliación de la residencia Hirsch en 1928, el edificio de la calle Conde 1965 y la residencia de la calle General Enrique Martínez 1931) son algunos de los ejemplos de una muy extensa lista.

2) Las obras de “inspiración neocolonial”.

El primer barrio obrero (Córdoba. 1919-1925), el Hospital Vicente Agüero y su capilla (1925), la residencia “El Cortijo” de la familia Agüero (Jesús María, 1930) y la casa Martínez Zinny (Rosario) son ejemplos notables de esta corriente arquitectónica.

Su gran interés por la arquitectura local quedó manifestado en la amplia serie de edificios —coloniales, en su gran mayoría— que registró gráficamente en dibujos a pluma y acuarelas. Estos relevamientos se han convertido en valiosos registros gráficos de edificios ya demolidos. En 1921 publicó *Arquitectura colonial en la Argentina*, libro pionero donde reunió estos trabajos (*v. Neocolonial, arquitectura*).

En 1922 publicó el libro *Monumentos Funerarios*, catálogo de diferentes alternativas de



► JOHANNES KRONFUSS FUE AUTOR DE NUMEROSOS RELEVAMIENTOS GRÁFICOS DE LA ARQUITECTURA COLONIAL ARGENTINA.

esa temática arquitectónica. Además de estos libros, publicó numerosos artículos en distintos medios de la época.

Su vinculación con los grupos de revisión de los valores de la arquitectura nacional y sus trabajos en defensa de la valorización y el resguardo del patrimonio histórico lo han convertido en un precursor de los estudios históricos de la Arquitectura Colonial. **c. g. g.**

Bibliografía: A. DE PAULA. "KRONFUSS EN LA UNIVERSIDAD Y "LO NACIONAL" EN EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO". EN: DOCUMENTOS PARA UNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA. BS. AS.: ED. SUMMA, 1978; M. TARÁN. "JUAN KRONFUSS". TAPA HOMENAJE DE REVISTA SUMMA, N.º 208-209, ENERO-FEBRERO DE 1985; M. TARÁN. "JUAN KRONFUSS: UN REGISTRO DE NUESTRA ARQUITECTURA COLONIAL". EN: REVISTA SUMMA, N.º 215-216, AGOSTO DE 1985; C. RAUSCHER. "LA OBRA DEL ARQUITECTO HÚNGARO JUAN KRONFUSS EN LA ARGENTINA". EN: REVISTA BELGRANO "R" ES SUYO, N.º 33, ENERO-MARZO DE 1993.

KUHR, GERMÁN. S/d. Alemán, agrimensor. Fue miembro destacado del Departamento Topográfico (v.), encargado del Registro Gráfico del Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires y vocal de la sección Geodesia de esta dependencia.

Entre los múltiples trabajos que abordó, cabe señalar el estudio del abastecimiento de agua

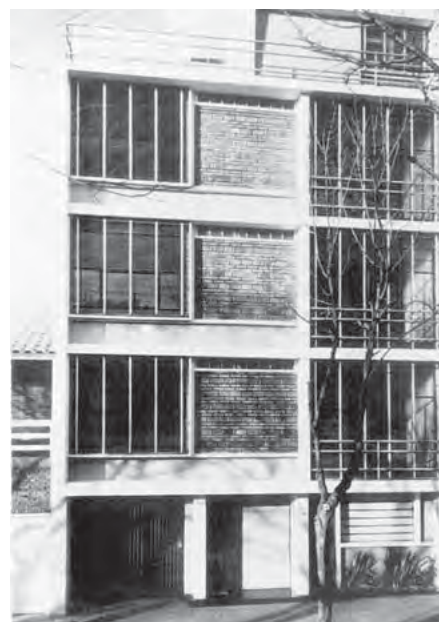
para diversas poblaciones, el registro gráfico de las propiedades de la Provincia de Buenos Aires (1866), en compañía de Pedro Benoit, Ignacio Casagemas, Mariano Moreno (h) y Saturnino Salas, el Plano Topográfico de la ciudad de Buenos Aires (1867) y el estudio de las tierras costeras del Río de La Plata.

Tuvo principalísima actuación en la ejecución del trazado de la ciudad de La Plata (v.), ya que dirigió la demarcación y amojonamiento de la misma, hasta su retiro por razones de salud. Delineó un sinnúmero de poblaciones de la Provincia de Buenos Aires, entre ellas la de Castelli, en 1874.

Bibliografía: A. DE PAULA, R. GUTIÉRREZ Y G. VIÑUALES. INFLUENCIA ALEMANA EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA. RESISTENCIA: UNNE, 1981.

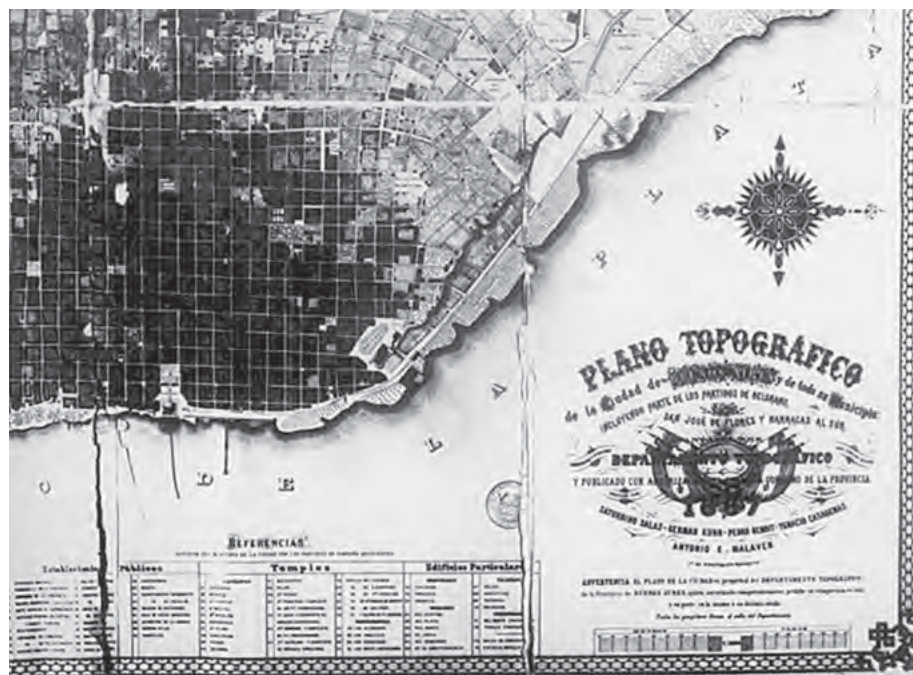
KURCHAN, JUAN. Buenos Aires, 1913 - Íd., 1972. Arquitecto, miembro destacado del grupo Austral (v.), coautor de las obras más significativas de la primera vanguardia argentina.

Luego de egresar de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires, viajó a París junto a Jorge Ferrari Hardoy (v.), y completó su formación en el estudio de Le Corbusier. Posteriormente, ambos arquitectos retornaron a Buenos Aires, acompañados por Antonio Bonet (v.), con quien trabaron relación en ese mismo



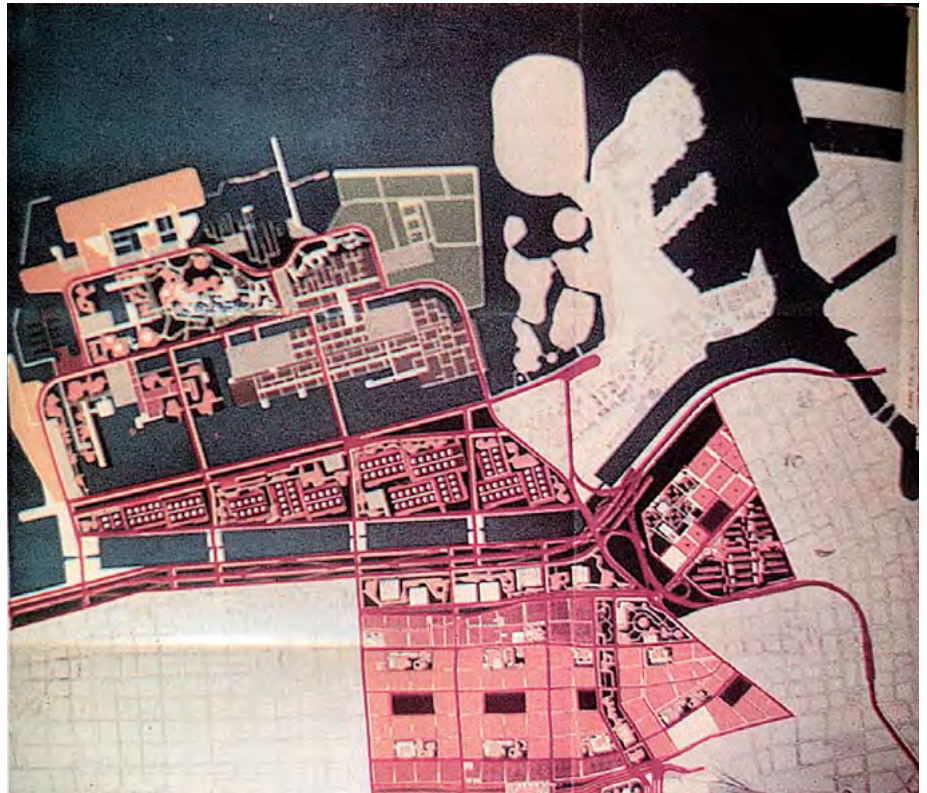
► O'HIGGINS 2395, OBRA DE KURCHAN Y FERRARI HARDOY.

estudio. En 1939, el trío constituye, con otros adherentes, el grupo Austral (v.), cuyos manifiestos a favor del Movimiento Moderno son reconocidos por la historiografía canónica como el puntapié inicial del verdadero Modernismo, que superó al de los "pioneros". Estos fueron publicados en la revista *Nuestra Arquitectura* (v.) en los números de junio, setiembre y noviembre, firmados por Kurchan, Hardoy y Bonet, y con adhesiones de López Chas, Vera Barros (v.), Ungar (v.), Zalba (v.), Le Pera (v.), Villa (v.) y Sánchez de Bustamante. Los jóvenes de Austral consideraban que el Modernismo en la Argentina había caído en una suerte de nuevo academicismo, y así propugnaban el regreso al espíritu "original", la integración de la arquitectura y el urbanismo y la formación de grupos de trabajo que continuaran los lineamientos de los CIAM (v. CIAM y Moderna, arquitectura). El grupo se disolvió rápidamente, pero Kurchan y Ferrari Hardoy, asociados profesionalmente, dejan hitos de la arquitectura moderna argentina, como la casa de renta de la calle Virrey del Pino 2446 (1941), los departamentos "transformables" de la calle O'Higgins 2319 (1941), las viviendas unifamiliares de la calle Conesa 1182 y de Av. Rivadavia 613, todos ellos en Buenos Aires. No puede dejar de mencionarse una de las creaciones más notables de la época: el sillón BKF, diseño de Bonet, Kurchan y Ferrari, convertido ya en un clásico del diseño moderno internacional. Luego de la separación del estudio, Kurchan trabajó como arquitecto del Ministerio de Mari-



► PLANO TOPOGRÁFICO DE BUENOS AIRES (1867), EN CUYA CONFECCIÓN PARTICIPÓ EL AGRIMENSOR GERMÁN KUHR.

na, como jefe de proyectos del estudio de ingeniería de José Englander y, finalmente, se integró al estudio Bacigalupo, Guidali, Riope-dre, Ugarte, con quienes constituyó el grupo URBIS, especializado en el planeamiento. En esta área, son autores del programa general de desarrollo de la Provincia de Misiones y del Plan Regulador de las ciudades de La Plata y de Ensenada (obtenido por concurso). Por el prestigio de su labor urbanística, Kurchan fue contratado como director de proyectos para el estudio de renovación urbana de la zona sur de Buenos Aires. El estudio posee también una vasta producción arquitectónica, dentro de la que pueden mencionarse las siguientes obras: el pabellón de deportes para CUBA (Club Universitario de Buenos Aires, 1950); los edificios para la enseñanza y la investigación del CO-NICET (Castelar, Prov. de Buenos Aires; en Ushuaia, Tierra del Fuego; en Santo Tomé, Santa Fe); los establecimientos industriales Gurmendi; el Hotel de Turismo y sede de la Caja de Previsión Social de Formosa (1967); y numerosas viviendas unifamiliares y colectivas. Por ejemplo, la vivienda de la calle Pau-nero entre Ladislao Martínez y J. J. Paso, Mar-tínez, 1961. Kurchan se desempeñó, además, como director del Fondo Nacional de las Artes.



► JUAN KURCHAN DIRIGIÓ EL EQUIPO QUE PROYECTÓ EL PLAN DE RENOVACIÓN DE LA ZONA SUR DE BUENOS AIRES (1970-71).



Casa Curutchet en La Plata, de Le Corbusier.





LA CONSTRUCCIÓN. Revista editada en los años 1935-1945 por la Sociedad de Empresarios y Constructores de Obras de La Plata.

La publicación recorre la temática de la industria de la construcción, la vivienda y las innovaciones técnicas desde el punto de vista de ingenieros y constructores.

LADRILLO. m. Masa de arcilla en forma de paralelepípedo rectangular que adquiere dureza mediante el secado al sol o cocido, y que sirve para construir muros o solados. En este artículo en particular nos referiremos al ladrillo cerámico o cocido. El ladrillo, primer material normalizado (*v. Normalización*), es el origen más remoto de la prefabricación. Fue utilizado por las primeras civilizaciones y su forma de fabricación y uso ha cambiado profundamente con el tiempo, sobre todo en los últimos 150 años. El sistema primitivo de moldear ladrillos a mano y cocinarlos en hornos artesanales ha ido evolucionando hasta la industrialización total del procedimiento. También el tipo de ladrillos se ha ido transformando hasta lograr una mayor especialización, al permitir el uso de distintos ingredientes en la preparación de la mezcla y al haber variado los modos de fabricación. En la actualidad es posible contar con los clásicos ladrillos artesanales y también con ladrillos realizados industrialmente: huecos para tabiques y losas cerámicas, refractarios, para solados, macizos para muros vistos, con diversas texturas y coloraciones, etc.

HISTORIA.

El ladrillo fue el principal material de construcción de los pueblos de la Mesopotamia, territorio en el cual apenas se disponía de madera y piedra. Los constructores sumerios y babilonios levantaron zigurats, palacios y ciudades amuralladas con ladrillos secados al sol, que recubrían con otros ladrillos cocidos en hornos, más resistentes y a menudo revestidos con esmaltes brillantes para formar frisos de-

corativos. También los persas y los chinos construyeron con ladrillos. Los romanos los utilizaron combinados con el hormigón en sus grandes edificios: termas, basílicas, anfiteatros y acueductos.

Durante la Edad Media, en el Imperio Bizantino, en el norte de Italia, los Países Bajos, en Alemania e Inglaterra, así como en cualquier otro lugar donde escaseara la piedra, los constructores utilizaron el ladrillo por sus cualidades decorativas y funcionales. Ejemplos de esto son en Italia la Basílica Ambrosiana (Milán) o la Catedral de Torcello (Venecia), por citar apenas algunos ejemplos. Durante esta etapa se generalizaron las construcciones con ladrillos templados y rojos colocados a la vista y se creó una amplia variedad de formas decorativas, que, como afirmó luego G. Semper, parecen relacionar al muro cerámico con el tejido. Cuadros, guardas, figuras de punto de espina, de trama de esterilla caracterizan a estas arquitecturas medievales, tradición que continuó en el Renacimiento y en la arquitectura georgiana británica. En España, por influencia musulmana, el uso del ladrillo alcanzó una importante difusión, sobre todo en Castilla, Aragón y Andalucía, y fue utilizado para la construcción y decoración de importantes edificios.

El ladrillo en la Argentina. El ladrillo ya era conocido por las civilizaciones prehispánicas. En regiones secas, las culturas aborígenes construían casas de ladrillos de adobe secado al sol. Las grandes pirámides de los olmecas, mayas y otros pueblos fueron edificadas con ladrillos



► ESTILO NEOGEORGIANO EN LA TORRE DE LOS INGLESES.

revestidos de piedra. En nuestro país, luego de la Conquista, los ladrillos cocidos fueron usados paralelamente con otras técnicas, como el chorizo (v.), la tapia (v.), la mampostería de adobes (v.) y la sillería de piedra. En la mayoría de las regiones la realización de muros en tierra cruda fue de menor costo que la de ladrillo, ya que el alto precio del combustible hacía que el uso de este material se reservara para las partes más vitales de la construcción expuestas a la acción del agua, como los cimientos, las partes bajas de los muros o las hiladas de los desagües de las azoteas. También existía una tácita división programática: debido a su durabilidad y al costo, los ladrillos cocidos eran utilizados casi exclusivamente para la arquitectura pública o aquella de mayor jerarquía social.

Con el mejoramiento de la situación económica, luego de la creación del Virreinato se generalizó el uso de la mampostería de ladrillos cocidos que, aunque resultaba más cara, tenía la ventaja de su mayor resistencia y duración. Según Moreno (1995), para comienzos del siglo XVIII en los alrededores de Buenos Aires funcionaban 21 hornos de ladrillos y tejas; cuatro años más tarde ya había 60.

Con el paso del tiempo la medida de los ladrillos fue variando. Durante los siglos XVII y XVIII eran grandes y pesados, por lo que debían manipularse con las dos manos. Durante el siglo XIX peso y tamaño fueron reduciéndose; esto posibilitó una mejor y más rápida colocación, al combinarse la manipulación del ladrillo con el uso de la cuchara de albañil.

Si bien es cierto que el ladrillo se transformó gradualmente en el material de uso más común, la tradición edilicia que se fue desarrollando en la región rioplatense hizo que no adquiriera ninguna cualidad estética como textura. Es cierto que algunas de las arquitecturas primigenias fueron realizadas en ladrillo visto, siguiendo tradiciones regionales españolas, pero, poco a poco, se fue extendiendo la modalidad de revestir los muros con revoques de diverso tipo que luego eran encalados. Aun así, puede decirse que las dimensiones del ladrillo rigieron el desarrollo de esta arquitectura: sus pesados muros, el ritmo de sus vanos, el perfil de sus molduras y cornisas.

Debemos esperar a la segunda mitad del siglo XIX para que el ladrillo adquiriera otras cualidades en la arquitectura local. En principio hay que señalar diversos cambios técnicos que modifican, en parte, su modo de empleo. Con la aparición masiva de operarios europeos y el uso del hierro para realizar entrepisos y te-



► EL LADRILLO EN LA TRADICIÓN FUNCIONAL BRITÁNICA: EN ESTE CASO, EN LA BASE DE UN PUNTE FERROVIARIO.

chos, las dimensiones de los muros y tabiques cambiaron haciéndose más esbeltos. Pero con la sola excepción de algunos ejemplos aislados de Arquitectura Neogótica o de viviendas rurales del período de auge del lanar, realizados por la colectividad británica y con el concurso, probablemente, de operarios de ese país, la arquitectura local siguió con la tradición de revestir con revoques los muros de ladrillos cocidos. Sólo es posible encontrar durante un largo período edificios singulares que, por razones de economía o ausencia de inversión de sus propietarios, continuaron, sin que sus proyectistas se lo propusieran, con un acabado de ladrillo visto que espera todavía su terminación con revoques simipiedra y ornamentación acor-

de. Tantas casas de la periferia, galpones y fábricas, con sus paredes prolijamente levantadas y las molduras preparadas para recibir la ornamentación, quedan hoy como testigos mudos de una operación que no llegó a realizarse y presentan a nuestros modernos ojos una cualidad estética que sus autores jamás imaginaron. Desde grandes edificios, como la Catedral de La Plata, a la más modesta de Viedma o el Colegio Salesiano de esa ciudad, para citar solo algunos ejemplos lejanos en la geografía pero cercanos en la concepción académica, son muchísimos los edificios que en nuestro país presentan esa particular condición.

El surgimiento del ladrillo como material expresivo de la arquitectura puede constatarse, a mediados de la década de 1870, por la aparición de tres variables estilísticas: la llamada “tradición funcional” británica, el Historicismo y sus diferentes variantes y el Pintoresquismo (v.), que incorpora una serie de modalidades comunes del norte de Europa, donde la técnica ladrillera se había conservado y enriquecido aun durante el período de auge del Clasicismo.

La “tradición funcional”, con sus variantes de Arquitectura de Servicios, ferrocarriles y fábricas, encuentra en el ladrillo su modo de expresión fundamental. Amparada en la costumbre desarrollada en Gran Bretaña de construir con ladrillo visto sin revestimiento, genera una arquitectura donde el color y la textura, el ritmo y la simplicidad son protago-



► USO DEL ESTILO ROMÁNICO LOMBARDO EN LAS USINAS PROYECTADAS POR J. CHIOGNA PARA LA CIADE.

nistas fundamentales. A esto deben sumársele los avances en los modos de producción de ladrillos cerámicos que evolucionan del sistema artesanal a la industrialización, con lo cual se logra un material más uniforme, más sólido y menos poroso que permite una regularidad absoluta en la edificación de los muros. También por esos años (1860) el ingeniero G. Johnson inventa en Chicago el ladrillo hueco, que revolucionaría en los años sucesivos las técnicas de construcción en altura. Múltiples ejemplos, desarrollados sobre todo entre 1870 y 1930, dan cuenta de este nuevo uso del material. La arquitectura del ferrocarril es uno de los ejemplos más sobresalientes: bases de puentes ferroviarios, muros de estaciones suburbanas e intermedias, cabinas de señales, tanques de agua, galpones de máquinas, depósitos y silos constituyen una muestra acabada de las posibilidades de esta arquitectura. Como modelos de la nueva inflexión arquitectónica que los países centrales exportan con sus arquitectos, tecnologías y operarios, podemos citar algunas obras porteñas: los depósitos de Puerto Madero o los puentes, en la zona de Palermo, del FF.CC. de Buenos Aires al Pacífico. También las viviendas ferroviarias del Barrio Austral, en Buenos Aires, o las del barrio obrero San Vicente, en Córdoba. Lo mismo sucede con algunos otros edificios relacionados con la infraestructura, producidos por la ingeniería, como los depósitos y galpones industriales, fábricas, chimeneas. Ejemplo de ello es el gigantesco Mercado de Frutos de Avellaneda, obra del ingeniero F. Mog (v.) o la usina de Berisso. A ello debemos sumar los establecimientos industriales, en general de implantación urbana, entre los que podemos citar, en Buenos Aires, Stiller & Laas y Agar Cross, aunque en estos casos muchas veces aparece cierta necesidad de representación arquitectónica: órdenes, cornisas, ritmos.

En esta etapa de gran crecimiento edilicio es cuando no solo se utilizan ladrillos importados, sino que se expande la fabricación de este material según la modalidad artesanal, semi industrial o industrializada mediante fábrica u hornos que se ubican en la periferia de las ciudades y, en algunos casos, caracterizan áreas o distritos enteros. En ese sentido puede decirse que las grandes obras de la tradición funcional se hacen con ladrillos importados de Europa y también con ladrillos industrializados locales a partir de existencia de fábricas nacionales que, desde 1874, con la realización de la red de obras sanitarias de Buenos Aires, comienzan a funcionar con cierta continuidad. Esta prolifera-

ción de la actividad en los suburbios generaría con el tiempo verdaderas barreras urbanísticas, ya que la labor resultó profundamente desequilibrante del medio ambiente y se transformó en un factor permanente de contaminación. La quema de combustible, la utilización de material de la zona y con ello la destrucción de la capa más productiva del suelo, la generación de cavas de arcilla, que luego se llenaron de agua, constituyeron un paisaje poco favorable para el desarrollo urbano y la reutilización posterior del área.

Desde el punto de vista del Historicismo, es la Arquitectura Neogótica la que mayor cantidad de ejemplos presenta. Sobre todo en su variante italiana, a la que se le suma el Neorrománico Lombardo, reivindicado como estilo nacional por algunas regiones del norte de Italia, de donde provenían las más numerosas corrientes de italianos llegados al país durante la etapa 1880-1914. De allí que el uso del ladrillo en la variante románica o gótica se constituya en la preferida para ciertos programas: villas, colegios, conventos, iglesias parroquia-



► FACHADA DE LADRILLO EN UN PROYECTO DE IGLESIA EN ESTILO ROMÁNICO, REALIZADO POR CESAR A. FERRARI.

les, sedes institucionales. Características en el uso de esta modalidad son las obras religiosas de Vespignani (v.) y de C. A. Ferrari (v.). Sin embargo, uno de los ejemplos más sobresalientes se da en el campo de la Arquitectura de Servicios. J. Chiogna (v.) utiliza con maestría el Románico Lombardo adaptado a las usinas y subestaciones de la Compañía Ítalo Argentina de Electricidad, decidida a dar un “rasgo” característico de su origen al público en una operación de construcción de una imagen corporativa bastante temprana. Otra variante la constituyen las interpretaciones modernistas del legado medieval, como la casa de Av. Rivadavia 3222, realizada en Buenos Aires por V. Colombo (v.), o la villa La Gioconda de Mar del Plata, de G. Aloisi (v.), que fue demolida.

Frente a este embate de la tradición funcional y del Historicismo, durante esos años la arquitectura académica hace un uso limitado del ladrillo como expresión estética. Solo en algunos edificios que recrean la arquitectura francesa de los siglos XVII y XVIII es posible encontrar paños de ladrillos enmarcados por revoques simipiedra en un esfuerzo por otorgar a la arquitectura una policromía ausente en el Clasicismo tradicional. Ejemplo de ello son algunas residencias en Buenos Aires, como la Muñiz, en Rivadavia 4280, la Ortiz Basualdo o la Casa de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, en La Plata, de J. Dormal (v.), ya que esta tendencia incluye también a edificios públicos.

Debemos tener en cuenta, además, cierta arquitectura que, planteada desde estilos históricos, hace del ladrillo su principal protagonista a partir del uso de piezas especiales adaptadas a la ejecución de cornisas, balaustradas, ornamentos, ménsulas, etc., como la escuela de Güemes 3165, de C. Altgelt; el edificio “La Colorada”, en Cabello 3791, de R. Pigeon; la administración del Jardín Botánico; el edificio en Neorrenacimiento de L. Broggi (v.), en Juncal y Rodríguez Peña; el edificio de cocheras de la casa de Gobierno en L. N. Alem, o la ex imprenta Stiller & Lass, de Conder (v.), Follet (v.) y Farmer (v.), en Chile 449, todos ellos en Buenos Aires.

De todos los estilos historicistas, probablemente el más exitoso en la presentación del ladrillo como material para la arquitectura urbana es el Neogeorgiano. Este estilo británico tiene un largo desarrollo durante el siglo XX y toma un impulso nuevo durante el período que va de 1930 a 1950. Ejemplo paradigmático de luso del ladrillo en ese estilo son la Torre de los Ingleses, en Retiro; el hotel Claridge, de A. Douburg (v.); muchas residencias de Palermo

Chico, en Buenos Aires, o casas de renta de estudios que habían comenzado a incursionar en la Arquitectura Moderna, como Sánchez, Lagos y De la Torre (v.) o Calvo, Jacobs y Giménez (v.). También en la obra tardía, Sydney Follet (v.) —relacionada con la poética de E. Lutyens—, como la capilla del Cementerio Británico de la Chacarita, en Buenos Aires.

En la arquitectura Art Nouveau, el ladrillo ocupa una posición marginal. Es una textura más, un recurso que se emplea combinado con otros para lograr más exuberancia y colorido. Con ese criterio se lo puede encontrar en la obra *floreale* de V. Colombo (v.), García Núñez (v.) o Ranzenhofer (v.).

Pero la forma más notoria de introducción de una estética del ladrillo en la arquitectura doméstica es la que generan los estilos británicos de raigambre pintoresca en todas sus acepciones, y sobre todo el Tudor en su variante más fiel, como la residencia de Lavalle 332, Buenos Aires, de C. Agote (v.), u otras obras que en pleno siglo XX simplifican el estilo y realizan una libre interpretación, donde el ladrillo adquiere un protagonismo principal como en muchas residencias suburbanas de Buenos Aires. Dentro de esta modalidad, sobresale también la arquitectura consagrada al ocio y la recreación. Desde los pabellones de clubes como el Mar del Plata Golf Club, de Calvo Jacobs y Giménez, a los chalés veraniegos de Basset Smith (v.), como el Bonorino Udaondo (1915, demolido) en esa ciudad. A partir de la generalización de esta particularidad, el ladrillo cumplió un rol significativo en el imaginario de las clases medias y en la vida en el suburbio, un imaginario de la rusticidad que se forjó a mediados del siglo XX e inundó muchos barrios suburbanos de las grandes ciudades, convertidos en fragmentos de una posible ciudad jardín (v.). En ese sentido, el ladrillo fue una parte importante en la constitución de los estilos rústicos que se sucedieron a partir de la década de 1920 y que derivarían luego en el triunfo del Californiano y su variante local, el “Estilo Mar del Plata”. Aunque en este último caso el ladrillo debía compartir con otros materiales, como la piedra arenisca, el revoque similpiedra o la madera, la caracterización de esta modalidad arquitectónica. Innumerables viviendas de fin de semana, chalecitos suburbanos y luego barrios obreros que intentan representar el gusto por lo rústico de mediados de siglo XX, otorgan un rol importante al ladrillo que recupera su cualidad más arcaica al difundirse con éxito los muros de ladrillos artesanales vistos con junta rehundida como material propio para la



► RELECTURA DE AALTO EN LA RESIDENCIA ARGENTINA EN LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE MADRID, DE H. BALIERO Y C. CÓRDOVA.

caracterización de lo doméstico.

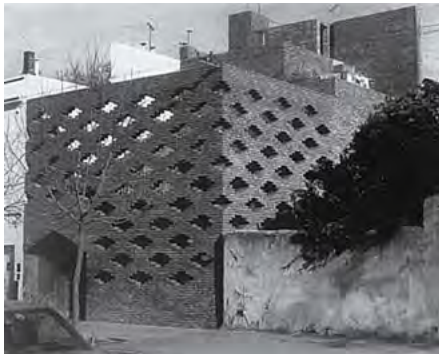
La aparición de la Arquitectura Moderna no implica en principio un retorno a los valores del ladrillo como material estético. La arquitectura racional y maquinista de volúmenes blancos está muy lejos de la tradición artesanal del ladrillo y domina por esos años el imaginario moderno de la producción local. Sólo algunas obras realizadas durante la década de 1930 por A. Prebisch (v.) para V. Ocampo, como los ateliers de Tucumán 689 o la casa de renta en el número 673 de la misma calle, pueden contarse como excepciones. Debe esperarse a la Segunda Posguerra para encontrar testimonios en los cuales el ladrillo sea protagonista central.

Sin embargo, un camino de recuperación de los materiales tradicionales —y con ellos del ladrillo— se percibe en el terreno de las variantes organicistas, tanto en las inflexiones derivadas de las obras de Wright como de R. Neutra que, sin ser mayoritarias en nuestro país, sirven para generar cierta arquitectura que a veces tiene una confusa frontera con la rusticidad pintoresquista de fines de los cuarenta. Ejemplo paradigmático de esta tendencia es la residencia Guerrero (1943-1945) en Juancho, Prov. de Buenos Aires, de F. de Achával (v.).

Pero es en la obra madura de LC, caracterizada por el Brutalismo (v.) de las casas Jaoul, donde el ladrillo visto junto con el hormigón vuelve a tener un rol fundamental en la estética moderna. Nuevas valencias aparecen desde

una posición que apunta a una relectura “ética” de la arquitectura y el uso descarnado de los materiales. Bajo esta influencia, de profundo impacto en el medio local, puede leerse la temprana obra de SEPRA (v.), que claramente se inscribe en el redescubrimiento del material por fuera del circuito de la Arquitectura Pintoresca y sus derivados. De todos modos, podría establecerse una continuidad técnica entre las obras neogeorgianas realizadas por el estudio con anterioridad, como la vivienda colectiva de Gelly y Obes y Guido, y esta nueva modalidad moderna. Ejemplo de todo esto son: el sanatorio de la Pequeña Compañía de María, el mercado de San Cristóbal, la vivienda colectiva de La Pampa 1782 o la casa Agostini, todas ellas en Buenos Aires. Esta derivación corbusierana no se agota con la rigurosa obra de SEPRA; una revisión del ladrillo como material y la reutilización de una técnica artesanal olvidada, como el “encalado”, la encontramos en el Movimiento de las Casas Blancas (v.) que se genera a fines de los cincuenta. Muchas de las intimistas viviendas del grupo Onda (v.), de Caveri (v.) y Ellis (v.), presentan esta cuidadosa atención hacia el ladrillo artesanal que contrasta con otras derivaciones del Brutalismo corbusierano, más unidas a una idea de este material como derivado del entorno industrial.

Pero, si bien en la inflexión brutalista el ladrillo recupera sus cualidades estéticas, sólo aparece acompañando la estructura de H.° A.°, que asume el rol central de la composición.



► CASA EN ROSARIO, DE JORGE SCRIMAGLIO.

Una modalidad nueva, inspirada seguramente en Aalto y en el Regionalismo de los países escandinavos —que encuentra ejemplos en edificios paradigmáticos de la década de 1950, como el municipio de Säynätsalo, la propia casa de Aalto en Muratsalo—, generó un importante corriente a nivel local que se prolongaría hasta la década de 1980. Probablemente esta atención hacia la arquitectura nórdica esté unida a la relectura del fenómeno escandinavo realizada por los británicos que tanta influencia tuvieron sobre la arquitectura en la Argentina de esos años. Esta nueva etapa se caracteriza por el valor que el ladrillo en tanto conformador de una morfología muraria que se transforma en protagonista total de la obra como textura homogeneizante. Ejemplo de ello, aunque no único, es la temprana producción de H. Baliero (v.), A. Cazzaniga y E. Polledo. Las casas individuales, que proyectaron en la década de 1950, plantearon esta condición que se reiteraría luego y que caracterizaría la producción de Baliero y C. Córdova (v.), como la residencia argentina de la ciudad universitaria de Madrid y los proyectos posteriores ejecutados en forma conjunta con E. Katzenstein (v.), como el edificio Conurban que este último realizó para el estudio Kokourek. En esta corriente podríamos ubicar también la obra temprana de Borthagaray, como las escuelas en Mar del Plata y la escuela Della Penna en Buenos Aires (v.).

Pero esta no es la única alternativa posible. Durante los años sesenta y setenta el ladrillo vuelve a aparecer desde la reinterpretación local de la obra de L. Kahn. Los grandes y pesados muros de ladrillo que a imitación de las obras tardorromanas caracterizan la producción del maestro, reaparecen en los edificios del joven M. Á. Roca (v.) en Córdoba. También, y probablemente a partir de la relectura de Aalto y de R. Salmons, Togo Díaz (v.) realiza en esta misma ciudad su casi infinita serie de edi-

ficios de propiedad horizontal en ladrillo que caracteriza el desarrollo de la urbe por fuera del centro histórico. Sus ejemplos más notables plantean búsquedas diversas en la construcción de una estética del ladrillo, que debe responder también a una profunda meditación técnica acerca del comportamiento de este material en los edificios en altura.

Pero un cambio importante se puede apreciar a fines de la década de 1970. La apuesta hacia el predominio murario parece exacerbarse, y en las obras de esos años el ladrillo aparece como una textura que evade todo compromiso tectónico. Ahora es principal protagonista y ha abandonado su rol funcional: ya no debe revelar el procedimiento constructivo de su materialización. En esta nueva utilización del material desaparecen las texturas en sardinel que denuncian la irrupción de un vano y la estructura queda oculta detrás de una fina trama de artilugios: vigas especialmente diseñadas para ser cubiertas por ladrillos, refinados sistemas de aislación y fijación que incluyen recortes de pequeñas láminas de ladrillo para ocultar el H.° A.°, etc. Ejemplos de esta modalidad son: el centro deportivo J. Newbery, proyectado para el estudio Kokourek por E. Leson; el plan de escuelas municipales, realizado por varios estudios durante la intendencia de Cacciatore en Buenos Aires; la planta industrial OKS, de Baliero, Córdova y Katzensstein, y el edificio de oficinas de Bolívar y Moreno, en Buenos Aires, de MSGSSV (v.).

Durante la década del 1980, y en relación directa con el auge de la Arquitectura C on-



► EL LADRILLO COMO PIEL EN LA TORRE DE OFICINAS DE BOLÍVAR Y MORENO, BUENOS AIRES., DE MSGSSV.

textualista, el material parece recuperar su valor artesanal. Algunas grandes obras vuelven a mostrar sus cualidades y los diferentes juegos de texturas posibles, como la Embajada de la URSS, de MSGSS, o los laboratorios Hoechst de Aslan y Ezcurra. Pero la modificación más notoria puede hallarse en los múltiples reciclajes donde los muros de ladrillos aparecen descarnados y muestran una falsa naturalidad que seguramente no existió en la obra original profusamente revocada.

Una inflexión más seria y meditada de este regreso a lo artesanal puede verse en las obras de E. y G. Puppo (v.) o en la fachada de la casa de la calle Serrano (actual Borges), en Buenos Aires, de P. Beitía (v.).

Otra corriente importante en los usos técnicos y estéticos del ladrillo y su elección como tecnología alternativa para los países periféricos surge en buena parte de la teoría y la obra del ingeniero uruguayo Eladio Dieste. La influencia de su posición en la Argentina y de su sistema constructivo, la “cerámica armada”, que intenta generar una tecnología adaptable a una mano de obra numerosa y a una maquinaria que requiere una mediana inversión y no depende del desarrollo de tecnologías y de patentes extranjeras, puede verse en algunos de los trabajos realizados por el CEVE (v.) durante las décadas de 1960 y 1970, en la obra del ingeniero Héctor Massa y en algunos de los trabajos de M. González y R. Adesso. F. A.

Bibliografía: N. DAVEY. A HISTORY OF BUILDING MATERIALS, 1961; X. MARTÍN Y E. PEÑA. LA ORNAMENTACIÓN EN LA ARQUITECTURA DE BUENOS AIRES. 1800- 1900; 1900-1930. Bs. As.: IAA, 1966; J. GAZANEO Y M. SCARONE. ARQUITECTURA DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL EN LA ARGENTINA. Bs. As.: IAA, 1969; AA.VV. “EL LADRILLO, MATERIAL PERSISTENTE”. EN: SUMMA TEMÁTICA, N.º 2, 1983; C. MORENO. ESPAÑOLES Y CRIOLLOS, LARGAS HISTORIAS DE AMORES Y DESAMORES. DE LAS VIEJAS TAPIAS Y LADRILLOS. Bs. As., ICOMOS ARGENTINA, 1995.

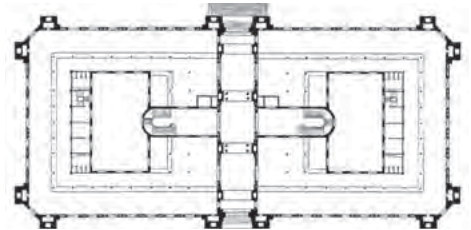
LAGOS, JOSÉ MARCELINO. Buenos Aires, 1828 – íd., 1895. Abogado, militar y periodista. De intensa actuación en la primera Municipalidad de Buenos Aires (1856), es autor de un proyecto para la modificación de la trama de Buenos Aires (1869) que anticipa el trazado de diagonales y avenidas que presidirían el debate sobre la transformación de la ciudad durante varias décadas.

Se doctora en Jurisprudencia en la Universidad de Buenos Aires (1849). Militar pró-



► ADUANA DE BUENOS AIRES, LA OBRA MÁS SIGNIFICATIVA DE LANÚS Y HARY, PIONEROS EN LA RECONVERSIÓN ESTILÍSTICA DE LA ARQUITECTURA PÚBLICA HACIA EL CLASICISMO FRANCÉS DEL SIGLO XVIII.

► LA ADUANA ES UN EDIFICIO DE PARTIDO SIMPLE Y DE GRAN CARÁCTER, CON ALGUNAS INFLUENCIAS DE LA GARE D'ORSAY DE PARÍS Y DE LOS INTERIORES DEL SINGER BUILDING, EN NUEVA YORK.



ximo a Urquiza, es su edecán en 1851 y participa de las batallas de Cepeda y Pavón. Funda la logia masónica Unión del Plata n.º 1 (1855) y participa de la fundación del Club Liberal (1881). Ejerce el periodismo con el seudónimo de José Pampa. Integra la organización de la primera Comisión Municipal, creada en 1856; permanece en ella hasta 1860.

Se lo cita hasta los años treinta (Charnoudie, 1906; Jaeschke, 1912; Rouco Oliva, 1932), como antecedente de los planes de extensión de Buenos Aires a partir de su propuesta elaborada en 1869. Se trata de un planteo simétrico, limitado por una avenida de circunvalación circular de 200 m de ancho.

En el centro de esa composición se ubica una plaza, que es el punto de intersección de dos avenidas perpendiculares (N-S y E-O) y de 4 diagonales que desembocan en la avenida periférica. Las cinco plazas —la central, ubicada en el espacio de la actual Plaza Congreso, y las otras que median las diagonales— organizan el espacio urbano. No se conocen los documentos originales; lo que ha trascendido es una representación esquemática que incluye rasgos de la ciudad real —como la costa del río, la delineación del sector urbano construido— que lo diferencian de los diseños teóricos de la primera mitad del siglo, como los de Santiago Bevans (1828). **A. N. - R. E. P.**

Bibliografía: V. CUTOLO. NUEVO DICCIONARIO BIOGRÁFICO ARGENTINO. BS. AS., 1971; J. ROUCO OLIVA. EN: CONCEJO DELIBERANTE, VERSIÓN TAQUIGRÁFICA DE LA 18ª SESIÓN ORDINARIA, 10 DE NOVIEMBRE DE 1932.

LANDOIS, EMILIO. s/d. Activo en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX.

Llegó al país en 1840. Fue autor del Teatro de la Ópera en la calle Corrientes (1873), modificado luego por Julio Dormal (v.). También construyó la iglesia de Nuestra Señora de la Merced en Pergamino (1854-1857).

LANÚS Y HARY. (LANÚS, Eduardo María: 1875-1940. Ingeniero. Arquitecto; HARY, Pablo: 1875-1956. Ingeniero. Arquitecto De activa labor profesional y docente en los primeros decenios del siglo XX). Principales exponentes de una tendencia de regreso al Clasicismo que se produjo hacia 1900.

Tanto Lanús como Hary se graduaron de ingenieros en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires en 1898. Tuvieron como maestro en la materia Arquitectura a Joaquín Belgrano (v.), ex-alumno de la École de Beaux Arts de París e importante difusor de la “gran arquitectura” de dicha escuela en la Argentina. Posteriormente se dirigieron a Europa para completar su formación como arquitectos. Lanús eligió la famosa École des Beaux Arts de París y, dentro de ella, el atelier de Jean-Louis Pascal. Hary, previo paso por Inglaterra, donde estudió ingeniería naval, asistió a L'École des Beaux Arts de Bruselas, donde se graduó de arquitecto, habiendo tenido como maestros a Paul Saintenov, Joseph Jean Naert y Ernest Acker, reformadores de la

enseñanza de la arquitectura en Bélgica.

Completada su formación, Lanús y Hary regresaron a Buenos Aires, se asociaron hacia 1902 y trabajaron juntos durante casi 20 años. Hary trabajó en la profesión con su hijo por algún tiempo más, para luego dedicarse ambos a la actividad agropecuaria. Lanús, en cambio, continuó en la práctica de la arquitectura hasta su muerte en 1940. Durante esta etapa de su carrera tuvo como asociados a Federico Woodgate (v.), Enrique E. Lanús y Alejandro Billoch Newery, quienes continuaron con el estudio hasta fines de la década del cincuenta.

La producción de la firma (casi 400 obras construidas) recibió numerosos premios otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires (1907, 1915, 1922, 1923, 1929, 1930); ganó varios concursos (sobre todo en la década del treinta), y abarcó diferentes programas edilicios en Buenos Aires y sus alrededores, Santa Fe, Tucumán, Mar del Plata, Río Negro, etc.

El prestigio y la capacidad que alcanzaron en su actividad profesional los llevó a desempeñarse en distintos cargos jerárquicos. Fueron jurados en concursos públicos y privados, y ejercieron la presidencia de la SCA (v.). Además, Lanús fue arquitecto adscripto al Ministerio de Instrucción Pública, miembro de la Comisión Nacional de Casas Baratas (v.) y representante argentino en el Congreso Internacional de Obras Públicas y Construcciones celebrado en París en 1925.

El inicio de la actividad del estudio de Lanús y Hary coincide con un período de gran

auge de la construcción en la Argentina. Si bien realizan varias obras en la esfera pública, la mayoría pertenece al ámbito de la arquitectura privada. Bajo el lema: “Necesitaba el país tener muy buenas casas antes que tener monumentos”, que también aplicarían en la enseñanza, construyeron innumerables residencias y casas de renta.

En el caso de las residencias, fueran estas pequeñas medianas o grandes, utilizaron como modelo la distribución básica del Grand Hotel francés: en planta baja, acceso a través de *cour* o *porte cochère*, vestíbulo y arranque de escalera principal; en el primer piso, galería de distribución y salones de recepción; en el segundo piso, habitaciones privadas; y en las mansarda o en el subsuelo, los servicios. Resultan adaptaciones de esta tipología las residencias de la Condesa de Sena, Montevideo 1576 (Premio Municipal 1907); de la familia Lanús, Aguado 2878 (Premio Municipal 1915); Duhau, Sarmiento 1339; Le Breton, Arenales 982; Vivot, Uruguay 1283; Sere, Rodríguez Peña 1741 (Premio Municipal 1923); Guerrico, Arenales 830 (Premio Municipal 1930), etc., todos ellos en Buenos Aires.

El edificio de renta (**v. Casa de renta**) fue otra tipología que Lanús y Hary impusieron desde la práctica y la teoría, con una modalidad particular. Esta se haría propia en Buenos Aires, caracterizando su arquitectura y paisaje urbanos por varias décadas. Los componentes funcionales (ajustada distribución de locales, incorporación de nuevos elementos de control, utilización de novedosos sistemas constructivos) y características formales (empleo de lenguajes inspirados en el Clasicismo francés del siglo XVIII, cada vez más depurado) fueron definidos a principios de siglo y permanecieron invariables hasta los años cincuenta, comulgando con los postulados del Movimiento Moderno.

Prueba de esta continuidad y permanencia en la arquitectura de los edificios de renta es la notable armonía en que conviven muchos ejemplares de principios de siglo junto a otros de las décadas del veinte, del treinta y del cuarenta, en muchas calles de Buenos Aires. Entre los innumerables ejemplos construidos por el estudio, se pueden citar: Sarandí e Hipólito Yrigoyen, Callao y Bartolomé Mitre, Libertad y Arenales, Carlos Pellegrini 959, varios en Juncaal entre Carlos Pellegrini y Suipacha, etc.

En el ámbito de la arquitectura pública, Lanús y Hary construyeron escuelas, como la Germania Schule; iglesias como la Regina Martyrum; estaciones de ferrocarril, como la

de Santa Fe, etc. Pero la obra más significativa es indudablemente la sede de la Aduana de Buenos Aires (1908). Este edificio de oficinas, de simple partido y gran carácter, fue pionero de la reconversión estilística de la arquitectura pública argentina hacia el Clasicismo francés del siglo XVIII. En la Aduana se reconoce un hábil manejo de la arquitectura de este estilo, con frentes modelados a la manera de Víctor Laloux en la Gare d’Orsay de París (1900) o espacios interiores diseñados con la misma habilidad de Ernest Flagg en el hall de acceso del Singer Building en Nueva York (1908).

Entre las décadas del treinta y del cuarenta, el estudio —en su nueva configuración— abordó el tema de asilos y hospitales, donde se destacan los asilos Mercedes Lasalle de Riglos, en Moreno y Román Rossell, en Beccar.

De fundamental importancia para la arquitectura argentina fue el desempeño de Hary y Lanús en el ámbito de la enseñanza, actividad que desarrollaron desde su regreso a Buenos Aires hasta principios de siglo. Fueron los encargados de concretar la iniciativa de crear, junto con otros colegas, como Christophersen (**v.**), Pereyra y Belgrano (**v.**), la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la UBA. La redacción del plan de estudios original estuvo a cargo de Pablo Hary, quien lo hizo sobre la base de las Escuelas de Bellas Artes de París y Bruselas, y rigieron sin modificaciones hasta 1915.

Dentro de la Escuela, Lanús se desempeñó como profesor de Arquitectura hasta 1912. Hary, por su parte, ocupó las cátedras de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica hasta 1923. Ambos se encargaron de presentar a los alumnos programas de Composición, atentos a las necesidades del momento, y encaminaron la enseñanza privilegiando la práctica (**v. Enseñanza de la arquitectura**).

Este enfoque de la docencia, decisivo en la formación de muchas generaciones de arquitectos argentinos, sería reforzado por las enseñanzas impartidas por Hary desde la cátedra de Teoría. En sus lecciones, inspiradas en distintos autores (Blondel, Guadet, Ruskin), llama a sus discípulos a hacer “obra lógica ejecutable y, si es posible, bella”. También se ocupa en ellas de ofrecer un panorama de la tradición arquitectónica europea, sin descuidar el análisis de la arquitectura argentina, para plantear las necesidades del país y las posibles respuestas o fuentes de inspiración que en la mayoría de los casos se inclinan por la tradición clásica francesa.

Gran parte de la obra de muchos discípulos de Lanús y Hary, tanto la de aquellos “vanguardistas” como Prebisch (**v.**), Vautier (**v.**) o Virasoro (**v.**), como la de académicos como Bustillo (**v.**), logran una atemporal síntesis de Clasicismo y Modernidad. Y este fenómeno se debió sin duda al camino abierto por sus maestros a principios de siglo. **F. G.**

LA PADULA, ERNESTO. Pisticci (Matera, Italia), 1902 - s/d, 1968. Arquitecto y urbanista. Autor del Plan Regulador de Córdoba.

Se graduó en la Academia de Arquitectura de Roma, donde tuvo como maestros a M. Piacentini y L. Piccinato. Fue activo integrante del Movimiento di Architettura Razionalista (MIAR). En Italia proyectó el edificio Cavallieri di Colombo (1934) y el edificio Civiltà del Lavoro, que retoma el estilo monumental de Piacentini. Fue participante activo del equipo que en 1942 proyectó la EUR en Roma. Después de la guerra trabajó en los planos de reconstrucción de Rímimi y Bracciano (1948).

En 1949 se estableció en Córdoba. Allí ejerció como funcionario del Ministerio de Obras Públicas y asesor de la Municipalidad de esa ciudad entre 1949 y 1964. Elaboró, en 1955, la propuesta para el Plan Regulador de la ciudad, en el que tuvo en cuenta los lineamientos de la Carta de Atenas y las ideas de descentralización orgánica y concentración funcional de Eliel Saarinen. A mismo tiempo se dedicó a la enseñanza universitaria, y produjo cambios en la Facultad de Arquitectura de la UNC, donde incorporó nuevas ideas, producto de su predica favorable por concebir una unidad de propósitos entre arquitectura y urbanismo.

En 1962 realizó una serie de trabajos para el Plan Regulador: la sistematización de la Cañada, la nueva estación de ómnibus y el estudio para la reorganización del centro histórico, así como el trazado de nuevas avenidas y el estudio para el nuevo Código de Edificación. Sus ideas modernistas se ven claramente expresadas en “La ciudad Futura en el Plan Regulador”, reflejo de su trabajo, que es contemporáneo de los planes para las ciudades de Mendoza y Tucumán, elaborados por sus compatriotas Tedeschi (**v.**) y Calcaprina (**v.**).

Bibliografía: R. GUTIÉRREZ, s. v.: “ERNESTO LA PADULA”, EN: L. PATETTA (COMPILADOR). ARCHITETTI E INGEGNERI ITALIANI IN ARGENTINA, URUGUAY E PARAGUAY. ROMA: PELLICANI, 2002.

LA PLATA. Ciudad capital de la Provincia de Buenos Aires, fundada en 1882 con el rol de sede de los poderes públicos y la administración central de dicha provincia que, desde 1618 hasta entonces, estaban establecidos en la ciudad de Buenos Aires.

Ubicada en la margen occidental del Río de La Plata, a 61 km de Buenos Aires, la ciudad y su conurbano constan de 681.832 habitantes (censo 2001). Importante puerto, activo centro administrativo y universitario.

La crisis de la cuestión “capital de la república” en el orden nacional tuvo resolución violenta en 1880, al federalizarse la ciudad de Buenos Aires tras una guerra interna entre las fuerzas armadas nacionales y los bonaerenses defensores del estatuto provincial de la ciudad; luego de la victoria de los federales, se tramitó parlamentariamente la cesión a la Nación por la Provincia, cuyo gobierno quedó en situación de intruso en el mismo ámbito urbano que había sido el núcleo generador del poblamiento y de la red de comunicaciones del territorio bonaerense, cuya estructura no es sino la expansión de la primitiva comarca de la actual Ciudad Autónoma.

Para solucionar la contradictoria situación expuesta se plantearon dos alternativas: una de ellas desarrollaba la idea de localizar, al principio, la nueva sede gubernativa en una de las poblaciones vecinas de la ciudad de Buenos Aires, dejar actuar en forma espontánea a la estructura territorial histórica de la Provincia y, en un tiempo posterior, fijar su ubicación donde naturalmente se configurase la posición más lógica con el ámbito urbano más adecuado. La otra alternativa tendía a una ruptura con las estructuras físicas del pasado, al proponer la construcción de una capital provincial con su propio puerto y a reencauzar la secular red viaria hacia la nueva cabecera; esta propuesta estaba dominada por un sentido emulador en el trazado urbano y en el diseño de la Arquitectura Monumental, con el fin de configurar un ámbito donde la Modernidad tomase forma, en contraposición a la Capital Federal, de fundación hispana.

El gobernador Dardo Rocha, artífice del proyecto, entendía que para lograr la nueva capital necesitaba planes en escala territorial, urbana y arquitectónica, con metas cronológicas de cumplimiento ineludible que, en síntesis, se han desarrollado así:

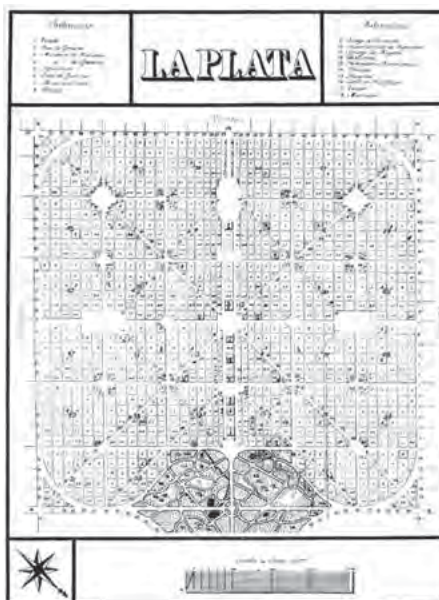
► Desde el 1 de mayo de 1881 (asunción del gobierno por el doctor Rocha) hasta el 1 de mayo de 1882 (promulgación de la ley de fundación

de la ciudad, con su emplazamiento definido).

► Desde el 1 de mayo hasta el 19 de noviembre de 1882 (ceremonia fundacional, con la traza urbana aprobada y demarcada).

► Desde el 19 de noviembre de 1882 hasta el 15 de abril de 1884 (traslación de los poderes públicos desde la ciudad de Buenos Aires a la nueva capital, con los proyectos arquitectónicos resueltos y sustancialmente construidos); así, el 1 de mayo de 1884 el doctor Rocha concluía su trienio gubernativo y traspasaba el mandato a su sucesor en la nueva capital.

Mientras se dilucidaba lo concerniente al emplazamiento de la futura ciudad y se manejaba la pertinente instrumentación legal, se



► PLANO FUNDACIONAL DE LA PLATA, PCIA. DE BS. AS.

avanzó también en lo relativo al diseño urbano y a los proyectos arquitectónicos de los edificios públicos. Acaso sorprenda cómo pudo diseñarse la traza urbana sin conocer previamente las características de su emplazamiento, y otro tanto puede considerarse respecto de los proyectos arquitectónicos elaborados sin un entorno urbano definido; pero todo se explica por la topografía preponderantemente llana del área pampeana y por el geometrizar Clasicismo que el urbanismo francés había difundido internacionalmente durante el siglo XIX.

La etapa iniciada con la ley de fundación incluía la toma de decisiones sobre los proyectos de traza urbana y de edificios públicos, la demarcación de la ciudad, gestión y proyecto de su puerto, urgente concreción de medios de transporte y comunicación interurbanos, determinación de costos, recursos y financia-

mientos, y la previsión y ejecución de cuantas acciones habría de requerir el comienzo inmediato de los trabajos: reunión de operarios y de mano de obra especializada, acopio de materiales, radicación de fábricas de ladrillos, gestiones licitatorias.

La tercera etapa suponía la concentración de esfuerzos en la concreción de las obras arquitectónicas oficiales y privadas, incluyendo entre las primeras una suficiente cantidad de viviendas para el personal estatal y, en cuanto a las segundas, la pronta y eficiente asignación de solares, créditos y recursos materiales y humanos para construirlas. A la vez, ejecutar la infraestructura urbana y las obras portuarias, consolidar y ampliar la red de comunicaciones interurbanas y el transporte interno de la ciudad; organizar los sistemas educativos, administrativos, la municipalidad y el culto; impulsar el comercio y la industria; fomentar la radicación de pobladores; facilitar el desarrollo de actividades hoteleras y gastronómicas para el servicio de la población flotante; y, por último, organizar el traslado de los poderes públicos.

La gestión de Dardo Rocha tuvo éxito, por una parte, gracias al eficiente cuerpo técnico nucleado en el Departamento de Ingenieros provincial, con muchos años de experiencia, y, además, por su acierto en integrar comisiones que hoy denominaríamos “interdisciplinarias”, con legisladores, funcionarios administrativos y técnicos, a quienes se les delegaban facultades ejecutivas para el manejo de las incumbencias asignadas.

El tema de más compleja solución, conceptualmente previo a toda otra decisión, era la ubicación de la futura ciudad. La efervescencia de iniciativas espontáneas, surgidas desde diversos vecindarios de la provincia para radicar la capital en sus localidades respectivas, generaba a la vez expectativas y presiones; pero el gobierno constituyó una comisión especial y le dio precisas instrucciones tendientes a lograr una propuesta fundamentada y objetiva. Las pautas de análisis fueron: ventajas e inconvenientes que, para la administración de la provincia, tuviese cada lugar visto; calidades del suelo, tanto en el hipotético ámbito urbano respecto de la edificación, como de su entorno rural para la agricultura; disponibilidad de agua potable en cantidad suficiente para las necesidades de una población populosa; facilidades de comunicación con el exterior; condiciones para establecer vías ágiles de comunicación con la Capital Federal, con el resto de la provincia, y las demás provincias argentinas; facilidad de



► LA ESTACIÓN FERROVIARIA DE LA PLATA, DE CHAMBERS Y THOMAS, REEMPLAZÓ A PRINCIPIOS DE SIGLO XX A LA ORIGINAL.

hacer las obras indispensables para la higiene y comodidad de un gran centro de población.

El 4 de mayo de 1881 fue designada esta comisión especial; ya el 19 de octubre recibió el Poder Ejecutivo sus investigaciones y estudios y, tras el análisis técnico y político, giró el 14 de marzo de 1882 el proyecto de ley a la Legislatura, del que se desprenden las siguientes alternativas: emplazamiento colindante con la Capital Federal en: Belgrano, San José de Flores o Barracas al Sur (hoy Avellaneda); emplazamiento mediterráneo en: Luján, Mercedes, Chivilcoy, Lobos, Las Flores, Azul, Dolores o Chascomús; emplazamiento costero al norte de la Capital Federal en: Olivos, San Fernando, Campana, Zárate o San Nicolás de los Arroyos; emplazamiento costero al sur de la ciudad de Buenos Aires en Quilmes o La Ensenada; en General Lavalle, Mar del Plata, Necochea o Bahía Blanca; en Carmen de Patagones u otro punto de la faja costera entre Bahía Blanca y dicha ciudad.

Luego de evaluar las propuestas, se concluyó que solo la costa rioplatense entre el Riachuelo y el río Salado tenía buenas condiciones de comunicabilidad y, en ese tramo, el conjunto integrado por las lomas de la Ensenada como futuro centro urbano y, al pie de estas, el bañado con la boca del río Santiago como puerto de ultramar reunía los requisitos óptimos para las necesidades planteadas.

Consecuentemente, se solicitó al Poder Le-

gislativo la expropiación de 16.818 ha, cuyo 70% respondía a tres grandes estancias; el sitio del casco de una de ellas, con su arboleda, persiste como Paseo del Bosque en la actual ciudad; otro sector del área expropiada se superpuso en parte con el pequeño pueblo de Tolsosa, y entorpeció la demarcación del ángulo norte de la nueva capital.

El diseño urbano se encomendó al Departamento de Ingenieros de la provincia, bajo estas pautas: los planos se harían conforme a “los trazados de las ciudades más modernas en cuanto sea[n] compatible con nuestro clima, las condiciones generales del país, las costumbres de nuestras poblaciones y nuestros medios financieros”; se tendría presente “al mismo tiempo que la mayor comodidad de los habitantes, la posibilidad de mantener la higiene, en cuanto lo permitan los últimos adelantos científicos y la belleza de sus calles y plazas”; la ciudad debía tener posibilidad de “ensancharse, desarrollándose el plano que se adopte”; debían proyectarse “las obras necesarias para la limpieza diaria y la extracción de todos los residuos que puedan perjudicar la salud pública, trazándolas de tal manera que puedan irse aumentando a medida que vaya extendiéndose la ciudad, como igualmente las obras necesarias para la provisión de agua”.

Aunque ningún documento permite hoy determinar qué profesional del Departamento de Ingenieros fue el encargado de preparar los

sucesivos anteproyectos de la traza de La Plata, parece probable se trate del agrimensor Carlos Glade (v.), destinado en 1881 como dibujante a la sección Trabajos Catastrales, a la que correspondía orgánicamente esta índole de asuntos.

Resulta evidente, en cambio, la intervención personal del gobernador Rocha en el diseño de la ciudad de La Plata; uno de sus libros, el Atlas Universal, editado en París en 1880 por Arthème Fayard, conserva esta constancia manuscrita en la portada: “Compré este libro para estudiar los planos de las principales ciudades del mundo y con estos conocimientos determinar el de La Plata”.

En el proceso de diseño de La Plata podemos identificar cinco etapas: cuatro debidas a profesionales del Departamento de Ingenieros, con la intervención del arquitecto Juan Martín Burgos (v.), cuya propuesta, semejante en parte a la “ciudad Atlántida” del ingeniero José Rodrigo Botet, conformó el esquema básico del plan definitivo de La Plata, presumiblemente con el apoyo del gobernador Rocha, cuya autoridad habría decidido el abandono de las ideas rectoras que se manejaban en el Departamento de Ingenieros, aunque conservando ciertos rasgos de estos anteproyectos, esencialmente la sistematización de los parques y plazas.

Los diseños preliminares marcan la evolución de un esquema radioconcéntrico a otro radial sobre trama cuadrícula. En abril de 1882 el arquitecto Burgos envió al gobierno su propuesta, que expuso en un folleto con la memoria descriptiva y su fundamentación teórica, con un plano en pequeña escala (impreso); mandó luego el dibujo original, que consistía en una sistematización de diagonales sobre trama cuadrícula con espacios verdes en el punto central y en las principales intersecciones de avenidas.

El 19 de mayo de 1882, el Departamento de Ingenieros elevó al gobierno su proyecto, con rasgos morfológicos esenciales de la propuesta de Burgos y la sistematización de espacios verdes esbozada en los anteproyectos; quedaba inscripto en un perímetro cuadrado, dividido en 36 secciones, pero solo estaban delineadas 30, y dejaba las otras seis como reserva para una futura expansión. Por decreto del 5 de junio se aprobó esta traza, con orden de integrar el área del bosque, o casco antiguo de la estancia, y hacer las modificaciones necesarias para preservarlo como paseo urbano.

El Departamento elevó el 13 de septiembre su cuarto diseño con 36 secciones, incluido el Paseo del Bosque; el día 16 el Gobierno lo apro-

bó y ordenó imprimirlo: este constituye el que denominamos “plano de fundación”. El día 20 quedó conformado también el diseño del ejido, preparado por el ingeniero José Antonio Lagos, que abarcaba las zonas de quintas y charcas para abasto de la ciudad.

Las complicaciones causadas por la superposición parcial con el preexistente pueblo de Tolosa generaron no solo demoras, sino también un cambio en el “plano de fundación”: la superficie del Parque Norte (Belgrano) no fue totalmente expropiada y quedó reducida a solo dos de las ocho manzanas previstas, las que lo hubiesen igualado a los parques del Oeste (San Martín) y del Sur (Saavedra).

La imposibilidad de lograr una inmediata ocupación y poblamiento del ámbito urbano determinó que el 31 de marzo de 1884 fuese destinada a quintas una faja perimetral dentro de la ciudad y, con el ajuste del diseño realizado entonces, resultaron suprimidas las pequeñas diagonales que acompañaban a las plazas Alberti y Castelli, a las que en el plano se les daba forma de estrellas de cuatro puntas.

En 1888 se litografió un plano en escala 1:5.000, considerado por su autor, el agrimensor Glade (v.), como precatastral. Meses después fue reeditado con actualizaciones, según proyecto del ingeniero Pedro Benoit (v.); en esta referencia se fundamenta la incierta atribución a este último de la autoría del trazado urbano de La Plata.

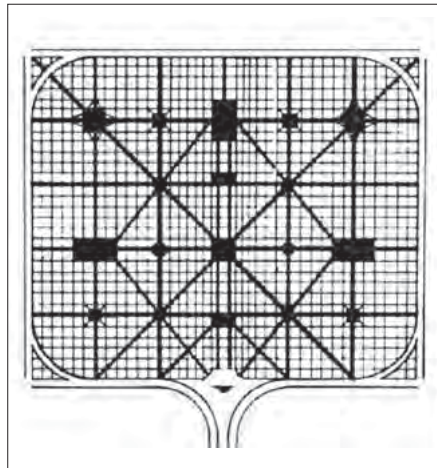
El mérito incuestionable de Pedro Benoit es su gestión técnica y administrativa como vocal arquitecto del Departamento de Ingenieros y Director Ejecutivo de las Obras de La Plata; integró el jurado del concurso internacional para edificios públicos, proyectó varias obras y supervisó, directa o indirectamente, todas las construcciones oficiales del período fundacional.

Entre las obras de Benoit, merece destacarse la iglesia catedral, con 7.000 m² cubiertos y una capacidad de doce mil personas, cuando toda la población de La Plata no llegaba a duplicar esa cifra.

El paisaje urbano, como corresponde a una premeditada escenografía metropolitana, ofrecía una imagen formalmente jerárquica y de valoración cívica obvia, expresada mediante la contraposición de la monumentalidad de los edificios públicos con la escala doméstica de las viviendas que, además, eran de solo una o dos plantas, con el objeto de configurar una base visual sobre la cual emergieran los edificios estatales, cuya distribución se centralizó en el eje cívico entre las avenidas 51 y 53, y transversalmente sobre las avenidas 7 y 13, guar-

dando simetría respecto del eje mencionado. Para el proyecto de los 5 edificios principales se convocó a un concurso internacional que permitió concretar dos excelentes aportes: la Legislatura, proyectada por Gustavo Heine y Jorge Hagemann (v.), y la Municipalidad, por Huberto Stier (v.), todos arquitectos de la ciudad alemana de Hannover.

Los demás palacios públicos fueron proyectados por la Sección Arquitectura del Departamento de Ingenieros o por profesionales ajenos a esa repartición pero radicados en nuestro país. La arquitectura oficial se ha caracterizado en La Plata por las dimensiones grandiosas, composiciones simétricas y emplazamientos en el centro de manzana, con perímetro libre, rodeados de jardines; así, al alejar el punto de mira, se refuerza el efecto de monumentalidad.



► PROYECTO ORIGINAL DEL DEPARTAMENTO TOPOGRÁFICO.

En el diseño de los palacios públicos se aplicó la amplia diversidad estilística, propia del Eclecticismo de esa época. El Neoclasicismo jónico de la Legislatura (v., 1883-1889, Heine y Hagemann, v., y Carlos Nordmann) y el Neorrenacimiento alemán de la Municipalidad (1883-1884, Stier y E. Meyer, arquitectos) coexisten con el Neorrenacimiento francés de la Casa de Gobierno, 1882-1887, Julio Dormal (v.), el Neorrenacimiento de la Casa de Justicia (v. Adolfo Buttner), el Neogótico de la iglesia de San Ponciano (1883) y de la Catedral (1883-1884), el Neorrenacimiento toscano del Departamento de Policía (1883), el Jónico del Departamento de Ingenieros (1883), del Ministerio de Hacienda (1883-1884) y del Observatorio Astronómico (1884-1888), y el Neoclasicismo dórico del portal del Cementerio (1884-1890); todas estas obras de Benoit; el Neoclasicismo corin-

tio del Museo, 1884-1888, Carlos Heynemann (v.) y Enrique Aberg (v.), el Dórico de la Dirección General de Escuelas, 1883-1886, Carlos Altgelt (v.), el Luis XIV del Ministerio de Gobierno, 1883-1885, Luis Baldi (v.), demolido; el Pintoresquismo del chalet de los gobernadores (1884), prefabricado por Shaw Brothers & Co. de Nueva York, etc.

En la arquitectura doméstica prevaleció la tipología de casa chorizo (v.); además, las normas edilicias imponían a los particulares la construcción de fachadas clasicistas sobre la línea de edificación; solo por excepción podía autorizarse la construcción de una vivienda en el centro de un predio y con perímetro libre, patrón de asentamiento esencialmente reservado a los palacios públicos. El tejido pintoresquista quedó virtualmente proscrito. La Oficina de Delineaciones, que no solo estaba encargada de amojonar los predios, sino también de fijar alturas de cornisas y demás pautas para la armonía de los órdenes arquitectónicos, se constituyó como responsable de la homogeneidad de la edificación privada y, en sentido amplio, de la trama urbana.

Pero la disponibilidad de viviendas era tan urgente cuanto más se aproximaba la fecha de traslación de los Poderes Públicos, de modo que en forma temporaria se autorizó la construcción con chapa y madera, y el mismo gobierno importó de los Estados Unidos varias decenas de casas prefabricadas, iglesias y hasta el chalet de los gobernadores, magnífico edificio de tres plantas y setenta habitaciones, emplazado en el Bosque, donde actualmente está el Colegio Nacional.

En marzo de 1884 la población platense totalizaba 6.846 habitantes italianos en un 49,1%, argentinos solo el 28,6 %, y porcentajes menores de otras nacionalidades. Hasta marzo de 1884 se habían construido en la nueva ciudad 390 casas de madera y 208 de mampostería; estaban en ejecución 201 de mampostería y solo 26 de madera. La infraestructura urbana crecía con la ciudad en su conjunto y, a principios de 1884, se suministraba agua solo a una decena de edificios, pero se trabajaba en el tendido de toda la red. Otro tanto se comprobaba en cuanto concierne a pavimentos, luz eléctrica y transportes. Las insuficiencias cuantitativas se compensaban en parte con las expectativas e ilusiones que podía generar un proceso de trabajo en acelerada ejecución.

El 15 de abril de 1884 se celebró el traslado solemne de los Poderes Públicos, y algunos de los palacios estatales ya habilitados sirvieron como sede transitoria de la administración cen-

tral. El siguiente 1 de mayo, en el recinto provisorio armado en uno de los patios del Departamento de Ingenieros, se reunió la Asamblea Legislativa ante la cual el gobernador Dardo Rocha entregó su mandato al sucesor, Carlos D'Amico, que había sido su Ministro de Gobierno y cercano colaborador.

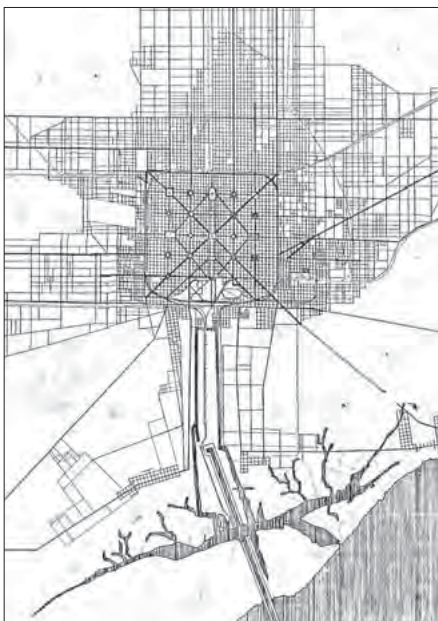
Pero el objetivo más difícil de materializar fue lograr el poblamiento de la nueva ciudad y la plena ocupación de su ámbito urbano, que el 31 de marzo de 1884 había experimentado el cercenamiento ya antes mencionado. Se intentó hacerlo compulsivamente, amenazando con la cesantía a los empleados públicos que, tras cumplir su horario, dejaban la ciudad para irse a sus domicilios en la ciudad de Buenos Aires, relativamente cercana, o en otras localidades próximas; la salida de los trenes abarrotados se correspondía con noches y con fines de semana de soledad para La Plata. **A. de P.**

DE LA CIUDAD IDEAL A LA CIUDAD REAL (1884-1932).

La actividad de esta etapa, coincidente con la asunción en el gobierno provincial de D'Amico, pareció justificar las expectativas fundacionales en relación con el destino de una ciudad que llegó a creerse solo circunstancialmente situada en la égida provincial. Durante la gestión de D'Amico (1884-1887), la ciudad física adquirió una fuerte fisonomía a partir de la habilitación de un vasto conjunto edilicio que albergaba a la nueva burocracia de un Estado moderno y republicano, como también de servicios y redes de infraestructura, que comprendieron importantes obras de saneamiento y de comunicación ferroviaria y fluvial. Con estas obras, que sorprendieron a numerosos viajeros, la nueva ciudad pareció ubicarse en un plano superior de las características físicas que presentaba la Capital Federal, antes de que Torcuato de Alvear iniciara su plan modernizador en 1887.

La preocupación por exhibir rápidamente los resultados materiales de la “nueva Capital” hizo que se privilegiara la velocidad de los cambios por sobre la armonía general prevista. En efecto, la velocidad tensó desde un principio al proyecto fundacional, que expresamente buscaba trascender la mera prefiguración geométrica de la forma urbana. Si el propósito había sido delinear un organismo compuesto por higiénicas arterias carentes de obstáculos que interfirieran la circulación de aire y de tránsito, pero además —y fundamentalmente— definir, dentro de un mismo sistema de proyección, las interacciones que mantendría esa traza con los edificios públicos (a los cuales su

particular significación convertía en monumentos), la localización de estos últimos —teniente a una simetría axial y un equilibrio eurítmico— y las características de la arquitectura doméstica, que operaría como armonioso telón de fondo, formaban parte importante de un proyecto totalizador. Sin embargo, esta suerte de “ciudad circulatoria” que es La Plata, compuesta por una higiénica retícula de arterias regulares de una traza concebida para ser posteriormente “llenada”, dejó solo una explícita alteración de su homogénea progresión en el eje longitudinal, compuesto por manzanas diferenciadas que prefiguraron el destino “monumental” que efectivamente tuvo, más allá



► EN LA ACTUALIDAD, EL DESARROLLO URBANO DE LA PLATA HA REBASADO LOS LÍMITES DE SU TRAZADO FUNDACIONAL.

del cual la ocupación general del resto de la matriz básica fue menos el resultado de un “proyecto total” que la consecuencia de un proceso de pragmática agregación.

En este contexto, la búsqueda de armonizar forma y paisaje urbanos debió resignar la correlatividad con la centralidad geométrica a partir de la distribución de monumentos en una zona desplazada hacia el noreste de la ciudad. De ahí que el mantenimiento de la localización prevista para la Municipalidad y la Catedral en el centro geográfico convirtiera por años su espacio de integración en una suerte de “plaza mayor” fronteriza con la pampa. A través de esta operación, la arquitectura del poder no desvirtuó el eje longitudinal, que tiene su prolongación hasta el puerto y que dentro

del casco urbano se extiende por las avenidas 51 y 53, desde el Paseo del Bosque hasta el Bulevar de Circunvalación 31, aunque restringió su efectiva materialidad hasta la manzana delimitada por las calles 17 y 18, donde comenzaban los terrenos anegadizos, y donde se levantó el último edificio de la *promenade* monumental, que fue el Monte de Piedad, reformado en 1885 por Francisco Tamburini (v.) para ser convertido en Colegio Provincial (y desde 1888 en el primer Colegio Nacional de la ciudad). En cambio sí desdibujó al eje extendido perpendicularmente a este a lo largo de la Avenida 13, que solo contó en forma espejada —respecto del eje longitudinal— con los ya citados edificios del Consejo de Educación (Avenida 13 entre 56 y 57) y la Casa de Justicia (Avenida 13 entre 47 y 48). Debido a ello la plaza principal se trasladó hasta la intersección de la Avenida 7 y el eje longitudinal (Plaza de la Legislatura, hoy San Martín), donde se concentraban los poderes ejecutivo y legislativo del gobierno provincial. Allí también se levantó la primitiva estación del ferrocarril, en una manzana originariamente prevista para situar un teatro (calles 7, diagonal 80, 49 y 59, proyectada por Francisco Pinarolli en 1883). En esa plaza, hoy el centro neurálgico de la ciudad, se materializa la tensión básica con la que nació La Plata en su constante interacción con la Capital: si en el proyecto fundacional, a las funciones gubernamentales se sumaban programas que buscaban consolidar una autonomía cultural con respecto a Buenos Aires, la inauguración de la estación para el Ferrocarril Oeste, en el lado de la “plaza de la Legislatura” y en dirección a Buenos Aires, da cuenta de una inicial toma de conciencia respecto de la imposibilidad de consolidar una vida urbana alternativa. En torno de la Estación, y también del cercano Ministerio de Hacienda, el eje transversal de la Avenida 7 quedó consolidado por la instalación de la zona bancaria.

Cercano al eje transversal, buscando recrear la originaria simetría axial y el equilibrio eurítmico de la ciudad, surgieron dos importantes instituciones educativas en idénticas manzanas triangulares, proyectadas en 1885 por Carlos Altgelt (v.). En cambio, la orientación al sur y el alejamiento del centro poblacional fueron los factores que decidieron la disposición dentro del casco de hospitales y, fuera de él, del Cementerio.

La edilicia privada rápidamente asumió más explícitas características discordantes. En efecto, la celeridad de la operación requirió del surgimiento de construcciones utilitarias proviso-

rias, levantadas en madera y separadas entre sí, en un número tal que pareció justificar el calificativo de “ciudad *yankee*” dado por Sarmiento. Muchas de estas casillas levantadas en La Plata eran de origen estadounidense: comenzaron a recibirse a principios de 1884, tras ser encargadas por las autoridades, y después también por empresas privadas. Junto a la temporaria suspensión de la aplicación de la norma que obligaba a los particulares a construir en mampostería y ocupando la línea municipal, se conformó la “Comisión para la Adquisición de Casas para La Plata”, que concentró su labor en la importación de casillas. Por esta operación fueron adquiridas a la Shaw Brothers and Co. viviendas para los empleados, pero también la mencionada Residencia para el Gobernador, que D’Amico habitó hasta 1887. También llegaron de Norteamérica iglesias de madera y escuelas prefabricadas desde Buenos Aires, hasta que aserraderos locales comenzaron a proveer de materiales para que los constructores o el Departamento de Ingenieros abordaran nuevos programas: además de que en madera se levantaron viviendas individuales y colectivas, hoteles y teatros dentro del casco urbano, Pedro Benoit y Sienna Carranza, en 1884, realizaron el “Hospital Barraca” de Melchor Romero.

El reemplazo en el gobierno provincial de D’Amico por Máximo Paz representó en 1887 un primer anticipo de los problemas por los que atravesaría una ciudad dependiente en extremo de la acción directa del Estado. En la virtual interrupción del plan de obras públicas de la Capital provincial, decidida por quien integraba la más radicalizada vertiente del liberalismo económico, comenzaron a desvanecerse las expectativas por el destino de excepcionalidad de La Plata, ante la evidencia de que ese detenimiento le impediría trascender el provincianismo característico de un conjunto de ciudades intermedias, cada vez más distanciadas de la importancia que adquiriría la Capital Federal. Tras rematar los bienes de su antecesor y convertir “ejemplarizadamente” la Residencia del Gobernador en Hotel de Inmigrantes (v.), Paz inició la dilapidación del Ferrocarril Oeste, con un proceso que culminaría con el desmantelamiento de los más importantes talleres ferroviarios del país que esa empresa poseía en Tolosa. A la inacción estatal en materia de obra pública, le sucedió la crisis desatada en 1890, que agudizó drásticamente la situación de La Plata.

Prueba de las manifestaciones físicas más notorias de una fuerte retracción económica y demográfica es el hecho de que en 1890 co-



► FACHADA NEOGÓTICA DE LA CATEDRAL DE LA PLATA, DE P. BENOIT. LAS TORRES FUERON CONCLUÍDAS EN EL AÑO 2000.



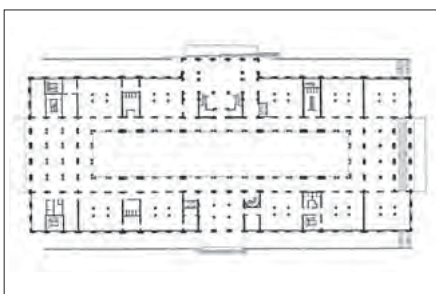
► PASAJE DARDO ROCHA, DE E. QUINKE Y D. COOK, REMODELADO RECIENTEMENTE POR UNA UNIDAD TÉCNICA MUNICIPAL.

menzó a disminuir el sostenido crecimiento poblacional que había tenido a partir de su fundación: de los 65.610 habitantes que registra el censo de ese año hasta llegar a 60.991 en 1895.

La crisis afectó el desarrollo edilicio. Quedaron paralizados emprendimientos como el del Teatro Argentino, excepcional caso de una monumental obra del capital privado incluida dentro del eje longitudinal, y las obras de la Catedral, el más imponente de los edificios públicos iniciados desde la fundación; quebraron los bancos Constructor de La Plata (v.) e Hipotecario Provincial, fundamentales promotores de la actividad inmobiliaria. A la inoportuna inauguración en 1890 de las fastuosas obras del puerto de La Plata, le sucedió su larga inactividad como acceso fluvial. La parálisis alcanzaba también al plano cultural, como queda reflejado en la inactividad de la Universidad Provincial de La Plata y de la gran Escuela de Artes y Oficios de la Provincia, proyectada por Altgelt. Debido a estas circunstancias, la ciudad permaneció en un estado decadente, reflejado en viajeros que la bautizaron “ciudad muerta”, “necrópolis” o “esqueleto de ciudad”.

Las primeras evidencias de reactivación llegaron en torno a 1897 e impulsaron la idea de trascender el rol de ciudad administrativa para encontrar otros factores de desarrollo en las importantes iniciativas educacionales y científicas que ya poseía La Plata. El inicio de las actividades del Museo de Ciencias Naturales, que rápidamente alcanzó trascendencia internacional en medio de una profunda crisis, constituyó un punto de referencia respecto de la capacidad instalada en materia de ciencia y educación den-

tro de una ciudad que contaba además con el Observatorio Astronómico —integrante junto al Museo de un enclave científico ubicado en el Paseo del Bosque—, y significativos establecimientos del nivel secundario, el Colegio Nacional y las escuelas normales. Luego de crearse la Facultad de Agronomía y Veterinaria, surgió la Universidad Provincial, que pasó a valerle del espacio físico dejado por el desaparecido Banco Hipotecario Provincial y de los re-



► PLANTA DEL PASAJE DARDO ROCHA.

curso humano instalados a partir de la actividad fundacional, que congregó especialistas en el control del territorio, las leyes y la higiene urbana.

Como forma de integrar todas estas instituciones con un prevaliente habitus laicista y científico, el Ministro de Educación y Justicia del gobierno de Roca, Joaquín V. González, concibió en 1904 un vasto plan que en 1905 tuvo su ratificación parlamentaria y al año siguiente ya estaba en funcionamiento. Se trataba de la creación de la Universidad Nacional de La Plata (v. **Ciudad universitaria**).

Promediando la década de 1910, la ciudad ya daba muestras de una cierta reactivación que favoreció la aplicación de normativas dirigidas a erradicar las casillas de madera que aún permanecían en el centro de la ciudad, para expulsarlas a suburbios nucleados en torno a actividades industriales. Estos encontraron en ese tipo de edificación un importante elemento identitario: Los Hornos, Tolosa, Berisso y fundamentalmente Ensenada, localidad portuaria donde las construcciones de madera recibieron el ropaje de chapas, cuya abundante disponibilidad se asociaba al uso como lastre de barcos arribados al puerto de La Plata.

Dentro del casco urbano, esta reactivación permitió trasladar la estación de trenes de su ya incómoda ubicación céntrica, para lo cual se habilitó el edificio realizado por Chambers y Thomas (v.), que aún funciona en Avenida 1 y 44. Asimismo, la comuna pudo llevar a cabo trabajos de rectificación del cauce del arroyo que atravesaba la ciudad, que lo redujeron a un conducto a cielo abierto a lo largo de la calle 11, en una operación que terminó con el proyecto de hacer un canal navegable y un puerto de cabotaje en el centro de la ciudad, para favorecer su expansión hacia sectores todavía deshabitados del casco urbano. La Iglesia Católica también participó de esta escalada en la actividad y, aunque no logró retomar decisivamente las obras de la Catedral, sí permitió dar origen en 1914 al monumental Asilo Marín y habilitar en la conflictiva zona portuaria de Berisso la emblemática “Mansión para Obreros”.

La reactivación permitió ir cubriendo los intersticios del tejido en el sector central del casco urbano de La Plata, destacándose las respuestas para *petit-hôtels* y los primeros clubes sociales, en un momento en el que parecía haberse alcanzado la imagen urbana de La Plata, más cercana a la prevista por sus fundadores.

Sin embargo, otros factores produjeron nuevas alteraciones, cuando la especulación inmobiliaria, que desde la etapa fundacional había dado origen a numerosos conventillos y casas de renta que prolongaban su desarrollo horizontal hacia el interior de la manzana, encontró, a través de la introducción del ascensor y el uso del hormigón en grandes estructuras, un aliciente para acrecentar sus beneficios en el desarrollo vertical. Todavía dentro de un lenguaje clásico, Vilar (v.) y Urrutia (v.) iniciaron en 1914 una significativa producción de casas de renta (v.), y cuestionaron el papel secundario en términos volumétricos que debía asumir la arquitectura privada ante los monumentos del poder público, para abrir paso a un

modo de operar emulado por otros profesionales locales. Al mismo tiempo, el Paseo del Bosque prolongaba su proceso de fragmentación, como receptor de funciones no previstas o que por sus dimensiones no podían ser absorbidas por la matriz cuadrangular, tal el caso de los estadios de fútbol de Estudiantes y Gimnasia y Esgrima.

Por otra parte, la consolidación de La Plata como “ciudad universitaria” hizo que la Reforma tuviera aquí un particular impacto, que iba más allá de la apertura de los altos estudios a amplios sectores de la sociedad. La ciudad pasaba ahora a ser receptora de una verdadera “invasión juvenil” del interior del país y de países limítrofes, y también del programa cultural que acompañó este proceso, e instaló un clima de ideas sobrevalorador de la tradición helénica y lo hispanoamericano, en oposición al desarrollo científico del mundo anglosajón. La “Oxford argentina” era ahora la “Salamanca de Iberoamérica”, y de una preocupación por anteponer el Arte a la Ciencia y el Hispanismo y el Clasicismo a la Modernidad, surgieron la Escuela Superior de Bellas Artes y el Teatro Griego, cuyas emblemáticas propuestas arquitectónicas quedaron a cargo del arquitecto del MOP de la Nación, Belgrano Blanco (v.). Si bien estas propuestas no fueron materializadas, profesionales como Vilar y Urrutia llevaron a cabo



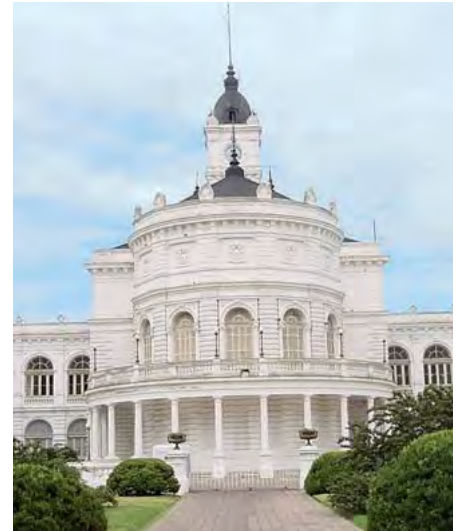
► PALACIO MUNICIPAL, DE STIER Y MEYER.

viviendas individuales, casas de renta y edificios institucionales en puntos significativos de la ciudad, que buscaban hacerse cargo de las implicancias identitarias a través de la apelación al Neocolonial (v.).

Pero la vida estudiantil, que en la década de 1920 estimuló cierta reactivación socio-cultural, no alcanzó para disipar los fantasmas del estancamiento que desde 1890 seguían sobrevolando en La Plata. La llamativa regularidad de su trazado urbano y la intensa actividad universitaria tenían como contraparte una aún limitada vida social.

El puerto de La Plata pasó a ser visto entonces como el símbolo de la potencialidad desaprovechada por una ciudad que comenzó a avizorar la salida de su letargo en un destino “industrial”, algo que tenía su asidero también en iniciativas privadas que buscaban una ventajosa alternativa a los onerosos costos operativos del puerto de Buenos Aires. Desde el capital inglés existió un frustrado intento del Ferrocarril Oeste de obtener en 1904 su concesión, para luego producirse la radicación del frigorífico “The La Plata Cold Storage Limited”, con la que se sellaría el definitivo ocaso de la actividad saladeril existente en la zona desde 1871. El paso del puerto de la órbita provincial a la nacional en 1905 marcó la apertura a capitales norteamericanos: la Compañía Swift de Chicago adquirió el originario frigorífico en 1907, y en 1916 se instaló la Compañía Armour, por lo que se consolidó la actividad industrial de Berisso. El capital norteamericano ganaba nuevos mercados también en el inicio de una nueva era del automóvil, acompañada por la supremacía mundial del motor a explosión y consecuentemente del petróleo, cuando el Estado argentino creó la empresa Yacimientos Petrolíferos Fiscales (v.) y decidió, en 1925, instalar su Destilería en Ensenada.

Pero, además del puerto, el área costera inmediatamente cercana a él también constituyó un elemento de atracción para el capital privado, del que surgió un ambicioso programa de desarrollo turístico. Así, en 1925, el principal especulador de tierras del Uruguay, Francisco Piria, adquirió 5.000 hectáreas que prácticamente comprendían en su totalidad lo que hoy es Punta Lara y parte de Villa Elisa, con el fin de crear una localidad balnearia que atendiera las demandas de recreación de una amplia población que ya componía la metrópoli porteña y el Gran Buenos Aires. En una ciudad que no terminaba de completar el programa fundacional, ni encontraba en sucesivos proyectos parcialmente materializados su



► FACHADA POSTERIOR DEL PALACIO MUNICIPAL.

deseada revitalización, los fastos del Cincuentenario, centrados en la inauguración de una Catedral sin terminar, parecieron ser, en 1932, el reflejo de aporías que dejaron abiertas permanentes invocaciones a proyectos refundacionales. G. V.

CICLO 1932-1945: LA EUFORIA.

El año 1932 no solo significó para la ciudad de La Plata el tránsito por su 50 aniversario, sino que para la clase política instalada en el poder a principios de la década del treinta pasó a ocupar significativamente el espacio dejado vacante por la generación del ochenta, precisamente en un lugar que medio siglo antes parecía capitalizar las ilusiones de buena parte de su dirigencia.

El restablecimiento del orden conservador a nivel nacional y provincial potenció en el ámbito local la rememoración. Algunos signos se presentaban, sin embargo, de manera inversa: el ímpetu del gobernador Rocha y de sus más estrechos colaboradores no tuvo parangón con las modestas intenciones de los funcionarios del flamante gobierno de facto; la cuestión capital ya no formaba parte del espectro de temas políticos trascendentes; las expectativas de competir con Buenos Aires se limitaban entonces a la actividad académica centrada en una Universidad que ya había transitado por su momento de mayor esplendor. Si en algo el plano ideal se había anticipado a la realidad futura de la región, era en no prever, salvo en la zona portuaria, radicaciones industriales; instalaciones que solo excepcionalmente superaban la escala de talleres se instalaron en el casco urbano o en sus inmediaciones.

Tras el Cincuentenario se inicia un ciclo bajo el auspicio de una lenta pero progresiva recuperación de los efectos de la debacle económica internacional de 1929. Este proceso se aceleró cuando a partir de 1936 el gobernador Manuel Fresco dirigió una política difusamente keynesiana de intervención del Estado para la realización de grandes obras públicas. En La Plata el impulso dado en el campo de la construcción de obras civiles y viales por parte del Estado inició un proceso de transformación material sólo comparable al que experimentó en sus primeros años de existencia, y afianzó la noción de ciudad capital del “primer estado argentino”. Estas obras públicas tuvieron como propósito particular la culminación del proyecto fundacional, que hasta entonces no alcanzaba a vislumbrarse más allá del sector céntrico del casco. Pero la prosecución de la Catedral, la recuperación del Teatro Argentino, la construcción de pabellones en el Hospital Policlínico, la ampliación del Palacio de Justicia, la modernización de escuelas y los nuevos establecimientos de enseñanza (Escuela Superior de Bellas Artes, Escuela Industrial “Albert Thomas”, Escuela Normal Nacional N.º 1), los nuevos edificios para la administración del Poder Ejecutivo Provincial y Municipal, o la Cárcel de Olmos, no constituyeron los aspectos más salientes que definen el cambio. Estos consistieron en la prolongación de pavimentos, desagües, entubamiento de arroyos y obras de infraestructura en general.

Las restantes modificaciones operadas en el aspecto edilicio de la ciudad provinieron de acciones del capital privado, confiadas en que el accionar del Estado posibilitara potenciar la inversión. Se trató en conjunto de un decidido impulso renovador sobre un proyecto de ciu-



► EDIFICIO EN LA AVENIDA 7, DE SÁNCHEZ, LAGOS Y DE LA TORRE, UNO DE LOS PRIMEROS EN ALTURA DE LA CIUDAD.

dad respecto del cual se coincidía en afirmar que era un dechado de virtudes, al que le faltaba su realización tenaz y sostenida.

La ciudad se modernizó de este modo con nuevas casas de renta y viviendas individuales que iban desde ejemplos alto burgueses hasta “viviendas mínimas y decentes”, confiterías, cines, la ampliación de la sede del Club Estudiantes (v., Barrios) y la del Automóvil Club (Villar (v.)), la construcción de nuevas instalaciones para el Hipódromo (Pico Estrada y Barrios), y lo que es más significativo, las clases alta y medio alta comenzaron a explorar la costa del Río de la Plata, con la construcción de los clubes Regatas (Bonilla y Briasco) y el balneario del Jockey Club (Pico Estrada y Barrios). En materia de equipamiento se advierte la aparición de edificios de hospitales y sanatorios privados en altura, en consonancia con las modificaciones generadas en el campo médico y arquitectónico, y que repercuten en la inserción de edificios de monobloques en terrenos anteriormente inimaginables para tal fin. En esta línea se sitúan el Hospital Español (Bonilla, 1940) y el Instituto Médico Platense (Barrios, 1938), las primeras manifestaciones de renovadas formas de inserción en la ciudad que se continuaron con la ampliación del Hospital San Juan de Dios, 1950, Oscar Ruótolo (v.), los Hospitales de Gonnet y Rossi y el Sanatorio Argentino, 1959, Krause (v.).

Si bien el incipiente proceso de construcción de casas de departamentos en altura en La Plata se había detenido abruptamente con la crisis económica del treinta, a los pocos años resurgía como modo seguro de colocación del excedente de capitales. Pero, a diferencia de la ciudad de Buenos Aires, la casa de renta en altura fue en La Plata un tipo excepcional, destinado a irradiar modernidad, confort y prestigio, antes que a producir el “relleno” del tejido, como sí lo habían generado las casas chorizo de uno o dos pisos del pasado reciente al que se quería afanosamente dejar atrás.

La mayor transformación que se manifestó en la primera parte del período corresponde al completamiento de la trama del casco urbano y a las subdivisiones de tierra periurbana mediante el tipo compacto. En una ciudad con viviendas que tenían alrededor de medio siglo en la zona central y presentaban un bajo grado de obsolescencia material, el mayor porcentaje de casas compactas se dio en los alrededores, cuyo tejido más poroso, y en algunos casos con viviendas precarias, era un escenario auspicioso. Mientras en la zona central del casco se registraban verdaderos *petit-hôtels* que



► RESIDENCIA PARTICULAR FRENTE A LA PLAZA MORENO.

incorporaban algunos rasgos lingüísticos y materiales de la Arquitectura Moderna, en las zonas restantes surgieron casas mínimas inscriptas dentro del ciclo de renovación de la vivienda popular. La transformación de los “barrios” era el indicador más confiable del progreso experimentado.

CICLO 1945-1957: LOS SUBURBIOS INVADIERON EL CENTRO.

El ascenso de Perón a la presidencia tuvo uno de sus epicentros más fuertes en Berisso, y desencadenó en La Plata un conflicto obrero universitario en torno del 17 de octubre de 1945. A partir de entonces se produjo progresivamente la incorporación de los sectores populares de Berisso y Ensenada en sitios que hasta entonces les estaban vedados social y culturalmente: el ámbito central de la ciudad. Estos cambios caracterizaron el desarrollo futuro de su esfera pública más allá del decenio peronista, y generaron conflictos de índole sociocultural entre los sectores burgueses tradicionales y la emergente clase obrera, vinculada a la industria frigorífica, petrolera y a las actividades portuarias. Como corolario de estos cambios, la patricia ciudad fue rebautizada con el nombre de Eva Perón en 1952.

Pero no debe suponerse que esta presencia alteraría el trazado fundacional. La Ordenanza por la que en 1949 se reglamentaba la edificación en La Plata prescribía la conservación del trazado en virtud del valor histórico intrínseco, y apuntaba a su completamiento; mantenía en

buena medida las características normativas de la anterior ordenanza de 1932, que buscaba garantizar ciertas condiciones de higiene y seguridad que debía poseer el espacio privado, y se refería en términos globales solo a la necesidad de preservar el trazado fundacional.

El período peronista se caracterizó por la incorporación de programas de interés social. En materia de respuesta al ocio, el gobernador Mercante expropió la estancia de la sucesión Iraola, adyacente al partido de La Plata, destinada a parque público regional, y el mismo gobernador construyó la República de los Niños en el suburbio de Manuel B. Gonnet, destinada a educar a los pequeños en los valores republicanos. Desde el punto de vista físico, la República constituye un conjunto edilicio pintoresco que comprende las sedes de los poderes públicos, las sedes de las fuerzas armadas, la municipalidad, la iglesia católica y el equipamiento comercial, de recreación, cultura y deportes, de transportes y administración, las charcas destinadas a la producción primaria, en suma, los programas de una ciudad real a escala reducida. Todos los edificios fueron realizados a partir de la elección de un tipo y un estilo diferentes. Tras la Revolución de 1955, la idea inicial fue abandonada y la obra entró en un paulatino proceso de descuido y deterioro.

Las obras destinadas a cubrir estas expectativas masivas y populares encontraron su temprana formulación en el Plan Trienal 1947-1950 que, si bien se fue adaptando a las circunstancias económicas, sufriendo ciertos recortes, se inscribió en la holgada experiencia de los primeros años de la gestión peronista.

Inicialmente el ambicioso plan de obras públicas comprendía una inversión de 67 millones de pesos en diversas iniciativas. Se preveía “reconquistar espacios verdes para recuperar la fisonomía original de la ciudad”. Tras la nacionalización de los ferrocarriles, se formularon propuestas tendientes a minimizar el impacto que el sistema ferroviario provocaba en la ciudad.

Finalmente, se acotó el contenido del plan al aeropuerto (de uso limitadísimo), nuevo pabellón del policlínico, mejoras en el Melchor Romero, nuevo teatro al aire libre en el Bosque, barrios de vivienda en Berisso. Esta localidad se benefició con el mayor volumen de obras públicas que conoció en su historia — correo, hospital subzonal, barrio obrero, equipamiento en las playas— en un momento en que, pasada la guerra, el comercio de carnes con Inglaterra inicia una declinación que arrastra el cierre de los frigoríficos Armour y Swift,

principales empleadores de mano de obra.

La vivienda colectiva promovida y financiada por el Estado reconoció en la primera etapa un pico cuantitativo que se manifestó con los conjuntos realizados en Berisso (Barrio Obrero, Barrio Banco Provincia) y el acceso al casco urbano (sector comprendido entre las avenidas 13, 19, 526 y 532), este último completado en varias etapas. En ninguno de los casos se logró vertebrar una unidad orgánica, alternativa a la ciudad existente, y tanto el trazado “Ciudad Jardín” de Berisso como la alternativa de amanzanamiento en clave utilitaria para el segundo no constituyeron modelos consistentes para imitar. En una ciudad que aparte de las “Mil Casas” no reconocía antecedentes de subdivisión de la manzana, estas aisladas intervenciones fueron recibidas como auspiciantes de ghettos.



► CASA UNIFAMILIAR, EN TOLOSA, DE GUSTAVO ASPIAZU.

A contracorriente del desarrollo de hospitales monoblock en altura, el Estado desarrolló un tardío ejemplo neocolonial con un arcaico partido a doble claustro para el Hospital Gutiérrez (1947).

Las escuelas proyectadas reiteraron anacrónicamente variantes tradicionales tipo “escuela palacio” junto a esquemas de carácter rural —aun en enclaves urbanos—, cifrados dentro de la tradición pintoresca del Californiano (v. *Escuela*).

CICLO 1957-1982.

UN LENTO CAMINO HACIA EL DESENCANTO.

Cuando habían transcurrido 25 años de este renacer y 12 del cambio impreso por el peronismo, se manifestó un quiebre que determinaría el perfil de la ciudad en los 25 años siguientes. Se debió a varias modificaciones que consistieron en primer lugar en la separación de Berisso y Ensenada del Municipio de

La Plata, circunstancia que, habiendo sido avallada por la intervención militar provincial durante la presidencia de Aramburu, fue impulsada por el propósito nunca manifestado de evitar el peso del nutrido electorado peronista de las dos localidades sobre el resultado total.

En segundo lugar, y relacionado con las consecuencias del peronismo, se manifiesta la continuidad en ciertas políticas como las de salud, recreación y vivienda que van dejando —si bien de modo desarticulado— un cambio que durante la gestión peronista apenas había mostrado sus emergentes físicos.

En tercer lugar, como producto de la creación de la carrera de arquitectura en 1952, comienza a manifestarse la intervención de profesionales locales en la construcción urbana, que vienen a ocupar el lugar que tenían hasta entonces, prácticamente con exclusividad, los ingenieros civiles junto a los maestros mayores de obras. Si bien no puede decirse que este cambio haya mejorado el nivel creativo de las propuestas, sí señaló una orientación particular de las mismas, absorbiendo las recientes experimentaciones del campo internacional, frente a un estancamiento de los ingenieros en el primer Racionalismo de los treinta. Para entonces la realización de la casa que Le Corbusier (v.) proyectó para el Dr. Curutchet en la ciudad constituía un estímulo intelectual para la joven generación, integrada entre sus figuras salientes por Daniel Almeida Curth (v.), Vicente Krause (v.), Carlos Lenci (v.), Tulio Fornari, Ogando y Jorge Pellegrini.

En cuarto lugar, comenzó la preocupación por el crecimiento y el funcionamiento de la ciudad como un organismo, derivando en la demanda de planes urbanos que se desarrollaron para La Plata y Berisso casi en simultáneo. La planificación ocupó desde entonces un lugar permanente en la estructura burocrática del municipio platense.

La vivienda colectiva había cambiado de naturaleza en 1948 al pasar del régimen de renta (v. *Casa de renta*) al de propiedad horizontal (v.). Como había sucedido en otros casos del país, no se advirtieron cambios sustanciales al comienzo, porque el departamento estaba reservado a una clase media acomodada que negociaba modernidad por estrechez. La aceleración de su mercantilización se manifestó a partir de los años sesenta, cuando el gusto por el departamento obnubila toda una generación de habitantes de las ahora obsoletas casas chorizo. No pueden señalarse contribuciones de calidad para los departamentos en PH en los primeros años hasta el momento en que arquitectos co-

mo Almeida Curth, Lenci, Krause, Tomás, Pesci, entre otros, plantearon que esa mercancía podía compatibilizarse con una razonablemente buena calidad de vida. De todos modos, casi no se observan en La Plata edificios para sectores altos, por lo que las demandas programáticas quedaron reducidas a estándares medios.

No obstante, la incipiente pujanza inversionista en el terreno de la construcción, recibida ciertamente con beneplácito, no alcanzó a ser controlada a tiempo y el proceso culminó con adversos e imprevistos resultados. La disponibilidad del tipo “vivienda moderna mínima” convertida en departamento-mercancía y la Ley de Propiedad Horizontal (v.), combinada con la laxitud del marco regulatorio edilicio, posibilitaron un mayor desorden al incentivar las crecientes inversiones en materia edilicia que implicaron un deterioro de la ca-



► VIVIENDA UNIFAMILIAR, EN TOLOSA, DE R. Y N. SARAVÍ.

lidad de vida urbana: loteos indiscriminados en áreas inadecuadas, saturación de infraestructuras y servicios por sobre ocupación de las áreas centrales, congestión de tránsito por improvisación de áreas de estacionamiento, descontrol en las densidades, etc. Lejos de promover una ciudad en vertical, epítome de “urbe moderna”, la ley de propiedad horizontal tuvo en principio un efecto casi inadvertido desde una perspectiva urbana, pero de sombrías consecuencias en el plano del hábitat doméstico. La subdivisión de lotes (que llegaban a los 60 m de profundidad), auspiciada por la compacidad de las casas cajón (v.), generó el tipo de “pasillo al fondo”. El mismo procedimiento se experimentó en los casos de las casas chorizo (v.), donde el terreno remanente comenzó a ser vendido en propiedad horizontal. De este modo, y hasta la puesta en vigencia de la Ley Provincial 8.912 (1979), se fue generando una inédita ciudad cuasi árabe de intramuros, que destrozaba la idea de corazón de manzana libre, tácitamente formulada en los inicios.

Punta Lara experimentó desde fines de la década del sesenta un proceso de semiprivatización de la franja costera, a partir de la entrega en concesión de las parcelas a diferentes gremios, sindicatos y asociaciones, mientras comenzaron a entrecruzarse los peligros por el estado de contaminación de las aguas. El uso del balneario comenzó a ser patrimonio de las clases populares provenientes en gran parte del GBA. La separación del municipio de Ensenada del de La Plata, con escaso presupuesto, provocó un estado de deterioro creciente que, sumado a las periódicas destrucciones provocadas por las sudestadas, implicó la pérdida de todo atractivo inmobiliario para el área.

Ensenada y Berisso, después del cierre de los frigoríficos y del decaimiento de las industrias locales, frenaron su crecimiento y sumaron a su austero paisaje el deterioro ambiental provocado por las emanaciones líquidas y gaseosas del polo petroquímico y petrolero, que al presente no ha sido revertido. El crecimiento de ambos centros urbanos fue fundamentalmente vegetativo, rota la afluencia migratoria de décadas anteriores.

En los años sesenta La Plata conservó la imagen urbana moderna que se había forjado en los treinta, pero gradual e irreversiblemente se operó, al igual que en muchos centros urbanos del país y aun de América Latina, una mutación del paisaje urbano, cuyos orígenes son bastante complejos pero que reconocen un cambio de paradigma a nivel de gusto, orientado a partir de entonces hacia experimentales futurismos tecnológicos fuertemente ahísticos o, en otros casos, expresiones del Brutalismo dominante por entonces, que se tradujeron en intervenciones urbanas, tales como la nueva rambla de la avenida 51 entre 7 y 12; en el auspicio del crecimiento en altura, entusiasmo atravesado por evidentes motivaciones de lucro económico; en la “modernización” del mobiliario urbano tradicional y de los paseos públicos (particularmente las plazas Belgrano y Paso); en suma, en el abandono de los cánones anteriormente vigentes en materia de decoro urbano. Estos valores produjeron una modernización incompleta y a la vez traumática sobre el entorno, desafortunada para una mirada proclive a la continuidad dinámica del modelo histórico —posición minoritaria entonces— y prometedor escenario en cambio para un número más amplio de experimentadores.

La zona periurbana, que fue incorporándose poco a poco al casco urbano “formal”, presentó problemas que el propio casco apenas podía resolver. En efecto, las diferencias de ni-

vel tornaron inundables muchos sectores periurbanos y los arroyos cercanos se convirtieron en peligrosas trampas. A partir de la inmigración creciente de sectores provenientes del interior se generó una extensa zona marginal, tanto en áreas estructuradas por el trazado como junto a los arroyos (principalmente “El Gato”). Las zonas de extramuros con canteras de calizas y hornos del sector NO se mantienen casi sin alteraciones hasta el presente y constituyen una barrera a la integración periurbana. Con esta estructura anodina y en permanente rol de área de paso circulatorio La Plata-Buenos Aires, la falta de carácter de estos sectores extramuros impide en el imaginario popular, intelectual y oficial pensar a la capital bonaerense fuera de su casco.

Los equipamientos realizados tanto por el Estado como por el sector privado han paliado unidimensionalmente necesidades prácticas, sin aportar valores espaciales o significativos a la ciudad. Este juicio puede aplicarse, entre otros, a edificios tales como el tan postergado para el Correo, la sede del Instituto Obra Médico Asistencial, la ampliación del Banco Provincia, la Biblioteca de la Provincia de Buenos Aires, la Caja de Jubilaciones, la Caja Nacional de Ahorro y Seguro, o conjuntos monumentales como el Centro Administrativo (1974), cuyas torres gemelas (Llauró y Urgell, Antonini, Schön y Zemborain y Moscato) empequeñe-



► SEDE DEL COLEGIO DE ESCRIBANOS DE LA PCIA. DE BS.AS., DE G. ASPIAZU, J. GALARRREGUI, S. CASELLAS Y J. GARCÍA.



► CONJUNTO HABITACIONAL, DE E. SESSA Y OTROS.

cieron a la palaciega sede del gobierno cumnial. En casos como el de la Universidad, los desaciertos han sido tan sonados (inserción del conjunto de alta densidad en pleno centro) que las escasas realizaciones bien encaminadas se han opacado. Ambiciosos proyectos —encargados también por la intervenida UNLP tras la revolución de 1966—, como la Facultad de Ciencias Exactas de Ballester Peña, Baudizzone, Erbin, Díaz, Lestard, Varas (v.), quedaron reducidos a *samplers* de vigencia tan efímera como la teoría que los sostuvo, mientras que otros no pasaron de su estado de propuesta gráfica. En materia hospitalaria se sobrevivió ampliando discretamente el parque existente, sin desarrollar —más allá de un par de hospitales como el Rossi y el de Gonnet—, nuevos emprendimientos de envergadura (v. *Hospital*). La enseñanza primaria y secundaria tuvo escasas muestras de las posibilidades que la Arquitectura Moderna permitía. Hacia fines de la década del cincuenta comienzan a manifestarse algunos edificios proyectados dentro del Funcionalismo, concebidos como excepciones.

Instrumentos técnicos para controlar el desarrollo de la ciudad no faltaron en los años “rugientes” de esta modernización edilicia. El reglamento de edificación de 1949 prescribía la conservación del trazado original de la ciudad de La Plata. Estas características se mantuvieron en la ordenanza de 1963, que sucedió a la de 1949, y que solamente aportó como cambio una mayor permisividad respecto de la altura de edificación.

Aun dentro de este rígido esquema, en 1958 las autoridades municipales encomendaron a un grupo de especialistas la realización de un Plan Regulador que se conocería con el nombre del equipo que lo realizó: Urbis. El

Plan Urbis remarcaba la necesidad de abordar sistemáticamente una escala mayor que comprendiera la región de La Plata, Berisso y Ensenada, reconsideración global que coincidía con la paradójica separación administrativa en partidos autónomos. Dicho plan fue realizado por el grupo integrado por los arquitectos José Bacigalupo, Kurchan (v.), Ugarte, etc., quienes paralelamente desarrollaban el Plan Regulador de la ciudad de Posadas, que daba un sentido sistémico a planificaciones sectoriales en materia urbana.

La crisis del modelo de crecimiento nacional, apoyado en la sustitución de importaciones y la instalación de un frágil monetarismo financiero a partir del golpe militar de 1976, pusieron fin a este febril proceso de inversiones en edilicia especulativa. En medio de la crisis surgió un diagnóstico generalizado para toda la provincia y se sancionó en 1977 la Ley Provincial de Ordenamiento Territorial y Uso del Suelo N.º 8.912 (actualmente vigente), destinada a regular “sanamente” la configuración del espacio urbano, pero que no previó la posibilidad de atemperar el caos producido y, por el contrario, introdujo nuevas alternativas de desintegración. Cada municipio redactaría una ordenanza de edificación que, al margen de las particularidades, resultaba idéntica en todos los casos. Si bien la ley fue recibida con beneplácito por el conjunto de la profesión arquitectónica, solo un voluntarismo sin límites pudo imaginar que buenos ciudadanos edificaran una ciudad armoniosa, cuando la ley abría la puerta a recicladas formas de especulación inmobiliaria. En efecto, poco a poco se empezó a concretar la más trivial de las expresiones modernistas y la vocación de los ochenta por la preservación de valores urbanos tradicionales se topó contradictoriamente con una ley ideológicamente cercana a los envejecidos postulados del CIAM.

La Plata en su Centenario. El Centenario de la ciudad se enmarcó en la celebración oficial que el Proceso Militar realizaba del proyecto de la Generación del Ochenta, aspirando a identificarse con este. Al igual que había sucedido con el gobierno conservador de Agustín P. Justo, La Plata ocupó la atención de intelectuales, artistas, técnicos y funcionarios. Una de las consecuencias que aparejó esta reivindicación en el campo disciplinar fue que pasó una vez más a ser repensada como trazado ideal, y ese trazado comenzó a confundirse con la ciudad misma.

En el plano de las intervenciones urbano-arquitectónicas que reflexionaron sobre las va-

lencias del trazado fundacional se inscriben dos propuestas. El primer caso es el nuevo Teatro Argentino de Tomás García, Roberto Germani, Inés Rubio, Alberto Sbarra y Carlos Ucar (1979), resuelto a través de un partido que explícitamente “encuentra su ley de generación en la ciudad [...] y, a modo de resonante, devuelve a la ciudad la rítmica de la sintaxis histórica que le dio origen; [...] respeta la preexistencia histórica: la ciudad; el espíritu de su diseño original y la clara concepción de sus edificios públicos neoclásicos, en cuanto a su espacialidad externa”. El equipo de arquitectos, heredero de las propuestas sesentistas de uso público de buena parte del espacio privado, agregó al filo de los ochenta como elemento novedoso la concepción de la plaza del teatro “liberada del vehículo, integrando al paisaje el juego de su volumetría y espacialidad interna” (v. *Teatro*).

El segundo caso es el de la propuesta de CEPA (v.) para centro cívico en el eje monumental, denominada Eje del Centenario, iniciada a fines de 1980, recuperó en otra clave, atenta al espíritu ya que no a la forma, tanto la vieja concepción City Beautiful propuesta en 1947 por C. M. della Paolera (v.), que consistía en transformar en plazas las manzanas del eje 51 y 53, situadas entre 3 y 11, ocupadas por edificación privada, para “llevar el Bosque hasta la Catedral”, como el mucho más reciente y publicitado Plan Urbis.



► EDIFICIO DE VIVIENDAS, DE MARTÍNEZ Y SPERONI.



► LA CASA EN GONNET, DE GINO RANDAZZO, CONJUGA ELEMENTOS DE LAS ARQUITECTURAS DE MIES, LE CORBUSIER Y WRIGHT.

Dentro de la misma ética modernista se sitúa el diagnóstico y la propuesta para la ciudad y su región elaborado por Luis Morea (v.) y Rubén Pesci. Otros trabajos de diagnóstico fueron publicados en el volumen *La Plata, Ciudad Nueva. Ciudad Antigua*, aunque el clima revisionista no podía dejar de teñir los análisis tipológicos, orientados a una faz predominantemente formal y nostálgica.

Pero escasas e irrelevantes fueron las realizaciones materiales. Por su carácter polémico se destaca el encargo de elaboradas plazas de geometría “dura”, que no lograron ser asumidas positivamente por sus potenciales destinatarios y yacen hoy, a escasos veinte años de realizadas, en un lamentable estado de ruina. La reivindicación del trazado geométricamente puro de la ciudad surge enmarcado en una operación similar a la que homologaba el dibujo de arquitectura con la propia arquitectura, surgida en medio del clima laboralmente recesivo e ideológicamente revisionista que afectó el debate arquitectónico de la década.

En materia de vivienda individual, y dentro de este clima preservacionista, cobraron singular interés los reciclajes de casa chorizo. Sin embargo, las ofertas de terrenos libres en la inmediata zona periurbana fomentaron en las clases medias la realización de nuevas viviendas. En estos emprendimientos –y asimismo en edificios de carácter público y privado– se advierte ya desde la década anterior un cambio cualitativo ofrecido por la presencia de los arquitectos egresados de la Facultad local. A los mencionados en párrafos anteriores se les agregan a partir de los años sesenta y setenta nu-

merosas figuras formadas en el ámbito local, que han participado en eventos internacionales, obtenido premios en concursos nacionales y realizado numerosos e interesantes trabajos a la par de mantener una intensa actividad docente. Ente ellos caben cita a Gustavo Azpiazu quien ha desarrollado una intensa actividad como proyectista. Sus obras más notorias son la Escuela de Bosques de la UNLP (con Mario Alonso), una serie de sucursales del banco del Chaco (con J. Galarregui). Con este último y Sergio Casellas, la sede central de una entidad bancaria en Avda. 7 y 47, con los anteriores y Javier García –autor del notable edificio ladrillero de dg. 77 y 8– la sede del Colegio de Escribanos de la Pcia. de Bs. As. Roberto Cappelli es autor –junto con Roberto Ramírez y Cecilia Becerra– de una serie sistematizada y tecnológicamente adecuada a las condiciones ribereñas, de paradores, sedes deportivas y hosterías predominantemente palafíticas construidas por el MOP de la Pcia. de Bs. As. en la costa de Punta Lara (1966). Asociado con Graciela Pronsato y el estudio de Mario Roberto Álvarez (v.), ha realizado, entre otras obras, el hotel Costa Galana, en Mar del Plata.

Eduardo Crivos ha desarrollado diversos temas a través de obras y concursos; entre las primeras se destacan el conjunto de viviendas –con Jorge García– que provoca un pasaje público entre dos calles (dg.111 y 8) surcado por locales-puente y el conjunto de duplex en vertical (premio anual de Arquitectura), frente a plaza España. Emilio Sessa –integrante a principios de los '70 del equipo que obtuvo el primer premio en el concurso internacional

para la remodelación del área central de Santiago de Chile– cuenta con una dilatada trayectoria dentro de la cual se destacan los primeros premios obtenidos en los concursos nacionales para la Municipalidad de Rufino, Pcia. de Santa Fe – con Sara Fisch, Ariel Iglesias, Isabel López y L Merlo– y para el hospital materno infantil de Tucumán –con Ricardo Ripari–; el equipo que proyectó Rufino –junto con Orlando Sturlese y Evelina Belardinelli– realizó un conjunto de viviendas para la Municipalidad de Ensenada. Entre las últimas obras cabe mencionar el edificio de la Avda. 53 e/ 2 y 3 –con Fisch y Ripari– y el más reciente de Avda. 66 e/ 3 y 4. 128

Roberto Saraví ha realizado numerosas viviendas colectivas e individuales siempre atravesadas tanto por el rigor funcional como por la experimentación tecnológica y expresiva. Dentro de su variada producción resulta particularmente significativo el Monumento a los desaparecidos de la FAU / UNLP – con Jorge García y Daniel Delpino– Héctor Tomas, ha desarrollado una notable producción que, si bien se ha centrado en el proyecto de edificios en altura y viviendas unifamiliares, registra variadas propuestas como las de la sede institucional y escuela Max Nordau (1° premio del concurso) y la sede de la Asociación Siriana Ortodoxa de La Plata, en la Avda. 44 e/ 11 y 12. Entre sus edificios se destacan los de 8 y 46 y el de 45 e/ 5 y 6.

Jorge Galarregui, ya mencionado a partir de su sociedad con Azpiazu y Casellas, es autor –junto con éste último– de numerosas viviendas generadas a partir tanto de una lógica sistémica –Pons-Posadas– como de una sensibilidad cercana a principios organicistas –Avda. 51 y 21– ha desarrollado también otros programas, entre los cuales se destaca el de la Universidad Argentina de la Empresa (UADE) en Bs. As., primero con S. Casellas, E. Altuna y Carlos Busso– y posteriormente asociado con este último –hasta la actualidad– con quien produjo la minimalista torre de dg. 79 e/ 5 y 6.

Gino Randazzo es el ejemplo de una obra madura que, a la manera de Louis Kahn, se revela como producto de una ininterrumpida y prolongada reflexión sobre la Arquitectura. En el campo de la praxis, se destaca una vivienda en Gonnet, en la cual se conjugan elementos significativos de las arquitecturas de Mies, Le Corbusier y Wright.

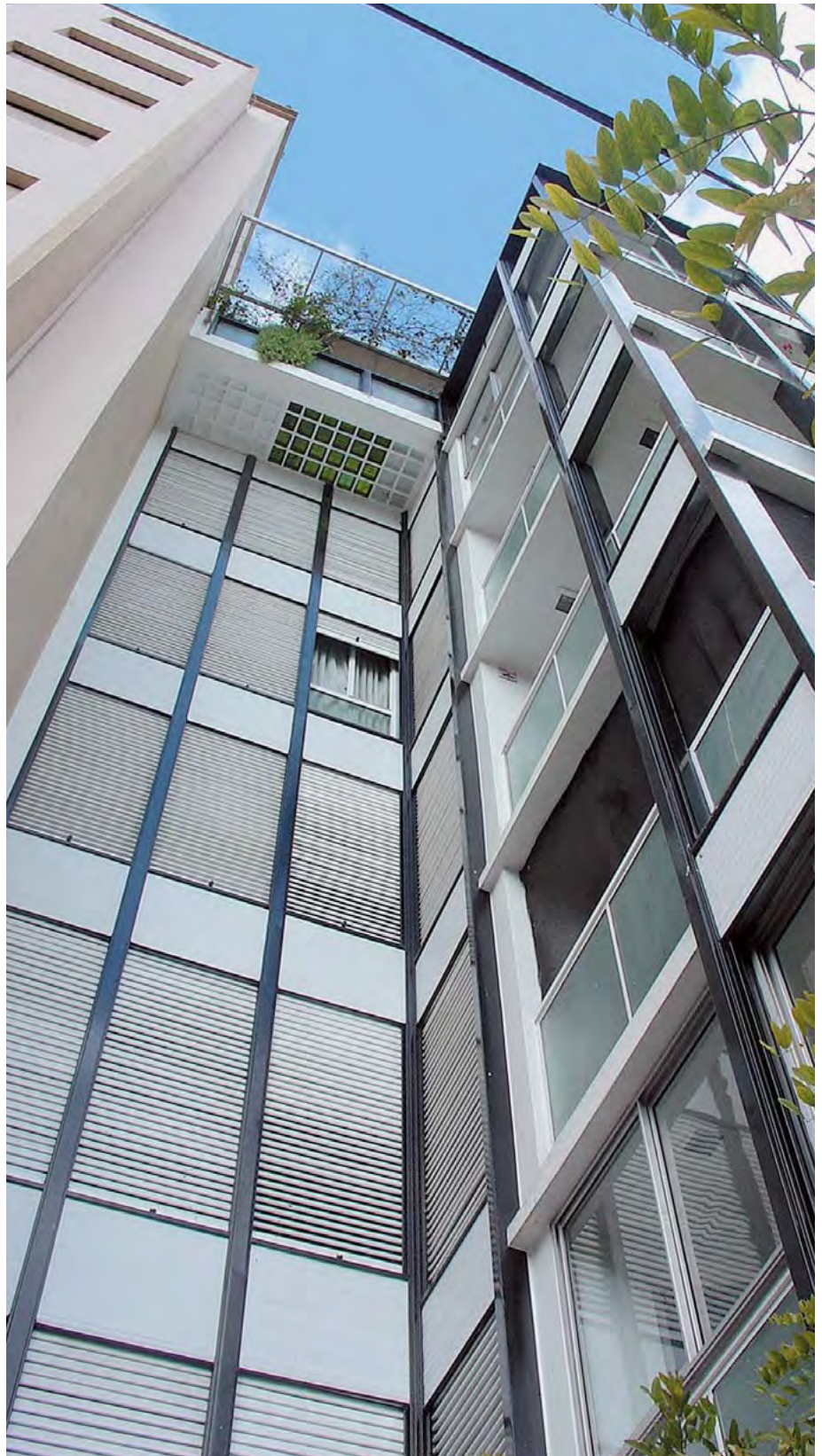
Si bien la nómina es incompleta, cabe mencionar a Eduardo Huergo y Enrique Montalvo (autores del cuidado conjunto comercial situado en diagonal 79 esquina 55), a Osvaldo

Cabrera, tempranamente fallecido (autor del conjunto de viviendas en la calle 22 entre 65 y 66, acertada propuesta representativa de influencia de la arquitectura británica de los '60), a Eduardo Larcamón (cultor de viviendas ubicadas entre la tradición wrightiana y el casablanquismo), Néstor Bono y Jorge Grandal (proyectistas de la resonante confitería “Mapuches” en Gonnet y de numerosas viviendas), etc.. También resulta significativa la obra de una extensa lista de figuras nacidas después de 1950 —activos en el campo de la docencia, la investigación y la práctica proyectual— que vienen realizando valiosas contribuciones arquitectónicas a la ciudad.

CICLO 1990-2000: DE LA CRISIS AL ESTANCAMIENTO ESTRUCTURAL.

En el clima de estabilidad monetaria y créditos blandos de los noventa, la ciudad se convirtió nuevamente en escenario de algunos emprendimientos de fuerte impacto urbano. De una larga lista de proyectos, se concretaron la autopista La Plata-Buenos Aires; la sede del Registro de la Propiedad; el Estadio Único; la finalización del Teatro Argentino y de la Catedral; la remodelación del Pasaje Dardo Rocha; la nueva plaza y el Centro Cultural Islas Malvinas. Por distintas razones aún no se concretaron la ampliación del Museo de Ciencias Naturales, el proyecto de Museo Interactivo, el traslado de la terminal y la realización de un puente Punta Lara-Colonia. Frente a este panorama, que superficialmente podría celebrarse, las graves consecuencias de los problemas no resueltos se manifiestan en los noventa de la mano de la incapacidad estatal y privada de salir de un agobiante estado de endeudamiento y la falta de recursos genuinos.

Por ello, a las acciones más o menos coordinadas en torno de la llamada “jerarquización de la ciudad”, se agrega una coyuntural política de franquicias que permitieron la instalación fuera del casco de hipermercados, en abierta violación a las reglas del trazado. Coyuntural es asimismo la política de obra pública en estos sectores urbanos (extensión de asfaltos, viaductos, puentes, etc). El perfil edilicio ha sido deteriorado por las razones apuntadas y por la libérrima actitud de cada frentista en tomar decisiones, sin apuntar a una imagen de conjunto. El caos metropolitano se ensaya aquí en jibarizada escala con resultados más agresivos, y la permanente amenaza del medio ambiente —provocado por el tipo de actividades ligadas al puerto— no ha podido ser revertida.



► VIVIENDA MULTIFAMILIAR EN LA CALLE 45, ENTRE 5 Y 6, DE HÉCTOR TOMAS.

El empobrecimiento de la población y de los recursos municipales se advierte, al igual que en otras ciudades intermedias del país, en la ausencia de mantenimiento de su patrimonio construido, incluyendo el mobiliario urbano, el arbolado, las calles y aceras. Dado que la administración pública ha dejado de ostentar salarios acomodados, la ciudad que hasta los mediados de los setenta se enorgullecía de sus clubes y espectáculos en competencia con los de la ciudad de Buenos Aires experimentó desde la Dictadura la declinación de sus actividades sociales y culturales, así como la demanda de servicios y bienes de calidad. **F. G. / E. G.**

Bibliografía: F. ESCARDÓ. LA PLATA A VUELO DE PÁJARO. MONTEVIDEO: IMP. LAURAK-BAT, 1886; UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA. ÁLBUM. LA PLATA: UNLP, 1909; L. ETCHICHURI. LA PLATA, ESTUDIO HISTÓRICO ESTADÍSTICO, DEMOGRÁFICO, 1882-1914. LA PLATA: IMPRENTA MUNICIPAL, 1914; A. SALVADORES. FUNDACIÓN DE LA CIUDAD DE LA PLATA (DOCUMENTOS ÉDITOS E INÉDITOS). LA PLATA: UNLP, 1932; MOP. PROFESIONALES QUE INTERVINIERON EN LA FUNDACIÓN DE LA PLATA. LA PLATA: MOP, 1935; J. M. REY. TIEMPOS Y FAMA DE LA PLATA. LA PLATA: MUNICIPALIDAD DE LA PLATA, 1957; A. AMARAL INSARTE. LA PLATA A TRAVÉS DE LOS VIAJEROS, 1882-1912. LA PLATA: MINISTERIO DE EDUCACIÓN DE LA PCIA DE BS. AS., 1959; Á. BATTISTESSA Y OTROS. LOS TESOROS DE LA CATEDRAL. BS. AS.: MANRIQUE ZAGÓ, 1980; LA PLATA CIUDAD NUEVA, HISTORIA, FORMA, ESTRUCTURA. LA PLATA: FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO (UNLP), 1980; LA PLATA OBRA DE ARTE, 1882-1982. LA PLATA: MUNICIPALIDAD DE LA PLATA, 1982; REVISTA AMBIENTE. N.º 32, JUNIO DE 1982; REVISTA ARQUITECTOS. NÚMERO ESPECIAL. LA PLATA: SALP, 1982; REVISTA SUMMA. N.º 181, NOVIEMBRE DE 1982; J. D. TARTARINI. LA ACCIÓN PROFESIONAL EN LA FUNDACIÓN DE LA PLATA. LA PLATA, COLEGIO PROFESIONAL DE LA INGENIERÍA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES, 1982; F. DE TERÁN, J. MOROSI Y COLABORADORES. LA PLATA, CIUDAD NUEVA, CIUDAD ANTIGUA, HISTORIA, FORMACIÓN Y ESTRUCTURA DE UN ESPACIO URBANO SINGULAR. MADRID: INSTITUTO DE ESTUDIOS DE LA ADMINISTRACIÓN LOCAL, 1983; A. DE PAULA. LA CIUDAD DE LA PLATA, SUS TIERRAS Y SU ARQUITECTURA. BS. AS.: BANCO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES, 1987; A. GARNIER. EL CUADRADO ROTO (S/D); M. ZAGO (DIRECTOR). LA LEGISLATURA DE BUENOS AIRES (EN LA PLATA). BUENOS AIRES: S/E, 1987; G. VALLEJO. "LA CIUDAD YANKEE". EN: PREMIO ANUAL DE ARQUITECTURA, URBANISMO, INVESTIGACIÓN Y TEORÍA 1996. LA PLATA: CAPBA, 1997, pp.51-54; A. OTTAVIANELLI. "COSTA Y UTOPIA". EN: PREMIO ANUAL DE ARQUITECTURA, URBANISMO, INVESTIGACIÓN Y TEORÍA. LA PLATA: CAPBA, 1998; H. BIAGINI, A. CRISPIANI, D. DE LUCÍA, E. GENTILE, F. GANDOLFI Y G. VALLEJO. LA UNIVERSIDAD DE LA PLATA Y EL MOVIMIENTO ESTUDIANTIL. LA PLATA: UNLP, 1999.

LARGUÍA, JONÁS. San Roque (Córdoba), 1832 - Santa Fe, 1891. Ingeniero-Arquitecto. Realizó estudios de arquitectura en Roma y regresó al país en 1862. Fue el proyectista del Antiguo Congreso de la Nación; desde 1865 se estableció en Santa Fe, donde desarrolló la mayor parte de su actividad profesional, dejando obras de gran importancia para la ciudad.

Nacido en la provincia de Córdoba, se trasladó muy joven a Buenos Aires, donde desarrolla sus estudios secundarios y algunos cursos de Latinidad, Filosofía y Matemáticas en la Universidad de San Carlos; regresa al interior en 1852 para desempeñarse como secretario del Congreso Constituyente reunido en Santa Fe y en 1856 se radica en Paraná, donde se desempeñó en el cargo de prosecretario de la Cámara de Diputados de la Confederación.

En 1858 es becado por el Gobierno de la Confederación, con mil pesos de plata anuales, para realizar durante dos años estudios de arquitectura civil y escultura en Europa; desarrolló su formación en la Insigne e Pontificia Accademia di San Luca, en Roma, donde obtuvo diplomas en Arquitectura Elemental y Decorativa, en Arquitectura Teórica y Composición y en Arquitectura Práctica, rubricados por los respectivos catedráticos titulares de cada asignatura, Antonio Sarti, L. Poletti y Giovanni Benedetti. En 1860 solicitó al Gobierno una prórroga de su beca, y envió como demostración de sus avances un proyecto para la catedral de Paraná; la prórroga le fue concedida, pero debió apresurar su regreso al país a fines de 1862 porque los montos estipulados no le habían sido girados en término.

El desempeño de Larguía en Roma debió ser altamente satisfactorio, si se tienen en cuenta los elogiosos conceptos que cada uno de sus profesores anexó al texto de las constancias y el hecho de haber obtenido el Primer

Grado al Mérito en el Concurso Anual de la Academia de 1860, sumado a un par de segundos premios en similares confrontaciones. Sarti deja especial constancia del "estudio de los monumentos clásicos, antiguos y del quiniientos" que Larguía realizaba paralelamente a su trabajo en los cursos.

Al regresar al país solicita al Consejo de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires que se le extienda la homologación de los títulos que había obtenido en Italia, a lo que se le responde negativamente por no ser facultad de ese organismo la extensión de diplomas.

No se ha encontrado entre sus papeles personales un diploma de "Ingeniero-Arquitecto", que es el título con que Larguía se presentó a su regreso, pero en 1876 el Encargado de Negocios de Italia en Buenos Aires le extendió un certificado en el que aclaraba que los documentos presentados por Larguía eran auténticos y que así acreditaba en esos años la Corte Pontificia los estudios en dicha Academia.

Llegado a Buenos Aires, el Presidente Mitre le efectúa el encargo del proyecto y construcción del Palacio del Congreso (**v. Legislatura**) que es, sin dudas, dentro de su obra, el edificio que mayor relevancia alcanzó a escala nacional.

Con su regreso a Santa Fe en 1865, inició un largo periodo de actividad en el que desarrolló un considerable volumen de obra arquitectónica e impulsó un sinnúmero de emprendimientos en la rama de la ingeniería. Además, fue uno de los primeros profesionales que se asentaron en la ciudad y el primero que, habiendo tenido una formación sistemática en un centro de estudios europeo, la toma como lugar de residencia definitiva. Para Santa Fe, la figura de Jonás Larguía tiene el especial interés de haber sido quien comenzó a incorporar programas arquitectónicos, nuevos lenguajes y, en especial, los primeros ejemplos del Funcionalismo que preanunciaban el cosmopolitismo que caracterizaría los años finales del siglo XIX.

Su primera obra en la ciudad es la curiosa casa que construyó para Mariano Cabal quien, a poco de inaugurada la residencia en 1868, fue elegido gobernador de la Provincia. Por tradición oral, queda en Santa Fe el recuerdo de que la obra le había sido encomendada a Larguía por Cabal antes de su viaje a Roma y que desarrolló el proyecto durante sus años de estudio para iniciar la construcción a su regreso. Demolida en 1945, la casa, que la población denominó La Chinesca y que fue considerada en su momento como uno de los principales edificios "modernos" de la ciudad, resultó una no-



► FACHADA DE LA ANTIGUA LEGISLATURA DE BUENOS AIRES.



► INTERIOR DE LA ANTIGUA LEGISLATURA BS. AS. DE J. LARGUÍA. LA OBRA SE CONSERVA DENTRO DEL EDIFICIO DEL BHN.

ta insólita en el bajo y homogéneo perfil del barrio sur, y podría catalogarse como un ejemplo extremo de Eclecticismo pintoresco, con sus altos volúmenes cilíndricos rematados por cúpulas cónicas y el gran arco morisco que corona el portal de entrada.

Fue promotor del primer Mercado (v.) Público, del que no solo elaboró el proyecto sino que fue principal accionista de la sociedad anónima que creó con ese fin; este mercado constituyó un temprano intento de dotar a la ciudad de instalaciones que mejoraran las deficitarias condiciones de salubridad de la vida urbana. El edificio produjo la fragmentación de la manzana comprendida entre las calles Salta, Mendoza, San Jerónimo y 9 de Julio, mediante una calle cortada en sentido Norte-Sur, y ocupaba un cuarto de manzana en la esquina de las calles Salta y San Jerónimo, dejando libre una plazoleta por el lado norte hasta calle Mendoza; durante tres décadas fue el único edificio de su tipo en la ciudad, hasta su demolición en 1902 para dar lugar al nuevo mercado central.

Trabajó en la prosecución de las obras de la Iglesia Nuestra Señora del Carmen, en una etapa clave para la configuración y espacialidad del templo. La construcción se había iniciado en 1865 con el carácter de “capilla del puerto”, pero ya en la década siguiente la evolución de la zona norte de la ciudad requirió de una obra de mayor magnitud; Larguía co-

menzó su intervención en la década del ochenta, y es indudable que el planteo resultante se debe a su autoría, pues ofrece una de las situaciones espaciales mejor logradas de la arquitectura religiosa santafesina. A su muerte, la fachada se hallaba inconclusa, e intervino en la terminación J. B. Arnaldi (v.).

A principios de 1887 asumió la intendencia de la ciudad, cargo que habría de ejercer por un breve período, ya que al estar simultáneamente al frente de la Inspección General de Ferrocarriles de la Provincia debió presentar su renuncia por incompatibilidad de cargos; no obstante, a las pocas semanas de asumir dio a conocer un proyecto de bulevar de circunvalación con fundamentos higiénicos, el que, sin llegar a concretarse en los términos iniciales, originó a una importante etapa en el desarrollo urbanístico de la ciudad. La propuesta consistía en la expropiación de una franja de tierra por la que se trazaría una gran vía de 50 varas de ancho y de 2,5 km de largo, que encerraría el “corazón” de la ciudad por tres de sus lados, con el río como base. El bulevar estaría lo suficientemente alejado del centro como para constituir un fuero entre la ciudad y las chacras circundantes; se fraccionarían terrenos de quintas y no áreas ya urbanizadas, asegurando precios bajos para las expropiaciones previstas. El diseño contemplaba un espacio central de treinta varas, forestado con criterio pintoresco y flanqueado por dos calles empedradas (trotas-

deras), por las que también correría en ambos sentidos la vía del *tramway* (v. *Avenida*).

También en 1887 fue presidente de la Comisión Organizadora de la Primera Exposición Rural de la Provincia. Larguía elaboró el proyecto de las instalaciones que se ubicaron en la Plaza del Progreso con un criterio que demuestra su conocimiento acerca de las características tecnológicas y formales que debían tener las construcciones transitorias, logrando una imagen compatible con los objetivos de la muestra.

Desde Santa Fe desarrolló algunos trabajos importantes en la Provincia de Entre Ríos, siendo comisionado en 1865 como arquitecto jefe para las obras de los hospitales de sangre de Paraná y Concordia y para continuar la ejecución, iniciada en 1854, de la Iglesia de San Miguel en Paraná.

Desde su cargo de inspector de Colonias de la Provincia de Santa Fe (v. *Colonia agrícola*), que ejerció en la década de 1870, publicó dos exhaustivos informes que condensan información muy completa y variada sobre la vida en las colonias agrícolas, las condiciones de trabajo, estadísticas sobre aspectos demográficos y productivos, desarrollo edilicio, etc., con miras a dar difusión a la política estatal en la materia. Sobre la base de estos antecedentes, el gobernador Simón de Iriondo lo nombra director de Estadísticas y lo comisiona para levantar una estadística general de la provincia, que será publicada como Registro Estadístico de la Provincia de Santa Fe en 1884. De su autoría es también el libro *La Provincia de Santa Fe como centro agrícola*, editado en 1883.

En la rama de la ingeniería, presentó al Estado Nacional numerosos proyectos para la construcción de puentes sobre ríos interiores de la Provincia y trabajó en importantes obras de defensa del puerto de Santa Fe. Fue autor del proyecto de ley de creación del Departamento de Ingenieros de la Provincia y participó especialmente de las gestiones para concretar los trazados ferroviarios que vincularían a Santa Fe con las colonias agrícolas, dado el minucioso conocimiento que poseía acerca de la región.

Había tenido en este campo una primera iniciativa en 1879, al asociarse con León J. Walls, director de la Sociedad Progreso Colonial para construir un “*tramway* sobre macadam o empedrado”, cuyo trayecto llegaría hasta Coronada y Cavour, pasando por Esperanza y San Carlos; la empresa no llegó a concretarse.

A partir de 1882, al iniciarse gestiones por parte del gobierno provincial con la firma John Meiggs & Sons de Londres para la construc-

ción del FF.CC. provincial, es nombrado Apoderado Especial de la Provincia en estas tratativas; en 1884, al ponerse en marcha los trabajos, el gobernador Zavalla lo designa ingeniero inspector de las obras del nuevo FF.CC. e inmediatamente propone la ampliación de la proyectada estación principal de Santa Fe a un terreno de cuatro manzanas con mayor número de galpones. Durante cinco años se desempeñó activamente en esa función y en 1889, cuando la provincia crea la Dirección General de Ferrocarriles, se lo nombra al frente de la misma.

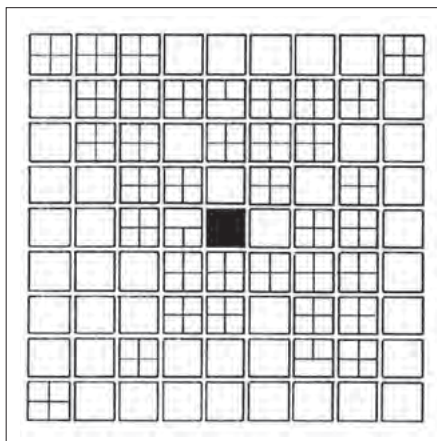
Entre 1878 y 1882 fue Diputado Nacional por Santa Fe. **A. M. C.**

Bibliografía: A. PEYRET. UNA VISITA A LAS COLONIAS DE LA REPÚBLICA. ARGENTINA. BS. AS., 1889; M. LARGUÍA DE ARIAS. EL ANTIGUO CONGRESO NACIONAL. BS. AS., 1969. FUENTES: ARCHIVO GRAL. DE LA PROV. DE SANTA FE. COLECCIÓN LARGUÍA; R. GUTIÉRREZ, A. DE PAULA Y G. VIGNALES. ARQUITECTURA DE LA CONFEDERACIÓN ARGENTINA EN EL LITORAL FLUVIAL. RESISTENCIA: UNNE, 1971.

LA RIOJA. Capital de la provincia del mismo nombre, ubicada al pie de la sierra de Velasco y en el límite de dos territorios contrastantes: los llanos de sur y las sierras que se extienden hacia el norte. Debe su nombre a la homónima ciudad española donde había nacido su fundador. En el vértice entre la región de los Llanos y la región serrana, aprovechando un valle aluvional del último cordón montañoso, cumplía la función de comunicar la región de montaña y las actividades mineras que se desarrollaban en el cerro Famatina con otras regiones del país. Con el tiempo, la ciudad sufrió la influencia de los Llanos. Las actividades ganaderas y la comunicación con Buenos Aires cobraron mayor importancia en la medida que la relación con el Alto Perú se fue perdiendo. El censo de 2001 contabilizó una población de 143.921 habitantes.

Fundada por Juan Ramírez de Velasco en 1591, en sus primeros años de existencia no prospera demasiado debido a la constante guerra con los indios y el aislamiento de la población. A inicios del siglo XVIII puede verificarse un preponderante ruralismo como modo de vida en la región. Según informa Sobremonte, intendente de Córdoba, en 1785 la ciudad solo tenía 2287 habitantes y sus casas de adobe eran bastante humildes, comparadas con las de otras ciudades de la región.

En 1820 se crea una provincia autónoma de la jurisdicción de Córdoba, con La Rioja como capital. Este hecho no supone un cambio general de la situación. En efecto, en 1826 un viajero inglés, J. O. French, describe así a la ciudad: “consiste en una plaza, de cuyas esquinas nacen calles que, como de costumbre, siguen la línea del costado de la plaza, se cortan en ángulo recto con otras calles; el adobe es el material principal utilizado en la construcción. Muchas casas ocupaban amplios lugares, incluyendo plantaciones de naranjos y jardines. Los establecimientos eclesiásticos estaban a punto de derrumbarse, los conventos carecían de sus viejos ocupantes y la propiedad a punto de traspasarse o venderse”. La descripción demuestra cómo los acontecimientos políticos tienen en esos años una importante incidencia sobre la vida urbana de la ciudad.



► TRAZADO FUNDACIONAL DE LA RIOJA (1591).

Algunos años después, y en coincidencia con este diagnóstico inicial, Sarmiento, en el Facondo, ofrece una sombría semblanza del estado en que La Rioja había quedado después de las contiendas civiles. Según el autor, la elite había desaparecido por efecto de las guerras o la emigración, la población no llegaba a 1500 personas, o sea la mitad de lo que tenía la ciudad al iniciarse las contiendas, no existían escuelas, de los seis templos originales cinco se hallaban arruinados, no se edificaban casas nuevas ni se reparaban las existentes.

Será después de Caseros cuando los gobiernos de Francisco Solano Gómez y Manuel Vicente Bustos inicien una política de mejoras urbanas, entre cuyas medidas pueden citarse el levantamiento de un censo de población y la cesión del lazareto de La Merced para instalación de un colegio nacional. Sin embargo, estas acciones se verán rápidamente interrumpi-

das por la situación de guerra civil y disturbios políticos que La Rioja vive, casi sin interrupción, hasta 1880. En efecto, para 1856 la ciudad sigue pareciendo, para quienes llegan a ella, una población en decadencia. La mayoría de sus 42 manzanas, ninguna edificada por entero, está en ruinas. Con posterioridad a esta fecha, con el gobierno de Francisco Bustos, se inicia el proceso de recuperación de la ciudad y la introducción de mejoras urbanas propias de la época: parqueización de la plaza central, erección de edificios públicos, como el palacio legislativo y diversas escuelas, empedrado de las calles céntricas e inauguración del servicio ferroviario. A partir de 1870 aparece una importante cantidad de casas edificadas en Neorrenacimiento italiano (v.). El gobernador Julio Campos (1864-1867) construye el primer edificio de gobierno, arregla el paseo público, se comienza la construcción de un tajarar y se abren nuevas acequias. Para 1869, el 95% de las viviendas, sin embargo, sigue siendo de adobe. En 1871 el gobernador Gordillo contrata al ingeniero Hinricken para la delineación de la ciudad y la confección de planos. Posteriormente, el gobernador R. Ocampo construye un cementerio público y realiza mejoras en plazas y paseos. En 1886, para fomentar la expansión de la ciudad, se crea la plaza nueva, donde comienza a erigirse la Legislatura; para la misma época también se edifica la escuela de maestras. Durante la gobernación de Joaquín V. González, en 1889, se traza un bulevar, hoy avenida Perón, con todas las características de avenida moderna, de 20 m de ancho, forestada con árboles. También se encaró el empedrado y la rectificación de las calles, la definición del ejido urbano, y se crea el primer hospital provincial: San Vicente de Paul (1891).

Desgraciadamente, el ímpetu modernizador se detuvo en 1894, cuando La Rioja fue casi destruida por un terremoto. Para la reconstrucción de la ciudad se formó una comisión nacional presidida por el ingeniero Guillermo White (v.), quien dictaminó, a principios de 1895, lineamientos para el tipo de construcciones, reglamentaciones y esquemas urbanísticos, disposiciones para el equipamiento comunitario y sanitario que no fueron acatadas en la práctica. Iniciada la reconstrucción, un año después del desastre existían en la ciudad 291 casas de azotea y 1.064 de adobe.

En los años posteriores se fueron reconstruyendo sus principales edificios: la Catedral (1910), según un proyecto de J. B. Araldi (v.), la Iglesia de La Merced, la Casa de Gobierno (1937). Pese a esta acción recons-



► CONVENTO DE SANTO DOMINGO, LA RIOJA.

tructiva, para 1905 La Rioja aparece todavía incluida dentro de un pequeño rectángulo de 9 x 8 manzanas. En 1912 la ciudad llega a 8.000 habitantes y se construyen el hospital regional y la cárcel pública.

A partir de 1947 un nuevo impulso edilicio se nota en la ciudad. El Estado construye, en Californiano, algunos de los edificios más importantes de la urbe la estación de FF.CC., el mercado, el hotel de turismo, el hogar escuela y la escuela técnica.

En 1979 se estableció un régimen especial de promoción industrial que modificó la estructura urbana de la ciudad. Para favorecer la radicación de empresas, se construyó el Parque Industrial y, si bien durante los años ochenta se produjeron muchas radicaciones industriales, no puede decirse que esto significó una

industrialización de la provincia, ya que muchas de esas fábricas, aun produciendo más ocupación, no generaron un desarrollo de proveedores y Pymes auxiliares, y han funcionado directamente relacionadas con el mercado del área metropolitana de Buenos Aires.

En 1972 se formuló un Plan Regulador que no llegó a sancionarse, pero que constituye la base del Plan de Ordenamiento Urbano de 1981. Este tampoco ha sido sancionado, entre otras razones por la rapidez de los cambios que se operan a partir del inicio del proceso de radicación industrial. De todos modos, sus considerandos han servido para planificar precariamente el crecimiento de la ciudad, sobre todo en relación con el barrio de Alta Rioja, un emprendimiento de 1.000 viviendas financiado por el BID. Pero aun teniendo en cuenta la labor del Estado, el crecimiento de la ciudad ha sido caótico en las últimas décadas (entre 1960 y 1980 la ciudad duplicó su superficie urbanizada). El incremento de la población, caracterizado por la migración desde el interior de la provincia hacia la capital, se ha manifestado desde el punto de vista urbano en la ocupación de tierras y el crecimiento espontáneo de extensas barriadas, lo que provoca graves deficiencias en la calidad de vida de la población.

Bibliografía: R. GUTIÉRREZ. LA ARQUITECTURA RIOJANA. RESISTENCIA: UNNE, 1969; P. PÍREZ. MUNICIPIOS, NECESIDADES SOCIALES Y POLÍTICA LOCAL. Bs. As.: IIED, GEL, 1991.



► LA PLAZA 25 DE MAYO, EN LA RIOJA; AL FONDO, LA CATEDRAL, PROYECTO DE J. B. ARNALDI.

LA TROBE BATEMAN, JOHN FREDERIK. Lower Wyke (Halifax, Inglaterra), 1810 - s/d, 1889. Ingeniero de destacada actuación en el Reino Unido desde mediados del siglo XIX, fue contratado por el Gobierno Nacional en 1870 para la realización, en principio, de un proyecto definitivo para el puerto de Buenos Aires. Luego de una breve estadía en nuestro país, presentó su trabajo en 1871. Si bien este nunca fue realizado, constituyó uno de los principales antecedentes de los proyectos de L. Huergo y E. Madero. El proyecto que finalmente quedó en manos de Bateman fue el de las obras de saneamiento de la ciudad de Buenos Aires

La vida profesional de La Trobe Bateman comenzó en 1833, asociado con William Fairbain, con quien diseñó los depósitos del río Bann, en Irlanda, en 1835. Dirigió los trabajos de Longendale para la provisión de agua de Manchester (1846-1877), experiencia de gran interés en la historia de los sistemas de saneamiento, sobre los que publicó, en 1884, una "Historia de los trabajos de aguas de Manchester". Especializado en este tema, realizó obras de importancia en el Reino Unido: ocupó la superintendencia en el aprovisionamiento de agua potable para Glasgow desde el Loch Katherine (1865-1860); diseñó el esquema de provisión de agua para Londres, que contemplaba la provisión desde el río Severn (1865); dirigió los trabajos del lago Thirlmere (1879). Miembro del Instituto de Ingenieros Civiles de Londres, ocupó la presidencia del mismo entre 1878 y 1879; fue *Fellow* de la Royal Society desde 1860. Su prestigio como ingeniero hidráulico ya estaba consolidado cuando se lo consultó, durante el gobierno de Sarmiento, para la realización de las obras del puerto. El 17 de octubre de 1870 el Gobierno celebró en Londres un contrato con Bateman, quien llegó a Buenos Aires en diciembre del mismo año, precedido por su ayudante J. J. Revy. El proyecto fue presentado en 1871 y poseyó una importancia fundamental como antecedente directo de los proyectos de Huergo (v.) y Madero. Bateman proponía un malecón o muro de defensa desde la Usina de Gas de Retiro hasta la boca del Riachuelo, para encerrar casi 6 ha de agua tranquila; un dique paralelo al malecón, "con todas las comodidades convenientes de cobertizos para mercaderías, almacenes de aduana, pescantes, rieles, muelles para carbón y estaciones para vapores"; un canal de navegación E-SE de diez millas de largo; uno o dos diques secos al extremo NO del gran dique; una nue-

va desembocadura para el Riachuelo “y un canal que se excavará en el Río de la Plata con 8 o 9 pies de profundidad en marea baja y un canal de comunicación dentro del malecón entre la boca y el dique propuesto. Este canal pondrá el nuevo puerto y el Riachuelo en la más estrecha comunicación”. Sin embargo, el “horrible estado de las aguas del Riachuelo” (aún no se habían trasladado los saladeros y fábricas concomitantes a la Ensenada) ponía una seria objeción a la comunicación directa entre el Riachuelo y el puerto. Consideraba la ampliación de los diques para necesidades futuras, y subrayaba que el éxito del puerto dependía de la conservación de los canales excavados, punto que efectivamente apareció como uno de los más controvertidos en las realizaciones posteriores. Propuso también medios de desinfección de las aguas del Riachuelo, abogando por el retiro de los saladeros. Aunque el proyecto no fue aprobado por el Senado (los ataques más encarnizados los llevaría adelante Lucio V. López, quien lo consideraba excesivamente oneroso), varias de sus propuestas fueron tenidas en cuenta posteriormente, en especial el dragado del canal sur, con la rectificación propuesta por Bateman, y la consecuente limpieza del Riachuelo, después de la fiebre amarilla. El esquema básico para la solución portuaria (la dirección de los muros de defensa, los canales) continuó en su diseño esencial en los proyectos posteriores (v. Puerto).

Si Bateman no logró ver su puerto construido, el éxito, en cambio, lo acompañó en las obras de saneamiento urbano. Durante su breve estadía en Buenos Aires en 1870, el Gobierno lo consultó en función del saneamiento de la ciudad, por entonces dirigido por Coghlan (v.), lo que motivó la renuncia del ingeniero irlandés. En febrero de 1871, la provincia aprobó un contrato con Bateman para la provisión de agua, conductos de eliminación de aguas servidas y desagües pluviales de Buenos Aires. Las obras, iniciadas en 1873, contemplaban el llamado sistema combinado o unitario (los mismos conductos servirían para el desagüe de las aguas de lluvia y las aguas servidas). En la Boca, Barracas y otras zonas de la ciudad, por razones topográficas, se utilizaba el sistema separado. Se trató de una obra colosal —proyectada para cubrir toda la superficie urbana de entonces, el área denominada luego “ciudad vieja” o “ciudad Bateman”—, única en su modernidad, tomada como ejemplo por otras ciudades latinoamericanas: la casi ausencia de trabajos anteriores y la geografía llana, apuntalada por un sistema de manzanas que permitía una dis-

tribución racional, implicó que Parsons, encargado efectivo por el estudio Bateman de las obras porteñas, presentara en la memoria del Instituto de Ingenieros Civiles en Londres (1896) esta realización como más avanzada que la de muchos países centrales (v. Obras Sanitarias de la Nación, Saneamiento). Las obras, iniciadas en 1873, se completaron recién en 1902. Bateman había muerto el 10 de junio de 1889. G. S.

LAVACHER, ROLAND (LE VACHER). Parma (Italia), s/d - s/d. Arquitecto. Activo a principios del siglo XX en Buenos Aires, donde realizó obras de carácter ecléctico.

Proyectó el Pabellón de los Lagos en Palermo (1899), el Hotel Callao en Callao y Sarmiento y el edificio de Avenida de Mayo 802. Obtuvo el primer premio en el concurso para el edificio, luego construido, de la Nueva Banca Italiana y también el primer premio para el concurso de la Facultad de Derecho de la UBA. Con Agrelo (v.) proyectó el edificio Bon Marché (1891) en Florida y Córdoba. Fue autor del pabellón argentino en la Exposición Internacional de Turín de 1911.

Bibliografía: R. GUTIÉRREZ, S. V.: “LAVACHER”, EN: PATTETTA (COMPILADOR). ARCHITETTI E INGEGNERI ITALIANI IN ARGENTINA, URUGUAY E PARAGUAY. ROMA: PELLICANI, 2002.



► EDIFICIO EN AV. DE MAYO 802, BS. AS., DE R. LAVACHER.

LAVALLE COBO, HERNÁN. París, 1913. Arquitecto. Su labor profesional se orientó al diseño y la remodelación de residencias particulares en la Prov. de Buenos Aires.

Profesor universitario, extendió sus actividades a otras áreas. Impulsó la puesta en marcha del Consejo Profesional en los primeros años de la década de 1950 y contribuyó a definir su política. En 1955 ocupó la Dirección de Arquitectura de Correos (v.) y tuvo a su cargo la terminación de varios de los principales edificios cabecera de correos en todo el país. A partir de 1966, como director de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores, realizó una extensa labor de difusión de la cultura argentina en el exterior. Desde mediados de la década de 1970 hasta 1984 tuvo a su cargo la Dirección de Arquitectura de la Cancillería. En otro orden de cosas, dirigió durante casi treinta años el Teatro del Instituto de Arte Moderno. En el campo profesional desarrolló una carrera orientada al diseño de residencias particulares en la Provincia de Buenos Aires y a la restauración de casas de campo y antiguos cascos de estancia. Entre estos trabajos se destaca la reconstrucción y ampliación del casco de la estancia La Bamba, en San Antonio de Areco. P. C. S.

LAVALLE, FRANCISCO. Montevideo (Uruguay), 1841 - Buenos Aires, 1909. Ingeniero. Desarrolló una intensa actividad en la Argentina como docente, funcionario público, empresario de la construcción y profesional liberal, durante las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX.

Estudió Agrimensura e Ingeniería en la ciudad de Buenos Aires, y se graduó en las respectivas disciplinas en 1863 y 1870. Desde 1868 se desempeñó como profesor de diversas asignaturas en el Departamento de Ciencias Exactas y en la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Buenos Aires. En 1875, al crearse el Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires, fue designado director del mismo, cargo en el que se desempeñó hasta 1881. Asociado al ingeniero italiano Juan Bautista Médici (v.), creó la empresa constructora Médici & Lavalle. En el marco de dicha sociedad realizó, entre 1881 y 1882, la nivelación general de la Provincia de Buenos Aires.

En 1881 integró la comisión encargada de elegir la localización de la futura capital provincial y presidió el jurado del concurso in-

ternacional de proyectos para la construcción de sus principales edificios públicos. También proyectó para La Plata “obras de salubridad y aguas corrientes”.

En 1882 fue designado miembro de la comisión encargada de la construcción de edificios públicos; al año siguiente su empresa fue contratada para proveer de agua a las obras iniciadas. Lavalle & Médici también resultó la empresa adjudicataria de las obras del Puerto La Plata en la Ensenada de Barragán.

Participó en la construcción de defensas en el Puerto de Buenos Aires y realizó el de la ciudad de Paraná. En Córdoba trabajó en la construcción de obras sanitarias.

Hacia principios de siglo desarrolló actividades referidas a temas ferroviarios: actuó como director técnico en la construcción del ferrocarril a Bolivia; se desempeñó como árbitro y asesor del gobierno. **F. G.**

BIBLIOGRAFÍA: F. ORTIZ, R. GUTIÉRREZ, A. LEVAGGI, J. C. MONTERO, A. S. J. DE PAULA. LA ARQUITECTURA DEL LIBERALISMO EN LA ARGENTINA. BS. AS.: EDITORIAL SUDAMERICANA, 1968; AA.VV. “EL PUERTO COMO HÁBITAT”. EN: III JORNADAS DE HISTORIA ARGENTINA. LA PLATA: ARCHIVO Y MUSEO DARDO ROCHA, 1989.



LE CORBUSIER.

Jeanneret, Charles Eduard. La Chau-de Fonds (Suiza), 1887 - Cap-Martin (Francia), 1965. Arquitecto, urbanista, pintor.

LC se vio involucrado en varios proyectos relacionados con la Argentina. La casa para Julián Martínez; la casa, el “rascacielito” y un conjunto de casas en el Tigre para Victoria Ocampo; los bocetos y el plan para Buenos Aires; un hotel en Mar del Plata y un Museo de Crecimiento Ilimitado; todos proyectos pensados durante los primeros años de la década del treinta en relación directa con su visita a Buenos Aires, en 1929. En la segunda mitad de aquella década y durante parte de la siguiente, sus principales trabajos fueron el Plan de Buenos Aires, el Plan de Mendoza y la casa Curutchet en La Plata. De estas operaciones, las más relevantes son: la casa Ocampo, los bocetos del Plan, el Plan y la casa Curutchet.

El viaje de Le Corbusier a la Argentina en 1929 puede comprenderse mejor si se tienen en cuenta las circunstancias de su vida y sus ideas en ese momento. Parece evidente que el



► EL CÉLEBRE CROQUIS DIBUJADO POR LE CORBUSIER, CON LAS CINCO TORRES DEL CENTRO DE NEGOCIOS DE SU PLAN PARA BUENOS AIRES, VISTAS DESDE EL RÍO DE LA PLATA.

viaje debió ser imaginado como una puerta de salida ante situaciones que lo jaqueaban desde diversas direcciones en aquel momento. Por caso, en el mismo acto en que concreta su visita a Sudamérica, elude participar en el segundo congreso del CIAM en Frankfurt. Si bien él participaría en ese Congreso con un escrito, su verdadera ponencia sería redactada a bordo de un transatlántico y llevaría el título de *Précisions*.

Pese a toda su vehemencia y empuje, sus posiciones de síntesis entre “objetividad” y sentido plástico habían obtenido un débil respaldo en el Congreso de La Sarraz. A eso se sumaban los ataques de una parte considerable de la intelligentsia soviética, la derrota del Palacio de las Naciones, el desinterés de los fascistas italianos y el empeoramiento de sus relaciones con las administraciones socialdemócratas alemanas.

Frente a esto, Sudamérica aparecía como un posible *Site Nouveau* para el *Esprit Nouveau*.

Por añadidura, su amigo y vecino Blaise Cendrars, el poeta de la negritud, le había transmitido su entusiasmo por el vigor de las regiones que conocía y visitaba desde hacía años. De modo que al recibir la invitación que le formulan dos importantes personajes de las elites argentina y brasileña —Alejo González Garaño y Paulo Prado— se encuentra con el mejor de los ánimos para aceptarla. LC confiaba en encontrar en los “países nuevos” del sur de América la misma disposición de recursos, la ingenuidad, la pujanza y la voracidad cultural que atribuía al interlocutor ideal de su *Appel a l’Etat*.

El proyecto que elabora por encargo de Victoria Ocampo en 1928 delata la combinación de admiración y desdén que esa expectativa suponía. Es obvio que el arquitecto imagina a su comitente, a quien solo conoce por carta, en la

cruza de esnobismo, poder e ignorancia que caracterizan a la bohemia sudamericana de lujo que frecuenta los salones de París. Por ese motivo, pese a los requerimientos muy precisos de su clienta, no se preocupa por crear ningún modelo, ni por adecuarse al sitio en el que se ubica, ni por tomar en cuenta el carácter social del grupo al que está destinado. Toma simplemente la segunda variante de la Casa de Madame Meyer y la adecua con pequeños cambios al nuevo destino austral.

Es cierto que en Buenos Aires no se desilusionará al comprobar el poder de esa elite, pero también constatará sus objetivos muy precisos y sus no menos precisos proyectos culturales. Ni provinciana ni ingenua, Victoria Ocampo no deja de abonarle sus honorarios y manifestarse encantada con la propuesta, pero ha construido de la mano del académico Alejandro Bustillo (v.) una casa “moderna” que Le Corbusier mismo habría de admirar.

Los croquis que traza para corregir la ciudad son una síntesis de su pensamiento: idealismo abstracto amalgamado con sensibilidad y fuerza gestual. En su viaje de Buenos Aires a Asunción del Paraguay, Le Corbusier tiene una significativa experiencia: su primer vuelo. De este modo, la tierra, con sus irregularidades, sus ríos, sus bosques, adquiere una materialidad y una escala que permiten instalar en lo concreto sus imágenes teóricas de ciudad, hasta entonces enunciadas solo mediante la Ville Contemporaine, y no expresadas en situaciones reales, salvo el caso semi-teórico del Plan Voisin.

Determinantes del boceto de Buenos Aires son también las ideas corporativistas que por entonces lo atraían. A partir de ellas el trazado radioconcéntrico, en tanto expresión de una sociedad dividida en clases que articula la Ville Contemporaine, se transforma en la agrupación jerárquica —con la elite en la cima de la pirámide y los grupos de trabajo juntos hacia la base— que constituye la Ville Radieuse. El boceto de Buenos Aires es el nexo entre ambas.

El pequeño diagrama revela también que Le Corbusier conocía algunos temas ya transitados en el debate urbanístico porteño, gracias a su relación con Dagnino Pastore y con Della Paolera (v.), importantes figuras de la gestión urbana de aquel momento. Los proyectos de reutilización del puerto concebidos por el ingeniero Briano, una plataforma sobre los docks a partir de la cota alta de la barranca, del arquitecto Hardoy, y sobre todo el viejo plano colonial con el fuerte, del que el diagrama es un comentario, son los antecedentes más evi-

dentos. También revela el esquema corbusierano la conciencia de los múltiples conflictos de la ciudad. Como lo hará en Río de Janeiro, Le Corbusier elude la polémica con los urbanistas franceses que lo han precedido —Forestier (v.) y Agache, respectivamente— y encuentra un modo de resolver su propuesta sin afectar la maraña de intereses preexistentes: plantar el corazón de su idea —la Cité des Affaires— en un terreno neutro: el río.

Pese a sus excelentes vinculaciones, Le Corbusier no realiza ninguno de sus proyectos de los primeros años de la década. Pueden ensayarse dos explicaciones para eso. La primera es sencilla: la crisis mundial desatada para la época de su visita aplica al modelo de país que él había conocido —agroexportador liberal, con una dependencia preferencial del mercado y los capitales británicos— un golpe mortal. Toda pretensión de “grandeza” se hacía a partir de entonces irrisoria. La segunda es una explicación cultural y política que completa la anterior. Le Corbusier actuaba y pensaba como un vanguardista. Difícilmente sus propuestas lingüísticas podían ser admitidas por la elite argentina de los años treinta, empeñada como estaba —a diferencia de lo que ocurría en Brasil— en conciliar modernización con restauración de un orden conservador. También a diferencia del Brasil, la sociedad argentina, mayoritariamente inmigratoria de origen europeo, tendía a desintegrarse en expresiones de diversidad nacional y local. Frente a ello, las elites dirigentes impusieron una dura estrategia de homogeneización —y por ende de simplificación y neutralidad lingüística— en las antípodas de cualquier exhibicionismo vanguardista.

No es por azar entonces que recién en la década siguiente sus proyectos pudieron anclarse de modo fuerte en la realidad. El proceso de industrialización por sustitución de importaciones cambió radicalmente la composición social, los tópicos y los temas de las elites argentinas. Fue a partir de entonces cuando las místicas del crecimiento y la fe en el Plan se hicieron hegemónicas en las representaciones del imaginario social. Durante la década conservadora, LC había intentado vanamente construir algún gran edificio en el país, sobre todo su Cité des Affaires sobre el río. A raíz del viaje de egresados de un grupo de argentinos, a finales de la década del treinta, se abrió una nueva posibilidad para desarrollar el pequeño boceto de 1929 y transformarlo en un Plan. Jorge Ferrari Hardoy (v.) y Juan Kurchan (v.) se presentaron en el atelier de París y propusie-

ron llevar adelante la empresa, interesando al embajador argentino para que pudieran publicarse los resultados. De vuelta en Buenos Aires, se intentaría reeditar la vieja campaña que LC y A. Vilar (v.) habían ideado para convencer a los poderes y a la opinión pública sobre la necesidad de su implementación.

La guerra interrumpe el proceso, de modo que los jóvenes deben esperar a que ésta termine para la llegada de los dibujos. Cuando ello ocurrió, se había producido ya otro fenómeno: mediante un golpe militar se había instalado en el poder un conjunto de oficiales nacional-populistas, quienes abrieron una nueva etapa en la historia argentina, en la cual el Plan sería precisamente un protagonista decisivo.

Guillermo Borda, de la Secretaría de Vivienda de la Municipalidad de Buenos Aires, es uno de los intelectuales que se entusiasman en esta dirección. La idea de controlar el crecimiento de la ciudad y el territorio de acuerdo con los cri-



► LA ESENCIA DEL URBANISMO DE LE CORBUSIER: RASCA- CIELOS EN UN ESPACIO VERDE CONTINUO.

terios del maestro suizo-francés resulta atractiva y, en consecuencia, la Administración instala una oficina para encarar la tarea. El Plan se concibe como palimpsesto: composición de diversidades y no tábula rasa o imposición de una estructura radicalmente diversa. Se articulan en él tres ideas principales: la concentración de la ciudad y el consiguiente aumento de densidad en el centro y en los “barrios satélites”; el reordenamiento del tránsito vehicular mediante la creación de una trama de supermanzanas vinculadas a una red de autopistas; la construcción de una serie de conjuntos monumentales con funciones particularizadas.

Es posible comprobar que estos últimos temas no son arbitrarios ni emergentes exclusivos de la creatividad de los arquitectos. Más allá de su resolución, los programas y las lo-

calizaciones habían sido propuestos y discutidos ya en varias oportunidades a lo largo de la historia de la ciudad.

Algo similar puede decirse de las directrices principales de la red vial y del sistema de parques. Lo más singular de la propuesta —su aspecto más inquietante— lo constituye la decisión de concentrar la edificación en el centro de la ciudad y, como consecuencia, la creación de una “zona de quintas” más allá del perímetro del núcleo.

Distintos indicios permiten suponer que la idea, aunque apoyada en la propuesta corbusieriana de “*reserre la ville*”, no surgió en Rue de Sevres durante los meses de estudio del Plan en 1938, sino una década más tarde, cuando los arquitectos porteños la retomaron de vuelta a la Ciudad. La leyenda “zona de quintas” no existe ni en el plano de 1938 ni en la publicación de la *Oeuvre Complète*. El capítulo del manuscrito redactado por Le Corbusier es vago en este sentido, y de la lectura del plan surge con claridad que el conjunto de la ciudad quedaría librado a la iniciativa privada y no en manos de las autoridades públicas. La acción del Estado se limitaría a redactar las normas generales del Plan Director. Precisamente en 1948 se aprueba la Ley de Propiedad Horizontal (v.), que da lugar a la multiplicación de la densidad en toda el área urbana. Así, no puede dejar de leerse el Plan como parte integral de la misma operación. Por otra parte, cuando LC propone el Plan de París de 1937, obvia referencia al de Buenos Aires, están muy claras las dos grandes intervenciones por las que se interesa: la Cité des Affaires y el Ilot Insalubre n.º 6. Su función será la de servir como ejemplo y estímulo.

Llama la atención que, mientras que en los dibujos para las ciudades nuevas, como Nemours y el asentamiento del Valle de Zlyn, está delimitada la totalidad de las intervenciones, en casos como el de París o Buenos Aires la operación se realiza excavando áreas, huecos, en la antigua trama, y priorizando el juego de contrastes.

La aceptación del encargo de la casa del Dr. Curutchet en La Plata debe ser entendida en esta misma dialéctica de oposiciones. A diferencia de lo ocurrido en el caso de la Villa Ocampo, casi veinte años antes, LC se ocupa de producir un objeto inédito, pensado para su cliente y su sitio: la casa será una pequeña muestra de la estrategia del Plan. No es especulación abstracta, ni artefacto que ignore el tejido y las condiciones físicas preexistentes, sino un delicado entramado de lo viejo y lo nuevo, de inte-

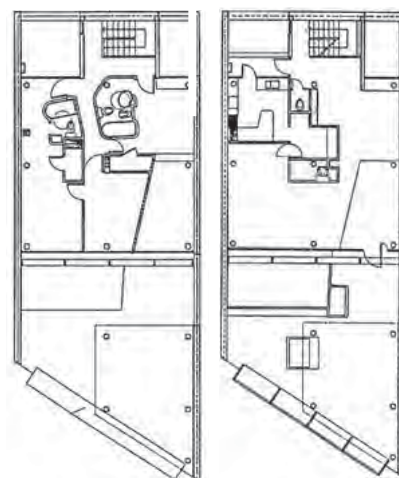
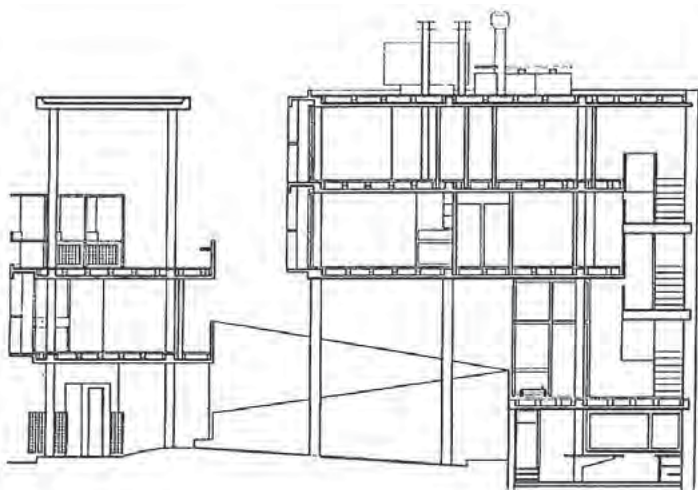
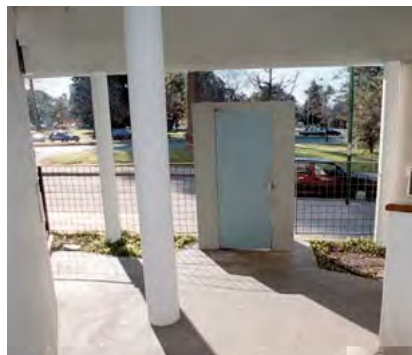


► A DIFERENCIA DE LO OCURRIDO CON LA VILLA OCAMPO, EN LA CASA CURUTCHET, LE CORBUSIER PRODUCE UN OBJETO INÉDITO, UNA PEQUEÑA MUESTRA DE LA ESTRATEGIA DE SU PLAN.



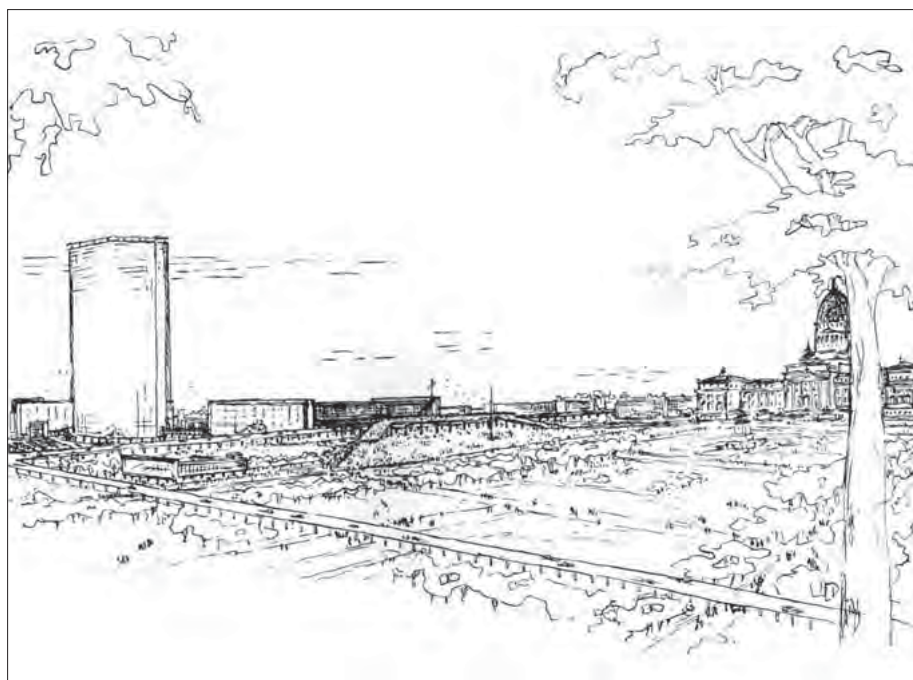
► EN ESTA CASA, LE CORBUSIER LOGRA UN DELICADO ENTRAMADO DE LO VIEJO Y LO NUEVO, DE INTERRUPTIÓN Y CONTINUIDAD, DE AGRESIÓN Y RESPETO.

► A LA IZQUIERDA, FACHADA. A LA DERECHA, DISTINTOS EPISODIOS DE LA "PROMENADE ARCHITECTURALE" SOBRE LA RAMPA.



► CORTE LONGITUDINAL Y PLANTAS SUPERIORES, MOSTRANDO LA RELACIÓN ENTRE LA CASA, EL CONSULTORIO DEL DR. CURRUTCHET, Y LA TERRAZA.

► EMPLAZADA EN EL PUNTO DE TRANSICIÓN ENTRE LA CIUDAD DE LA PLATA Y SU PARQUE MÁS IMPORTANTE, LA OBRA SE PLANTEA COMO SÍNTESIS ENTRE LA CASA CHORIZO Y LA EDIFICACIÓN MODERNA.



► UNA DE LAS PIEZAS DEL PLAN PARA BUENOS AIRES: EL CENTRO DE GOBIERNO, EN LA ZONA DE CONGRESO.

rrupción y continuidad, de agresión y respeto.

Emplazada en un punto en el que la trama de la ciudad concluye para dar inicio al parque, la construcción se plantea como puente entre la edificación tradicional —la “casa chorizo” (v.) rioplatense, ubicada en uno de los dos predios laterales— y la edificación moderna, que remata la cuadra girada a 45° por seguir la dirección de las diagonales. La casa actúa como nexo entre la “masa urbana” y las construcciones pabellonales típicas del parque. También parece presentarse como puente entre distintas actitudes de LC hacia la “Villa”, en su composición y en su materialización. Es aquí donde LC comienza a experimentar el pasaje entre los esquemas macizos murarios del período anterior, que culmina en Jaoul, y el de las casas Amenhabad. Del mismo modo, es en la casa Curutchet donde experimenta la síntesis entre la comunidad abstracta sugerida por las terminaciones de revoque y pintura blanca del período purista y las discontinuidades del “materialismo”, tanto en vidrio y acero como en ladrillos, piedras o troncos. En el caso citado, el hormigón visto proporciona la materia más apta para una síntesis que alcanzará su máxima expresión en Marsella o Chandigarh.

En parte “cosa”, en parte “casa”, abstracta y concreta, la construcción procura dar cuenta de aquella disposición abierta que quería manifestarse materialmente a los argentinos. Nada de esto bastó para que las autoridades

decidieran su contrato, lo que dio lugar a una de sus más amargas desilusiones.

Perdidas las esperanzas, las relaciones de LC con los argentinos fueron restringiéndose a los contactos personales con los muchos que visitaron Rue de Sèvres, o a las influencias genéricas de su obra y sus escritos. La única excepción parece haber ocurrido en los años sesenta: el intento fallido de un proyecto de casa para la familia Di Tella.

En los años que transcurren hasta su muerte, la influencia de LC resultó clave tanto en el plano de las ideas para Buenos Aires como en el de la arquitectura en general. Su imagen se ligó a los valores de la Racionalidad, el Funcionalismo y el Progresismo social como fundamentos de la Arquitectura Moderna. No siempre fue bien interpretado.

La frustración de las ideas urbanísticas que inspiró deben contabilizarse en los fracasos sucesivos de los herederos del viejo boceto de 1929, desde la Oficina del Plan de Buenos Aires hasta el propio Plan Regulador y los planes para el área metropolitana. En todos los casos se siguió el camino de formular grandes directrices unitarias, solo controlables desde un poder central fuerte: la paradoja difícil de entender es que aquellas ideas “progresistas” del viejo boceto fueron impulsadas por el más autoritario de los poderes sufridos por la Argentina (1976-1983).

Varias arquitecturas de las empresas públi-

cas durante los primeros años de la década del cincuenta optaron por el Brutalismo (v.) de la Unidad de Habitación de Marsella para sus edificios. Otros ejemplos, como el Mercado del Plata o las sedes provinciales del Correo, seguían la experiencia del Pabellón Suizo. Los exponentes más convencidos del Brutalismo en los años cincuenta fueron sin duda Mario Soto (v.), Raúl Rivarola (v.) y Osvaldo Bidinost (v.). Clorindo Testa se inspiró en la obra de LC en su edificio para la gobernación de La Pampa.

Los experimentos más “rústicos” llevados a cabo por LC en esos años, con mampostería de ladrillos a la vista, bóvedas y hormigón sin tratar, y explosión orgánico-subjetiva dieron pie a un acercamiento entre su obra y la de arquitectos no racionalistas (Wright, Aalto), en la ilusión de una alternativa arcádica a la unidimensionalidad metropolitana, propugnada por Caveri (v.), Ellis (v.), Asencio, Iglesia (v.), en la primera mitad de los sesenta.

A finales de la década del setenta, LC reapareció en los trabajos realizados en La Escuelita. Pero estos eran la expresión de un silencio elegido, “sin ideología”, a partir de un examen formal autorreferencial.

HISTORIA DE LA CRÍTICA.

Sobre la acción e influencia de LC en la Argentina se ha escrito un buen número de trabajos, la mayoría de corte crítico. En un breve intento de fusión entre ambos enfoques, H. Baliero (v.) y E. Katzenstein (v.) publicaron “Le Corbusier en la ciudad sin esperanza”, en *Documentos para una historia de la arquitectura Argentina*. Escrito en un tono escéptico, el trabajo es valioso por el análisis de documentos y por la bibliografía que, en referencia a su visita, permiten completar aspectos hasta entonces olvidados. Otro buen aporte documental lo ofrece también la entrevista al Dr. Curutchet que con el título de “Le Corbusier en La Plata” publicó Daniel Casoy en el n.º 43, de marzo de 1983, de *Arquitecturas Bis*. Un desarrollo extenso de los conceptos vertidos en este texto fue publicado en un artículo escrito por Jorge Francisco Liernur y Pablo Pschepiurca, basado en documentos de la Fundación Le Corbusier, el archivo Ferrarri Hardoy y otros archivos personales en el n.º 243 (noviembre de 1987) de la revista *Summa*.

Los trabajos críticos no han producido interpretaciones relevantes que superen los juicios obvios, o elucubraciones de falsabilidad imposible, inspiradas por los bocetos de 1929 para la ciudad, el Plan de 1938 y la casa Curutchet. En este tipo de enfoque han incursionado los

trabajos de Rubén Pesci: “Le Corbusier en La Plata” (*Ambiente*, 21, agosto 1980); Alfonso Corona Martínez, Wren Strabucchi: “Un fénix poco frecuente. La Casa Curutchet en La Plata” (ARS. 8-9, septiembre de 1987). Una excepción, por la inteligente relación observada entre La Plata y la casa, y por sus observaciones fenoménicas sutiles, la constituye el análisis de Álvaro Arrese publicado originalmente en el n.º 181 (1980) de *Summa*, con el título de “La Plata. Le Corbusier, Hoja y Arbol”. J. F. L.

LE MONNIER, EDOUARD STANISLAS. París (Francia), 1873 - Buenos Aires, 1931. Arquitecto. Asumiendo la inclinación artística que la profesión por ese tiempo potenciaba, y en otra actitud de Modernidad y progreso exigidas por el siglo XX, trató de forjarse un propio estilo. Ese empeño lo llevó a seguir una modalidad de hacer arquitectura que se encuentra entre las más avanzadas de la encrucijada del cambio de siglo: aquella que trató de combinar composición y diseño en el tratamiento, y cualificación de masas y espacios.

Se formó y diplomó en la *École Nationale des Arts Décoratifs* de París, heredera de la *École Gratuite de Dessin*, donde enseñaba Viollet Le Duc. Tuvo como profesores a Eugène Train y a Charles Genuys, de la Sección Arquitectura de la *École Nationale*, en la que también se formaron contemporáneamente grandes figuras del *Art Nouveau*, como Héctor Guimard o Louis Sorel. Charles Genuys, quien lo tenía en alta estima, siguió de cerca su trayectoria en América del Sur.

Poco después de finalizar sus estudios, Le Monnier se dirigió al Brasil para formar parte de un equipo encargado de proyectar los edificios de Belo Horizonte, la nueva capital del Estado de Minas Gerais. Posteriormente se trasladó al Estado de Paraná, donde llevó a cabo la estación del Ferrocarril Ponta Grossa y fue profesor de la Escuela de Bellas Artes en Curitiba.

El paso de Le Monnier por Brasil sería importante en su asimilación de la iconografía del Barroco “mineiro”, que aplicó tempranamente en el diseño de la iglesia de Bella Vista (Prov. de Buenos Aires, *circa* 1905) y en varias otras oportunidades posteriores.

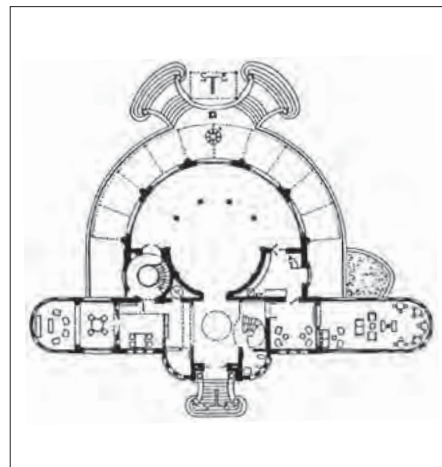
Llegó a Buenos Aires a fines de 1896 e inmediatamente inició su actividad profesional. Revalidando su título en 1901 y trabajó por casi 35 años con la sola interrupción de la Primera Guerra Mundial, lapso durante el cual sirvió en las filas de su país de origen. Du-

rante esos años, acantonado en Marruecos, estudió la particular arquitectura del norte de África, que también le serviría de inspiración. Desde su llegada a la Argentina participó en numerosos concursos públicos y privados; fue jurado en otros y el primer presidente de origen francés de la SCA (v.), en 1907; delegado ante la Comisión Ejecutiva de la Exposición Internacional del Centenario, etc.

En la faz teórica fue activo colaborador de la *Revista Técnica* y de la *Revista de Arquitectura* (v.), debido a su afinidad intelectual con el director, ingeniero Enrique Chanourdie (v.). Ambos representan la vertiente “modernista” del ambiente arquitectónico de la Argentina de entonces. Desde estas publicaciones bregaron por una “entente” estilística franco-veneciana e impulsaron el establecimiento del “Premio Municipal de Fachada”, que buscaba no solo recrear otro elemento más de avanzada arquitectónica parisina en Buenos Aires, sino renovar el aspecto de la ciudad poniendo énfasis en la jerarquización del principal elemento que la arquitectura privada aportaba al diseño de la ciudad. Fue profesor de Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales entre 1906 y 1915, y de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Su preocupación por la formación artística de los arquitectos lo llevó en 1915 a la creación de la Escuela Taller Libre de Dibujo, Ornato y Arquitectura, a semejanza de la parisina donde había estudiado, y complemento de la oficial creada pocos años antes.

LA OBRA I: MODERNISMOS BELLE ÉPOQUE.

La mayor parte de su producción pertenece al ámbito de lo privado, pero supo otorgarles a muchos de sus edificios, especialmente



► YACHT CLUB ARGENTINO, EN BS. AS., DE E. LE MONNIER.



► TIENDA LA BOLA DE NIEVE, ROSARIO, E. LE MONNIER.

a aquellos comerciales o corporativos, potentes rasgos de presencia pública. Su destreza en la composición de masas y volúmenes, y en el diseño de detalles, motivos y elementos, hizo que cada una de sus obras, aun las grandes casas de departamentos de la década del veinte, se distinguiera y representara una imagen institucional o “de marca”.

Desde sus primeras obras se puso de manifiesto su asombrosa asimilación y reelaboración de precedentes transformados en originales soluciones. En la estación del Ferrocarril General Carneiro, en Belo Horizonte, sorprende la solución de la planta en forma triangular y el efecto orientalizante de la cúpula y el techo en forma de pagoda, fruto del impacto que produjo en Le Monnier la Exposición Universal de París de 1889, con su carga de policromía y exotismo.

Sus obras en la Argentina, anteriores a 1900, denotan otras influencias, surgidas de su relación con empresas germanas como J. Baurele y Cía., que provee las piezas cerámicas para el notable frente del edificio de Paraná 869 o los ladrillos para la severa fachada de Uruguay 839, ambos en Buenos Aires.

Al mismo tiempo Le Monnier proyecta y construye varias iglesias, como las de Ramos Mejía, Hurlingham y Haedo (Prov. de Buenos Aires), donde se impone el estilo gótico que había aprendido de su maestro Genuys. Este mismo estilo, en clave civil, es usado para el

Haras de J. A. Fernández (Lima, Prov. de Buenos Aires, hacia 1900), pero aquí se disponen decoraciones interiores y motivos exteriores de filiación *Modern Style*. Estos mismos aportes aparecen en sus chalés y *cottages* suburbanos, de inspiración en la arquitectura vernácula francesa, como en el caso de su propia casa ("Le Tocat") en Bella Vista.

Pero es dentro del campo de la arquitectura urbana donde Le Monnier descuella por sus innovadoras propuestas. Estas responden a los lineamientos de un Modernismo de sustrato académico que captura distintas influencias internacionales y locales. Así, se pueden identificar asociaciones con el *Art Nouveau* francés de su camarada Guimard, fuertes adscripciones a la *Sezession* vienesa, sin dejar de lado el *Liberty* italiano y la Exposición Internacional de Artes Decorativas de 1902 en Turín. Estas influencias son reconocibles en edificios como "La Bola de Nieve" (Perú 167, demolido), la sucursal Rosario de la misma empresa, el establecimiento de la Herrería Artística Motteau (Garay 1272, demolido) o el singular Yacht Club Argentino de Dársena Norte (Proyecto de 1913; ampliado hacia 1929).

Pero Le Monnier no estuvo atento solamente a los desarrollos de las figuras y tendencias centrales del Modernismo. Fue también fiel seguidor de una corriente paralela, marginada de la historiografía, que en Francia tuvo a buenos exponentes en Camille Formigé, Jules Lavirotte, Charles Plumet o Louis Bonnier. Esta tercera y pragmática vía entre academicismo y vanguardia, cimentada sobre una sólida tradición, procuró afirmar una postura renovadora de formas, repertorios y materiales. En esta búsqueda se inscriben sus casas con premios municipales de fachada, como la de Lima 1638 (1903, demolido) y la de Libertad 1794 (1906, demolido).

El talento y la destreza de Le Monnier también se reflejaron en sus obras inscriptas dentro de la revivificación clasicista consagrada por la Exposición Universal de París de 1900, y particularmente dentro de la versión fuertemente inspirada por la arquitectura francesa del siglo XVIII. Simultáneamente, con sus propuestas más progresistas, proyectó buena cantidad de significativas residencias particulares en este estilo, entre las que sobresale la erigida para la familia Fernández Anchorena hacia 1909 (Av. Alvear y Montevideo, actual Nunciatura Apostólica).

Este notable edificio, que adapta magistralmente modelos dieciochescos, demuestra la íntima relación que existió entre *Art Nouveau* y



► BANCO ARGENTINO URUGUAYO, BS. AS. E. LE MONNIER.

revival Luis XV, basada en el común empleo de la línea curva, la ornamentación vegetal y el sutil engarce de superficies y espacios. Características que se hacen notables desde el juego cóncavo / convexo de la *cour d'honneur*, en el exterior, hasta el tratamiento de los logrados interiores. Efectivamente, esta residencia encierra el mejor espacio de la arquitectura privada argentina de la época: el estupendo hall central de excelentes proporciones alrededor del cual se organiza el edificio. De planta ovalada, rodeado de columnas, con una escalera en honor de impostura *Art Nouveau*, acupulado, ofrece un juego espacial y lumínico magistral que demuestra la capacidad de Le Monnier para conmovionar a través del manejo sabio del repertorio clásico. Esas mismas dotes las emplea, de manera más heterodoxa, en la sede del Jockey Club de Rosario.

LA OBRA II: ECLECTICISMOS "D'AUJOURD'HUI".

La Primera Guerra Mundial significó un corte en la trayectoria profesional de Le Mon-

nier en la Argentina, y tuvo repercusión en su producción de la década del veinte. Apeló entonces a un repertorio formal más rígido, que se encargaría de revitalizar con ingenio. A lo largo de este período y hasta su muerte proyectó muchos edificios de renta (oficinas y departamentos) para una Buenos Aires ávida de imágenes urbanas representativas de su potencialidad.

Varios diseños para concursos y muchos otros para empresas constructoras jalonan el paisaje urbano de sectores de la Capital y llevan el sello de Le Monnier. En la Diagonal Norte, esquina con San Martín: la sede del Banco Argentino Uruguayo; los dos edificios Bencich, rematados con cúpulas en sus respectivas esquinas de Florida y de Bartolomé Mitre. A ellos se pueden agregar Córdoba y Esmeralda, con articulados torreones de compleja volumetría, o Tucumán y Esmeralda, con original remate de torres gemelas de perfil catedralicio.

Proyectos no realizados, como el del Ateneo de la Juventud, ponen de manifiesto su oficio para combinar todo tipo de repertorios formales vigentes. Sobre el sólido planteo de masas de la fachada, la decoración se aplica según un criterio afín a las disposiciones de llenos y vacíos del Neocolonial. En el juego combinatorio se puede distinguir la recopilación de basamento dieciochesco francés, cuerpo central inspirado en el Mausoleo de Halicarnaso rematado por un arco triunfal o serliana; orden monumental y grandes carpinterías horadadas por edículos de efectos distorsivos de la escala; ventanales de inspiración neotudor; escalonamientos, piramidaciones y motivos *Art Déco*; coronamientos con *loggia* neorrenacentista finisecular y torreones arabizantes rematados por templetes y ghorietas neopompeyanas, etc.

Esta aparente *folle* escenográfica y escultórica se encuentra respaldada por un cuidadoso estudio del corte donde se organiza un programa polifuncional sostenido por las posibilidades del hormigón armado.

En esta segunda etapa de su carrera, Le Monnier encaró el tema de la vivienda —especialmente la suburbana o de verano— de una manera naturalista, en consonancia con las tendencias que propugnaban un relajamiento en las apariencias domésticas. Apeló entonces a amargamas de Neopompeyano y *Mission Style* californiano para villas como las del Ingeniero Perrone o variantes de arquitectura vernácula universal para Punta del Este: desde *cottages* normandos hasta cartujas arabizantes.

Su ductilidad proyectual lo llevó a proponer un diseño urbanístico para la apertura de

una diagonal en Montevideo con el fin de solucionar la conexión entre la Plaza Independencia y el puerto.

Entre sus últimos diseños se cuentan la intervención de Le Monnier en ayuda del novel Héctor Ayerza (v.) para concretar el anteproyecto ganador del concurso del Palacio del Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires en 1928, edificio que marca una singular y propia manera de hacer arquitectura en Buenos Aires. **Fa. G.**

LE PERA, JOSÉ ALBERTO. Buenos Aires, 1913 - Íd., 1990. Arquitecto, docente. Integró el grupo Austral, y prolongó sus ideales originarios a una extensa labor ligada a la enseñanza de la arquitectura, hecho que lo ubica como la figura de ese grupo más comprometida con los problemas de la docencia universitaria. Participó del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán (v.), y en las facultades de Arquitectura de Buenos Aires, Rosario, Mar del Plata y San Juan, donde intervino decisivamente en la transformación de los tradicionales sistemas de enseñanza, y organizó las nuevas áreas de Diseño

En 1939, un año después de haber conformado, junto a Zalba (v.) y Ungar (v.), el núcleo local que recibió a Bonet (v.) en la Argentina, Le Pera firmó el manifiesto del Grupo Austral (v.), cuyo logotipo fue de su autoría. En 1941 se incorporaron Bonet, Kurchan (v.), Ferrari Hardoy (v.), Zalba y Ungar, a los que se sumaron luego Peluffo, Vivanco (v.) y las llamativas firmas de Le Corbusier (v.) y Jeanneret. Le Pera integró el equipo que obtuvo el tercer premio del concurso para la realización del Plan Regulador de Mendoza (v. **Mendoza**).

En 1944 se dirigió a San Juan, luego del terremoto que asoló la ciudad en enero de ese año, para trabajar en las tareas urbanísticas de reconstrucción junto a Vivanco y Ungar. Después de los escasos resultados de sus iniciativas, al conformarse en 1945 el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán (v.), Le Pera fue convocado para participar de la experiencia junto a Catalano (v.), Sacriste (v.) y los italianos Tedeschi (v.), Calcaprina (v.) y Rogers (v.). Poco después, en 1948, se emprendió la realización de la Ciudad Universitaria, que quedó a cargo de ese grupo. Junto a Onetto (v.) y Zalba, Le Pera integró el equipo dirigido por Caminos que inició las tareas en el Cerro San Javier, hasta producirse la renuncia de todos ellos en 1951.

Posteriormente, Le Pera colaboró con Ungar en el seguimiento de las obras de la casa Curutchet, en su última etapa, luego de la conflictiva intervención de Amancio Williams.

Durante el proceso de normalización universitaria, encarnó la aplicación en el plano docente de las nuevas teorías de Diseño. En 1956 fue convocado por Prebisch (v.) para la realización del nuevo plan de estudios de la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires. Desde allí inició una transformación de la curricula, con contenidos acordes con una formación integral dentro de las exigencias de la Arquitectura Moderna (v. **Enseñanza de la arquitectura**). A Le Pera se debe la creación del primer Departamento de Visión, como también la implementación de los primeros talleres verticales de Diseño. Esta tarea, secundada por Breyer en Buenos Aires, se prolongó en la Facultad de Arquitectura y Planeamiento de Rosario, donde, acompañado por Méndez Mosquera (v.), Borthagaray (v.) y Molinos, actuó ininterrumpidamente hasta 1959, encargándose de reemplazar el anterior concepto de materias plásticas por el nuevo de Visión, en una tarea que sería consolidada con los cursos dictados por Onetto a partir de 1964.

Al aparecer *Summa* (v.), la revista lo tuvo como director ejecutivo en sus primeros números, en tanto que a la labor docente que Le Pera continuó en Buenos Aires, también agregó intervenciones de significación en la transformación de las facultades de Mar del Plata y de San Juan.

Su preocupación central por el “reencontrar el espíritu de la Arquitectura-Verdad” a través del Diseño integral, lo llevó a cuestionar dos actitudes que dejaban a la arquitectura al borde de su disolución disciplinar: una paralizante “antiarquitectura”, en la discusión sin praxis de estudiantes atrincherados en argumentos ideológico-políticos y “un profesionalismo de legajos y honorarios”. En el plano profesional, se desempeñó asociado con los arquitectos Linder y Boscoboinik. **G. V.**

LECUONA DE PRAT, FERNANDO. Laguna, (Isla de Tenerife, España), 1911 - Salta, 1966. Aparejador y arquitecto. Desarrolló una vasta obra en Salta dentro de la corriente Neocolonial.

Llegado a Salta en 1935, luego de una corta estadía en Buenos Aires formó parte de la Dirección de Arquitectura de la provincia realizando trabajos en Metán. A partir de 1938

construyó una serie de casas en una variante tardía del Neocolonial que incluía evocaciones de la arquitectura canaria, en especial los balcones en artesonado de madera. Entre las obras realizadas pueden citarse la casa Saravia Arroyo en Balcarce y J. M. Leguizamón (1939), la casa Cornejo Solá en Güemes 538 (1941-1942), el Club 20 de Febrero en Paseo Güemes 54 (1948), la casa Durand en Güemes 17, la casa rural Tamayo Vacarezza en Leser, Salta (1956-1957). La vasta obra de Lecuona ayudó a constituir el carácter y el estilo de algunas zonas de la ciudad de Salta, como el paseo Güemes y la Av. Balgrano.

Bibliografía: A. ALEMÁN, G. GARCÍA Y F. GOTTFRIED. EL BALCÓN QUE LLEGÓ DE LAS ISLAS (FERNANDO LECUONA DE PRAT). LA LAGUNA, TENERIFE: CICOP, 1996.

LEGISLATURA. f. Edificio acondicionado para servir como ámbito de desarrollo de las asambleas políticas regladas por las leyes y la Constitución del Estado. En general admite todas las dependencias necesarias para el funcionamiento del Poder Legislativo. Este programa, surgido con posterioridad a la Revolución del siglo XVIII, en coincidencia con el establecimiento de sistemas representativos de gobierno, se consolida durante el siglo XIX con la aparición de los nuevos estados nacionales. En la Argentina, su evolución registra parámetros similares a los del ámbito internacional y alcanza su grado de mayor realización en los años posteriores a la Organización Nacional, cuando tanto el poder central, como los estados provinciales y los organismos municipales, debieron ser dotados de parlamento, legislaturas y concejos deliberantes. En los últimos años se constata la necesidad de rea-



► LEGISLATURA DE LA PCIA. DE BS. AS., EN LA PLATA.

lizar ampliaciones en la mayoría de los edificios existentes, a fin de albergar las funciones de apoyo a la labor parlamentaria, que se han expandido en relación con una actividad política cada vez más compleja y diversificada. El género está configurado por dos modelos paradigmáticos que se suceden en el tiempo: el primero, surgido de la evocación tipológica de la Antigüedad, se debe a la tradición *Beaux Arts*; el segundo, a las reinterpretaciones modernistas, centradas en los prototipos que generaron los maestros del Movimiento Moderno, cuya composición se basa en la mayor libertad de diseño y la explotación de la singular morfología de las salas de asamblea. Finalmente, tanto en la acepción de 'edificio donde el cuerpo legislativo celebra sus sesiones' como en la de 'asamblea legislativa', el uso de la voz *legislatura* es un *argentinismo*. Como tal figura en el Diccionario del habla de los argentinos (Academia Argentina de Letras. Buenos Aires: Espasa, 2003).

Las legislaturas o parlamentos son programas edilicios de historia reciente. Solo a partir del siglo XVIII puede decirse que la simple institución de la asamblea de ciudadanos que se reúnen en un recinto multitudinario empieza a organizarse de manera más detallada. A diferencia de las grandes salas medievales que inicialmente podían contener reuniones desordenadas, ya que era imposible la visualización de la totalidad de los miembros que la constituían y las actitudes que cada uno tomaba durante el desarrollo de las sesiones, las modernas salas, surgidas del perfeccionamiento de la actividad política y de la importancia que

asumen los cuerpos legislativos, cambian drásticamente su organización funcional. El primer edificio que aparece con esas características es el parlamento de Dublín. Su forma, a diferencia de las tradicionales salas italianas, no es rectangular sino octogonal, con la inclusión de una cúpula y de una columnata jónica con reminiscencias del Panteón. Esta no es una adición meramente formal, sino que sirve para particionar el espacio definiendo un sector de galería que queda formalmente fuera del recinto y permite, por primera vez, la existencia de actores y espectadores.

En los proyectos para el Capitolio de Washington, esta configuración espacial encontrará su modelo definitivo; sobre todo en los dibujos presentados por B. Latrobe, que plantean una semielipse con una columnata interior dentro de una habitación cuadrada.

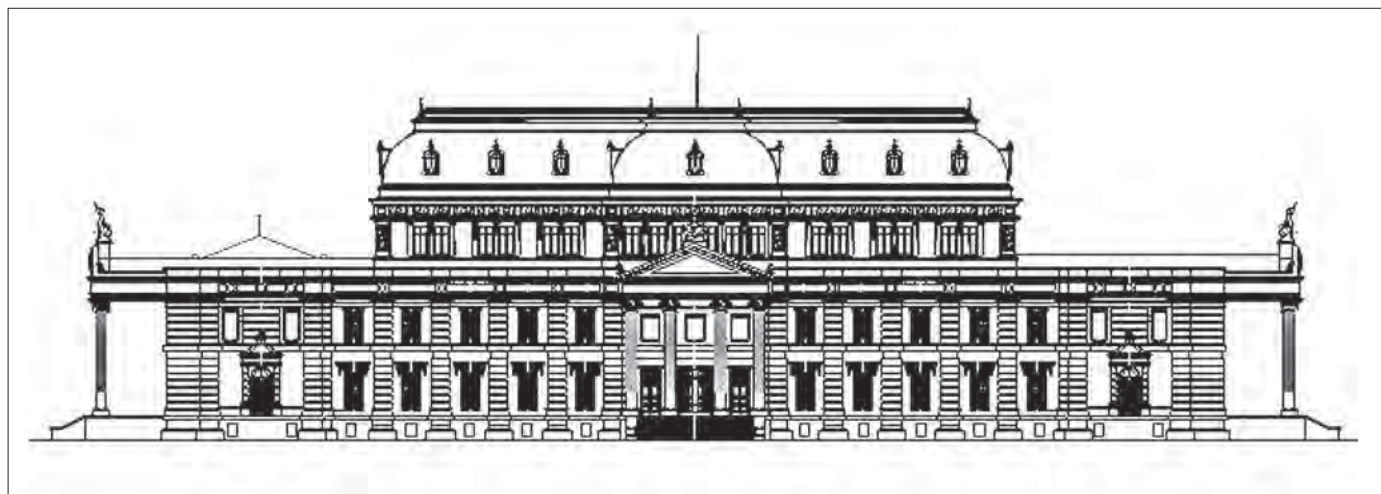
Sin embargo, el edificio paradigmático para este programa provendrá de una actividad bien diferente. Se trata del auditorio de la Escuela de Cirugía de París, proyectada por Godoin a fines del siglo XVIII. Sus características arquitectónicas combinan una semiesfera con ojo central y techumbre interna de casetones (cita del Panteón de Roma), con una platea semicircular. Esta forma edilicia tendrá un éxito notable durante la primera mitad del siglo XIX para múltiples programas.

Detrás de esta tipología hay una fuente antigua perfectamente reconocible. Se trata del *teatro all'antica*, descrito en detalle por Vitruvio, reintroducido por Palladio en el teatro Olímpico de Vicenza, y reinterpretado por Ledoux en el Teatro de Bensançon, construido en la segunda mitad del siglo XVIII. Pero la erección de este último edificio marca una

diferencia; tiene en principio una significación que excede la cuestión tipológica, ya que repropone la relación espectador-actor, quebrando la estructura tradicional del teatro desarrollada durante el Renacimiento. Ledoux, consciente de su hallazgo de combinar una tipología tradicional con un programa moderno, llama a su edificio "la forma progresiva que convierte a la humanidad en igual". El semicírculo que recrea la *cavea* antigua elimina la posibilidad de estratificación y genera una alternativa unitaria de mirar hacia una escena que es percibida ahora de la misma manera por todos los asistentes. Pero también esta nueva tipología modifica la observación del actor sobre el público; ambos se encuentran frente a frente, generando una relación de interdependencia hasta entonces desconocida que algunos autores han interpretado como una metáfora de la estructura de la naciente sociedad moderna.

Dentro de este esquema de interpretación podemos ubicar también al panóptico de Bentham y a la mayoría de los parlamentos creados durante los siglos XVIII y XIX.

En el ámbito local, si bien la construcción de este tipo de edificios y la evolución del programa es lenta, encontramos un ejemplo plenamente desarrollado en fecha bien temprana. Se trata del edificio para la Sala de Representantes de Buenos Aires, erigido durante el gobierno de M. Rodríguez bajo la inspiración del grupo rivadaviano. La implementación del voto universal y la necesidad de fundar un sistema político representativo, están detrás de la creación del edificio cuyas características son bastante particulares. Proyectado por P. Cate-lín (v.) está basado centralmente en la *Táctica de las Asambleas Legislativas*, obra de Jeremy Ben-



► EN LA LEGISLATURA DE LA PCIA. DE BS. AS., EN LA PLATA, DE HEINE, HAGEMANN Y NORDMANN, LOS ACCESOS DE PÚBLICO Y DE REPRESENTANTES TIENEN LA MISMA JERARQUÍA COMPOSITIVA.

tham en la cual se sugiere tanto el funcionamiento como la morfología y los lineamientos arquitectónicos de una sala legislativa considerada como un perfecto teatro parlamentario. La obra resultante pretende ser una representación del conjunto de la sociedad, en la cual deben estar ausentes los conflictos que emanan de las asambleas tumultuosas realizadas en espacios físicos no acondicionados debidamente. El correcto funcionamiento acústico y la clara división entre actores y asistentes son los ingredientes complementarios de una representación política que quiere constituirse como “máquina perfecta”, centro organizador de una naciente esfera pública. La referencia a la obra de Bentham explica también el carácter austero del edificio (una expresa indicación del tratado), que escapa a la suntuosidad propia de otros programas estatales de la época. Escondido dentro de otras construcciones, aunque eligiendo *ex profeso* el sitio de los antiguos calabozos españoles, la situación de la sala se ve beneficiada por la existencia de una sola cámara y la magnitud relativa de la escala provincial del novedoso proyecto político.

Las más modestas salas provinciales que se crean durante la época, a imagen de la porteña, funcionan en edificios o casas recicladas a tal fin; no olvidemos que el Soberano Congreso de 1816 en Tucumán había utilizado para sesionar la “sala” mayor de una casa de patios.

Debemos esperar a la segunda mitad del siglo XIX para encontrar erigida en Buenos Aires una nueva legislatura. Su construcción obedece a la reorganización, en 1854, de un poder legislativo bicameral en la Provincia. Inaugurada en 1864, de acuerdo con un proyecto de Jonás Larguía (v.), está resuelta teniendo en cuenta la atípica configuración del terreno (la ochava de Balcarce y Victoria en Plaza de Mayo). En forma contemporánea a los proyectos del Estado de Buenos Aires, Paraná, la flamante capital de la Confederación, también erige sus edificios legislativos. Pero una notable diferencia separa ambos proyectos: mientras la Sala porteña sigue los lineamientos modernos del programa, construyendo un hemiciclo con circulaciones diferenciadas, e incorpora, para lograr una mayor transparencia del ámbito legislativo, la nueva tecnología del hierro (v.), los ejemplos entrerrianos difícilmente puedan ser asimilados a los modos tipológicos del género. Reproducen el esquema de edificio de patios con una sala de mayor magnitud y habitaciones complementarias, sin atenerse a las pautas típicas del programa. Solo en las fachadas existe una preocupación por mostrar

signos clasicistas, a los efectos de diferenciar los nuevos equipamientos institucionales de la arquitectura doméstica circundante.

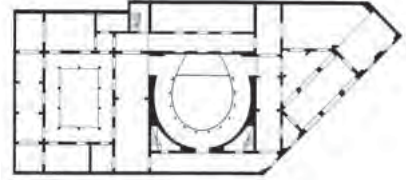
Recién a partir de la década del ochenta, y como consecuencia del crecimiento y la consolidación política, una serie de realizaciones edilicias reemplazan la modestia de los primeros años. En ese lapso no solo se construye el edificio definitivo del Congreso de la Nación, sino que se erige la mayoría de los parlamentos provinciales.

En esta época se inaugura una nueva concepción tipológica y programática derivada de la cultura académica. Se trata del edificio parlamentario decimonónico, cuyas características están marcadas por el uso de la tipología del *teatro all'antica* como modo predilecto de la definición de la Sala, pero no construido dentro de un complejo edilicio existente, como los casos del Palais Bourbon de París o la Sala de Representantes porteña, sino conectada con amplios vestíbulos, una “sala de pasos perdidos”, un gran hall y generosas circulaciones que rodean patios donde se ubican las dependencias secundarias y los servicios que demuestran el crecimiento de la actividad legislativa. La tipología admite dos variantes, según se trate de un parlamento unicameral o bicameral. La primera ubica la sala en el centro del edificio, conectado con un gran vestíbulo y dos patios laterales organizados de manera simétrica a los que se vuelcan las dependencias de servicio. La segunda envía las cámaras a los lados, ocupando el lugar de los patios, y el vestíbulo central queda conectado con un patio único; así se logra que el edificio no pierda el carácter simétrico con un gran eje central, planta rectangular y cuerpos macizos en las esquinas.

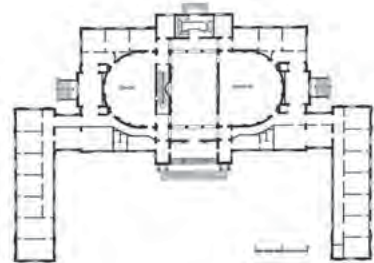
La caracterización estilística varía en el ámbito internacional, pero salvo algunas excepciones, como el parlamento de Budapest (1883) que se inclina por un Neogótico inspirado en la Cámara inglesa, ésta se constituye a partir de las diversas variantes del sistema clasicista. Ejemplos elocuentes de dicha modalidad son el Parlamento de Viena (1882) y el Reichstag de Berlín (1894).

En el medio local el primer edificio que reproduce dichas características es la legislatura bonaerense, construida a partir de un concurso internacional de proyectos convocado en 1882 para la nueva ciudad de La Plata. Del mismo resultaron ganadores los arquitectos alemanes G. Heine y J. Hagemann (v.), quienes delegaron al arquitecto Carlos Nordmann (v.) la dirección de las obras iniciadas ese mismo año. El edificio es un planteo clásico dentro de

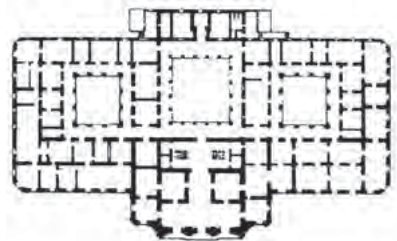
Plantas de edificios legislativos



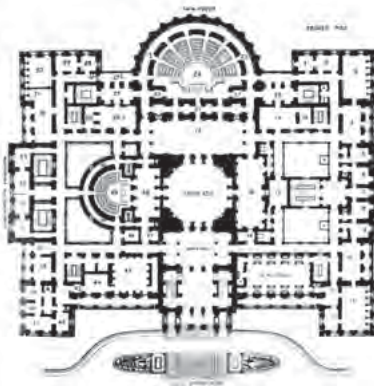
► LEGISLATURA DE BUENOS AIRES, J. LARGUÍA.



► LEGISLATURA DE SANTA FÉ, R. TIPHAINE.



► LEGISLATURA DE SALTA, RIGUETTI, ARÁOZ, SOLÁ Y ARQUATI.



► CONGRESO DE LA NACIÓN, VÍCTOR MEANO.

la segunda variante enunciada, pero se diferencia de esta por la colocación y la organización de los accesos (público, senadores y diputados), que adquieren la misma jerarquía a partir de pórticos jónicos idénticos —símbolo de la igualdad entre público y representantes, propia de un régimen republicano.

El edificio paradigmático del género es sin duda el Congreso Nacional, construido a partir de un concurso internacional convocado en 1895. Concurrieron a este evento 28 arquitectos tanto argentinos como extranjeros. Entre ellos pueden destacarse los franceses Lefebvre, Trachet y Rey, además de P. H. Nenot, que se asoció con el italiano C. Morra (v.); los italianos Sommaruga, Calderini y V. Meano (v.); el noruego A. Christophersen (v.); el austríaco Turner; el uruguayo Vaeza Ocampo junto con A. Massué (v.); los argentinos Agrelo (v.), González Segura, E. Mitre y Meyer Pellegrini. El jurado estuvo compuesto por legisladores y políticos con el asesoramiento del arquitecto J. Dunant (v.), aunque se cree que a la hora de seleccionar los trabajos sus consejos no fueron tomados en cuenta. El proyecto premiado fue el presentado por V. Meano (v.), discípulo y colaborador de Tamburini (v.). Este trabajo se destaca por su caracterización monumental, la atención hacia el entorno urbano y la explotación adecuada del sitio que remata la perspectiva de la Avenida de Mayo (v. **Centro cívico**). El partido seleccionado es bastante heterodoxo con respecto a los modelos que hemos enunciado, ya que coloca la cámara de diputados en el eje central y relega a la de senadores a un rol secundario, lo que estaba justificado desde el punto de vista numérico.

La génesis formal del edificio debe buscarse en la producción italiana, dentro de la cual

Meano se había formado; sobre todo en el Monumentalismo de exaltación nacional que acompaña la época del *Risorgimento*. Este estilo se identifica con la necesidad de crear íconos y símbolos que comparten las elites de naciones recientemente unificadas, algo que en el caso argentino puede vislumbrarse en las preocupaciones y gustos de los grupos dominantes desde el momento de la unificación nacional. Pero no es solo la matriz italiana la que conforma el proyecto, ya que el carácter exterior o la utilización de una cúpula esbelta como recurso fundamental puede ser relacionada con el Capitolio de Washington y con otros ejemplos norteamericanos, como la legislatura de Massachusetts (1795-1798) o la de Indiana (1831-1835), aunque la cúpula del congreso tenga un perfil particular debido a su ubicación urbana.

A la erección de este singular edificio no le sucede, como podría esperarse, un reflejo de emulación en las distintas legislaturas provinciales, que también deben construir nuevos edificios o adaptarse a otras condiciones.

En Tucumán, el Poder Legislativo debe acomodarse en edificios originalmente construidos para otros fines, como la cámara de diputados, erigida como casino por Hugé y Colmegna (v.); o conformarse dentro de tipologías arcaicas para la época, como la propuesta de cámara de senadores edificada en 1910 por los Hnos. Cánepa.

En Salta, la legislatura carece de sede propia y es ubicada en el edificio construido para casa de gobierno por F. Rigueti, M. Aráoz, F. Solá y V. Arquati. (1890-1902). En Córdoba, la intervención de Kronfuss (v.) abre una nueva instancia en la utilización tipológica, ya que incorpora una sala oval que, si bien no se aparta de la tradición clásica, intenta alejarse del con-

sabido modelo de hemiciclo teatral.

Una excepción la constituye la legislatura santafesina, proyectada por R. Tiphaine (v.) entre 1910 y 1914. No solo porque es una obra pensada para esos fines desde un principio, sino porque su esquema es relativamente original en relación con las variables enunciadas. Colocada frente a una plaza, se presenta como un edificio compacto con las dos cámaras simétricas aglutinadas por el hall principal y la novedad de disponer de las dependencias en alas paralelas que se abren hacia el espacio público.

Solo la erección del Concejo Deliberante porteño, de H. Ayerza (v.), ofrece rasgos similares en la caracterización arquitectónica y la magnificencia de la decoración a las que encontramos en la legislatura bonaerense o en el Congreso de la Nación. Por su ubicación en un terreno poligonal, el edificio propone una estructura atípica, no asimilable a las tipologías tradicionales. Sin embargo, a pesar del ejemplo de Córdoba, de la singularidad de la legislatura de Santa Fe o del Concejo Deliberante, la tipología académica tradicional sigue manifestándose con fuerza en los trabajos de la Escuela de Arquitectura en una fecha tardía como 1937.

Recién encontraremos un cambio radical en 1939, en concordancia con el concurso para la construcción del palacio legislativo de Catamarca. El acento modernista a la Piacentini, curioso en un edificio que programáticamente carece de monumentalidad, del segundo premio, de C. y R. Quiróz; el hierático Racionalismo del tercero, de M. Iachini y F. Dighero, o la revolucionaria disposición del cuarto premio, de R. Vera Barros (v.), que incorpora tempranamente valores poéticos propios del Modernismo brasileño, no alcanzan para disimular las dificultades funcionales que surgen de un modelo todavía no consolidado. En efecto, las críticas del jurado se dirigen a los problemas circulatorios y de interdependencia de las partes, derivados de la aceptación vacilante de los nacientes principios.

Diez años después, en función del concurso para la nueva legislatura de la Provincia de San Juan, emergen ya consolidadas las recientes tipologías surgidas de la cultura moderna. La maduración de las propuestas del género está signada por algunos concursos de repercusión internacional, como el del Palacio de las Naciones en Ginebra (1927) y el Palacio de los Soviets en Moscú (1931/33). Si bien ambos son leídos como fracasos para la Arquitectura Moderna, instalan en el campo profesional una serie de variantes funcionales y morfológi-



► LA INFLUENCIA DE LE CORBUSIER EN LA LEGISLATURA DE LA PAMPA, EN EL CENTRO CÍVICO DE SANTA ROSA, DE C. TESTA.

cas, como la libre composición de los volúmenes, la expresión de los elementos estructurales, la mayor libertad circulatoria, etc.

En el concurso de San Juan, de una escala mucho más modesta, la tipología será la del edificio lámina combinado con una sala que hace de basamento y al cual se ingresa por una planta libre. La fuente es corbusierana: el Pabellón Suizo de la Ciudad Universitaria de París, cuyos principios son reiterados en el Ministerio de Educación de Río de Janeiro, erigiéndose a partir de allí en modelo arquitectónico de edificio burocrático polifuncional.

Los trabajos premiados en San Juan, a los cuales el jurado prefiere jerarquizar según sus resoluciones funcionales, muestran variantes de este esquema.

Una modalidad que se desarrolla en la posguerra es la ubicación de palacios legislativos dentro de estructuras más complejas de centros cívicos (v.). Así, la nueva Provincia de La Pampa, mediante un concurso nacional en 1955, intenta crear un sector direccional de poder político que incluye el palacio legislativo, la casa de gobierno y la terminal de transportes. El concurso es ganado por Clorindo Testa (v.), que se asocia al estudio Daviniovic, Gaido y Rossi. Se construye en dos etapas; la segunda corresponde al palacio legislativo (1969). El edificio construido difiere del primer planteo y se resuelve en la tradición del Brutalismo corbusierano, una marca estilística que es manejada con soltura por Testa en la morfología del conjunto. Reaparece aquí la idea de apertura volumétrica y de libertad virtual del acceso, propias de los ejemplos de la tradición moderna. La resultante es un conjunto heterogéneo que comprende parlamento y dependencias homogeneizados por una pantalla de *brise soleil*, en un anticipo de la informalidad que adquirirían los planteos posteriores para el tema.

También para el Chaco y Formosa se llamó en 1973 a concurso nacional para construir sedes legislativas. En los proyectos participantes desaparecen las tipologías tradicionales elaboradas por el Modernismo, y el resultado formal tiene que ver directamente con una modalidad de matriz tecnologista, propia de la época (v. **Sistemas, arquitectura de**). Se trata de edificios de apariencia indeterminada, donde se destacan las amplias plantas libres, la interconexión de las partes mediante circulaciones aéreas o dobles alturas, y la retórica técnica.

En esta matriz se inscribe el primer premio del concurso para la ampliación de la Cámara de Diputados de la Nación que, en un terreno cercano al Congreso Nacional y sin afectar la

estructura de este, repropone las necesidades burocráticas, resultado de la creciente complejidad de la función legislativa. El proyecto premiado de Manteola, Sánchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly (v. **MSGSS**) se articula a partir de la transparencia y las circulaciones, que hacen perceptible al ambiente urbano la dinámica y la complejidad de las funciones que en él se realizan. También aquí la planta libre aparece como una ampliación del espacio de la calle, que ingresa en el edificio dislocándose en perspectivas encontradas y cambios de nivel que organizan libremente los accesos. **F. A.**

Bibliografía: M. L. CLOQUET. LEÇONS DE ARCHITECTURE D'APRES LE COURS DE M. L. CLOQUET. PARIS: 1894; J. GUADET. ELEMENTS ET THEORIE DE L'ARCHITECTURE. PARIS: LIBRAIRIE DE LA CONSTRUCTION MODERNE, 1904; N. PEVNER. HISTORIA DE LAS TIPOLOGÍAS ARQUITECTÓNICAS. BARCELONA: GILLI, 1979; A. S. J. DE PAULA. "DE PARLAMENTOS Y CAPITALES: BUENOS AIRES Y LA PLATA". EN: REVISTA SUMMA, N.º 253; F. ORTIZ. "LA ARQUITECTURA DEL CONGRESO NACIONAL". EN: AA.VV. EL CONGRESO DE LA NACIÓN ARGENTINA. BS. AS.: MANRIQUE ZAGÓ; N. DE LA TORRE. "EL PALACIO DE LA LEGISLATURA DE BUENOS AIRES". EN: AA.VV. LA LEGISLATURA DE BUENOS AIRES. BS. AS.: MANRIQUE ZAGÓ, 1985; L. TORRES DE RESTREPO. EL EDIFICIO DEL CONGRESO DE BUENOS AIRES, ARGENTINA. EN MÍMEO, 1993; AA.VV. INVENTARIO DEL PATRIMONIO HISTÓRICO DE SANTA FE: FUNDACIÓN CENTRO COMERCIAL, 1994.



LEIRO, REINALDO.

Buenos Aires, 1930. Arquitecto protagonista del diseño industrial en la Argentina durante la segunda mitad del siglo XX.

Graduado en 1954 en la FAU-UBA, obtuvo numerosos premios de diseño en concursos realizados por el CIDI (Centro de Investigación de Diseño) y por el CAYC (Centro de Arte y Comunicación); participó en exposiciones internacionales en Brasil, Yugoslavia, Finlandia e Italia, y en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires. Dictó cursos y conferencias en las universidades nacionales de Tucumán, Córdoba y Buenos Aires, y en instituciones de San Pablo, Rotterdam y Estocolmo. Sus diseños fueron publicados en medios locales y en la edición de 1971 del *Neue Möbel* de Stuttgart y en las revistas *Summa*, *tipoGráfica*, *Design* de Londres, *Modo* de Milán y *Journal Design* de Corea. Desde 1964 fue presidente del Directorio del Departamento de Diseño de la empresa Buró SAIC.



► SILLONES DISEÑADOS POR REINALDO LEIRO.

Es profesor titular, por concurso, de la materia Diseño Industrial en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires desde 1984. Integrante de la Comisión Académica para la creación de las carreras de Diseño Gráfico y de Diseño Industrial en la misma casa de altos estudios e integrante del grupo Visiva.

LEMAIRE, PHILIPPE S. J. [LEMER, Felipe]. Lieja (Bélgica), 1608 - Córdoba, 1671. Hno. Coadjutor (v.) de la Compañía de Jesús. Activo en Córdoba durante el siglo XVII.

Residió en su país de nacimiento dedicado a la construcción de barcos; se trasladó luego a Inglaterra, Portugal y Brasil.

En 1640 ingresó en el Noviciado de Córdoba de la Compañía de Jesús como hermano coadjutor, e hizo profesión religiosa en 1654.

De su relación con la práctica arquitectónica solo ha quedado testimonio de su participación en el notable diseño y construcción de la estructura de madera de cedro que cubre la nave de la iglesia de la Compañía de Jesús, en Córdoba. Durante 12 años trabajó en esta obra, para la que aprovechó los conocimientos adquiridos en los astilleros de Europa. Distintos autores señalan la utilización, en la resolución final de la cubierta, de dibujos contenidos en *Nouvelles Inventions pour bien bastir* (1561), de Philibert de L'Orme. **C. G. G.**

Bibliografía: G. FURLONG. S. J. ARQUITECTOS ARGENTINOS DURANTE LA DOMINACIÓN HISPÁNICA. BUENOS AIRES: HUARPES, 1946.

LENCI, CARLOS EDUARDO. La Plata, 1931 - Mar del Plata, 1975. Arquitecto. Activo en La Plata y Mar del Plata en las décadas de 1960 y 1970. Se destacó por su rol de docente y proyectista.

Egresado de la Facultad de Arquitectura de la UNLP en 1960, tuvo a cargo un taller vertical de arquitectura en 1962 y, a partir de 1968, se desempeñó como titular en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Mar del Plata en las cátedras de Arquitectura V y VI. Su carrera profesional la desarrolló asociado a los arquitectos V. Krause (v.), H. Tomás, R. Kuri, J. M. Escudero y al ingeniero J. Tapia. Si bien sus obras —entre 1958 y 1973— constituyen un corpus significativo originado en una mirada reflexiva cercana a la de figuras como Carlos Casares (v.), Horacio Baliero (v.) o Ernesto Katzentein (v.), su principal contribución la constituyó su labor docente. **E. G.**



LESTON, EDUARDO.

Buenos Aires, 1940. Arquitecto y teórico de la arquitectura, de particular importancia en el escenario de la cultura arquitectónica en el último cuarto del siglo XX.

En 1966 obtuvo en la FAU-UBA su diploma de arquitecto; luego, en 1968, se especializó en construcciones industrializadas en Rotterdam, Holanda. Se formó profesionalmente con Antoni Bonet (v.) y Amancio Williams (v.) en la Argentina, y con Colin Rowe y Matías Ungers en los Estados Unidos. De la Graduate School of Design de Harvard, en ese país, obtuvo su diploma de Master en Arquitectura (1978). Desde 1970 ha desarrollado tareas profesionales como arquitecto y consultor, en forma independiente y en importantes estudios de arquitectura de la Argentina y del exterior (Aslan y Ezcurra & Asociados (v.), Clorindo Testa & Asociados (v.), MSGSSV & Asociados (v.), Estudio Kocourek SRL, Bus Architektur, Viena, Austria, ATP-Achammer, Tritthart und Partner-GMBH, Munich, Alemania), y desde 1982 se desempeñó en tareas profesionales y de consultoría en la administración pública —a la que ingresó como funcionario de carrera en 1994.

Se destacó en su trabajo como director nacional de Vivienda en 1981-1982 y como Director Nacional de Obras Públicas entre 1994 y 2000. Pueden mencionarse, además, sus trabajos en el Instituto de la Vivienda de la Provincia de Santa Cruz; en la Municipalidad de Vicente López; en la Secretaría de Salud Pública Nacional y en la Municipalidad de Buenos Aires, todos en la década de 1980. Ha sido consultor y gerente de Proyecto de Pro-

gramas Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), habiendo llevado adelante programas como el de Renovación de la Infraestructura de Salud (1988-1990), el de Inversiones Sociales Municipales (Secretaría de Vivienda y Calidad Ambiental, 1994) y el de Nuevas Escuelas Municipales (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1987-1988).

Su trabajo como teórico de la arquitectura está diseminado en artículos en diversas revistas locales y del exterior, y es recordado en conferencias y seminarios en diversas facultades argentinas, latinoamericanas y estadounidenses. Iniciado en la crítica al relato canónico de la arquitectura que se expande desde la década de 1970, y habiendo abrevado directamente de los protagonistas principales del campo de la cultura arquitectónica de entonces, se convirtió en un referente en Buenos Aires, en vinculación con el grupo intelectual de La Escuelita. Su particular posición como arquitecto profesional y teórico de refinada y personal perspectiva le permitió trazar una posición ante la arquitectura a la vez racional y pragmática, de amplia conciencia histórica pero atenta a las nuevas corrientes, versátil ante los condicionamientos económico-sociales del quehacer, pero firme en ciertos principios, como la determinación de los aspectos constructivos en la expresión de la obra arquitectónica. Sin embargo, nunca gozó del reconocimiento público que su tarea merecía. Su figura, al igual que la de otros arquitectos de similar perfil, co-

mo Ernesto Katzenstein (v.), fue convocada solo en círculos restringidos, por fuera de la cultura oficial porteña.

Su obra, en la medida en que parte de ella fue realizada para grandes estudios o para la administración pública, en escasas ocasiones se reconoce como de su autoría. Entre su vasta producción, pueden mencionarse el Centro Deportivo Club de Amigos (Ex Centro Deportivo Municipal Jorge Newbery) y el natatorio y gimnasio cubierto del Centro Deportivo Municipal Domingo F. Sarmiento, ambos en Buenos Aires (1980-1982), realizados como responsable de proyecto para el estudio Kocourek; el Nuevo Barrio Las Flores-Obrero hecho en asociación con los arquitectos Chamó, Cherny, Kohan y Ramos (1300 unidades de vivienda con financiación FONAVI (v.) para el Programa Erradicación de Villas, Municipalidad de Vicente López, 1984-1986, del que se construyó la primera etapa).

Algunos concursos realizados recientemente con socios más jóvenes resumen su postura ante la arquitectura urbana: merecen mención el Concurso de Ideas para el Desarrollo de la Ciudad de Weisz (Austria, 1993), en el que el equipo, completado por Claudio Blazica y Laura Spinadel, obtuvo el segundo premio; y el Concurso Nacional de Ideas para el Desarrollo Urbanístico del Área Lugano-Mataderos, realizado con los arquitectos Daniel Becker y Claudio Ferrari en Buenos Aires (2001), que obtuvo el segundo premio. **G. S.**



► E. LESTON FUE RESPONSABLE DE PROYECTO DEL ACTUAL CLUB DE AMIGOS, EN BUENOS AIRES, PARA EL ESTUDIO KOCOUREK.

LEYES DE INDIAS. Se denomina así al conjunto de normas, ordenanzas, capitulaciones, instrucciones, leyes, etc. promulgadas por la Corona de España, o por los organismos de gobierno colonial en América, para ser aplicadas en el territorio hispanoamericano. Este conjunto legal nunca fue codificado ni recopilado totalmente en razón de su extensión dinámica y cambiante, y por la enorme cantidad de organismos capacitados para legislar.

Las Leyes de Indias se iniciaron con la aplicación directa en América de la legislación vigente en Castilla, seguida de una abundante normativa producida por los entes administrativos locales o por el poder central a partir de la experiencia práctica.

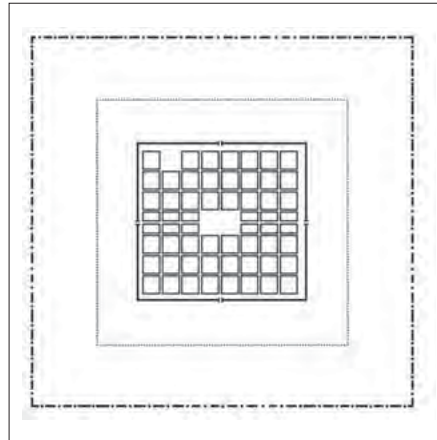
Muchas normas repetían o modificaban minuciosas reglamentaciones que permiten un seguimiento de la evolución del pensamiento y de la práctica de la ocupación y el ordenamiento del suelo americano.

La primera y única recopilación general se logró terminar en 1680 y se publicó al año siguiente con el título de Recopilación de Leyes de los Reynos de Indias; consta de 9 libros divididos en 218 títulos. Fue reeditada sin ninguna revisión ni agregado en 1756, 1774 y 1791. Hubo intentos de recopilar la obra legislativa borbónica, pero solo se tuvo éxitos parciales.

El conjunto de normas, ordenanzas y leyes españolas y americanas expresan el ideal de trazado urbano metropolitano y sus articulaciones con la realidad preexistente.

Se puede definir una primera etapa de génesis entre 1501 y 1526, donde se evoluciona desde la ciudad “ordenada” de Fernando el Católico hasta la “cuadrículada” de Carlos I.

Este orden está presente en las primeras Instrucciones. Así, en la de 1501 dada a Ovando se alienta la empresa de la decisión personal en la localización pero, al mismo tiempo, se definen los componentes esenciales que deben tenerse en cuenta en ese acto, como son: “calidad de la tierra, sytios e gente”. En las recomendaciones de 1513, si bien están referidas principalmente a la Iglesia, se dan algunas pautas de ordenamiento urbano interno, que se completan sobradamente en las dadas a Pedrarias en el mismo año. El concepto de ciudad ordenada de este último documento se transcribió en la “Real Cédula de población otorgada a los que hicieron descubrimientos en Tierra Firme”, de 1521, y en la “Real Cédula dando facultad a Francisco Garay, para poblar la provincia de Amiche”, del mismo año, ambas expedidas en Burgos bajo Carlos I. Nue-



► ESQUEMA DE UNA CIUDAD MEDITERRÁNEA.

vamente se transcriben en la “Instrucción dada a Hernán Cortés, Gobernador de Nueva España”, Valladolid, 1523, que de alguna manera es complementada por la primera normativa americana: “Ordenanzas para las villas de Natividad de Nuestra Señora y Trujillo”, emitida por Hernán Cortés como Gobernador de Nueva España en 1525.

Esta primera etapa del proceso normativo culmina con los conceptos de la Ordenanza de Carlos I, de 1526, que establece doctrinaria y normativamente las pautas más precisas para la definición de la cuadrícula (v.) hispanoamericana y la ocupación del territorio de producción circundante. El documento consta de tres partes: la primera se refiere a los antecedentes legales existentes y a las escalas operativas (provincia, comarca, sitio y lugar) que deben considerarse para la selección del punto de ubicación, reiterando los criterios ya conocidos; la segunda se refiere al emplazamiento en sí, considerando la economía y la defensa; y la tercera define el procedimiento del trazado urbano, sistematizando el crecimiento futuro. Si bien no define exactamente al cuadrado como forma particular de la unidad manzana, admitiéndose el rectángulo, esta se constituye en el modelo ideal para resolver el requerimiento de homogeneidad que también se planteaba. No solo norma con respecto a la forma urbana, sino también al uso que se hará de ella, considerando actividades privadas, usos públicos y áreas de producción y reserva en la periferia.

La segunda etapa legislativa se producirá entre 1526 y 1573, cuando aparecen las “Ordenanzas de Descubrimiento, Nueva Población y Pacificación de las Indias”, dadas por Felipe II en el Bosque de Segovia y cuyo original se conserva en el Archivo General de Indias en Sevilla.

A esta gigantesca recopilación ha contribuido notablemente la amplia legislación americana producida desde 1525 como resultado de las muchas experiencias locales, con incorporaciones de criterios que corregirían el modelo teórico, resultante natural de una visión estrictamente metropolitana. Pueden citarse las ordenanzas para diferentes ciudades, como Veracruz (1539), Cádiz (1538), Arequipa (1549), Santiago de Guatemala (1565), San Francisco de Quito (1568), Santiago del Nuevo Extremo 1569, Cuzco (1572), La Habana y demás villas y lugares de la Isla de Cuba (1574), donde se hace referencia a otras anteriores, actualmente desaparecidas. En general, estas normativas intentan resolver la creciente complejidad que se iba generando en la vida urbana, incorporando temáticas más prácticas como lo son la ubicación y control de servicios, trazado de calles, infraestructuras, baldíos, cementerios, etc.

Así, la ordenanza de 1573 es el resultado de la recopilación y el ordenamiento de una compleja experiencia colectiva, con la intención de unificar, en un solo cuerpo, una materia que había llegado a diversificarse extensamente. Se compone de casi un centenar y medio de artículos que pueden agruparse en los siguientes temas: del 1 al 33, consideraciones generales para los nuevos descubrimientos; del 34 al 37, selección de provincia y comarca; del 38 al 42, selección del sitio; del 43 al 88, administración y justicia; del 89 al 95, organización del territorio; del 96 al 104, concesiones a los pobladores; del 105 al 110, concesiones de tierras a los pobladores; del 111 al 135, ordenamiento de la ciudad y del territorio; y del 136 al 148, comportamiento con los naturales y su conversión a la fe.

Tomando solo lo referido al tema, la normativa establece una tipología de dos casos, costera o mediterránea, definida por el emplazamiento de la Plaza Mayor. Aconseja para esta una dimensión óptima de 400 por 600 pies (111,44 por 167,16 m) con un mínimo de 200 por 300 pies (55,72 por 83,58 m) y un máximo de 530 por 800 pies (147,65 por 222,88 m); con salidas de calles en las esquinas y cuatro más que lo harán de los lados o con un lado abierto cuando se trata del tipo costero. No se prescribe para las calles una medida precisa para el ancho, sino una recomendación general referida al clima y, en cuanto a la extensión, se impone una regulación de crecimiento extenso y homogéneo. El ordenamiento continúa más allá del límite urbano con los ejidos (v.), dehesas (v.), propios y suertes hasta alcanzar una superficie total de 12.418 ha; de las cuales, el área

urbana ocuparía 1/5, o sea 2.483 ha. El fundador reservaba para sí una superficie igual a ese 1/5, quedando para cada vecino inicial unas 2,48 ha. Cabe la interpretación de que no sean cuatro leguas cuadradas sino un cuadrado de cuatro leguas de lado, con lo que el área urbana y las tierras comunes llegarían a 9.932 ha.

El uso del suelo urbano queda bastante definido por el emplazamiento de las actividades administrativas, religiosas y comerciales, estableciéndose imposiciones a las mercaderías para financiar las edificaciones de los locales comerciales que bordearán la plaza principal. Se entiende así que los solares que limitan dicho recinto central son de propiedad pública, incluidos los comercios. El resto del suelo urbano se distribuye entre los pobladores, con reservas para la corona, asegurando propiedades para los futuros habitantes.

También se define que la primera actividad de los habitantes será dedicada a la seguridad y la subsistencia, con las tareas rurales necesarias para asegurarla. Luego se deberá encarar la construcción de las casas “con mucho cuidado” y respetando las primeras normas que se refieren a la seguridad estructural, la brevedad de los plazos de construcción y a la economía. La normativa se amplía con especificaciones edilicias donde se integran aspectos relativos a la higiene, como las ventilaciones y dimensiones de las habitaciones. Ante el complejo programa de la vivienda que incluye, además del alojamiento familiar, allegados y sirvientes, la guarda de animales y bestias, y la organización física de la defensa en forma conjunta con los solares contiguos surge con naturalidad la manzana cerrada por construcciones y cercos con un centro armado por sucesiones de patios, corrales, jardines y pequeños huertos, articulando la forma de este componente elemental con el sistema cuadrangular mayor.

Finalmente, se establece el amparo de las necesidades estéticas de los ciudadanos, recomendando que los edificios respondan formalmente al ornato de la población. Esto indica una subordinación individual al valor ornamental público, que puede ser interpretada como una valoración estética, de conjunto, acorde con las nuevas formas urbanas, como las alineaciones, alturas, etc., componentes típicos de la ciudad cuadriculada. La incorporación de este aspecto a la norma puede ser el resultado de los diversos juicios y comentarios favorables que, desde hacía ya treinta años, hacían llegar los visitantes que regresaban a Europa. **E. I.**

LIER & TONCONOGY. (LIER, Raúl: Buenos Aires, 1944; TONCONOGY, Alberto: Resistencia, 1941). Estudio de arquitectura que ha desarrollado una importante obra en las últimas décadas. Su producción se caracteriza por la coherencia y continuidad de las búsquedas, y por el uso cuidadoso de la tecnología que apunta a construir imágenes puras.

Ambos arquitectos cursaron sus estudios en la FAU-UBA, y su educación estuvo influida por la experiencia pedagógica anterior a 1966. Forman parte de la llamada “generación intermedia” de arquitectos de la segunda mitad del siglo XX, que se desarrolla profesionalmente en los grandes estudios constituidos durante los años sesenta. En ese sentido, la trayectoria de Raúl Lier en la firma liderada por J. Solsona es definitoria. La idea de una arquitectura “de partido”, que caracteriza la producción de MSGSSV (v.) y que forma parte de la intensa experimentación de la arquitectura previa al golpe de 1976, dejó una fuerte impronta en su producción posterior. Los primeros resultados exitosos del equipo están relacionados con el sistema de concursos, de amplia difusión en los años sesenta y setenta. Lier, junto con los arquitectos Ana Bush, Rubén Cherny, Jorge Parsons y Jaime Sorín, gana el primer premio del Concurso Nacional para un centro polideportivo en Buenos Aires (Vuelta de Obligado), en 1972. Este trabajo puede considerarse el primer ejemplo de edificio enterrado que luego se desarrolla en obras como ATC, de MSSSGV. Posteriormente ambos socios logran el tercer premio en el concurso para la terminal de Ómnibus de Venado Tuerto (1975), el segundo pre-

mio en el de la sede central de SEGBA, el quinto en el Colegio de Graduados de Ciencias Económicas (1979).

Luego de la etapa inicial puede evidenciarse una segunda fase caracterizada por una mayor preocupación constructiva y una tendencia ya definida hacia la contención formal. Esta etapa comienza con la realización de la casa Furlotti en el *country* Mayling, donde puede notarse el refinamiento técnico de la resolución y la simplificación formal de ecos clasicistas. La experiencia se continúa en dos casas, en Martínez y en San Isidro, que buscan avanzar en la reflexión sobre la forma, más allá de las referencias a modelos tradicionales. Según Eduardo Leston, los trabajos que inauguran esta etapa presentan ciertas analogías con la arquitectura culta de la costa este norteamericana y la obra de A. Jacobsen.

De allí en adelante, los proyectos del estudio plantean una continua preocupación por el uso de la tecnología, con el objetivo de lograr un acabado más perfecto y una creciente simplificación formal. Un ejemplo que inaugura esta etapa lo constituye el edificio CHACOFI, obra de notable acabado técnico respecto de otros edificios de oficinas del período. El programa parte de la necesidad de resolver una torre en una esquina urbana de alta densidad. Para ello se genera un cuerpo menor de viviendas que se adapta a la línea de edificación, y se destaca por detrás una torre vidriada que se presenta como singularidad, sin alterar las características del contexto. La definida imagen de la torre de vidrio se reitera en los edificios de Libertador y Ocampo (1976-1985) y Av. Figueroa Alcorta y Casares (1978-1985).



► EN EL PASEO ALCORTA, EN BS. AS., L&T UTILIZAN LOS CÁNONES PROPIOS DE LA DISCIPLINA PARA RESOLVER UN SHOPPING.



► TORRE LLOYD'S BANK, BS. AS, LIER & TONCONOGY.

Durante los años noventa el estudio realiza importantes obras en Buenos Aires, que abordan algunos de los programas más significativos de la época, entre las que se distingue el Shopping Alcorta. Se trata de un emprendimiento que tiene un antecedente en la exitosa remodelación del antiguo Mercado Norte (1986). En el Paseo Alcorta, L/T abandona voluntariamente la vulgaridad presente en otros edificios del mismo género realizados por otros estudios y trata de resolver el problema desde los cánones propios de la disciplina. La simplificación formal de partido, propia de los años sesenta, vuelve a aparecer en la división entre los diferentes sectores: cocheras, hipermercado, *shopping*, pero la vocación por no abandonar la seriedad disciplinar choca con las decoraciones interiores, pensadas desde las necesidades de la operación comercial

Otro trabajo proyectado durante ese período es el Estadio Polideportivo de Mar del Plata, construido para los juegos panamericanos de 1995.

Ejemplo paradigmático de la forma de operación del estudio en los últimos años, que refuerza su vocación experimental, es la torre del Lloyds Bank. En esta obra es posible hallar el gusto por la síntesis formal (el edificio es simplemente un óvalo inscripto en un rectángulo) y la preocupación por la alta resolución tecnológica. También diseñaron el campo tecnológico de IBM (el *data center* más importante de la Argentina), el edificio de la pro-

ductora Ideas del Sur y varias torres de viviendas. En los últimos tiempos, también empezaron a trabajar como desarrolladores en Buenos Aires y Miami. **F. A.**

Bibliografía: REVISTA SUMMA, N.º 53, 1972; E. LESTON. "CONVERSACIÓN A TRES VOCES". EN: SUMMA, N.º 224, 1986; R. FERNÁNDEZ. "LIER Y TONCONOGY: CONSTRUIR ARQUITECTURA". EN: SUMMA, N.º 292-293, 1991; J. F. LIERNUR. ARQUITECTURA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX. LA CONSTRUCCIÓN DE LA MODERNIDAD. BS. AS.: FNA, 2001.

LLAURÓ Y URGELL. (LLAURÓ, Juan Manuel: Buenos Aires, 1932; URGELL, José Antonio: Barcelona, 1932). Estudio de arquitectura de amplia trayectoria profesional. Ganador de varios concursos nacionales, ha proyectado y construido importantes obras en la segunda mitad del siglo XX. Su producción puede dividirse en dos etapas: una primera que va desde la fundación del estudio hasta aproximadamente 1968, caracterizada por la realización de una arquitectura ligada a las derivaciones locales del Brutalismo; una segunda etapa que se distingue por la adscripción a de lo que ha sido denominado como Arquitectura de Sistemas (v.). A partir de la década del ochenta, el estudio se divide en: Estudio Llauro y Asociados y la firma Urgell, Penedo, Fazio y Urgell. En este último período la producción se torna más profesionalista y adquiere mayor solvencia técnica.

La asociación de Llauro y Urgell data de 1956. Se forma desde el común aprendizaje de la disciplina dentro de un clima de contestación a la ortodoxia del llamado Movimiento Moderno. Las obras de este período tienen un carácter experimental, y poseen como elemento unificador la preocupación estructural. La idea de una estructura orgánica que acompañe la resolución funcional del edificio como una envolvente totalizadora es el denominador común de algunas de sus principales obras, como: la estación terminal de ómnibus de Luján (1960), la central termoeléctrica de Alto Valle en Río Negro (1964), la Villa El Chocón en la Provincia de Neuquén (1968) y el Colegio del Sagrado Corazón en Villa Celina, Prov. de Buenos Aires (1967). Una mención especial merece la serie de iglesias realizadas durante este período. Desde la capilla en Villa Celina (1967), todavía influida por el movimiento de las "casas blancas" (v.), hasta aquellas en las cuales puede notarse ya una preocupación autónoma por lo estructural que mezcla la poé-

tica de Gaudí, la influencia Brutalista, el Organicismo Formalista y la admiración por la obra del ingeniero uruguayo Eladio Dieste. Dentro de esta serie podemos citar a las iglesias de: Laprida (1961), Venado Tuerto (1962), Lomas de Zamora (1963), todas ellas en la Prov. de Buenos Aires, y la capilla de la Villa del Chocón (1967).

Una nueva etapa se abre a partir de 1968. La preocupación creciente del estudio por la sistematicidad de las soluciones, la búsqueda de objetividad en los planteos funcionales, el interés por los aspectos constructivos de su producción, lo llevarán a que rápidamente se ubique dentro de la nueva corriente de la Arquitectura Sistémica (v.). La decisión implicó aceptar las tramas abiertas, la noción de módulo básico y la indeterminación formal. Dentro de esta tendencia el estudio produjo un núcleo de obras de particular significación y también sirvió como taller de formación de un número importante de profesionales que luego se destacaron en el campo local. Proyectos y realizaciones característicos de este período



► CAPILLA EN V. CELINA, BS. AS., DE LLAURÓ Y URGELL.

son: el Hospital Regional de San Vicente de Paul en Orán, Salta (1969), el Centro Administrativo Gubernamental de La Plata (1973) y el Centro Cívico de San Juan, estos dos últimos en sociedad con Antonini, Shön y Zemborain (v.); también algunos trabajos de arquitectura industrial, como las naves de comercialización del Mercado Central de la ciudad de Buenos Aires (1971), y la Fábrica Tejidos Argentinos en Catamarca (1975). A estas realizaciones debemos sumar los proyectos de villas permanentes, relacionados con la construcción de represas, en Alicurá, Río Negro (1973), e Ituzaingó, Misiones (1975). Esta última parece agotar, en su exceso de retórica tecnológica, la etapa de la Arquitectura Sistémica y plantear los límites de una prédica

funcional estricta frente a un clima y contexto diversos de la realidad metropolitana.

Con posterioridad, el estudio se separa y se forman dos grupos. En primer término, la firma Llauro y Asociados, autores de una serie de obras durante los ochenta que continúan con la búsqueda de la simplicidad y la modulación estricta, pero mediante un mejor manejo de las técnicas constructivas. Dicha etapa parece abrirse con el Centro para Investigaciones Científicas Torcuato Di Tella (1976) o la Universidad de San Luis (1977-1983), proyectada todavía por el *staff* original, en el cual puede notarse el uso del ladrillo visto que caracterizará las obras más importantes de los últimos años. Entre las obras elaboradas por esta ramificación del estudio pueden citarse: la serie de escuelas para Buenos Aires, dentro del plan de refuncionalización escolar encarada por la última dictadura militar (1981-1982), el Centro educacional Los Molinos en Munro, Prov. de Buenos Aires (1983), el conjunto habitacional en San Nicolás, Prov. de Buenos Aires (1983).

En segundo término, el estudio formado por Urgell, al que se asocian: Enrique C. Fazio (1945-2001), Augusto M. Penedo (1945) y Juan M. Urgell (1961), que durante los años ochenta y noventa realizó una serie importante de obras y proyectos. En ellas el grupo plantea un perfeccionamiento de la tendencia hacia el diseño de alta tecnología en un momento en que la arquitectura local, gracias a la apertura económica y a la internacionalización de la disciplina, pareció acercarse a los estándares

res primermundistas. En esa clave, que no es contradictoria con la trayectoria sistemática abordada en los setenta, se destaca la torre Alto Palermo Plaza, en colaboración con MSGSS (v.), el Hotel Intercontinental (1990-1995), ambos en Buenos Aires, y un proyecto de Hospital Materno Infantil en Tucumán, que recrea el modelo del techo de sombra ensayado en Orán (1991). **F. A.**

Bibliografía: SUMMA, N.º 129-130, 1978; N.º 205, OCTUBRE DE 1984; NUESTRA ARQUITECTURA, N.º 482, 1973; AA.VV. URGELL, FAZIO, PENEDO, URGELL. Bs. As., 1997.

LOCATI, ATILIO. s/d. Italiano. Arquitecto. Activo en Buenos Aires en la primera década del siglo XX.

Laureado en el Politécnico de Milán, llegó a la Argentina en 1907 y desarrolló una intensa actividad profesional. Demostró particular empeño en el proyecto de algunos de los pabellones para la Exposición Industrial del Centenario: el de la Provincia de Mendoza, el de la Compañía Industrial de Electricidad del Río de la Plata, el de la Azucarera y Almidonera Argentina, el de la Compañía General de Fósforos y de la firma Seeber, empresas vinculadas a capitales italianos. **M. D.**

Bibliografía: M. DAGUERRE. "MILANO - BUENOS AIRES: LA PERDITA DEL CENTRO". EN: METAMORFOSI QUADERNI DI ARCHITETTURA, N.º 25-26. ROMA, 1995.

LOCATI, SEBASTIANO. Milán (Italia), 1849 - s/d, 1939. Arquitecto. Realizó proyectos y obras en Buenos Aires en las primera década del siglo XX.

Fue profesor en la Escuela de Arquitectura de Pavia. Restauró el castillo de esa ciudad en 1896. En 1902 venció en el concurso para el plan general de la exposición internacional de Milán, y construyó algunos de los pabellones en estilo modernista, como el de América Latina. En 1908 se trasladó a Buenos Aires y participó con suceso en el concurso para la Facultad de Ciencias de la UBA. En ese mismo año recibió el encargo del comité ejecutivo de los festejos del Centenario, presidido por Alfredo De Marchi, para la realización del proyecto de la Exposición de Transportes. En 1910 resultó premiado en el concurso del Policlínico San Martín. De regreso a Italia, en 1912-1913, proyectó y construyó en Novara el Villino Poli para uno

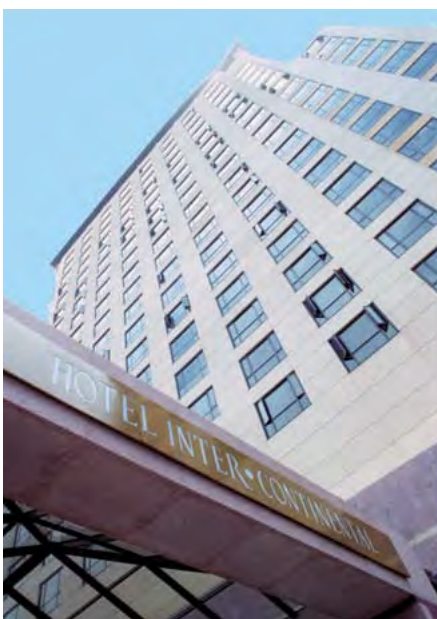
de los dueños de la compañía de Construcción Lavenas y Poli de Buenos Aires. Antes de su estadía en la Argentina, había construido en Lugano (Suiza) la villa de Pío Soldati, empresario suizo radicado en la Argentina. **M. D.**

Bibliografía: M. DAGUERRE. "MILANO - BUENOS AIRES. LA PERDITA DEL CENTRO". EN: METAMORFOSI QUADERNI DI ARCHITETTURA, N.º 25-26. ROMA, 1995; L. PATETTA (COMPILADOR). ARCHITETTI E INGEGNERI ITALIANI IN ARGENTINA, URUGUAY E PARAGUAY. ROMA: PELLICANI, 2002.

LO CELSO, ÁNGEL TERENCIO. Buenos Aires, 1900 - Córdoba, 1974. Ingeniero civil y arquitecto. Desarrolló una intensa obra que abarca diversas etapas estilísticas, aunque puede ser considerado como uno de los introductores de la Arquitectura Moderna en Córdoba. Realizó una importante actividad como teórico y ensayista en temas de arquitectura. A partir de su iniciativa, fue fundada la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba.

Formado como técnico constructor en Rosario (1917), Lo Celso se trasladó a Córdoba para estudiar en la Facultad de Ciencias Exactas de la universidad local, donde obtuvo el título de Ingeniero Geógrafo en 1922 e Ingeniero Civil en 1923. En los claustros de la misma Facultad se recibió de Arquitecto en 1929 y, también en la UNC, obtuvo su Licenciatura en Filosofía en 1943.

La vasta producción de Lo Celso se desarrolló durante tres décadas y se hizo eco de los avatares estilísticos propios de las décadas iniciales del siglo XX; participó en sus primeras etapas del Historicismismo Académico, luego del *Art Déco*, el Racionalismo, para culminar con la realización de una arquitectura que vuelve a ciertas líneas tradicionalistas. Lo Celso incursionó en todas ellas sin abandonar principios básicos que incluyen el aprecio por la organización funcional del proyecto y la experimentación con nuevas técnicas constructivas. Es importante su producción *Art Déco*, por el impacto que su obra tiene en esos años en el conjunto de la ciudad; también la posterior, donde el arquitecto realiza una síntesis entre el *Art Déco* y el Racionalismo. Se verifica sin embargo un apego a la composición tradicional, lo que le permite desarrollar un vocabulario estilístico que se destaca por la utilización de formas geométricas puras (cuadrado, rectángulo, círculo), sin abandonar los detalles. De la etapa *Art Déco* se destacan la ca-



► HOTEL INTERCONTINENTAL, EN BUENOS AIRES.

sa Feigin (1930), la agencia Ford de los hermanos Feigin (1931), la casa Evangelisti (1931), la Exposición de Industria y Comercio del año 1931, la casa Shunk de Kutter (1932) y una serie de comercios: Evangelisti & Cía, casa Kensington, casa Broadway y Perramus, la mayoría desaparecidas. Durante la segunda mitad de la década de 1930 Lo Celso transforma su producción hacia un Racionalismo que no abandona los métodos de composición académicos. Entre sus obras más significativas pueden citarse: la casa Moyano Aparicio en el barrio Nueva Córdoba (1937), algunos comercios en la zona céntrica o las casas Odesio (1935), Lascano (1937) y De La Vega (1937), que todavía conservan ciertos estilemas *Art Déco*. Otro edificio importante, de ecos clasicistas, es la casa Sagayo (1938). El edificio más interesante es la racionalista vivienda-comercio Pardina (1938). Producto de un esfuerzo que intenta conjugar el uso del arco de medio punto con los estilemas racionalistas es la villa Gregorio Pérez y N. Carranza, en el barrio Cerro de las Rosas, y el Hotel Carena en Villa Carlos Paz. Un ejercicio interesante, ya que se trata de una de las primeras iglesias con carácter moderno realizadas en nuestro país, es la capilla de Santa Cruz (1936). De su última etapa —en la que se evidencia un retorno a la tradición académica— se destacan las casas Fleurent (1945) y Urrutia (1949), y el edificio Stabio (1949).

Durante su carrera Lo Celso desarrolló una importante producción teórica, basada en la reflexión acerca de la nueva arquitectura y su posible continuidad con la tradición. Fue también un importante cultor de la historia del arte y la música, como lo expresó en diversas conferencias, artículos de divulgación y ensayos. Entre sus obras teóricas se destaca *Filosofía de la Arquitectura* (1952), donde comenta y reflexiona principios elaborados por Alberti, Kant, Croce, Wölfflin y Heidegger. Basándose en estos pensadores, plantea una posición conservadora frente a los postulados más radicales del Modernismo. En su otro libro importante, realizado después de un viaje al Perú, *Sentido espiritual de la arquitectura en América* (1948), Lo Celso busca encontrar raíces nacionales en contraposición a una tendencia hacia la Arquitectura Moderna, que se iba a transformar en una corriente mayoritaria a mediados de la década de 1950. Inspirado en Kronfuss (v.), Noel (v.) y Ricardo Rojas, elabora su ensayo en sintonía con los trabajos de Ángel Guido. (v.). Otro producto teórico destacable es su libro *Euritmia arquitectónica. Estudio de una expresión estética* (1943), que intenta abordar el análisis de

las proporciones y la armonía geométrica y numérica en la naturaleza.

En 1954, como decano de la Facultad de Ciencias Exactas, propuso la transformación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba en Facultad (v. **Enseñanza de la arquitectura**). Cumplió una vasta tarea como docente. Fue profesor titular de Arquitectura en la UNC y también profesor de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de esa Universidad.

Bibliografía: B. DE LA RÚA, A. RODRÍGUEZ DE ORTEGA Y L. AMARILLA DE PUPICH. ÁNGEL T. LO CELSO. INTRODUCCIÓN A LA MODERNIDAD. CÓRDOBA: SCRIBA, 1996.

LOMAX, ROBERTO HARRISON. Bolton (Inglaterra), 1858 - Buenos Aires, 1924. Arquitecto

Llega al país en 1884; realiza varias obras que proyecta y construye, entre ellas la Municipalidad de Bahía Blanca, el antiguo edificio del Buenos Aires Rowing Club, el comedor del Hotel Bristol de Mar del Plata (en colaboración con Harper), la sucursal Constitución del Banco Británico de América del Sud (en colaboración con Brant). Realiza las residencias de Madero en San Fernando y Buenos Aires, y de Sansinena y de Leslie en Lomas de Zamora.

Bibliografía: F. ORTIZ, R. GUTIÉRREZ, A. LEVAGGI, J. C. MONTERO, A. S. J. DE PAULA. LA ARQUITECTURA DEL LIBERALISMO EN LA ARGENTINA. BS. AS.: SUDAMERICANA, 1968.

LOMBARDI, EMILIO s/d. - PANUNZI, BENITO (1819 - 1887?). Italianos. Arquitectos. Activos a fines de siglo XIX en Buenos Aires

Fueron autores de la iglesia de San José de Flores (1879-1883), en la calle Rivadavia al 6900, luego de la demolición de la de Senillosa (v.). Panunzi fue también reconocido fotógrafo y pintor, aunque existen dudas acerca de que el Panunzi arquitecto y el fotógrafo sean la misma persona.

LOMELLO, ARTURO. Turín (Italia), 1860 - Santa Fe, 1941. Ingeniero civil, se graduó en su país natal y, siendo muy joven, viajó a Sudamérica. Actuó como Ingeniero Municipal en Santa Fe a partir de 1895; desde entonces desarrolló proyectos y dirigió una importante cantidad de obras públicas.

Llegó por primera vez al país a fines de la década de 1870 y trabajó junto a su padre en el FF.CC. del Sur; más tarde recorrió el Brasil, se radicó allí por algún tiempo y regresó a Italia, para retornar definitivamente a la Argentina en 1895. Ese año se instaló en Santa Fe y asumió el cargo de jefe de la Oficina de Obras Públicas Municipal, que ocupó más de dos décadas.

Desde esa función puso de manifiesto una sólida formación profesional, no solo por los importantes proyectos de edificios que fueron de su autoría, sino también en el campo urbanístico; intervino en los más variados emprendimientos de infraestructura durante los años de mayor impulso en el proceso de modernización de la ciudad; participó de los proyectos de tendidos de aguas corrientes, pavimentos y adoquinados, primeras líneas de tranvías eléctricos, etc. Diseñó también la apertura del primer tramo de la Av. Costanera (Alameda Isabel La Católica), en 1902; asesoró en el trazado de numerosos loteos y urbanizaciones y, en 1912, llevó adelante un relevamiento catastral exhaustivo del municipio.

Entre sus proyectos de arquitectura se destacan la sede del Banco Municipal de Préstamos, la Asistencia Pública (hoy Ministerio de Salud y Acción Social), el portal, la capilla y osario del Cementerio de Barranquitas, el Mercado Central y el Asilo de Mendigos (ambos demolidos), desarrollados durante la intendencia de M. Yrigoyen (1905-1907). Su obra resulta relevante tanto por sus valores intrínsecos como por el volumen edilicio que implicó, en un momento en que la ciudad consolidaba su imagen.

Los criterios de composición se encuadraron en las prescripciones del Academicismo, hizo un uso moderado de los recursos ornamentales y apeló a materiales corrientes, no obstante lo cual logró conferir a sus edificios una escala y un carácter coherentes con el cometido de generar desde el poder municipal un adecuado equipamiento para la ciudad que dejaba atrás su fisonomía colonial. En el campo de la actividad privada, participó en el Concurso de Proyectos para el Hospital de Caridad de la Sociedad de Beneficencia de Santa Fe (1903), en el que compartió el primer premio con el equipo de Lanús y Hary (v.) de Buenos Aires; proyectó además numerosas viviendas, la mayoría de ellas en barrio Candiotti. Entre 1923 y 1925 integró el Concejo Municipal y presidió la Comisión de Obras Públicas, desde donde continuó aportando al desarrollo de la ciudad con el aval de su experiencia y solvencia profesional. **A. M. C.**

LOOS, WALTER. Viena (Austria), 1905 - Buenos Aires, 1972. Arquitecto. Figura destacada a nivel internacional en el campo de las artes aplicadas y de la arquitectura, desarrolló parte importante de su obra en la Argentina, donde se radicó en 1941.

Cursó sus estudios en la Facultad de Arquitectura de Viena, donde se especializó en Ciencias de las Formas, área que comprendía dibujo, pintura, escultura, trabajos en madera y metales, carpintería y construcción, y en Ciencias de las Letras ornamentales y Heráldica. Fueron sus profesores Josef Hoffmann, Josef Frank, Oscar Strnad, Franz Zischer y Rudolph Larsch.

En 1925 se trasladó a París para completar su aprendizaje junto a Adolf Loos. Allí tomó parte en la Exposición Internacional de Arquitectura del Museo de Bellas Artes de la misma ciudad, a la cual se presentó con tres proyectos de vivienda. Posteriormente, en 1927, se trasladó a Alemania para desarrollar su actividad profesional en las ciudades de Berlín, Dusseldorf, Frankfurt y Wursburg. Su producción de esta época comprende un barrio de chalés, ejecutado en Zollen-Beten, considerado la primera obra funcional de Bavaria. Intervino también con dos casas en la Exposición Internacional Werkbund-Siedlung de Viena, 1932. En ese año construyó la casa del compositor Zemlinsky en Alemania. En 1933 se vio obligado a abandonar definitivamente dicho país a raíz de la llegada al poder del partido nacionalsocialista que lo amenazó bajo el cargo de "intelectual comunista". Retornó a Viena, donde llevó a cabo diversos proyectos, entre los que se cuentan la vivienda del compositor Alban Berg, un proyecto de casas en terrazas para suburbios residenciales y un tipo experimental de vivienda con esqueleto de acero y paredes externas de 15 cm, con encofrado. De manera anecdótica, puede señalarse que a uno de sus proyectos no le fue concedido el permiso de construcción por considerárselo "funcional y de vanguardia"; finalmente, la vivienda pudo ser levantada, previo compromiso del propietario de cubrirla con plantas. Por otra parte, trabajó junto con los arquitectos Sebodka y Groag en una nueva planificación para la Municipalidad de Viena, en barrios de departamentos sociales, en los planes Kahlenberg y Prater Viena. Colaboró también en el Museo Sociológico y de Hacienda de dicha ciudad bajo las órdenes del doctor Otto Neurat, e intervino en el Congreso Centroeuropeo del CIAM y en la Exposición de Arquitectura de Budapest, en 1935. Luego de la anexión de Aus-

tria al III Reich, fue nombrado por las autoridades nazis para dirigir la planificación de la ciudad de Viena, cargo que no aceptó. Posteriormente se trasladó a Inglaterra, donde trabajó con el arquitecto Korn del grupo Maxwell Fry, Chermoeff, York.

En 1940 emigró a Nueva York, ciudad en la que contrajo enlace con la diseñadora de modas Friol Steninger. Durante su corta estadía en los Estados Unidos realizó diversas actividades. Participó con muebles y artefactos funcionales de su autoría en la exposición Contemporary American Design, organizada por el Museo Metropolitano de Nueva York, y proyectó modelos de mobiliario para Hans Knell. Asimismo estuvo en contacto con el arquitecto Walter Gropius (v.) y con el crítico Siegfried Giedion en la Universidad de Columbia. Obtuvo el primer premio de la primera "Plastic Competition" (1940) de Nueva York, por sus artefactos y objetos de decoración plásticos.

A efectos de esperar el visado que le permitiera emigrar a los Estados Unidos, viajó a la Argentina en 1941, donde luego debió radicarse definitivamente, al anular aquel país todos los visados a ciudadanos alemanes, debido a su entrada en la guerra.

De su actividad desarrollada en nuestro país, puede decirse que se esforzó por volcar a través del diseño, la construcción y la decoración todo lo que de esos oficios le enseñaron sus múltiples maestros.

En 1941 diseñó y fabricó muebles y artefactos de iluminación, e inauguró el "Atelier", exposición permanente con el conde Max Thurn. Con posterioridad, en 1943, recibió el Gran Premio Nacional Argentino por su obra "El hogar de nuestro tiempo", y construyó la casa Lienau en Mar del Plata, que puede considerarse como la primera vivienda moderna en nuestro país, que retoma la idea del patio español y en la que se usaron por primera vez muebles construidos en hierro. Proyectó también el Hotel Terraza Bariloche.

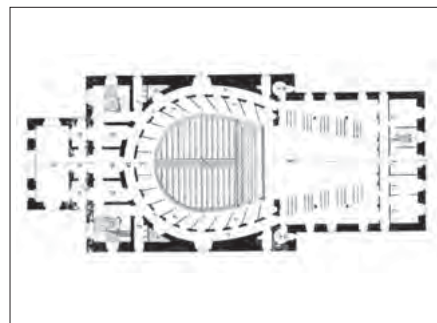
En 1946 el gobierno austríaco lo invitó a retornar a su país para participar en la reconstrucción y planificación de Viena, parcialmente destruida durante la Segunda Guerra, y se le ofreció también una cátedra en la Facultad de Arquitectura. Ninguno de estos ofrecimientos fue aceptado. En 1947 construyó una casa en Alta Gracia, en colaboración con Jacobo Glanzer, y viajó a los Estados Unidos y a Europa. Expuso en el Manhattan Storage modelos de atelier, ejecutados con maderas, cueros, pieles y tejidos autóctonos de nuestro país.

La producción arquitectónica de WL du-

rante los años cincuenta y sesenta se llevó a cabo principalmente en la Argentina y también en los Estados Unidos. De sus principales proyectos pueden mencionarse: conjunto de *monoblocks* sobre ruta Panamericana (1951), Hotel Carrusel en La Falda (1951), salón de ventas en calle Charcas (Buenos Aires), Country Club Highland Park, Mar del Plata (1954), casas en dúplex, proyecto de departamentos 3 en 1 (1956), casa "Caracol" (casa Fishburn), Washington, EE.UU. (1966), proyecto de casas prefabricadas flotantes en aluminio, Miami, EE.UU. Asimismo, realizó diversos proyectos de hoteles de turismo, baños termales e iglesias; incursión también en el diseño industrial con innumerables modelos de muebles.

Mantuvo contacto con varias de las figuras más destacadas de la arquitectura contemporánea. En 1958 fue invitado por el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, donde fue recibido por el arquitecto Niemeyer para efectuar una visita a Brasilia. En el mismo museo se realizó una muestra de los trabajos de su esposa, Friol Loos. Posteriormente viajó a Chicago invitado por el arquitecto Mies van der Rohe. En 1962 le fue concedido el título de profesor titular por el presidente de Austria. **S. M. - P. C.**

LÓPEZ DE AGUADO, ANTONIO. Madrid, 1764 - Íd., 1831. Arquitecto. Discípulo y colaborador de Juan de Villanueva; luego arquitecto mayor de Madrid.



► CASA DE COMEDIAS EN BS. AS., A. LÓPEZ DE AGUADO.

A pedido del Consejo Real y de la Academia de San Fernando, realizó en España, en 1803, un proyecto de Casa de Comedias para Buenos Aires, que se creía perdido y que ha sido recientemente hallado dentro de la documentación del archivo Zucchi (v.). El mismo fue elaborado para un terreno libre, por lo tanto no parece posible que estuviese destinado al solar donde luego se levantó el primer Teatro Colón. (v. teatro)



LÓPEZ, JUAN CARLOS.

Bs. As., 1938 - Íd., 1996. Arquitecto reconocido en la Argentina y Latinoamérica por la renovación de los programas arquitectónicos para el comercio urbano.

JCL cursó estudios técnicos en el colegio industrial Ingeniero Huergo; accedió luego a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, de donde egresó en 1969. En sus primeros años como profesional se asoció con los arquitectos Del Franco y López Barbera (1969-1971) y realizó edificios de vivienda en altura, sedes de sindicatos, oficinas bancarias y hoteles. También ejerció la docencia —entre 1970 y 1993— en las universidades de Buenos Aires y de La Plata, como profesor titular de Diseño Arquitectónico. En 1972 se estableció la oficina Juan Carlos López y Asociados, que continuaría después de su muerte con los arquitectos Volpe, Porada, García Olivares, Baró, Ovalle y Roitman. Desde la década de 1970 la oficina experimentó con nuevas tipologías en arquitectura comercial, como las galerías a cielo abierto, en continuación con el espacio urbano, situadas en el barrio de Once. Pero es en la década de 1980, especialmente a partir de las intervenciones del Patio Bullrich (1988) y del Alto Palermo Shopping (1990), cuando introdujo en la Argentina una tipología de edificio comercial ya extendida en otros países (especialmente en los Estados Unidos y en Canadá), que gozaría de gran éxito: el paseo de compras (v. **Shopping Center**). En correspondencia con el carácter de estos edificios, y con la crítica a los cánones clásicos de la Arquitectura Moderna, ya extendida por entonces, López fue también uno de los primeros arquitectos que difundió un lenguaje de gran impacto publi-



► SHOPPING ALTO PALERMO, DE JUAN CARLOS LÓPEZ.

citario que puede resumirse en la disponibilidad de referencias múltiples, en la mezcla, y el *kitsch*. La crítica ha sido alternativamente severa o complaciente con sus obras; el público las ha aceptado plenamente. Entre las más destacadas, pueden citarse la remodelación de las Galerías Pacífico en Buenos Aires (1992) y el Punta Carretas Shopping Center en Montevideo (remodelación de una vieja cárcel; 1994). El programa más sencillo de “paseo de compras” ha avanzado hacia necesidades más complejas, como la introducción de hoteles internacionales, centros culturales, oficinas, etc. Debe destacarse, también, la participación del estudio en uno de los primeros conjuntos de *loft* en Buenos Aires, en vinculación con un área verde cerrada al barrio (la remodelación de los viejos silos de Minetti, conocidos como Silos de Dorrego, 1993). Otros países latinoamericanos lo convocaron para programas similares (Brasil, Chile, Ecuador, Paraguay, Perú, Uruguay, Venezuela, etc.) e incluso llegó a proyectar la remodelación de las célebres galerías GUM en Moscú. **G. S.**

LÓPEZ, JUAN MANUEL. s/d. Español. Ingeniero activo en Córdoba a fines del siglo XVIII.

Restauró o construyó fortines y capillas en el distrito de Córdoba. Autor del antiguo Cabildo de esa ciudad, de la Capilla y del Hospi-

tal de San Roque. Amigo y colaborador del marqués Rafael de Sobremonte, quien fue gobernador de Córdoba (1784-1797), realizó bajo su gestión diversas mejoras urbanas, entre ellas: el acueducto de La Cañada (1792), la construcción de dos fuentes y el paseo Sobremonte. Realizó también un importante número de viviendas en el área central de la ciudad.

Bibliografía: G. FURLONG. ARQUITECTOS ARGENTINOS DURANTE LA DOMINACIÓN HISPÁNICA. BS. AS.: HUARPES, 1946.

LOSA VISERA. f. Elemento de protección solar perteneciente al sistema “Helios”, ideado por Wladimiro Acosta (v.) hacia 1934.

Consiste en disponer, a modo de parasol de las aberturas, una losa de 2 m de ancho, o más, a una altura de 4.5 a 6 m (un doble piso corriente). De tal modo, este dispositivo puede responder a la incidencia del sol en invierno y en verano selectivamente. Aparece aplicado en sus obras, tanto en viviendas individuales como en edificios.

Fundamentada desde una mentalidad “sachlich”, Acosta sin embargo reconoce el innegable uso lingüístico de la misma. Fuera de su obra, no ha sido utilizada, si bien pueden aparecer ocasionales losas viseras desligadas de la formulación teórica que les dio origen. **E. G.**

LUIGGI, LUIGI. Génova (Italia), 1856 - Roma (Italia), 1931. Ingeniero hidráulico, diseñador de obras portuarias en la Argentina, Italia y otros países del área mediterránea.

Fue director de obras del puerto de Génova, proyectó los diques de La Spezia, Taranto y Palermo. En 1896 fue contratado por el gobierno argentino para realizar el puerto (v.) militar en Bahía Blanca. También proyectó obras en los puertos de Rosario, Santa Fe y Montevideo. En 1905 volvió a Italia, donde actuó como técnico y como legislador. En 1909 proyectó la ampliación del puerto de Buenos Aires y la construcción del canal Mitre. Su obra alcanzó particular resonancia a nivel internacional. Fue profesor de la Universidad de Roma y autor de numerosos trabajos científicos de su especialidad.

Bibliografía: R. GUTIÉRREZ, S. V.: “LUIGI LUIGGI”, EN: L. PATETTA (COMPILADOR). ARCHITETTI E INGEGNERI ITALIANI IN ARGENTINA, URUGUAY E PARAGUAY. ROMA: PELLICANI, 2002.



► LA CÚPULA DE LAS GALERÍAS PACÍFICO, EN BS. AS.

m

Residencia para estudiantes en Harvard, Machado y Silvetti.



m

MACHADO Y SILVETTI ASOCIADOS. (Machado, Rodolfo: Buenos Aires, 1942; Silvetti, Jorge: Buenos Aires, 1942). Destacados profesionales en el campo de la arquitectura, la teoría y la crítica, de extensa labor docente en los Estados Unidos, donde residen actualmente (2004). Forman parte de la generación que puso más radicalmente en tela de juicio el relato canónico del Movimiento Moderno. En la Argentina, su obra se difundió en la década de 1970 vinculada con la de otros emigrados de la “costa Este» estadounidense (Agrest y Gandelonas (v.), Ambasz (v.), etc.) en el marco de la experiencia de La Escuelita. Un segundo momento relacionado con la cultura arquitectónica del país se establece en los años recientes, cuando varios jóvenes prepararon sus posgrados en la Universidad de Harvard, donde ambos trabajan desde la década de 1980. Paradójicamente, se difundieron más en el país sus ejercicios proyectuales tempranos y sus artículos teóricos que su extensa obra profesional, que obtuvo numerosos premios.

Machado y Silvetti se gradúan en la Universidad de Buenos Aires en 1967 y 1966, respectivamente. En 1967 los dos parten del país. Machado estudia Diseño Urbano en el Centre de Recherche d’Urbanisme (París, Francia), para trasladarse luego a los Estados Unidos, donde completará sus estudios de posgrado (máster en arquitectura de Universidad de California en Berkeley, 1971; estudios doctorales en Teoría de la Arquitectura, 1973). En

tanto, trabaja profesionalmente en San Francisco y luego en Pittsburgh, hasta asociarse con Silvetti en 1974. Por su parte, Silvetti emigra en 1967 directamente a California, donde obtiene el máster en arquitectura en la misma Universidad (1969), y continúa estudios de doctorado hasta 1973.

Los trabajos de juventud, individuales y en conjunto, que fueron difundidos en la década de 1970, pueden considerarse ejercicios teóricos producidos paralelamente a una serie de artículos de reflexión sobre la disciplina arquitectónica. Se destacan “L’Architecture Masquée”, de Machado, publicado en *L’Architecture D’Aujourd’hui* —de gran difusión por entonces en la Argentina—, junto a dos casas: la Facade / Mask House, y la Fountain House, esta última proyecto de ambos, que ilustran ampliamente la poética planteada. Las casas



► LOS ARQUITECTOS RODOLFO MACHADO Y JORGE SILVETTI.

fueron publicadas dos años más tarde en la revista *Summa* (v.), que también tradujo en el mismo año “La belleza de las sombras” de Silvetti, originalmente publicado en *Oppositions*. Estos textos y dibujos causaron gran impacto en Buenos Aires, en momentos en que se estaba forjando, por fuera de las universidades de la dictadura, una crítica sistemática a los relatos canónicos de la arquitectura. A partir de ellos pueden relevarse algunos temas característicos de esta etapa en el pensamiento de Machado y Silvetti: la preocupación por la representación, vinculando la técnica específica con los problemas filosóficos que el principio de representación supone; la reasunción crítica de algunos elementos que definieron la arquitectura académica, como la reflexión acerca de las diferencias entre composición y proyecto o sobre los elementos básicos del arte de edificar; la consecuente recolocación del repertorio moderno en la historia disciplinar global; la tematización de aspectos de la arquitectura que la experiencia reciente había dejado de lado, vinculados con el plano simbólico —ejemplarmente, la belleza. Su “elitismo progresista” los colocó en línea con otros protagonistas y tendencias norteamericanas del momento, las que Tafuri enumeró en un famoso artículo: “el terrorismo formal de Graves, el rigorismo de Meyer, la crueldad lingüística de Gandelonas y Agrest, los juegos metafísicos de Machado, el constructivismo de Giurgola y los aforismos de Robert Stern” (1976). Con Agrest y Gandelonas, en efecto, trabajaron en concursos de gran impacto internacional, como la

renovación de La Villette (París, 1976), por la que recibieron el segundo premio, o el proyecto para la UDC de Roosevelt Island (1976), en el que indagaron los temas tipológicos en relación al contexto urbano.

La constelación de ideas de la que participan no nos es hoy extraña: el posestructuralismo de cuño lingüístico, la estética adorniana, el acentuado historicismo de las artes, a partir de las cuales se revisan los presupuestos del siglo, cuando —como escribió el citado historiador italiano— “la guerra ha terminado”. El impacto de estas producciones en una Argentina en la que el debate cultural había quedado hacía tiempo cancelado fue importante: mientras la vieja guardia moderna los acusaba de retóricos, los jóvenes imitaban el aire metafísico o irónico de sus proyectos experimentales.

Pero, pasado el primer embate “posmoderno” —palabra que ninguno de los protagonistas de entonces permitiría usar—, la difusión de los trabajos de M/S en la Argentina se estancó, mientras que, en cambio, se multiplicaban las publicaciones sobre su obra en revistas centrales de la cultura internacional, como *Progressive Architecture*, que les otorgó su *annual award* en nueve ocasiones, *Architectural Record*, *L'Architecture D'Aujourd'hui*, las italianas *Casabella*, *Domus*, *Lotus*, etc.

En la década de 1980, M/S trabajan activamente en la profesión, mientras continúan sus preocupaciones teóricas en el plano de la enseñanza. Aunque ambos fueron invitados o miembros de distintas casas de altos estudios, fue en Harvard donde hallaron su lugar (Machado desde 1986, Silveti desde 1975). Machado es actualmente (2004) profesor en práctica arquitectónica y diseño urbano en la Graduate School of Design de dicha Universidad y ha sido recientemente nombrado *chairman* del departamento de Diseño urbano y Planeamiento, mientras que Silveti fue *chairman* del Departamento de Arquitectura (1995-2002) y actualmente es profesor titular de Composición y Teoría Arquitectónica. Silveti es miembro del jurado del premio Pritzker de Arquitectura —la mención más importante en el campo disciplinar— desde 1996.

La firma Machado & Silveti Asociados, especializada en arquitectura y diseño urbano, creció hasta convertirse en incorporada en 1985. El estudio se presentó sistemáticamente en concursos internacionales, en muchos de los cuales obtuvieron primeros premios: el Museo “Marcia and John Price”, de la Universidad de Utah, en Salt Lake City (1998-completado en 2001); el proyecto de renovación y ampliación



► ROBERT WAGNER JR. PARK, EN NUEVA YORK, EE. UU., DE MACHADO Y SILVETTI ASOCIADOS.

del Museo Getty (en 1994, actualmente en construcción); el proyecto para el East River, en colaboración con Pei, Cobb, Freed & Partners, ciudad de Nueva York (2001); el proyecto para la plaza central (*Town Square*) de Silver Spring, Maryland (2003); la Escuela de Negocios para la Universidad Americana de Beirut, Líbano (2003, en curso), etc.

Estudiando los proyectos construidos y en curso, se advierte la especialización de la oficina en programas de educación superior y en equipamientos vinculados (museos, galerías, bibliotecas), fuertemente articulados, en todos los casos, con la implantación ambiental o el contexto urbano. Se destacan, entre los más importante y recientes, las viviendas de estudiantes para la Universidad de Harvard; los dormitorios, refectorio y patio de comidas para el Wiess College de la Universidad de Rice; la biblioteca de Allston en Boston, los planes maestros de los campus de la Universidad de California, San Francisco, de la Universidad Americana en Beirut, del campus de la Universidad de Princeton, de la Escuela St. Albans en Washington DC; y los de varios museos, como por ejemplo los planes maestros para la expansión del Museo Isabella Stewart Gardner en Boston; o la Galería Addison en la Academia Phillips de Massachusetts). Entre los proyectos en curso, pueden mencionarse por su envergadura la villa residencial para la Arizona State University; el Colegio de Negocios de Walton, en la Universidad de Arkansas, en Fayetteville; el edificio de usos múltiples para el Centro Boston para las Artes; la ampliación del Rockefeller

Stone Barns en Pocantico Hills, Nueva York, el diseño del *waterfront sur* de Boston, encargado por las autoridades del puerto de Boston; y el Centro para el Estudio de las Antigüedades Clásicas, la Arqueología y los Estudios Comparativos de Culturas Antiguas, en la Villa Getty en Malibu, California.

La inmersión en el trabajo profesional de gran escala ha implicado, ciertamente, un grado de realismo del que carecían los ejercicios de juventud, pero no el abandono de la experimentación. El realismo —en el doble sentido de factibilidad constructiva y de relación con el contexto físico concreto— se percibe con claridad en los planes urbanos, mientras las preocupaciones lingüísticas se expresan ahora en íntima relación con los materiales constructivos, en una inflexión tectónica que estaba ausente en la primera etapa. Estas características pueden observarse paradigmáticamente en los dormitorios de Harvard: en la tipología, la disposición y la imagen del edificio, interpretación del contexto físico presente a lo largo del Charles River; en el trabajo sobre la piel edilicia, que a través de la articulación de diversos *patterns* para el mismo material o del juego variado de las ventanas investiga sobre la nociones de transparencia y encastrado de volúmenes. En este sentido, se advierte una continuidad con aquellos postulados de juventud: la fascinación por el redescubrimiento de los principios clásicos de la arquitectura, de sus elementos primarios, de su expresión constructiva ligada íntimamente a las opciones lingüísticas, que el Modernismo tardío del siglo XX había cancelado. **g. s.**

■ Residencia para estudiantes en la Universidad de Harvard, Cambridge (EE. UU.)



▶ A ORILLAS DEL RÍO CHARLES, EL EDIFICIO DE MACHADO Y SILVETTI EXPLORA LAS POSIBILIDADES DE LA TIPOLOGÍA CLAUSTRAL PARA RESPONDER A NECESIDADES URBANAS CONTEMPORÁNEAS.

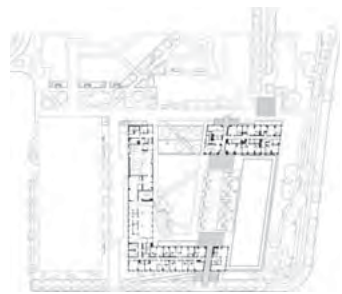


▶ SOBRE UN CUERPO EN FORMA DE "C" SE INCORPORA UN PUENTE DE 55 M., QUE DETERMINA EL PATIO CENTRAL. LA TORRE DE 15 PISOS MARCA LA ENTRADA VIRTUAL AL ÁREA DE HARVARD.



▶ LA APERTURA DEL EDIFICIO PERMITE INTEGRAR EL PATIO CENTRAL A LA VIDA COMUNITARIA DEL ENTORNO.

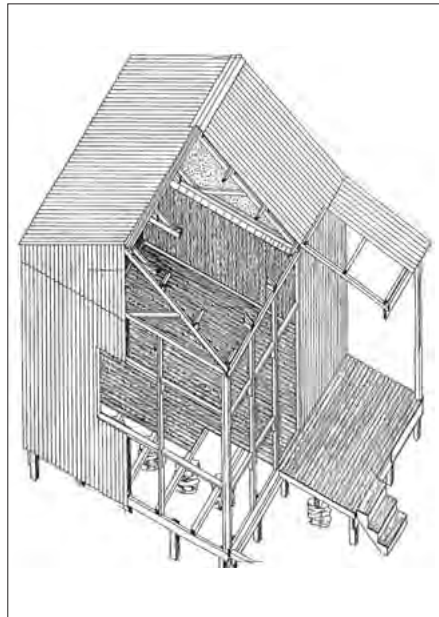
▶ EN EL TRATAMIENTO DE LAS FACHADAS SE UTILIZAN DISTINTAS TEXTURAS Y ACABADOS DEL LADRILLO.



Bibliografía: M. TAFURI. "LAS CENIZAS DE JEFFERSON". EN: L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, N° 86, AGOSTO-SEPTIEMBRE DE 1976; R. MACHADO. "L'ARCHITECTURE MASQUEE". EN: L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, N° 86, AGOSTO-SEPTIEMBRE DE 1976; "ARQUITECTURA CRÍTICA / CRÍTICA ARQUITECTÓNICA". EN: SUMMARIOS, N° 13, NOVIEMBRE DE 1977; R. MACHADO, Y J. SILVETTI. "IL SIGNIFICATO IN ARCHITETTURA". EN: CONTROSPAZIO, ENERO DE 1978; J. SILVETTI. "LA BELLEZA DE LAS SOMBRAS". EN: SUMMA, ENERO DE 1979; "DOS PROYECTOS DE CASAS". EN: SUMMA, FEBRERO DE 1979; I. MUNTANOLA Y J. THORNBORG. "LA POESÍA ARQUITECTÓNICA EN LA OBRA DE MACHADO Y SILVETTI". EN: LA ARQUITECTURA DE LOS 70, 1980; "AMERICAN ARCHITECTURE: AFTER MODERNISM". EN: A.U. ARCHITECTURE AND URBANISM (R. STERN, EDITOR INVITADO), MARZO DE 1981; J. SILVETTI. "REPRESENTATION AND CREATIVITY IN ARCHITECTURE: THE PREGNANT MOMENT". EN: REPRESENTATION AND ARCHITECTURE. S/L, O. AKIN AND E. G. WEINEL, ED., INFORMATION DYNAMICS, INC., 1982; R. MACHADO Y J. SILVETTI. "THE WORK OF MACHADO AND SILVETTI". EN: THE HARVARD ARCHITECTURE REVIEW: AUTONOMOUS ARCHITECTURE. VOL. 3, 1984; "RODOLFO MACHADO, JORGE SILVETTI". EN: METAMORFOSI, N° 6-7, ROMA, SEPTIEMBRE DE 1987; P. G. ROWE (ED.). "RODOLFO MACHADO AND JORGE SILVETTI: BUILDINGS FOR CITIES". NEW YORK: RIZZOLI INTERNATIONAL, 1989; K. M. HAYS (ED.). UNPRECEDENTED REALISM: THE ARCHITECTURE OF MACHADO AND SILVETTI. NEW YORK: PRINCETON ARCHITECTURAL PRESS, 1995; R. KROLOFF. "MACHADO AND SILVETTI GET REAL". EN: ARCHITECTURE, ABRIL 1997; SHAND-TUCCI. "MACHADO AND SILVETTI AND THE NEW MODERNS". EN: BUILT IN BOSTON. AMHERST: UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS PRESS, 2000; J. SILVETTI. "THE MUSES ARE NOT AMUSED". EN: HARVARD DESIGN MAGAZINE. 2003-2004 (EDICIÓN ON LINE EN CASTELLANO, EN: "BAZAR AMERICANO", PÁGINA WEB DE PUNTO DE VISTA, NOVIEMBRE DE 2003).

Las casillas constituyeron la respuesta al problema de vivienda de una gran franja de los sectores populares en el período de formación de las ciudades modernas en la Argentina, entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, en ciudades como Buenos Aires, Rosario, La Plata y Mar del Plata. Han sido también importantes en áreas rurales o suburbanas, como en la Patagonia, el Delta y los pueblos de los ingenios azucareros en la Provincia de Tucumán (v. **Pueblo azucarero**).

Estas construcciones podían ser trasladadas, eran de simple y rápida ejecución y económicas, por lo que reunían así condiciones que las transformaron en la solución de vivienda posible para muchos grupos sociales.



► DESPIECE ESTRUCTURAL DE UNA CASILLA DE MADERA.

Con críticas tanto desde horizontes higienistas como estéticos, las construcciones precarias fueron objeto de reglamentaciones que intentaron normalizar y limitar su reproducción, y alejarlas del centro de las ciudades. No obstante, no solo han caracterizado la conformación de los bordes urbanos sino que han constituido un aspecto indisoluble del desarrollo de la ciudad y la metrópoli moderna.

En Buenos Aires, en el sector de la Boca Sur, a principios del siglo XIX se sitúan construcciones madereras destinadas a viviendas. Existió como desembarcadero desde la Colonia y hacia 1840, ya estaba constituido como pueblo. Según C. Guevara, escritos de la época testimonian en el año 1848 la presencia de viviendas de madera, construidas sobre pilotes

y con escaleras externas. Hacia 1862, los grabados las muestran integralmente construidas en madera. La madera es adoptada indistintamente en la construcción de la vivienda hasta los años noventa, cuando según datos del censo de 1895 se incorpora el uso más intensivo de la chapa de hierro, antes solo utilizada por los ingleses en la cubierta.

Siguiendo la investigación de F. Liernur sobre Buenos Aires, puede observarse que en 1870 los datos que surgen del Catastro Beare demuestran la importante proporción de construcciones precarias en zonas próximas al centro de Buenos Aires.

Una atenta observación de fotografías de la década del noventa (por ej. fotos 196 y 197 del "Álbum de vistas, tipos y costumbres del Buenos Aires antiguo", de la casa Witcomb) evidencia en el centro y también en el norte de la ciudad la presencia de las más diversas variantes de construcciones precarias, como casillas, galpones, depósitos y edificios importantes, como la Estación Central, que traman su tejido con las construcciones de material.

También fueron construcciones transitorias de madera muchas de las viviendas hechas por el Estado, que constituyeron la solución de alojamiento adoptada para los sectores carenciados, obligados a salir de la ciudad en ocasión de la epidemia de 1871. Según *El Nacional*, este tipo de construcciones llegó a alojar en ese año a 8.300 personas.

El mismo criterio se siguió con la epidemia de cólera de 1886, cuando la empresa Sackmann y Ocampo monta en ocho días 40 casillas de 10 x 20 m, con capacidad para albergar a 1.200 personas. También el albergue destinado a inmigrantes, el Hotel (1887), ubicado en la Estación Retiro de Ferrocarril Mitre, era una construcción de cuatro pisos construida en hierro y madera, con capacidad para alojar a 800 personas. En el Tigre las construcciones madereras fueron adoptadas para la edificación de casas de fin de semana desde las últimas décadas del siglo XIX.

La conjugación de problemas higiénicos con la rapidez de un montaje, muy funcional a la especulación privada, hizo que las construcciones precarias fueran objeto de distintas reglamentaciones desde 1871. Se regulaban materiales, características constructivas, prohibiciones de su construcción en determinados sectores, retiros, etc. No obstante, el complejo y oculto entramado de estas construcciones en el tejido, hizo muy dificultoso el control.

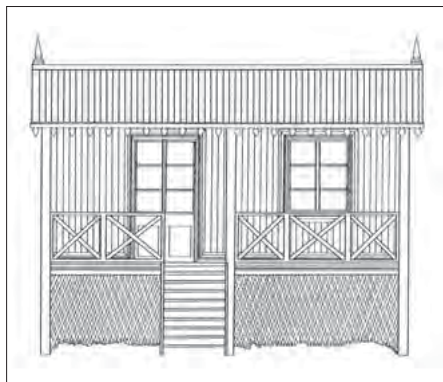
En la Plata, las casillas de madera constituyeron la solución del problema de vivienda

MADERERA (ARQUITECTURA). Campo de la producción del hábitat, que abarca un amplio espectro de construcciones de madera que pueden ordenarse según dos grupos: uno de carácter excepcional, con una mayor acentuación en la solidez y durabilidad, por ejemplo, edificios públicos o viviendas prefabricadas y montadas en seco. El otro puede denominarse como construcciones "precarias", más inestables y de menor vida útil: galpones destinados a distintos usos, fundamentalmente industriales, casillas industrializadas y construidas por técnicos o maestros carpinteros, ambas con una extensa gama de variaciones respecto de dimensiones y calidad de realización, y finalmente aquellas más espontáneas y efímeras, edificadas por sus propios usuarios con materiales de desecho.

de los obreros que participaron en la construcción de la ciudad. El 16 de octubre de 1883 se promulga una ley que permite por el lapso de cinco años las construcciones en hierro y madera para favorecer con rapidez y economía las demandas habitacionales. También se crea por decreto “la Comisión encargada de la adquisición de casas para La Plata”. Así, en abril de 1884, son importadas de los Estados Unidos 50 casas de madera. Hasta entonces se habían construido 390 casas de madera y 208 de mampostería, y estaban en proceso de construcción 126 y 201, respectivamente. La prórroga implicó también la reproducción de este tipo de construcciones con fines especulativos, por ejemplo las 100 casillas montadas en una manzana por Eladio Macías y Francisco Torrente.

En Rosario, D. Armus y J. E. Hardoy demuestran que la construcción de casillas adquiere particular relevancia en el período que va de 1880 a 1910. Las más precarias se ubicaron próximas al matadero municipal, a los embarcaderos, al ferrocarril, a las fábricas más importantes y en parcelas sin construir del área céntrica. El censo municipal de 1910 registró 3.800 ranchos y casillas más que el de 1906. Frente a la pasividad del Estado, la casilla se constituyó en la solución al problema de vivienda de una amplia franja de grupos sociales, con casos de expresiones extremadamente precarias, como en los denominados barrios de la Quema de Basuras y Las Latas.

Al norte, el tipo de vivienda del habitante de la campaña tucumana fue el rancho individual, unidad base de muchos poblados que rodeaban los ingenios azucareros. Eran construcciones precarias, con pisos de tierra, techo de paja y paredes de paja y barro; las fotos también evidencian construcciones que combinan madera en las paredes. Si bien no se cuentan con censos sobre estas construcciones, otros elementos pueden sugerir su magnitud: el trabajo de O.



► VIVIENDA EN EL DELTA DEL PARANÁ.



► CASA PREFABRICADA IMPORTADA POR VICTORIA OCAMPO, EN MAR DEL PLATA.

Paterlini permite observar que entre 1820 y 1881 se fundan 34 ingenios azucareros y que el censo de 1895 da aproximadamente 30.000 personas en esa actividad, pero teniendo en cuenta que fue realizado antes de la zafra, en que la población casi se duplica, se calcula que en el período de seis meses que va de mayo a octubre la actividad involucraba cerca de 60.000 personas. Las familias golondrinas formaron verdaderos poblados precarios en torno de las fábricas, constituidos gran parte de ellos por ranchos edificados con los resabios de la caña en un marco de lamentables condiciones de vida. La miserable situación de gran parte de estos grupos fue testimoniada por viajeros como George Clemenceau.

En Mar del Plata, ya en la documentación de su trazado fundacional (1874) pueden observarse construcciones de grandes galpones de madera y una serie de casillas y ranchos correspondientes a la instalación de un saladero por un consorcio portugués en 1857. A principios de los ochenta, con el surgimiento del balneario, el espacio de la playa ya no será solo el lugar de los trabajadores de la pesca, que tenían instaladas sus casillas en las proximidades, sino de hoteles, comercios, viviendas; y los balnearios y ramblas de madera constituirían a partir de entonces un aspecto material dominante del desarrollo de las riberas de la ciudad. En los primeros años de la década de 1880, en que se inicia la construcción de la primera rambla de madera, Mar del Plata contaba con

282 viviendas, de las cuales 121 eran casillas de madera. En el censo de 1895, de 1.620 viviendas, 593 agrupaban casillas y viviendas de adobe y paja (aproximadamente un 37%).

Así, las denominadas construcciones precarias de las concesiones de los balnearios constituyeron en estos años una extensión sobre la playa de la condición del hábitat de gran parte del pueblo. A principios de la década de 1890, con una importante consolidación como estación veraniega aristocrática, una foto del sector balneario permite observar una imagen análoga a un “campamento rural” sobre la playa, constituido por la rambla de madera y las casillas de los pescadores, y un “gran castillo” sobre la barranca que limita la playa, el gran Hotel Bristol (1888), que tenía asimismo dos pisos realizados en estructura de madera. Si bien estas grandes construcciones de madera eran de carácter más excepcional, no se pueden establecer rígidas correspondencias entre el uso de este material y los grupos sociales: la casa prefabricada importada por Victoria Ocampo en Mar del Plata era de madera, como también el Golf Club (1910).

La emergencia de las nuevas prácticas del ocio en relación a la playa planteó una doble necesidad: por un lado, de normalización de las riberas y, por otro, de articular el pueblo y la playa. El carácter espontáneo y precario de las mencionadas construcciones de madera, jurídicamente legitimadas sobre playas y riberas que trascendían el orden municipal, constitu-

yeron una obstrucción a estos objetivos. Tempranos proyectos de iniciativas privadas o de reglamentaciones municipales apuntaron, con argumentos higienistas y estéticos, contra estas construcciones. No obstante, su reproducción se incrementó y, en la década de 1930, las fuentes fotográficas testimonian que la sucesiva agregación de las concesiones desarrollaba aproximadamente 1 km de construcciones precarias, solo en los sectores adyacentes a la Rambla Bristol (1913), espacio donde este tejido de madera adquirió su mayor densidad. Hacia el sur, la documentación catastral permite observar una mayor discontinuidad hasta Playa Grande, lugar donde el entonces denominado “barrio chino” tuvo también una importante manifestación maderera. No obstante intervenciones importantes como la Rambla Bristol y el Paseo Gral. Paz (1907), y revirtiendo las representaciones dominantes del balneario, el propósito de arquitecturizar y urbanizar la costa marítima había sido mínimamente logrado: estas grandes obras eran más bien una excepción: lo típico lo constituían las construcciones precarias. En el año 1939, con la sanción provincial de la Ley 4.739 de urbanización de Playas y Riberas, se construyó el contexto legal que terminó con el conflicto de las construcciones precarias, y dió marco a las nuevas urbanizaciones del complejo Casino-Hotel Provincial y los balnearios de Playa Grande.

Finalmente, también se encontraron construcciones de madera en el sur del territorio argentino, donde se han localizado instalaciones cuya imagen es más próxima a la denominadas “ciudades campamentos”, por ejemplo en la Patagonia, en Ingeniero White, Río Gallegos y Comodoro Rivadavia. **F. C.**

Bibliografía: R. COVA. “SOBRE CASILLAS Y CARPINTEROS”. EN: REVISTA DANA, N° II, RESISTENCIA: IAIHAU, 1981; D. ARMUS (COMP.). “MUNDO URBANO Y CULTURA POPULAR”. EN: D. ARMUS Y J. E. HARDOY. CONVENTILLOS, RANCHOS Y CASA PROPIA EN EL MUNDO URBANO DEL NOVECIENTOS. BS. AS.: SUDAMERICANA, 1990; F. LIERNUR Y G. SILVESTRI. EL UMBRAL DE LA METRÓPOLIS. EN: F. LIERNUR. LA CIUDAD EFÍMERA. BS. AS.: EDIT. SUDAMERICANA, 1993; F. CACOPARDO. “ASPECTOS MATERIALES DE UNA MAR DEL PLATA APOCRIFA. CONFLICTOS, REPRESENTACIONES COSTERAS ENTRE 1890 Y 1939”. EN: F. CACOPARDO (EDIT.) MAR DEL PLATA. CIUDAD E HISTORIA. BS. AS.: ALIANZA EDITORIAL, 1997.

MAILLART, NORBERT. Oise (Francia), 1856 - s/d. Arquitecto. Realizó importantes edificios estatales. Fue el introductor del Academicismo francés en la arquitectura oficial.

Egresado de la École des Beaux Arts, segundo Grand Prix de Rome (1881), llegó al país hacia 1890 contratado por el gobierno de Juárez Celman para proyectar diversas obras públicas. Fue introductor de la modalidad francesa en la arquitectura oficial, en reemplazo del Neorrenacimiento italiano (v.), que había caracterizado la gestión de F. Tamburini (v.) como arquitecto del gobierno nacional. Su Clasicismo es heredero de la rigidez compositiva del Academicismo francés de la primera mitad del siglo XIX. Fue autor de algunos de los grandes ejemplos que caracterizan la arquitectura del Estado a fines de siglo XIX: el Correo Central (1894), el Palacio de Tribunales (1906), y el Colegio Nacional de Buenos Aires (1908). La arquitectura de estos edificios sirvió de modelo, por varias décadas, a la producción del Ministerio de Obras Públicas (v.), departamentos y dependencias oficiales.

Bibliografía: F. GREMENTIERI. “EL ACADEMICISMO ARGENTINO (1920-1950)”. EN: DANA, N° 33-34, 1993.

MALDONADO, TOMÁS. Buenos Aires, 1922. Pintor, diseñador gráfico e industrial, teórico. Miembro, en sus inicios, del grupo de Arte Concreto-Invencción, una de las principales vanguardias en el campo de las artes plásticas.

cas en la Argentina de la década de 1940. Posteriormente se desempeña como parte del cuerpo directivo de la Hochschule für Gestaltung de Ulm, Alemania, entre 1954 y 1966. Figura central del debate teórico sobre diseño contemporáneo.

Realizó sus primeros estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes. A partir de 1941, cuando publica junto con A. Hlito, Claudio Girola y Jorge Brito el “Manifiesto de los cuatro”, comienza a vincularse con los distintos grupos de vanguardia, tanto de las artes plásticas como de las letras, que se hallaban en formación en Buenos Aires. En 1944 participó en la creación de la revista *Arturo* (de la cual solo salió a la luz el número 1), que aglutinó por un breve período a los más jóvenes artistas de vanguardia de esos años, como Gyula Kosice, Arden Quin, Edgar Bayley y Roth Rothfuss, entre otros. Las muy dispares posiciones que anidaron en la creación de la revista, en relación con las posibilidades y fundamentos de la creación artística, llevó a la escisión de este grupo en dos facciones: Madí y la Asociación Arte Concreto-Invencción, a la cual pasó a pertenecer Maldonado, junto con Alfredo Hlito, Enio Iommi, Edgar Bayley, Claudio Girola, Lidi Pratti y Simón Contreras, entre otros artistas.

El papel de Maldonado en la constitución



► ACADEMICISMO FRANCÉS EN LA SEDE DEL CORREO CENTRAL, DE NORBERTO MAILLART, EN BUENOS AIRES.



► CONFERENCIA DE TOMÁS MALDONADO EN LA FUNDACIÓN PROA, EN BUENOS AIRES.

de este grupo fue sin duda central, así como lo fue en la búsqueda de una fundamentación teórica explícita para la práctica del Arte Concreto y sus posibilidades como herramienta de renovación de la cultura en su totalidad. Este compromiso con el programa del Concretismo dominó la actividad de Maldonado como teórico y artista hasta los primeros años de la década de 1950. Él mismo se expresó, en primer lugar, en una serie de artículos aparecidos en su mayoría en el órgano oficial de difusión del grupo, la revista *Arte Concreto-Invencción*. En estos escritos Maldonado da cuenta de una posición radical e intransigente en relación con lo que considera ha de ser la función del arte en la sociedad moderna. Siguiendo en gran medida los postulados de las vanguardias rusas de los años veinte y también de Theo Van Doesburg, postula la erradicación absoluta de cualquier intención figurativa o naturalista en el arte, lo cual implicaría el volver a los componentes esenciales o a la “materia” propia de cada una de las artes, para, desde allí, explorar en términos racionales y lógicamente enunciables las posibilidades estéticas que cada rama del arte ofrece. El cometido último del arte sería la producción de “nuevas realidades”, según la lógica de su propio material (las palabras para las letras, los sonidos para la música, el color, los planos y las líneas para la pintura, etc.).

Su producción artística de esos años, compuesta principalmente por piezas pictóricas de una rigurosa pero fluida geometría, acompaña y comenta estos planteos teóricos. En tal sentido, participó con sus obras en las distintas exposiciones que realiza el grupo desde 1946, fecha de su primera muestra colectiva, hasta los primeros años cincuenta, cuando la Asociación Arte Concreto-Invencción da paso al Grupo de

Artistas Modernos de la Argentina, al cual perteneció en sus primeros momentos.

Ya desde los años iniciales de la década de 1950, el interés de Maldonado comenzó a orientarse hacia el campo del diseño gráfico e industrial. El viaje a Europa realizado en 1948, en el que se conectó con distintos representantes de las corrientes vanguardistas vinculadas a la abstracción de la Segunda Post-guerra, particularmente Max Bill (v.), Richard Lohse, George Vantongerloo, Vondeberge-Guildewart y otros, ha sido señalado como un momento de inflexión en la actividad y el pensamiento de Maldonado, que lo llevaría paulatinamente a postergar su carrera como pintor y a interesarse por el mundo de la producción y el diseño de objetos utilitarios.

Distintos emprendimientos dan cuenta de este cambio de intereses. El más importante de ellos fue la creación, en 1951, de la revista *Nueva Visión* (v.), donde se desempeñó como director de sus primeros números. Esta publicación, en la que participa tanto el grupo de artistas concretos ya mencionado como un conjunto de arquitectos y diseñadores cercanos a los planteamientos de esta corriente, dio cuenta por primera vez en la Argentina de una aproximación programática al tema del diseño moderno, además de constituir una experiencia de cruce disciplinar inédita hasta ese momento. Dominada en un principio por la problemática del Arte Concreto, *Nueva Visión* fue dando paso en sus últimos números a temáticas bastante lejanas al campo del arte, la producción de objetos industriales, las teorías de la comunicación y la arquitectura industrializada. Esta orientación verifica la importancia que fue tomando dentro de ella el grupo de arquitectos y diseñadores que acompañaron a la revista desde su creación.



► PINTURA REALIZADA POR TOMÁS MALDONADO.

Varios de estos profesionales se reúnen a su vez en uno de los más importantes grupos vanguardistas de la arquitectura argentina de los años cincuenta, como la Organización para la Arquitectura Moderna —OAM— (v.), cuyo mentor fue Maldonado.

En 1954 dejó la Argentina y se trasladó a la ciudad de Ulm, Alemania, para sumarse a la Hochschule für Gestaltung, por invitación expresa de Max Bill, primer director y creador de esta escuela. A partir de 1956, luego del alejamiento de Max Bill, que dejó su cargo por la oposición que su programa despertó en un grupo de profesores y en los alumnos, Maldonado pasó a ocupar distintos puestos directivos, siendo nombrado rector de la HfG entre 1964 y 1966. En este último año se retiró de la escuela y se radicó en Italia.

El arribo de Maldonado junto con otros profesores a la HfG marcó un giro radical en la filosofía de esta institución. Se trató fundamentalmente de dejar de lado la filosofía Bauhaus, impulsada por Bill en los primeros momentos, para buscar una relación orgánica y metodológicamente articulada entre las disciplinas de la proyectación, principalmente el diseño gráfico e industrial, con las nuevas ciencias sociales, las teorías de la comunicación, la semiología, las matemáticas aplicadas y el conocimiento científico en general.

Si bien resulta difícil calibrar hasta qué punto el papel decisivo que Maldonado ejerció en la HfG implicó una influencia directa en el medio argentino, resulta innegable el importante papel que la “experiencia Ulm” desempeñó en el momento de creación de las carreras de diseño dentro de las universidades argentinas, hecho que comienza a darse a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta. El conocimiento relativamente cercano que se tuvo de la HfG, como queda demostrado en los distintos artículos aparecidos tanto en *Nueva Visión* como en otros medios, gravitó en el desarrollo que el diseño argentino experimentaría desde finales de los años cincuenta.

La vinculación de Maldonado con el medio universitario de nuestro país, particularmente con la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, se mantuvo durante sus años como profesor en Ulm, y se manifestó en la serie de conferencias que dictó hasta el año 1966. En tal sentido, es clara su relación con la llamada “Nueva Universidad Argentina”, que se intenta consolidar desde al año 1958 y que llega a su fin con el golpe de 1966. Sin duda, las ideas de Maldonado se hallaban en sintonía con la apertura a las nuevas ciencias so-

ciales, que marca a este período de la universidad en nuestro país, y con la apertura disciplinar que se impulsó. En relación con lo anterior, deben señalarse las conferencias que dictó en el año 1959 en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, referidas a las “Nuevas tareas del diseñador industrial” y a la “Crisis y reconstrucción de la enseñanza del diseño industrial”.

Desde mediados de los años sesenta, Maldonado se consolida como un referente insoslayable en el campo de la teoría del diseño y de las disciplinas de la proyectación. En 1967 se incorpora como profesor de Proyectación Ambiental en la Universidad de Bolonia, y se desempeñó luego también en la Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán, institución en la que permaneció durante toda su carrera y de la que fue nombrado, posteriormente, profesor emérito. Ha sido profesor visitante de numerosas universidades, entre las que cabe

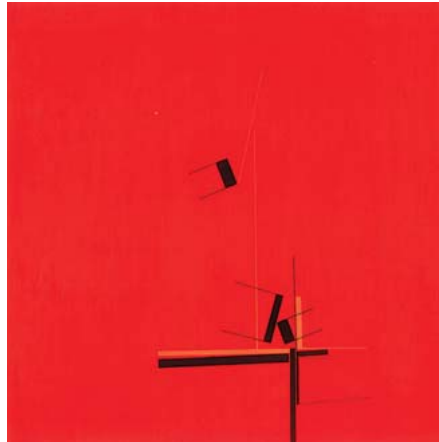
mencionar el Royal College of Arts (Lethaby Lecturer, 1965), la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Princeton (1967-1970) y el Instituto de Técnica Estética de la ex Unión Soviética. Fue presidente del Comité Ejecutivo del ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) desde 1967 a 1969. Entre otras actividades, fue director de la revista *Casabella* (1977-1984).



► TOMÁS MALDONADO EN UNA PORTADA DE DOMUS.

Su actividad como escritor y polemista ha sido extensa. Entre sus obras principales cabe mencionar *La speranza progettuale* (Turín, 1970. Trad. esp. *Ambiente humano e ideología*. Bs. As., 1971); *Vanguardia e razionalità* (Turín, 1974. Trad. esp. *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona, 1977); *Disegno industriale: un riesame. Definizione. Storia. Bibliografia* (Milano. Trad. esp. *El diseño industrial reconsiderado. Definición, historia, bibliografía*. Barcelona, 1977); *Reale e virtuale* (Milano, 1992. Trad. esp. *Lo real y lo virtual*. Barcelona, 1994); *Escritos pre-ulumianos* (Bs. As., 1998); *¿Qué es un intelectual?* (Bs. As., 1998).

A partir de 1984, al producirse la normalización de las universidades argentinas, renueva Maldonado sus vínculos con el medio académico de nuestro país, particularmente con la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA, en la que ha dictado numero-



► LAS IDEAS DEL GRUPO ARTE CONCRETO-INVENCIÓN DEFINEN LA OBRA PICTÓRICA DE MALDONADO EN LOS AÑOS '40.

sas conferencias y ha desarrollado distintas actividades de cooperación universitaria. **A. C.**

MALLET, GASTÓN LUIS. S/d, 1875 - s/d, 1964. Arquitecto. Intérprete de la tradición *Beaux Arts* francesa. Activo en Buenos Aires y Mar del Plata en las primeras décadas del siglo XX.

Realizó el edificio del Centro Naval (1914), los edificios de Lavalle y Alem, de Malabia y Charcas, Corrientes y Pueyrredón, etc. Trabajó en colaboración con el arquitecto Flores Piran y con Dunant (v.). En Mar del Plata construyó varias residencias particulares, como Villa Normandie en Colón y Viamonte, La Maisonette, de su propiedad (frente a la anterior), y el *chalet* Atlántida de Carlos Dosse.

Bibliografía: F. ORTIZ, R. GUTIÉRREZ, A. LEVAGGI, J. C. MONTERO, A. S. J. DE PAULA. LA ARQUITECTURA DEL LIBERALISMO EN LA ARGENTINA. BS. AS.: EDITORIAL SUDAMERICANA, 1968.

MANSARDA. f. Cubierta formada por faldones quebrados, cuya vertiente frontal, de fuerte pendiente y perfil recto o curvo, contrasta con la vertiente superior escasamente inclinada e invariablemente recta. Puede alojar en su interior locales habitables. Su nombre deriva de François Mansart (1599- 1666), quien propuso este modelo que desplazó la cubierta empinada con solo dos faldones, en uso desde el Medioevo. Es un elemento constituyente del Clasicismo francés, aunque perduró en la Arquitectura Ecléctica del siglo XIX (v. **Ecléctico**) y en el *Art Nouveau*. Fue adoptada — fuera de Francia— en Alemania, Austria y Eu-

ropa Central, tanto en expresiones clásicas como pintorescas derivadas del Clasicismo y Medievalismo franceses (v. **Revival**).

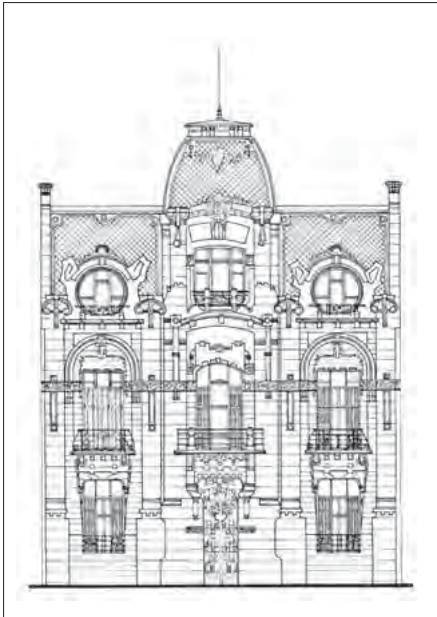
Su construcción se realizaba —a diferencia de las cubiertas de menor pendiente ejecutadas con tejas— en piezas de pizarra, chapas de cobre o de cinc.

La mansarda aparece tardíamente en la Argentina, hacia 1873. Los motivos que concurren a este desfasaje son, por un lado, el alto costo de su construcción y, por otro, el desprecio por su uso en las tendencias neoclásicas primero y las italianizantes luego; tendencias operantes en la primera mitad del siglo XIX en la Argentina, que no incorporaban este recurso arquitectónico en su universo estilístico. A ello debe agregarse la búsqueda de volúmenes simples, ligados a modelos de la Antigüedad. Consecuentemente, aparecen en Buenos Aires solo a partir de la incorporación finisecular del repertorio del Neorrenacimiento francés y de las distintas variantes eclécticas, pintorescas y *Art Nouveau* que se manifiestan en la Argentina.

Esta introducción, de enorme fuerza a partir de la década de 1880, tuvo como primera expresión local el edificio construido en 1873 por el arquitecto sueco Kihlberg (v.), originariamente para correo y posteriormente englobado en el conjunto de la Casa de Gobierno de Buenos Aires.

En los años de 1880 aparece localmente toda la gama de expresiones con las que se manifiesta la mansarda en Europa, traducida en innumerables ejemplos de residencias, *petit-hôtels*, casas de renta, hoteles y edificios institucionales. Las variantes morfológicas consistieron en la combinación de mansardas y cúpulas (Palacio Paz, Hotel Metropole, Palacio Anchoarena, todos en Buenos Aires), mansardas de sección corrida y centralizada —estas últimas apoyadas a veces en áticos o sobreelevadas— (Palacio Paz, Correo, Aduana o Colegio Nacional de Buenos Aires), mansardas curvas y rectas (Casa de Gobierno de La Plata), mansardas y áticos (Palacio Bosch, actual Embajada de EE.UU., Palacio Sans Souci), mansardas aisladas con cubiertas planas (Tribunales de La Plata, Consejo Nacional de Educación), etc. La traza de las mansardas acompañaba asimismo la planta de volúmenes muy modelados, como lo muestran las esquinas de la Aduana de Buenos Aires, de Lanús y Hary (v.).

Estas variantes se correspondieron con los lenguajes arquitectónicos utilizados, de modo tal que a lo largo del período 1880-1945 puede



► UNA VERSIÓN ART NOUVEAU DE LA MANSARDA, EN LA FACHADA DE UNA CASA EN LA PLATA, DE G. RUÓTOLO.

detectarse un proceso que gradualmente elimina los estilos eclécticos e instala un depurado y austero Luis XVI, que redujo morfológicamente las alternativas volumétricas a las concepciones más sencillas.

Tecnológicamente, puede detectarse un desarrollo en la Argentina que implica tres etapas caracterizadas por las estructuras de sostén que se utilizan. En la primera (entre 1880 y fines de siglo XIX), se emplearon predominantemente armaduras de madera; la segunda, que se extiende hasta los años treinta, con elementos de hierro; superponiéndose a esta segunda etapa, una tercera, caracterizada por el uso del hormigón armado, que se inaugura con el pasaje Barolo en la década de 1920 y se prolonga hasta los últimos casos en que aparece la mansarda (primeros años de la década de 1950).

Tanto las armaduras de hierro como las de madera presentaron dos alternativas, según se quisiera o no utilizar el volumen interior como local habitable: en el primer caso, sin pendolones intermedios, ya sea al modo delormiano en las de madera o mediante pórticos en las metálicas; en el otro caso, cuando el uso del espacio no interesaba, se recurría a cabriadas con pendolones. La mansarda sobre losa o esqueleto de hormigón simplificaba la cuestión anterior, al tiempo que solucionaba el riesgo de incendios; se la adoptó en obras tales como el conjunto Casino y Hotel Provincial de Mar del Plata (1937), de Bustillo (v.), y en el Ministerio de Guerra (1938).

La utilización del espacio como habitación conllevó, igual que en Francia, el uso de ventanas en lugar de óculos y la instalación, incluso de más de un piso, como lo muestra la Bolsa de Comercio, de Christophersen, en Buenos Aires (1915). A diferencia del caso francés, en los edificios de renta construidos en Buenos Aires no aparecen en las mansardas habitaciones de servicio; en general se realizaban para alojar un nivel más de departamentos. Independientemente de una decisión basada en cuestiones estilísticas, se trataba de un modelo formal establecido en el Reglamento de Construcciones de 1909, que permitía dentro de un perfil determinado alojar más niveles (v. gr.: *Hotel Castelar, de Palanti, v., en la Avenida de Mayo*). La desaparición de este recurso obligado quedó sancionada con el Reglamento de 1925, que incorporó el retranqueo escalonado (v. *Reglamentos; Terraza Jardín*).

El paulatino abandono de la mansarda estuvo ligado al de los estilos tradicionales. Las últimas expresiones se produjeron a comienzos de la década del cincuenta en obras como el Hotel Provincial de La Plata, de Oscar Ruótoló (v.), o en los edificios de departamentos de lujo en Buenos Aires y Mar del Plata; estos últimos modelados según la obra de Bustillo.

La reaparición de la mansarda en la década de 1980 se liga a un Revivalismo nostálgico, desligado de intenciones de formar un todo con el lenguaje edilicio. **E. G.**

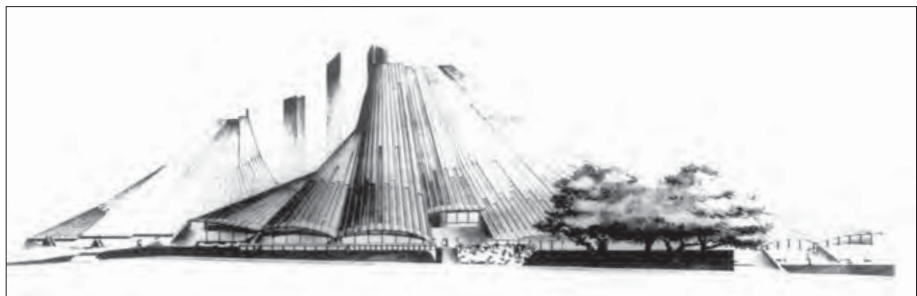
MANTEOLA, SÁNCHEZ GÓMEZ, SANTOS, SOLSONA, SALABERRY (MSGSS). El estudio MSGSSS estuvo conformado de distintas maneras a lo largo del tiempo. Puede decirse que comenzó en 1956 con trabajos en colaboración de Justo Solsona (Buenos Aires, 1931) y Josefa Santos (Buenos Aires, 1931). A partir de 1960, la inicial asociación con Santos se amplió a los por entonces no graduados Flora Manteola (Córdoba, 1936) y Javier Sánchez Gómez (Buenos Aires, 1936).

En 1966 se agregaron al Estudio Ignacio Petchersky (Buenos Aires, 1944-1971) y Rafael Viñoly (Montevideo, 1944), también estudiantes (MSGSSV). En 1976 se sumó Carlos Salaberry. R. Viñoly dejó de integrar el Estudio en 1979, año en que emigró a los Estados Unidos.

MSGSSS ha proyectado y realizado numerosas obras en todas las escalas: intervenciones urbanas, edificios industriales, comerciales y de oficinas, conjuntos de viviendas, hospitales, reciclaje de edificios históricos, centros deportivos, escuelas, fábricas, viviendas individuales, diseño de interiores y de muebles. Su obra es considerada entre las más representativas de la arquitectura argentina, tanto en el país como en el exterior.

Flora Manteola y Javier Sánchez Gómez son profesores en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de Buenos Aires; ambos, como también Josefa Santos, han actuado con frecuencia como jurados en concursos de arquitectura; Carlos Salaberry es decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Palermo (Buenos Aires) y ha tenido a su cargo el Departamento de Diseño del Centro de Arte y Comunicación (CAYC).

Justo Solsona es y ha sido el líder del grupo, y quien ha tenido una mayor actividad cultural pública, además de su participación en el Estudio. Solsona es la figura con quien el Estudio suele ser identificado. Se graduó como arquitecto en la Facultad de Arquitectura de la UBA en 1956 y actuó en la misma Casa como jefe de trabajos prácticos de Composición y Teoría de la Arquitectura durante dos años. En 1960 obtuvo la cátedra de Composición Arquitectónica como profesor adjunto y ejerció en la misma hasta su renuncia en 1966, como protesta contra la intervención a la Universidad por parte del gobierno militar. En la misma Facultad tuvo a su cargo la Secretaría Académica entre 1958 y 1960. Luego de varios años de desvinculación de la Uni-



► SEGUNDO PREMIO DEL CONCURSO PARA LA BIBLIOTECA NACIONAL, DE MSGSS (1962).

versidad, Solsona retornó a la misma en 1974, designado como profesor titular de Diseño Arquitectónico; en 1976 la nueva intervención prescindió de sus funciones. Junto con Díaz, Katzenstein y Viñoly, en 1977 fundó los Cursos de Arquitectura, luego conocidos como La Escuelita, en los que actuó hasta su cierre en 1982. En ese año obtuvo la cátedra de Diseño Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, de la que ha sido profesor titular, y en la que se desempeña actualmente como profesor consulto y como director de la Maestría en Diseño Avanzado.

RASGOS DE ESTILO.

La obra de MSGSSS es una de las más significativas y representativas de la arquitectura argentina de las últimas décadas. Significativa por el excepcional volumen proyectado y construido, y por su calidad arquitectónica, reco-



► PLANTA GENERAL DE ARGENTINA TELEVISORA COLOR (ATC), BS. AS., DE MSGSSV., CON LA PLAZA SOBRE LA TERRAZA.

nocida nacional e internacionalmente. Representativa porque por los temas y las estrategias proyectuales desarrollados, ha sido eco y al mismo tiempo modelo para su generación y las que siguieron.

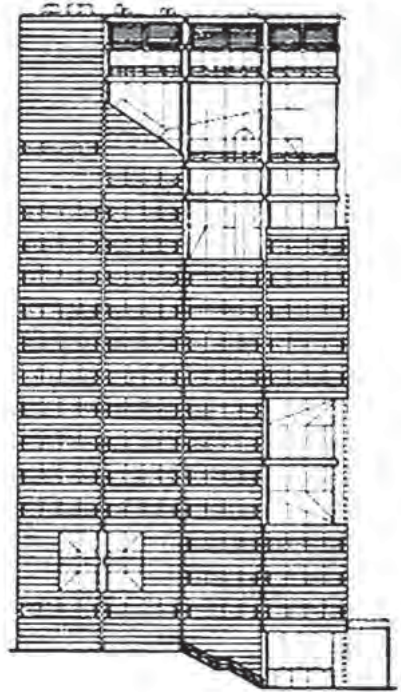
Surgida como producto de la crisis de las fórmulas más reductivas y al mismo tiempo más ilusoriamente protagónicas del urbanismo de la Carta de Atenas, y de la paralela puesta en cuestión de las teorías racionalistas más radicales —expresadas por la estética tecnológica de Maldonado (v.) y por los postulados funcionalistas de Acosta—, la trayectoria de MSGSSS comenzó como la búsqueda a tientas de una salida, de una alternativa. Sin importantes bases políticas, sociales o familiares para la constitución de una precisa cartera de clientes, y sostenida por una gran pasión cre-

ativa y por los talentos individuales que fueron articulándose en la Oficina, esa búsqueda fue ante todo desprejuiciada y en cierto modo pragmática. Así, la obra fue destacándose de las de otras oficinas y puede identificarse, en principio, por lo que no fue: ni una puesta en práctica de un “estilo” o de respuestas seguras y probadas, ni un variado conjunto de respuestas para un grupo más o menos homogéneo, nacional o internacional, ni el *exploit* creativo coherente de un único creador, ni una introvertida, torturada y concentrada persecución de metafísicas interrogaciones.

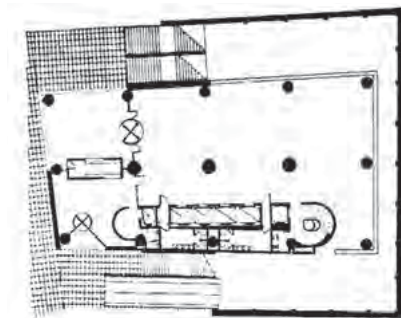
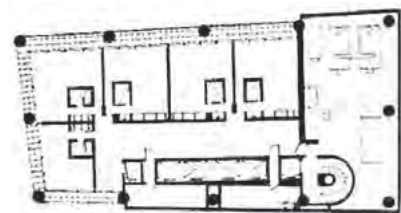
La obra de MSGSSS se colocó en un plano difícil de encontrar en otras latitudes. Producto de las demandas de una de las grandes metrópolis del planeta, trató de aceptar los programas de gran dimensión y complejidad, y los encargos públicos y privados simultáneos con que funcionan las grandes oficinas comerciales. Pero a diferencia de otros países, de mayor desarrollo y complejidad, en los que el *manager* se separa del *scholar*, la pequeña dimensión relativa de la Argentina determinó que ambas figuras trataran de integrarse. Por ese motivo, a diferencia del académico de esos otros países, que experimenta en la relativa tranquilidad y contención de su cátedra o en sus pequeñas obras o dibujos, la obra de MSGSSS se caracterizó porque su experimentalismo se instaló de lleno, exponiéndose, en obras de gran impacto social y cultural. Carente de una elaboración teórica paciente, fue guiada de forma pragmática, pues da la impresión de estar librada casi sin rumbo propio a los impulsos siempre cambiantes del debate. Sin embargo, si esta apreciación es correcta en algún sentido, no lo es en totalidad: pese al eclecticismo y los cambios, y aunque más adelante comprobemos varias etapas en su desarrollo, pueden descubrirse preocupaciones constantes, no siempre manifiestas explícitamente que, identificándolas, recorren la obra desde sus inicios hasta la actualidad como marcas de estilo. Estos particulares y constantes rasgos son: la creatividad, la recreación del programa, la claridad de planta, la espacialidad difusa, la fusión con el suelo, el uso de la diagonal explícita.

1. La creatividad. Toda la obra de MSGSSS se caracteriza por la búsqueda de soluciones inéditas a los problemas abordados. En los primeros tiempos esta voluntad fue entendida como una estrategia proyectual en sí misma, postulando una suerte de singularidad permanente, el enunciado radical del principio de *tábula rasa* expresado por algunos sectores de

Edificio CASFPI



► EN LA DÉCADA DE 1970, LA ESTRATEGIA PROYECTUAL DEL ESTUDIO INCLUYE UNA MODALIDAD QUE PUEDE CARACTERIZARSE COMO DE “CORROSIÓN” DE UNA FORMA PURA, CONTENEDORA DEL PROGRAMA, QUE ES TRABAJADA MEDIANTE LA EXTRACCIÓN DE PARTES.



las vanguardias. Puede comprobarse, sin embargo, que si bien se mantuvo la voluntad de experimentar en cada caso nuevas formas y propuestas compositivas, con el tiempo los caminos elegidos han ido variando, del modo que se analizará más adelante.

2. La recreación del programa. La manipulación del programa de necesidades constituye una de las constantes más sustantivas en la obra de MSGSSS. En la mayor parte de los casos la obra surge como el resultado de una puesta en cuestión del organigrama más elemental, que busca nuevas agrupaciones posibles de las funciones, o trastrucar los lugares y las características habituales para las mismas. El resultado formal total lleva así de inicio una fuerte determinación programática. Buenos ejemplos lo constituyen proyectos tan diversos como la propuesta original para el edificio de la Unión Industrial Argentina, la casa Oks y el Centro Cívico de Amsterdam. En el primero, la agrupación de una serie de actividades particulares de representación y servicios en el sector superior de la torre permitió configurar un remate inusitado; en la segunda, el empleo de la circulación como galería de pinturas dio sentido especial a la iluminación cenital y animación de un sector de la casa de otro modo inerte; en el tercero, la decisión de distribuir las oficinas en barcasas sobre los canales indujo a imaginar una plaza de agua con funciones fijas de “atraque” para las mismas.

3. La claridad de planta. Herencia de la influencia académica francesa, tanto por la vía directa de la enseñanza oficial como por la vía indirecta de Le Corbusier (v.), de peso decisivo en buena parte de los arquitectos modernistas argentinos, la clara organización de las plantas es otra de las constantes en la arquitectura de MSGSSS. La condición de “claridad de planta” debe entenderse como el reconocimiento de una autonomía del orden geométrico de la planta en la composición de la totalidad de la obra: de ese orden, que puede estructurarse según leyes planas, se hace depender esa constitución total.

4. El espacio difuso. La premisa del espacio difuso es una consecuencia de un largo debate que tuvo su momento de mayor densidad a comienzos de la década del cincuenta. Su principal propagandista fue Bruno Zevi (v.), quien visitó el país por entonces. Esta idea supone que el protagonista de la obra de arquitectura es el espacio mismo, de lo que se derivan tres con-

diciones: la primera es la disolución de los límites de los recintos, la segunda, un especial interés por la proyectación en corte, y la tercera, la devaluación de la materialidad concreta de la obra en la medida en que se considera subordinada al efecto espacial. Proyectos fuertemente caracterizados por su espacialidad son los que constituyen la serie de sucursales del Banco Municipal de la Ciudad de Buenos Aires; se trata de un caso típico en el que las condiciones tectónicas de la envolvente se desmaterializan mediante el empleo de un solo material de revestimiento, el ladrillo de vidrio, que contribuye a la “disolución” espacial.



► LOS SILOS DE DORREGO, EN BUENOS AIRES.

5. La fusión con el suelo. Cuando se ubican en un contexto de gran densidad construida, los edificios proyectados por MSGSSS suelen procurar destacarse como objetos autónomos. Sin embargo, al tener que afrontar temas en los que el entorno se libera y el objeto podría presentarse en su autonomía total, la estrategia elegida suele ser la de fusionarse con el suelo. No se trata de un Organicismo por el que la arquitectura alude a los procesos naturales vitales, botánicos, biológicos: las arquitecturas de MSGSSS parecen preferir en este caso las condiciones de la geología, siendo sus constantes las grietas, las laderas, los túmulos, los cráteres, como lo ejemplifican desde el proyecto del Parque Saavedra (1965) hasta el de las oficinas de la fábrica FATE (1985), pasando por la planta de ATC (1978).

6. La diagonal explícita. Se trata de un típico rasgo de estilo. Existen en la obra de MSGSSS ejemplos de composición diagonal no explícita, pero lo que más la caracteriza es su materialización. En ocasiones, mediante la diagonal se define simplemente un triángulo como base de la composición: es el caso del auditorio de Mar del Plata (1966); en otras, la diagonal se establece como eje de simetría de la planta, como en la sucursal Flores del Banco Municipal (1971); con frecuencia la diagonal estructura el corte del edificio, como en la casa Oks o en ATC; uno de sus usos más habituales se produce con la liquidación de las aristas de los paralelogramos, definiendo las más de las veces octógonos, en planta, como en los proyectos de Piedrabuena (1974), la escuela Goethe (1987) y el Banco de Resistencia (1970); o en corte, como en la Casa Matriz del BM (1968) y el local de Modular (1971), Cenard (2001).

PERIODIZACIÓN.

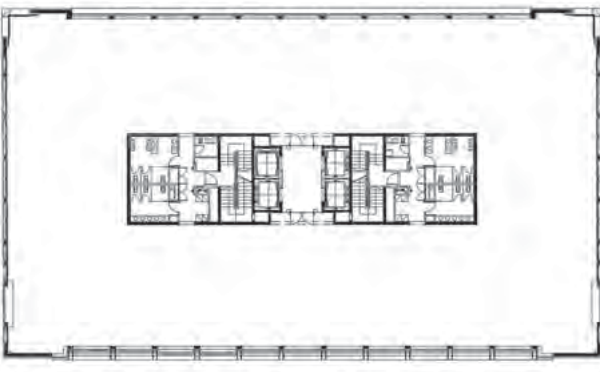
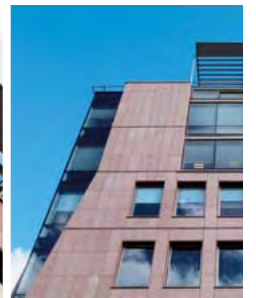
En la obra de MSGSSS pueden distinguirse cuatro períodos: 1957-1967, 1967-1972, 1972-1980, 1980-1993.

Primer período: 1957-1968. En esta primera década se produce la constitución y preparación del funcionamiento estable y articulado del Estudio con la presencia de los seis miembros que también protagonizarían el período siguiente: Manteola, Petchersky, Sánchez Gómez, Santos, Solsona, Viñoly.

Como se ha visto, JS desarrolló en los primeros años de este período actividades independientes o en asociación con otros colegas. Esta etapa se caracteriza por la fuerte voluntad de romper con el riguroso Racionalismo del Modernismo de comienzos de la década. Las influencias que más se destacan son: las teorías del Team X, especialmente en lo referido al cambio y la flexibilidad; y las arquitecturas de los *form givers* norteamericanos y japoneses. La generación de una “nueva forma” se busca especialmente mediante la manipulación del programa y, en ocasiones, se apela a grandes gestos totalizantes, como en el proyecto de la Biblioteca Nacional (1962), la casa Sierchuck (1964), la iglesia de Laprida (1960) o la piel prefabricada de la fábrica Fate (1964). Pero en la mayor parte de los casos la obra se resuelve mediante elementos tradicionales —vanos, losas, columnas, muros—, compuestos con equilibrio. En general, los encargos que en esta etapa consiguen construirse provienen de familias, consorcios de vivienda, o pequeñas empresas, aunque se obtienen primeros pre-



► LA SEDE DE LA ASEGURADORA HOLANDESA ING, DE MSGSSS, SE INTEGRA AL ENTORNO DE PUERTO MADERO CON UN VOLUMEN DE GRANITO ROJO, DESMATERIALIZADO EN SUS ESQUINAS.



► LA PLANTA BAJA SE RESUELVE CON ACRISTALAMIENTOS INTEGRALES, DE MODO QUE LA MASA DEL EDIFICIO PARECE LEVITAR.

► AUNQUE FUE CONSTRUIDO EN PLENA CRISIS, EL EDIFICIO UTILIZÓ ADELANTOS TÉCNICOS COMO LA FACHADA VENTILADA O EL MURO COLADO PARA LAS FUNDACIONES.

mios en varios concursos, que permiten una vinculación con las demandas del Estado o asociaciones intermedias.

Los proyectos más destacables de esta etapa son: tres torres en la Boca (300 viviendas de 2 y 3 dormitorios); un conjunto construido con piezas prefabricadas, rotando las plantas sobre un ingenioso sistema estructural de columnas hongo; las casas en Santa Teresita, una aproximación al vocabulario “mediterráneo”; las oficinas para la Empresa de Energía de Córdoba, desarrolladas bajo una gigantesca cubierta de vidrio (1966); la sede de la Asociación Odontológica Argentina (1966, 3.400 m²); el Parque Saavedra (1965, 8 ha) y la Ampliación de la Cámara de Diputados de la Nación (1966, 45.000 m²).

Segundo período: 1967-1972. Es este el período de expansión del Estudio. En su transcurso se llevó al límite la estrategia de innovación radical en la interpretación de los programas y la generación de la forma.

En esos años resulta evidente la fuerte influencia de la Arquitectura Pop (Archigram) y la Arquitectura de Sistemas, del Metabolismo japonés —por ejemplo, en el conjunto Rioja (1969)—, la arquitectura inglesa y de origen norteamericano, como en el caso de Sert y, particularmente, de Louis Kahn, cuya expresión más clara es el Banco de Corrientes (1970).

El período puede abrirse con el proyecto para el City Hall de Amsterdam (1967) y cerrarse con el proyecto de remodelación del Centro de Santiago (1972).



► COMPLEJO NATATORIO EN MAR DEL PLATA.

La construcción de la serie de sucursales del Banco Municipal permitió experimentar los criterios ensayados en el período anterior al insertar una operación de escala urbana. Obtenida por concurso, la construcción de la UIA parecía estar en condiciones de demostrar que el *shock* programático y formal podía verificar su efectividad aun en edificios de gran magnitud; y en la serie de proyectos de hospitales —especialmente en el de Pediatría— o en el centro de Santiago podían imaginarse a punto de ser alcanzados los objetivos de un sistema de máxima flexibilidad y cambio, subordinados a un riguroso orden macroestructural. La realidad, o algunos traspies por movimientos excesivos, como la magnífica pero inconstructible “larva-instrumento” del Auditorium de Buenos Aires (1972), demostraron que, al menos en la Argentina, parecía necesario morigerar tanto optimismo.

De todos modos, en esta etapa la oficina de MSGSSS se colocó en el centro de la atención nacional y atrajo incluso el interés de medios internacionales como *Domus* o *L'Architecture d'Aujord'hui*.

El volumen de obra aumentó de manera decisiva y con ello se hizo más compleja la organización del estudio, cuya creatividad constante requería la incorporación de un *staff* igualmente creativo, en el que se formaron numerosos cuadros de la generación siguiente, como Borghini, Minond o Lier. Esa complejidad y la magnitud darían las bases para la constitución de un diverso tipo de encargo, promovido en este caso de manera privada por grandes empresas vinculadas a la construcción.

Además de las ya mencionadas, otras obras significativas de este período son la casa Oks (1969), el conjunto Acoyte (1969, 410 viviendas) y la costanera de Posadas (1970).

Tercer Período: 1972-1980. Como consecuencia de las experiencias de la etapa anterior, la obra de MSGSSS parece consolidar una estrategia proyectual de mayor cautela. Siguen estando presentes las constantes ya señaladas, pero se nota una mayor preferencia por las geometrías nítidas y, con ello, un abandono de la radical flexibilidad experimentada anteriormente; también se manifiesta una modalidad compositiva que puede caracterizarse como de “corrosión de la forma”. Esta consiste en el empleo de una forma relativamente pura, contenedora general del programa, para luego trabajarla extrayendo partes, a la manera de la escultura sobre piedra. Se descarta de este modo la idea de creación *ex novo* casi absoluta que

dominó en las primeras décadas del Estudio, y del Experimentalismo radical se pasa al ejercicio de una suerte de crítica de la forma. Este procedimiento es común a obras de programas diversos como Papel Prensa (1975), el edificio para la CASFPI (1974), el de Bolívar y Moreno (1977) o la casa en Belgrano (1978).

En estos años se nota especialmente la influencia de la arquitectura japonesa, los grandes estudios norteamericanos como Dinkeloo y Roche, aunque algunos trabajos no son ajenos al Minimalismo de Aldo Rossi. Esto último se advierte, entre otras, en la Casa en el Tigre (1976) y en la segunda versión del Banco de Italia (1977).

A diferencia de la etapa anterior, las grandes torres de oficinas se presentan con una rotunda definición estructural y con una geometría neta, como en el caso de los edificios Prouurban (1977) y las oficinas en Catalinas Norte (1972).

Esta etapa se caracteriza asimismo por el proyecto y la construcción de grandes conjuntos de vivienda. Entre los primeros puede destacarse por su magnitud el de Benavidez (1975, 100.000 habitantes) y, entre los segundos, los de Aluar (1974, 70.000 m²) y Piedrabuena (1974, 2.100 unidades). En casi todos los casos se trata de agrupaciones en torno de patios definidos por tiras continuas de traza ortogonal, en las que siguen presentes principios originados en las teorías debatidas por el Team X.

La mayor cautela proyectual que se percibe en este período es directamente proporcional a la magnitud de los encargos. A las obras obtenidas por concurso, se agregaron las de grandes empresas o instituciones, la intervención de grandes grupos constructores y el encargo directo por parte del Estado de obras significativas de carácter nacional. Producto de este último tipo de comitente fueron algunas de las más significativas creaciones de la etapa, como la sede de ATC (1978) y del Estadio de Fútbol de la Ciudad de Mendoza (1978).

Cuarto Período: 1980-2004. Los cambios que se advierten en los trabajos producidos entre 1980 y 2004 parecen tener orígenes diversos. En alguna medida son consecuencia del desarrollo de características que comenzaron a advertirse en la etapa anterior, pero a esto se agregan otros factores. El primero consiste en la desaparición casi total del procedimiento del concurso público nacional, el segundo en la paralela reducción de las inversiones en vivienda masiva y, en general, en la construcción. El optimismo proyectual y el radical ex-



► TORRES PLAZA LAS HERAS, BUENOS AIRES.

peramentalismo que caracterizó en sus comienzos la obra de MSGSSS se trastocaron en una suerte de introversión, un repensar temas transitados y un cada vez mayor cuidado de aquello que en un principio había jugado un rol subordinado: la cualidad constructiva de las obras. En las obras de este período la síntesis geométrica se hace dominante, ya no para ser sometida al proceso de corrosión que hemos descrito, sino para instalarse de manera contundente. Sin embargo, aunque la preocupación por la materialidad se ha tornado primordial, la obra de este período se caracteriza por un mayor eclecticismo. Por un lado se observa un gusto por los volúmenes plenos, e incluso por cierto conservadurismo constructivo (Escuela Goethe (1987), ING (2002), casa Madanes (1986), Palacio Alcorta, Silos de Dorrego) y, mientras que por otro se advierte la preferencia por dar protagonismo a las soluciones técnicas (Aeropuertos Argentina 2000, Complejo Natatorio en Mar del Plata, Cenard, estaciones de trenes, sucursales del Banco Hipotecario), especialmente metálicas, apuntando a conseguir un estándar que el Estudio ha bautizado “*high-tech* sudamericano”. Entre una y otra tendencia, la búsqueda formal ha recorrido una suerte de tercera alternativa, consistente en un texturado de los volúmenes a partir de un tratamiento de aventanamientos, balcones, retiros e instalaciones de servicio, inspiradas (lejanamente) en los rasgos del Modernismo académico local (conjunto Nuevos Aires, torres Plaza Las Heras). **J. F. L.**

Bibliografía y análisis de la crítica. LA OBRA DE MSGSSS HA TENIDO UNA EXTRAORDINARIA DIFUSIÓN NACIONAL E INTERNACIONAL. ADEMÁS DE LAS MUCHAS PUBLICACIONES

DE OBRAS O PROYECTOS, LA REVISTA SUMMA DEDICÓ UN NÚMERO ESPECIAL AL TRABAJO DEL ESTUDIO: EL 56-57 DE 1972. EN ESE NÚMERO, MARINA WAISMAN CONSTRUYÓ LA PRIMERA EVALUACIÓN CRÍTICA DE LA OBRA, EN LA QUE SE ACENTÚAN LAS CUALIDADES CREATIVAS Y ECLÉCTICAS QUE EN ESE MOMENTO LA CARACTERIZABAN. TAMBIÉN LAS REVISTAS (OBRADOR, ARQUIS, CONSTRUCCIONES, NUESTRA ARQUITECTURA Y MATERIALES) PUBLICARON ALGUNOS TRABAJOS. EN 1998, COMPILADO POR ALEJANDRO CRISPIANI, SE PUBLICÓ UN LIBRO SOBRE LA OBRA ARTÍSTICA Y ARQUITECTÓNICA DE JUSTO SOLSONA: SOLSONA, JUSTO. ENTREVISTAS. APUNTES PARA UNA AUTOBIOGRAFÍA. FUERA DEL PAÍS LA OBRA HA SIDO CONOCIDA EN DOMUS, PROGRESSIVE ARCHITECTURE, A U, GLOBAL ARCHITECTURE (GA), JAPAN ARCHITECTURE, BAUEN UND WOHNEN, L'ARCHITECTURE D'AUJORD'HUI, OTTAGONO, PARAMETRO, ARCHITECTURA VIVA. SE PUBLICARON DOS LIBROS CON LA OBRA DEL ESTUDIO, UNO POR EDICIONES NUEVA VISIÓN (1978) Y OTRO POR EDICIONES PRESSE INTERNATIONALE, EN FRANCIA. CONSIDERACIONES CRÍTICAS PUEDEN ENCONTRARSE, ADEMÁS, EN ARQUITECTURA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA Y ARQUITECTURA LATINOAMERICANA DE FRANCISCO BULLRICH, ARQUITECTURA ARGENTINA 1930-1970 DE FEDERICO ORTIZ Y RAMÓN GUTIÉRREZ, “LA ILUSIÓN PROYECTUAL, UNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA, 1955-1995”, DE ROBERTO FERNANDEZ, ARCHITETTURA LATINOAMERICANA. GLI ULTIMI VENT'ANNI Y “ARQUITECTURA EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX” DE JORGE F. LIERNUR.

MAR DEL PLATA. Principal ciudad balnearia argentina, séptima metrópoli del país, capital del Partido de General Pueyrredón, del cual ocupa unos 79 km. Fundada en 1874, experimentó un gran desarrollo urbano con tasas de crecimiento semejantes a las de la ciudad de Buenos Aires. Su población actual —según las estimaciones del Censo Nacional de 2001— es de 541.857 habitantes.

Como resultado urbano, se presenta como una conjunción de factores que la transforman, al trascender el marco local en pos, primero, de la formación de la “villa balnearia” de la elite, luego de la “ciudad turística” y, finalmente, de una “Mar del Plata de masas”. El aspecto material de la ciudad es el que evoca con mayor transparencia ese tránsito, ya que la ciudad fue varias veces construida, demolida, transformada y reconstruida.

Emplazada a 400 km de Buenos Aires, a orillas del océano Atlántico, sobre el extremo sudeste de la Provincia de Buenos Aires, sus 40 km de costas presentan un escenario escarpado que quiebra el paisaje horizontal de la llanura pampeana. Las sierras que integran el

sistema de Tandilia se internan en el mar conformando tres puntas que bosquejaron las pequeñas bahías o ensenadas que delimitan las playas. Al sur de Cabo Corrientes y de Playa Grande se encuentra ubicado el Puerto, construido entre 1911 y 1924. Se extiende hacia el sur la bahía de Punta Mogotes, con densas dunas alrededor del faro que dan lugar a extensas playas, continuada por una costa acantilada y vertical. Esta topografía, suavemente quebrada, favorece la formación de arroyos que desaguan en el Atlántico. El enclave costero se halla circundado, en un perímetro de 20 km, de sierras, lagunas, valles y el mar que baña su costa.

POBLACIÓN.

El crecimiento de la población en los últimos cien años ha sido importante, y en él ha representado un papel relevante la inmigración, pues la difusión de las actividades económicas ligadas al turismo y a la industria pesquera la ha constituido en un polo de atracción de inmigrantes provincial y nacional. En 1869 —el primer registro oficial— la población era de 1193 habitantes, cifra varias veces duplicada en el segundo censo nacional, cuando salta a 8175 habitantes. Como consecuencia del incremento de las corrientes inmigratorias, en 1914 alcanza los 32.940 hab., trepa en 1947 a 123.811 y llega a 224.824 hab. en 1960 (un 4,7% de crecimiento anual).

FUNDACIÓN.

En 1857 se instala en la zona un saladero perteneciente a un consorcio portugués (cuyo representante local fue Coelho de Mireyelles), con el propósito de abastecer con carne salada la mano de obra de plantaciones brasileñas. A pesar del fracaso del proyecto, su consecuencia fue un sensible incremento demográfico. El terrateniente Patricio Peralta Ramos sustituyó aquel negocio por el de convertir tierras rurales en lotes urbanos, lo que se institucionalizó con la fundación del pueblo el 10 de febrero de 1874. Pocos años después, Pedro Luro, gran propietario rural, desarrolló actividades económicas asociadas a la expansión del lanar que dieron un gran impulso al lugar.

El plano fundacional —trazado por el agrimensur Carlos Chapeaurouge (v.)— permite observar ciertas particularidades en relación a su traza: construido en falso medio rumbo, con siete plazas (dos frente al mar), un arroyo que a modo de bisectriz atraviesa el triángulo de la cuadrícula, una avenida que coincide con el acceso a la ribera y una geometría ideal que se completa dentro del océano. Este plano de 1874



► LA RAMBLA DE MAR DEL PLATA EN UNA FOTOGRAFÍA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

promueve una dinámica discontinua de expansión de planta urbana, confirmada en la cartografía finisecular. Los proyectos del Hipódromo (1907) y los barrios Las Avenidas y Playa Grande (1910) (v., **iniciativas privadas en tierras de P. Luro**), potenciadoras de urbanización, explotaron la macrocuadrícula territorial de la ciudad para hacer llegar la circulación económica a sectores más opacos y desvalorizados del territorio.

La ciudad se construyó sobre dos ejes: el costero ligado a la actividad turística y el local enclavado en su origen alrededor de la estación ferroviaria. Durante el siglo XX estos dos espacios se entrecruzaron.

LA VILLA BALNEARIA.

En los años de 1880, la belleza del paisaje marítimo y las necesidades de recreación de las clases altas transformaron el pequeño pueblo agropecuario en una “estación de mar”. A principios de la década, la ribera estaba dominada por las construcciones espontáneas de balnearios y viviendas de pescadores. Constituía así una extensión de la precaria conformación del pueblo: según los censos, en 1881 se advierten 282 viviendas, de las cuales 121 eran casillas de madera y 61 de material; en el Censo Nacional de 1895, de 1620 viviendas, 593 agrupaban casillas y viviendas de adobe y paja (un 37%).

La llegada del ferrocarril en 1886, junto con la inauguración del Bristol Hotel en 1888, tornó aquel refugio rural en el espacio propicio para el despliegue de estilos de vida específicamente urbanos. Los veraneantes comenzaron a llegar en gran número y algunos inauguraron la práctica de adquirir lotes para construir elegantes mansiones, lo que dio gran impulso al negocio inmobiliario.

La primera instalación balnearia fue el Grand Hotel (iniciativa de Luro, en 1881), edificado en una manzana con 110 habitaciones en torno de patios centrales. A esta le sigue el Bristol Hotel, de planta académica en forma de E y fachada pintoresca, construido en madera, con dos niveles sobre la planta baja. El rasgo exclusivista contrastaba con la espontánea, inestable y débil condición de su entorno material. Durante los meses estivales, el Hotel Bristol se convirtió en el centro de la sociabilidad porteña, rol compartido con las viejas ramblas, aquellas plataformas de madera alineadas en forma paralela al mar, que permitían el acceso de los paseantes a la playa. Constituyó así uno de los edificios centrales del núcleo de la Villa Balnearia, inaugurando en ese sector un rápido proceso de construcción de arquitectura pinto-



► LA VIEJA RAMBLA DE MADERA.

resquista que se consolidaría en las primeras dos décadas del siglo XX.

Este desarrollo ha tenido una caracterización muy heterogénea, siguiendo un itinerario de tipologías más académicas entre la última década del siglo XIX y la primera del siglo XX, hasta alcanzar complejas variaciones de villas pintoresquistas entre 1920 y 1930.

Las sucesivas comisiones de fomento y el selecto Club Mar del Plata (fundado en 1908) organizaron y canalizaron las iniciativas de la colectividad veraneante en aras del progreso y del engrandecimiento del reducto primitivo. El municipio estuvo gobernado por los “Comisionados” —II entre 1903 y 1913, en su mayoría hacendados— que contaron con el apoyo del poder provincial y sumaron esfuerzos para dar forma al escenario urbano, mediante el trazado de plazas, paseos, explanadas, pavimentaciones, empedrados y espigones. Las antiguas ramblas de madera —que sucumbieron ante temporales e incendios— fueron suplantadas por la Rambla Bristol de estilo francés, inaugurada en enero de 1913. Aquellas iniciativas particulares y estatales construyeron el espacio público para estas nuevas prácticas del ocio.

Las modificaciones materiales fueron acompañadas por transformaciones en estas prácticas. Los valores curativos y saludables del mar y el aire marino se combinaron con la “figuración” y el hedonismo. Estas formas fueron modelando una sociabilidad que identificó a la “estación balnearia” de entonces, armonizando los silvestres paseos con los juegos de ruleta, billares, bailes, haciendo prevalecer el significado frívolo sobre el curativo, lo que la revista *Caras y Caretas* denominó como “la feria de las vanidades”. El derroche de lujo fue moneda corriente: se despertaron las emulaciones, tanto por la posesión de una suntuosa villa en la Loma como por exhibirse en las pasarelas, las fiestas y los paseos por la Rambla.

El Paseo General Paz (1908), proyecto de C. Thays (v.), el edificio del Club Mar del Plata (1908) y la Rambla Bristol, diseñada por el

arquitecto Jamin, expresaron claramente esta nueva situación.

El Paseo Gral Paz eliminó las construcciones espontáneas y precarias que se encontraban entre el Boulevard y la Rambla de madera Lasalle (1905), desplazó a los pescadores (asentados en la playa Bristol desde fines de siglo) y generó un parque entre la ciudad y el mar. La rambla Bristol, de casi 400 m, de sesgo académico, constituye la realización más completa y fastuosa en los nuevos usos de la playa. Estos artefactos arquitectónico-paisajísticos instituyeron a Mar del Plata como balneario.

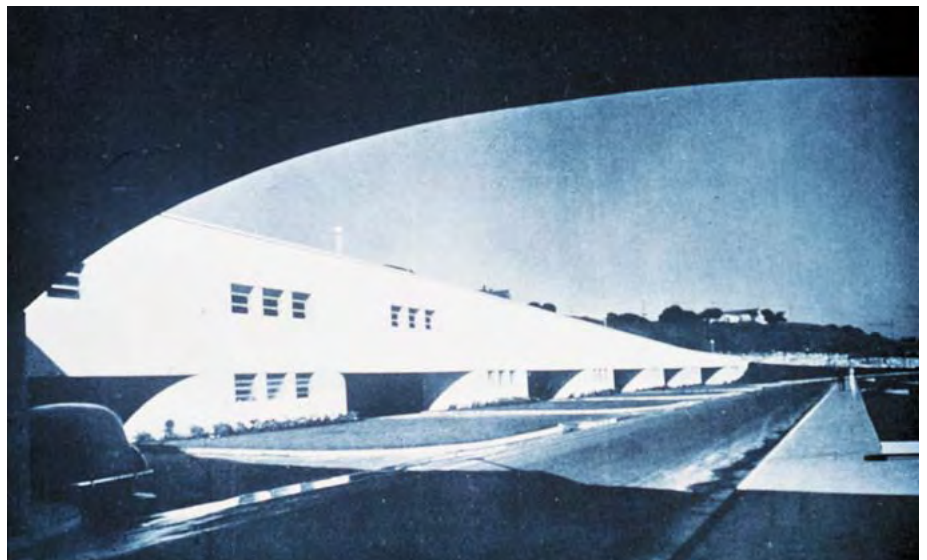
Pero el Paseo Gral. Paz y la Rambla Bristol constituyeron una excepción a lo más típico: las construcciones precarias. Un denso tejido conformado por la sucesiva agregación de las concesiones desarrolló aproximadamente 1 km de ese tipo de edificación, solo en los sectores adyacentes a la Rambla Bristol y en la Perla. Las leyes vigentes sobre playas y riberas fueron poco funcionales respecto de la nueva voluntad de formalización de la costa balnearia.

Ya en los años veinte, el primitivo poblado rural había quedado atrás, y había dado nacimiento a un centro urbano cada vez más denso y pujante. Las cifras, tanto de habitantes estables como las de visitantes, revelan un fuerte salto, también evidenciado en la vida política con el acceso en 1920 de los socialistas a la conducción del Municipio. Este nuevo grupo dirigente estuvo integrado por funcionarios que eran empleados y pequeños propietarios o comerciantes. Ninguno figuraba entre los grandes propietarios, a diferencia del sector político que lo había administrado hasta 1916 al

municipio, ni estaban vinculados a la élite provincial. Ello provocó la alarma entre los veraneantes, debido a que el aludido grupo político, si bien no objetó la existencia del balneario, sí cuestionó su carácter exclusivo. Es entonces cuando comienza a insinuarse la idea de que “el Biarritz argentino” debía abrirse a nuevos sectores sociales. El nuevo gobierno municipal (1920-1929) extendió la propaganda del balneario y gravó fuertemente el juego, como forma de recaudar dinero destinado a obras de interés social (asistenciales y sanitarias). Estas iniciativas generaron fuertes tensiones, que se agravaron cuando en 1927 el gobierno de Yrigoyen decretó la prohibición del Casino. El consecuente fracaso de la temporada 1927-1928 acrecentó el disenso entre los “veraneantes ilustres”, agrupados en la Comisión pro-Mar del Plata, y el gobierno municipal.

La expansión de las villas en las zonas adyacentes a las franjas costeras se vio escoltada por los primeros signos de un proceso más adelante acentuado, como el surgimiento de los chalets con características pintorescas en los grupos sociales medios. Esto se da a partir de una serie de mutaciones de la vivienda tradicional, la casa chorizo, en una doble traducción del Pintoresquismo, propio de ámbitos rurales de la élite, a una condición popular y urbana.

La emergencia de los primeros chalets, que presentan complejas estructuras que aún conservan la inercia de la planta de la vivienda tradicional a la que se añade una fachada pintoresca, son indicios materiales de cambios sociales y urbanos, de transformaciones estructurales de la ciudad que más tarde con-



► URBANIZACIÓN DE PLAYA GRANDE, REALIZADA EN MAR DEL PLATA DURANTE LA DÉCADA DE 1930.



► PLANO DE LA ZONA CÉNTRICA DE LA CIUDAD DE MAR DEL PLATA.

dujeron a la emergencia de la que podemos denominar “ciudad balnearia abierta”.

Respecto de la problemática urbana, la gestión socialista se caracterizó por una preocupación por la extensión de la ciudad, y para ello postulaba la necesidad de multiplicar espacios verdes, parques y plazas, como la ampliación de los servicios públicos a los sectores alejados del núcleo fundacional.

Por su lado, la Comisión Pro-Mar del Plata delineó una gama de iniciativas tendientes a extender los límites del balneario: un Plan para embellecer el sector costero desde el Paseo Gral. Paz hasta el Faro de Mogotes, la ampliación de la Rambla Bristol y la construcción de los Parques General Urquiza y Alberto del Solar, inaugurados en 1930, próximos a Playa Grande.

Dentro de este clima de preocupaciones en torno del futuro desarrollo de la ciudad, se suma un nuevo interés respecto del Urbanismo. Esto generó un debate vinculado con la necesidad de un Plan Regulador (no concretado) para la ciudad; en ese marco se invita a los urbanistas W. Hegemann (v.) y C. Della Paolera (v.). La ideas y propuestas de Della Paolera fueron aplicadas principalmente a proyectos sobre el frente marítimo.

LA CIUDAD TURÍSTICA.

Entre la tercera y cuarta décadas del siglo XX, la villa aristocrática fue dando paso a nuevos visitantes que modificaron las prácticas veraniegas. Con la consigna “Democratizar el balneario”, el paisaje urbano fue el primero en

registrar estas modificaciones. Las iniciativas conjuntas de la gestión conservadora con la de los sectores privados —líderados por una entidad vecinal, la Asociación de Propaganda y Fomento de Mar del Plata— pusieron en marcha el diseño de una ciudad balnearia que nos permite visualizar el proceso de apertura social.

La remodelación de la franja costera alteró sensiblemente el retrato tradicional. El corazón de la primera “villa balnearia”, símbolo y centro de la sociabilidad veraniega —conformado por Playa Bristol, bordeada por la afrancesada Rambla Bristol, el Bristol Hotel y los jardines del Paseo General Paz—, fue modificado por las gestiones conservadoras, que colocó en su lugar el monumental edificio del Casino, rodeado por plazas de cemento. Dicha transformación convalidó la cesión de la playa Bristol a los nuevos visitantes, a la par que los antiguos se desplazaron hacia Playa Grande. Es verdad que el proceso de traslado hacia las playas del sur se había iniciado años antes, cuando la aristocracia abandona la Bristol ante la invasión de *les nouveaux riches*, como señalaban las revistas de época. Los gobiernos conservadores consolidaron esta marcha. Con mucho verde y respetando los cánones de la ciudad jardín, se elaboró el complejo de Playa Grande (que, en rigor, fue concebido con anterioridad al del Casino), el Parque San Martín y la red de caminos y jardines que vinculaban Playa Grande, Playa Chica, Cabo Corrientes y el Torreón.

Había nacido un nuevo dibujo de la ciudad turística. Fue entonces cuando tuvo lugar el

salto más importante del siglo en las cifras de entrada de turistas. Algunas estadísticas hablan por sí mismas: en el curso de la década la tasa de crecimiento alcanza a un 254% y los que llegaban lo hacían por medios alternativos a los tradicionales, como el automóvil, que comienza a competir con el ferrocarril. Así, quienes antes viajaban exclusivamente en tren empezaron a utilizar el automóvil y el ómnibus. Por su lado, el propio ferrocarril también abrió posibilidades a los nuevos visitantes. Son variados los planes de rebaja de tarifas que se pusieron en marcha: el más difundido fue el de los “boletos combinados” (acción coordinada entre el Ferrocarril del Sud, la Asociación de Hoteleros y la Asociación de Propaganda y Fomento).

La conjunción del Dr. Fresco en la Gobernación y del Intendente Camusso potenció el proceso de modernización del balneario y generó una fuerte política de obras públicas de urbanización de las riberas. Este propósito se instrumentó como parte de un amplio plan provincial denominado Plan Trienal de Obras Públicas. Bajo el encuadre legal se realizan las urbanizaciones de Playa Bristol (Casino y Hotel Provincial) y Playa Grande.

Simultáneamente se sancionó la Ley 4739 de Urbanización de Playas y Riveras, que regulaba las construcciones entre la avenida costanera y el mar, y el borde de tejido urbano sobre la costa marítima. De esta forma se sientan las bases de un marco regulatorio para expropiar tierras con fines de urbanización, con el objetivo de resolver el conflicto en torno de las construcciones precarias, lo que dio lugar a dos de las urbanizaciones costeras argentinas más importantes de la primera mitad de siglo XX.

La urbanización de Playa Bristol (1939), proyecto del arquitecto A. Bustillo (v.), conforma un complejo urbano-costero de fuerte impacto social y paisajístico. Se trata de un área de aproximadamente 95.000 m² y de 125.000 m² cubiertos, de los cuales 16.000 corresponden a instalaciones balnearias que se ubican en un zócalo oculto sobre el que se elevan dos grandes construcciones idénticas: el Casino y el Hotel Provincial, situados en forma simétrica a los lados de una plazoleta. Esta composición monumental pone de relieve la curva de la Bahía, y vincula a la vez ciudad y mar en un eje que articula a la preexistente Plaza Colón con el conjunto.

El segundo eje urbanizador, el de Playa Grande (proyecto de arquitectos de la Dirección Nacional de Arquitectura, en 1938), aunque de menor escala, cubre un área de 78.000

m², con 25.000 m² cubiertos, dando muestra de una particular complejidad de resolución de niveles y de estructura vial. Esta obra sintetiza en forma paradigmática el resultado de un itinerario de medio siglo de una nueva construcción de relaciones entre ciudad y mar. Una plataforma escalonada vincula el bulevar con la Playa, y articula a sus lados una sucesión lineal de balnearios en la forma de pabellones que siguen una estructura compositiva académica con lenguaje náutico. El sistema de pabellones remata a ambos lados con dos edificios que se diferencian del conjunto: el Yacht Club al sur y el Restaurante Normandie al norte.

Alrededor de estos nuevos emplazamientos balnearios se originó el barrio Los Troncos, nombre tomado del chalet homónimo diseñado por arquitecto Alberto Rodríguez Etcheto (v.) en 1938, construido con paredes de troncos combinadas con muros de piedra y techo de tejas normandas, que contribuyó al uso de la madera hachada en el repertorio del estilo Mar del Plata, extendido en la década del cuarenta

En cuanto a la arquitectura doméstica, tiene lugar en esta etapa la generalización del “estilo Mar del Plata”, el *chalet* de piedra y teja colonial. Esta vivienda unifamiliar, de mediana y pequeña escala, se caracteriza por tener rasgos pintorescos muy articulados, techos de teja colonial, porche y pequeño jardín al frente, y terminaciones rústicas en piedra o revoque blanco, o combinación de ambos. Los múltiples matices con que se presenta esta tipología en todos los niveles, desde la vivienda más ostentosa hasta las más elementales construcciones, aportan elementos para comprender un doble proceso: la intensa movilidad social y la disolución de diferencias entre las formas cultas y populares de habitar.

El cambio en la geografía social de la ciudad generó a la vez la ampliación de la planta urbana en el territorio. Los parques, tanto el de Deportes como Camet, ubicados lejos del núcleo urbano más consolidado, estuvieron lejos de ser el instrumento previsto de regulación y cualificación del tejido. Esta dinámica de extensión tuvo en esa década las particulares imprints de los “barrios parque” en el territorio. Una serie de intervenciones en el trazado, en su mayoría de iniciativa privada, permite inferir la continuidad que ha tenido esta traducción del modelo de las *Garden Cities* como modo de potenciar el desarrollo urbano. Resistiendo a la cuadrícula, desde pequeños gestos de introducir curvas en una calle hasta diseños radiales más sofisticados, en conjunción con la construcción de un ideal de “habitar” alternativo y

calificado por lo natural (de ahí las denominaciones de Bosque Grande, Pinos de Anchorena, etc.), estos trazados atípicos potenciaron un desarrollo discontinuo en el territorio. Tanto hacia el noreste, con trazados como los de Grosellar y Montemar y el proyecto no realizado de la Nueva Mar del Plata, como hacia el sudoeste con Bosque Alegre, San Antonio y Bosque Grande, fueron intervenciones fragmentarias funcionales a operaciones inmobiliarias de éxito más tardío. En el marco del gran contenedor de la cuadrícula, estas experiencias fueron intentos de calificar y valorizar sectores aún marginales del territorio.

EL BALNEARIO DE “MASAS”.

En su primera visita oficial a Mar del Plata, el Presidente J. D. Perón afirmaba en 1954 que el 90% de los que veraneaban en esa “maravillosa síntesis de toda nuestra patria”, eran obreros y empleados del país. De esta forma el peronismo intentaba ser el artífice de algo que ya existía. Ya en 1945, el Estado comienza a montar el engranaje de la recreación obrera y en ello juega un rol preponderante la acción de la Fundación Eva Perón. Con estos instrumentos se intentó hacer realidad un eslogan todavía hoy recordado: “Usted se paga el viaje, la Provincia el hospedaje”.

Sin embargo, todavía faltaban muchos años para que los trabajadores, en forma masiva, pudieran arribar a las playas. El medio millón de argentinos que visitaba al balneario en los años cincuenta diluyó en parte los alcances de estas políticas que, en definitiva, abrieron a

las clases medias el acceso al ocio.

En el período que va de los años cincuenta a los setenta se construye más del 50% del parque habitacional actual. Durante la primera parte se demuele el 70% del casco céntrico, hecho que da lugar a una fisonomía urbana signada por los edificios de altura. Se edificaron miles de departamentos ocupados por el turismo que iba conociendo a Mar del Plata, lo que produjo que en 1970 se llegara a los cincuenta mil departamentos desocupados en invierno y que para 1980 ese número se aproximara a los ochenta mil. Las prácticas se modificaban: los habitantes locales vaciaban sus casas o chalés en el verano para alquilarlos con el objetivo de tener una ganancia extra.

La acelerada expansión tuvo impacto en la fisonomía urbana. Su consecuencia más visi-



► EL PERFIL URBANO ORIGINADO POR EL ÁUGE TURÍSTICO DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XX, EN PLAYA GRANDE.



► LA RAMBLA DE MAR DEL PLATA EN LA ACTUALIDAD, CON EL HOTEL PROVINCIAL Y EL CASINO, DE ALEJANDRO BUSTILLO.

ble fue la definitiva caída del tradicional barrio veraniego que rodeaba a la Playa Bristol para dar lugar a la ciudad actual. La Plaza y la Avenida Colón y sus alrededores fueron el epicentro de este movimiento, que se propagó luego a otros puntos de la ciudad. Junto con esta asombrosa y casi irrestricta dinámica de sustitución, se construyen también casos puntuales de Arquitectura Moderna de valor, por ejemplo: la denominada Casa del Puente, proyecto del arquitecto Amancio Williams (v.), del año 1943, la Central de Correo, proyecto de arquitectos de la Secretaría de Comunicaciones, año 1948, el conjunto Galería y Torre Rivadavia y el Terraza Palace, en los años 1957 y 1958 respectivamente, proyectos del arquitecto Antonio Bonet (v.).

Asimismo, al lado de estas experiencias calificadoras se entran también asentamientos humanos precarios, muchos de ellos informales, que en conjunto caracterizarán también otro aspecto de este compulsivo proceso de urbanización.

En esos años se inicia además la gestión para realizar un Plan Regulador para la ciudad. En diciembre de 1957, durante el gobierno municipal del Dr. Aldao, se llama a un concurso por oposición y antecedentes con el fin de formular un Anteproyecto de Ordenamiento Urbano para la ciudad. El equipo elegido por el jurado estaba integrado por los arquitectos Francisco García Vázquez (v.), Manuel J. Paz, Eduardo J. Sarrailh (v.), Odilia Suárez (v.), Clorindo Testa (v.), Jorge Arancibia, Juan Duprat y Sergio F. Pico. El plan se implementa en el año 1963, luego de una compleja serie de mediaciones con organismos municipales, que incluye la contratación del arquitecto urbanista uruguayo Carlos Gómez Gavazzo como asesor técnico. El resultado final ha tenido la forma de seis decretos-ordenanzas, del año 1962,

con los siguientes contenidos generales: división territorial del ejido urbano, sistema vial del ejido urbano, usos del suelo, manzanas afectadas al uso público, edificación y zonificación del partido de General Pueyrredón.

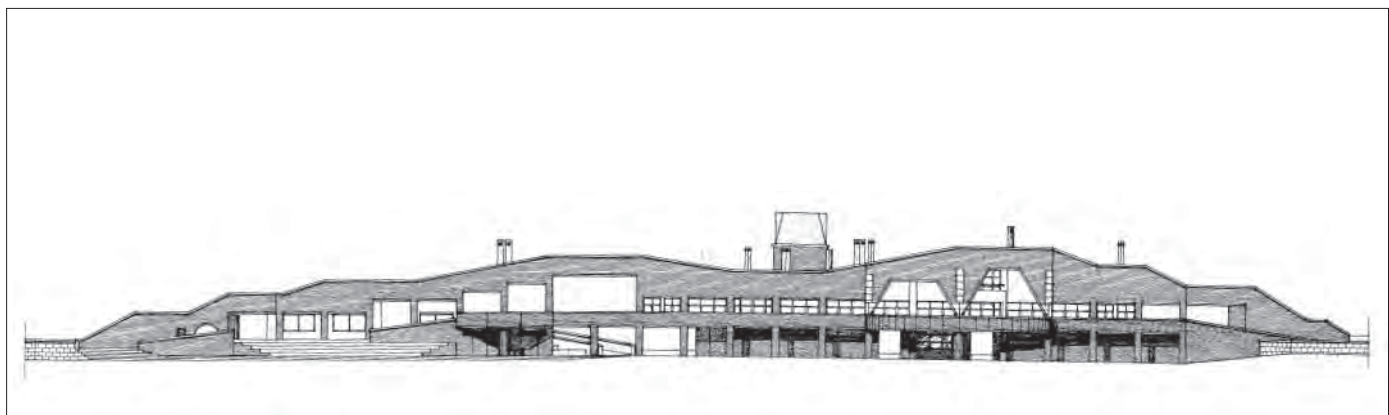
Con la llegada de las nuevas clases entra en crisis la hotelería, en particular la tradicional, y cambian los hábitos del alojamiento. Desde fines de los cincuenta se abandona la construcción de hoteles nuevos, al mismo tiempo que un alto porcentaje se demuele mientras que otros se transforman en edificios de altura. Los nuevos visitantes que arriban a Mar del Plata requieren en menor medida el antiguo “servicio” de lujo, y se embarca en la aventura de “adquirir un departamento” o dirigen su consumo a una hotelería de categoría inferior.

Por otro lado, la hotelería de las organizaciones obreras, contrariamente a las opiniones generalizadas, se difunde durante el transcurso de los gobiernos posperonistas, en especial, durante el Onganía. Su nacimiento data de 1948, cuando el gremio de Empleados de Comercio adquiere dos hoteles tradicionales. Hasta fines de los años setenta, la conversión de grandes hoteles privados en organizaciones sindicales fue muy escasa, en comparación con el proceso posterior. Cuando los sindicatos adquieran un mayor poder por las prerrogativas conferidas por las leyes de Asociaciones Profesionales (1958) y las de Obras y Servicios Sociales (1970), se podrá advertir una difusión sostenida de la hotelería sindical. Durante este proceso, Mar del Plata se convierte finalmente en un lugar de veraneo de sesgo “gremial”. Los casi 3.000.000 de turistas en 1973 lo convalidan. Y algunos de los viejos hoteles de gran categoría pasaron al poder de las organizaciones obreras. Como antes lo habían sido el Hürllingham y el Riviera, ahora se transfería el aristocrático Royal al gremio metalúrgico y el

Tourbillón de Playa Grande era adquirido por la Asociación Obrera Textil.

Para los visitantes de menores ingresos se comienza a montar un sistema de turismo social (subvenciones, colonias de vacaciones, hoteles sindicales), y para las clases medias se abren nuevas posibilidades de alquiler o compra de una propiedad en la ciudad junto al mar. La sanción de la Ley de Propiedad Horizontal (v.), en 1948, dio un espaldarazo a estas tendencias y una porción de los visitantes eligió orientar sus ahorros a la compra de bienes inmuebles. Las consideraciones señaladas ponen en entredicho la idea de fuerte raigambre de asociar la “Mar del Plata de masas” con una ciudad balnearia obrera como derivación de las iniciativas del primer peronismo. La masificación estuvo vinculada a un fenómeno de crecimiento económico y social de las clases medias urbanas que adoptaron como modelo de ciudad de veraneo aquella que habían ideado las clases aristocráticas en su etapa de mayor apogeo. Por otro lado, como hemos señalado, el mito de una ciudad turística abierta a todos, como “espejo de la democracia social argentina” (revista *Continente*, 1953), se venía gestando desde antes.

A principios de los noventa, junto con el turismo masivo, se desarrollan nuevas experiencias de construcción y jerarquización de espacios de ocio. La nueva apuesta para este turismo alternativo es la privatización de playas, si bien median distintos conflictos de orden legal, entre otros, el hecho de que según el Código Civil las playas son públicas; el sector de las riberas ubicado al sur de Punta Mogotes está finalmente sujeto a un plan especial que, siguiendo el extendido modelo de los *countries* cerrados, desarrolla un amplio proyecto de oferta turística. Se edifica el complejo “La Reserva del Mar Sociedad Anónima” (102 hec-



► VISTA DESDE LA PLAYA DEL BALNEARIO LA PERLA, PROYECTADO POR CLORINDO TESTA



► EL SHERATON HOTEL DE MAR DEL PLATA DEL ESTUDIO MARIANI, PÉREZ MARAVIGLIA.

táreas de playas forestadas desde el faro Punta Mogotes hasta el Paraje Los Acantilados), que comprende hoteles internacionales, clubes privados, *country* club, complejos comerciales, restaurantes, balnearios, instalaciones náuticas, etc., cuya primera etapa fue inaugurada en la temporada del año 1996 sobre trece hectáreas a la derecha del arroyo Corrientes. Esta tendencia sigue la lógica de extensión de riberas que desde principios del siglo XX, con los primeros proyectos en Playa Grande, ha producido proyectos ampliatorios de consumo más exclusivo al sur, y un uso más popular de la playa al norte de la villa, en el balneario La Perla. **F. C. / E. P.**

Bibliografía: R. GÓMEZ CRESPO Y R. COVA. ARQUITECTURA MARPLATENSE. EL PINTORESQUISMO. RESISTENCIA: EDIT. DEL IAIHAU, 1982; AA.VV. MAR DEL PLATA, UNA HISTORIA URBANA. BS. AS.: FUNDACIÓN BOSTON, 1991; E. PASTORIZA. LOS TRABAJADORES DE MAR DEL PLATA EN VÍSPERAS DEL PERONISMO. BS. AS.: CEAL, 1993; E. PASTORIZA Y J. MELÓN PIRRO. LOS CAMINOS DE LA DEMOCRACIA. BS. AS.: BIBLOS, 1996; F. CACOPARDO. "ASPECTOS MATERIALES DE UNA MAR DEL PLATA APÓCRIFA". EN: F. CACOPARDO (EDIT.). MAR DEL PLATA. CIUDAD E HISTORIA. BS. AS.: ALIANZA EDITORIAL, 1997; G. CICALESE. "LA REVALORIZACIÓN DEL SECTOR COSTERO SUR EN LA CIUDAD DE MAR DEL PLATA. 1970-1995". EN: 6° ENCUENTRO DE GE-

ÓGRAFOS DE AMÉRICA LATINA. BS. AS. 1997; C. MAZZA (EDIT.). LA CIUDAD DE PAPEL. MAR DEL PLATA: EDIT. FACULTAD DE ARQUITECTURA, URBANISMO Y DISEÑO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA, 1998. F. CACOPARDO Y A. NUÑEZ. "TRAZADO, URBANISMO Y OCUPACIÓN TERRITORIAL EN UNA CIUDAD INTERMEDIA ARGENTINA. MAR DEL PLATA, 1874-1950". EN: CD ANALES V SEMINARIO DE HISTORIA DE LA CIUDAD Y EL URBANISMO. PUC-CAMPINAS, 1998; F. CACOPARDO, E. PASTORIZA Y J. SÁEZ. "ARTEFACTOS COSTEROS, PRÁCTICAS Y SOCIEDAD EN TORNO AL MAR: PLAYA GRANDE EN MAR DEL PLATA ENTRE 1930 Y 1940". EN: V SEMINARIO DE HISTORIA DE LA CIUDAD Y EL URBANISMO. PUC-CAMPINAS. 1998 E. PASTORIZA Y J. CARLOS TORRE. "MAR DEL PLATA, EL SUEÑO DE LOS ARGENTINOS". EN: MARTA MADERO Y FERNANDO DEVOTO (ED). HISTORIA DE LA VIDA PRIVADA EN LA ARGENTINA. BS. AS.: TAURUS, 1999.

MARIANI / PÉREZ MARAVIGLIA. (MARIANI, Carlos: Mar del Plata, 1941; PÉREZ MARAVIGLIA, Haydée: Buenos Aires, 1943). Arquitectos. De amplia actuación en Mar del Plata en las últimas décadas del siglo XX, el estudio M/PM ha realizado importantes obras de equipamiento comercial y turístico, así como un considerable número de viviendas colectivas e individuales.

Sus proyectos se caracterizan por una marcada continuidad de principios simples de organización, que derivan de la propia experiencia proyectual, y por un cuidadoso uso de los materiales peculiares de la tradición constructiva local, expresado en la combinación de colores y texturas. Obras importantes para destacar son: la casa De Langhe (1985), la torre de departamentos en Bulevar Marítimo y Formosa (1987), el edificio de Tucumán y Falucho (1989), el conjunto habitacional Los Andes (1987). A ello se suma la galería comercial Paseo del Tempo (1986), realizada en la calle Alem, que intenta mantener el equilibrio entre las preexistencias y la intervención que el estudio efectúa para adaptar antiguas viviendas a un nuevo uso.

En la década de los noventa, M/PM realizan una serie de obras importantes en coincidencia con un proceso de rejerarquización de la ciudad. Entre ellas pueden citarse: el Acuario Mar del Plata (1994), el Sheraton Mar del Plata Hotel (1998) y la iglesia de San Benedetto. En todas puede observarse una continuidad con los planteos de la década anterior, aunque las referencias hayan variado. Persisten algunos rasgos invariables, como la conjunción de fuertes volúmenes que estructuran el conjunto, el uso

de texturas combinadas y la minuciosidad en el tratamiento de los detalles. También continúa construyendo viviendas, como la casa Marayui, en Chapadmalal. **F. A.**

Bibliografía: C. MARIANI Y H. PÉREZ MARAVIGLIA. "ARQUITECTURA DE IDEAS CONSTRUIDAS". EN: ARQUITECTURA SUR, N.º 1, 1990. R. FERNÁNDEZ. "PERMANECER EN LO FUGAZ". EN: SUMMA, N.º 252; R. FERNÁNDEZ. LA ILUSIÓN PROYECTUAL. UNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA 1955 - 1995. MAR DEL PLATA, FADU-UMdP, 1996.

MARKOVICH, JOSÉ. S/d. Arquitecto de origen croata. Activo en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX.

Sus obras están ejecutadas a partir de un tratamiento academicista despojado de alardes ornamentales, similar al de tantos otros proyectos realizados en el mismo período. Entre sus edificios más importantes figuran: 25 de Mayo 238 / 244 / 252; Reconquista 554 / 556; Ayacucho 595 y Tte. Gral. Perón (ex Canelo) entre L. N. Alem y 25 de Mayo (1912). Además trabajó en el proyecto de la Casa Parroquial de la iglesia de San Antonio de Padua en Villa Devoto, aunque no es responsable, como se creyó erróneamente, del proyecto de dicha iglesia. **C. G. G.**



► EDIFICIO EN L. N. ALEM Y PERÓN, DE JOSÉ MARKOVICH.

MARTIN, LUIS. S/d. Arquitecto. Activo en Buenos Aires durante el período de auge del Eclecticismo.

Realizó en Buenos Aires numerosas residencias, entre ellas las de Uruguay y Juncal, Montevideo 1725, Juncal 1321, Vicente López 1732, Quintana 160, Callao 924, Arenales 1334 y el Jockey Club de Tucumán.

Bibliografía: F. ORTIZ, R. GUTIÉRREZ, A. LEVAGGI, J. C. MONTERO, A. S. J. DE PAULA. LA ARQUITECTURA DEL LIBERALISMO EN LA ARGENTINA. BS. AS.: EDITORIAL SUD-AMERICANA, 1968.

MARTÍNEZ, ALEJO (H). S/d. Argentino, arquitecto. Uno de los primeros cultores de la Arquitectura Moderna (v.) en nuestro país. En la década de 1920 desarrolló una intensa labor profesional en la ciudad de Concordia, Entre Ríos, y la continuó luego en Buenos Aires. En su obra se advierte la evolución desde un rígido Art Déco (v.) hacia un Racionalismo que en los últimos años incorpora elementos vernáculos.

Se graduó en la Escuela de Arquitectura en 1921. En el año 1922 obtuvo el segundo premio en el concurso internacional para una Colonia de Convalecientes en la República Oriental del Uruguay. A partir de 1925 desarrolló su actividad profesional en la ciudad de Concordia, Entre Ríos. En esta primera etapa de trabajo, su obra se adscribe al más puro Art Déco, como se advierte en sus numerosos proyectos de viviendas: Péndola Díaz (1925), Marcóni (1927), Camaño (1929), Horne (1930), Castro (1930), hermanas Woolmer (1930), Zorraquín (1931), así como la Casilla del Juez de Raya, en el Hipódromo, con una resolución más próxima al Racionalismo. Ya en Buenos Aires su compromiso con los postulados de la Arquitectura Moderna fue absoluto. Su búsqueda



► CASA ZORRAQUÍN, C. DEL URUGUAY, DE ALEJO MARTÍNEZ.

de una arquitectura efectiva y económica se observa en los proyectos para viviendas económicas sobre terrenos de 10 varas, publicados en la *Revista de Arquitectura* (v.) y en *Nuestra Arquitectura* (v.). En 1932 proyectó la casa de renta de la calle Rivadavia 5805. Resuelta en esquina, se desarrolla en siete niveles, con una expresión exterior racionalista. En 1933 presentó el proyecto de su casa particular en el Primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea realizado en los salones de Amigos del Arte. En él puede verse la marcada influencia de la obra de los maestros del Movimiento Moderno. Se trata de un cubo modular, desarrollado en dos niveles, en parte elevado sobre *pilotis*. El volumen está trabajado a partir de un sistema de proporciones entre llenos y vacíos, despojado de ornamentos: planos blancos y puros surcados por vanos corridos. El garaje se adhiere a la vivienda, y el espacio interior alcanza la fluidez necesaria en el estar de doble altura que unifica la planta baja con la alta. La escalera circular se distingue en planta baja por su forma y la azotea se convierte en una terraza jardín.

Junto con Felix Sluzki, realizó en 1935 el proyecto de una casa para los maestros en la Loma del Golf Club, en Mar del Plata (hotel para docentes de todo el país). Resuelta en un volumen de base rectangular, se desarrolla en tres niveles que pueden seguir creciendo en altura. El acceso principal es central, mientras que por el fondo se da una circulación de servicio. Hacia los lados se encuentran los balcones terraza, de cantos redondeados, blancos como el resto del edificio. En 1936 proyectó una casita ("La casa eléctrica"), en su calidad de director de la firma Tortosa Hnos., que tuvo a su cargo la construcción de la misma para la exposición que el Instituto Argentino de Electricidad Aplicada realizó en un salón de la calle Florida.

A partir del año 1940 se advierte un cambio en el modo de concebir la arquitectura por parte de A. M., como él mismo lo expresa al presentar el proyecto para su casa en San Isidro (1946): "Cuando un pequeñísimo grupo luchaba, allá por los años de 1925 a 1930, por imponer las nuevas ideas, defendíamos el plano funcional, la simplicidad de la estructura, la verdad en el material, la casa para la escala del hombre ¿todo esto no aparece netamente aquí? Sí, pero aparece algo más, algo que por exceso de ortodoxia lo habíamos olvidado: la humanización de la casa" (*Nuestra Arquitectura*, n.º 4, abril de 1944, pp.120-124). De este período son las casas de San Isidro, en las calles Rivera Indarte 323 y en López y Planes



► CASA HORNE, C. DEL URUGUAY, DE ALEJO MARTÍNEZ.

1154, y la de Martínez, en la calle General Alvear. En ellas incorpora, entre otros elementos, tejas españolas, rejas artesanales, chimeneas y ladrillo a la vista. R. P.

Bibliografía: COLECCIÓN DE REVISTA DE ARQUITECTURA, 1922-1944.

MASELLA, ANTONIO. [Macela, Marcela, Marsella, Masellas Macola]. Turín (Italia), s/d - Buenos Aires, 1774. Maestro de obras. Activo en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XVIII. Contratado por diversas órdenes religiosas, participó en la construcción de la mayoría de las obras promovidas por ellas durante el período virreinal, entre las que se destaca como trabajo más importante la Catedral.

No era arquitecto de profesión, pero por su capacidad técnica la corte de Turín le había admitido "el ejercicio y el arte de arquitecto" después de un examen rendido en 1740.

Llegado a Buenos Aires alrededor de 1744, comenzó sus actividades en el templo de San Telmo y en el colegio de Belén. Dicha obra, a la que fue llamado por los jesuitas para reemplazar al hermano Schmidt (v.), lo ocupó aproximadamente hasta 1755. Según opina Furlong, su participación está centrada en la

capilla anexa, el colegio y la casa de ejercicios; no así en la iglesia, que ya estaba prácticamente construida.

El segundo trabajo realizado fue el proyecto y la construcción del templo de Santo Domingo (1751), obra que se desarrolló muy lentamente y recién estuvo lista hacia 1779.

Por otra parte, en su carácter de único maestro con conocimientos de arquitectura fuera de los hermanos de las órdenes religiosas, realizó diversos encargos y participó en comisiones oficiales para la ejecución de tareas, tales como la entrega del hospital a los padres Betlemitas, el reconocimiento e informe sobre las plantas del Cabildo y el convento de las Catalinas.

Su obra principal es la Catedral de Buenos Aires, aunque su participación está plagada de equívocos e inconvenientes. El templo edificado anteriormente se derrumbó en 1752. Solo quedaron en pie la fachada y las torres construidas en 1727 por el jesuita Blanqui (v.). Ante la situación, las autoridades eclesiásticas desistieron de reconstruir el edificio y decidieron materializar uno nuevo de proporciones mayores. Masella fue elegido para la dirección de los trabajos, aunque se supone que también diseñó los planos del mismo. Si bien el proyecto demuestra sus conocimientos de arquitectura —una iglesia de tres naves con capillas laterales, de las llamadas jesuíticas—, en la construcción, según consta en los documentos, incurrió en una serie de impericias que tuvieron serias consecuencias. En efecto, en 1770, al desarmarse la cimbra de la cúpula, aparecieron importantes rajaduras, por lo que se nombró para examinarla a una comisión de técnicos, formada por los ingenieros B. Howell (v.) y B. Cardoso (v.), además de un grupo de maestros albañiles, funcionarios y el mismo Masella. La comisión constató las irregularidades y decidió su demolición y reconstrucción. **F. A.**

Bibliografía: G. FURLONG S. J. ARQUITECTOS ARGENTINOS DURANTE LA DOMINACIÓN HISPÁNICA. BS. AS.: 1946.

MASELLA, JUAN BAUTISTA. Piamonte (Italia), 1743 - Buenos Aires, s/d. Maestro Mayor. Activo en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XVII.

Hijo del arquitecto saboyano, colaborador de Mosquera (v.), cumplió diversas comisiones y cargos oficiales. En 1784 fue nominado por F. de Paula Sanz como funcionario encargado del control de las obras públicas y particulares. En 1786 se lo nombró Alarife de la Real Fortaleza,

además de Maestro Mayor de Fuertes y Fortalezas de campaña. Se cree que proyectó e inició la construcción de la iglesia del pueblo de Pilar en la Provincia de Buenos Aires. **F. A.**

Bibliografía: G. FURLONG. ARQUITECTOS ARGENTINOS DURANTE LA DOMINACIÓN HISPÁNICA. BS. AS.: HUARPES, 1946.

MASSA, CARLOS C. S/d. Arquitecto. Realiza numerosas obras eclesiásticas en las primeras décadas del siglo XX.

Entre sus principales obras, cabe citar: la iglesia de Roque Pérez en la Prov. de Buenos Aires, la iglesia del Seminario Menor de La Plata, la iglesia de San Nicolás de Bari en Santa Fe 1350 y las iglesias de Bonpland 1983 y Dorego 892, en Buenos Aires

Bibliografía: F. ORTIZ, R. GUTIÉRREZ, A. LEVAGGI, J. C. MONTERO, A. S. J. DE PAULA. LA ARQUITECTURA DEL LIBERALISMO EN LA ARGENTINA. BS. AS.: EDITORIAL SUD-AMERICANA, 1968.

MASSÛE, ALFREDO PEDRO. París, 1859 - Barcelona, 1923. Arquitecto. Activo en Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Realizó una importante obra de carácter ecléctico, primero, y en relación con el *Art Nouveau* francés en su última etapa.

Alfredo Massüe habría iniciado su formación profesional en la Escuela Especial Militar de Saint-Cyr, pero se retiró con el grado de subteniente para emprender los estudios de arquitectura.

Una vez terminada su formación, decidió emigrar a América. Un factor directo que impulsó su viaje fue la invitación de su ex profesor, el uruguayo Juan Pedro Lamolle.

Habiendo estudiado ingeniería en Francia y frecuentado ambientes académicos, Lamolle, de regreso a su país, llegó a ocupar importantes cargos públicos. Cuando invitó a su amigo francés, lo destacó a la ciudad de Mercedes, hacia 1880 o 1881, y le encomendó la realización de importantes obras de arquitectura y de ingeniería. Entre ellas, se le han adjudicado los puentes levantados sobre los arroyos Bizcocho y Dacá, la capilla del colegio de las Hermanas del Huerto, el Teatro Politeama Colón, diversas mejoras en el puerto, así como la participación en la construcción del hospital, todo eso, como resultado de su gestión como pri-

mer director de Obras Municipales de la ciudad de Mercedes.

Además de la obra pública, el arquitecto Massüe se dedicó a administrar las estancias que su mujer, oriunda de Mercedes, había heredado de su padre. Posteriormente fundó una empresa arenera de gran magnitud, que quebró como consecuencia de la crisis del noventa.

Luego de un segundo quebranto en el negocio de los materiales de la construcción, se trasladó con su familia a Buenos Aires, decidido a desarrollar su profesión de arquitecto, e instaló su primer estudio en la calle Perú 359. Desde un comienzo su actividad profesional en la capital porteña fue exitosa, pero en especial se destaca su participación en el concurso del edificio del nuevo Congreso, por la que fue premiado (1895).

Cuando eligieron a Juan Idiarte Borda presidente del Uruguay en 1894, el arquitecto Massüe fue llamado a Montevideo. Puso su estudio en esa ciudad, pero mantuvo siempre el de Buenos Aires. Aunque fue en Montevideo donde prosperó y se rehizo económicamente. Empezó la construcción de importantes edifi-



► EDIFICIO ART NOUVEAU EN BS. AS., DE A. MASSÛE. FUE REMODELADO Y SOLO SE CONSERVÓ LA TORRE ESQUINERA.

cios; levantó la residencia del presidente Idiarte en la Capital y su chalet de veraneo, en Colón, de carácter pintoresquista; el palacio Heber, en 18 de Julio 998, varias residencias privadas en Paso de los Molinos, y dirigió la refacción de la vieja Universidad cercana al Puerto

Asesinado el presidente Idiarte Borda en 1897, se trasladó otra vez a Buenos Aires en 1900. En esta etapa participó de las novedades y la efervescencia de la *Belle Époque*. Durante este período trabajó intensamente y realizó viajes y desplazamientos frecuentes a Europa. En Buenos Aires llegó a construir más de cuarenta edificios, entre los que se destacan: Chile 1045, Charcas 1600 (demolido), Uruguay 194, Moreno 1442, Méjico 2936, Cerrito y Juncal (demolido) (1903), Paseo Colón y Venezuela, y un proyecto para el Mercado del Plata.

Sus trabajos de ese período pueden ser considerados dentro de la corriente del *Art Nouveau français* (v. *Arte Nuevo*). Su obra más conocida es el edificio ubicado en la calle Talcahuano y Tucumán (1903), sobre Plaza Lavalle, frente al Palacio de Tribunales, construido en 1903. Este edificio ha sido demolido en gran parte; solo se ha conservado el sector de la esquina con su cúpula metálica.

Durante el año 1908, Alfredo Massüe realizó varios viajes al Brasil y, en abril de 1909, se instaló con toda su familia en Río de Janeiro. Gracias a su amistad con el Barón de Río Branco, realizó una serie de trabajos en esa ciudad. Entre las obras que habría construido en Río, figuran una Capilla y la refacción y modernización del antiguo acueducto que cruzaba la ciudad. En Río fundó una sociedad con Francisco Anchorena, destinada a la construcción de vigas de cemento armado para techos y entresijos, según el sistema suizo “Seward”. Una vez puesta en marcha la empresa, vendió su parte y regresó con su familia a Buenos Aires, poco antes de los festejos del Centenario de 1910.

Luego de la Primera Guerra Mundial fue llamado a París para Integrar la Junta de Reconstrucción de las zonas devastadas en Francia. El arquitecto Massüe fue designado “Attaché” en el Servicio de Arquitectura de la Prefectura del Departamento del Sena para el control de los trabajos que se efectuaban en las diversas comunas de ese Departamento. Continuó con estas tareas hasta su muerte, ocurrida en 1923.

Bibliografía: E. MASSÜE y M. E. LÓPEZ. “ALFREDO MASSÜE, UN FRANCÉS EN EL RÍO DE LA PLATA”. EN: REVISTA DEL CONSEJO PROFESIONAL DE LA ARQUITECTURA.

MATERIALES. Revista de historia y crítica del habitar, editada en Buenos Aires en cinco números aparecidos entre 1982 y 1985, expresión de un equipo de investigación dirigido por Jorge F. Liernur (1946), cuya formación de posgrado en Venecia, junto a M. Tafuri, le permitió iniciar una revisión de la historia de la arquitectura, la ciudad y el habitar a partir de nuevas preguntas y nuevos instrumentos (v. *Historiografía y crítica de la arquitectura*).

Como revista, surgió a partir de las actividades de investigación desarrolladas en el Departamento de Análisis Crítico e Histórico de La Escuelita, a cargo de Katzenstein (v.), T. Díaz (v.) y J. Liernur. En el equipo se incorporaron otros profesionales jóvenes (Aliata, Ballent, Mele, Sarquis, Gizarelli, entre otros) y al poco tiempo se dieron el nombre propio de PEHECH: Programa de Estudios Históricos para la Construcción del Habitar, que por cierto era afín al PEHESA: Programa de Estudios de Historia Económica y Social Americana, que funcionaba desde 1978 en el Centro de Investigaciones Sociales sobre el Estado y la Administración (CISEA), con quienes mantuvieron fluidas relaciones. Se advierte la necesidad de promover elementos renovados para suscitar el debate y la construcción de ideas, hasta entonces clausurados por



► REVISTA MATERIALES.

el Proceso. El grupo se posicionó independientemente, dado que fuera de La Escuelita primero, y luego de la SCA, no contaban con respaldos institucionales. Tal condición de *outsiders* pudo emerger recién a fines de los setenta, cuando un relativo descongelamiento de la férrea censura del Proceso permitió la aparición de revistas culturales críticas como *Punto de Vista*, dirigida por Beatriz Sarlo. Cercano a este núcleo, Liernur, desde *Materiales*, generó una revista que —al igual que *Punto de Vista* lo hacía en relación a la literatura y la cultura de entonces— resultó desde el comienzo de menor alcance cuantitativo que las otras revistas aparecidas en los ochenta, dado el tipo de edición artesanal, su distribución dentro de un círculo restringido y la naturaleza de los trabajos publicados, destinados a un público con inclinaciones histórico-críticas más definidas.

El contexto editorial local en relación a la arquitectura estaba dado entonces por *Summa*

(v.), *A/mbiente* (v.) y *DANA* (v.), que mantenían regularidad de tirada —mensual o bimensual—, mientras que por razones económicas dejaba definitivamente de aparecer *Nuestra Arquitectura* (v.). Por cierto, si bien tanto *Summa* como *Nuestra Arquitectura* —a pesar del dominante perfil profesionalista al que apuntaban— no rechazaron artículos del tipo que aparecerían en *Materiales*, su recepción provocaba editoriales cuyo talante iba del desconcierto a la incompreensión. Las líneas editoriales de las cuatro revistas apuntadas, en lo que hace a la reflexión en torno del debate internacional frente a la emergencia del llamado “Postmodernismo”, eran generalmente de abierta nostalgia por los tiempos “heroicos” de la Arquitectura Moderna, en la línea de Waismann (v.), Huxtable o Zevi (v.), denunciando duramente y de modo genérico las manifestaciones recientes de la teoría y la práctica. En efecto, en el número de marzo de 1981 *Summa* publicó un trabajo tan polémico para el estado del debate de entonces como Post Modernismo de Liernur, no sin señalar en el editorial que si bien “vale la pena seguir el algo intrincado lenguaje que el autor hereda tal vez de su época de investigación y docencia en Venecia [...] cabe desear una simplificación progresiva del mismo”.

El primer número de *Materiales*, aparecido en 1982 (que con los tres siguientes compartió el formato multicopia, producido a partir de originales mecanografiados por sus autores), sin auspiciantes, con un aire *underground*, reunió cuatro trabajos sobre el Concurso de la Biblioteca Nacional (Aliata, Ballent, Liernur y Mele), que mostraban cómo los proyectos premiados de Testa (v.) y Solsona (v.) habían supuesto una ruptura, en el sentido de inaugurar un nuevo modo de hacer arquitectura, basado en la apuesta a soluciones formales impactantes, de nitidez conceptual, cuyos riesgos se traducían en partidos gestuales. Complementariamente este número selló el inicio de una larga relación con Beatriz Sarlo que se continúa al presente —principalmente en *Punto de Vista*—, en el sentido de aproximar el debate crítico e histórico arquitectónico a las coordenadas del más abaricante debate cultural.

El número siguiente estuvo centrado en la cuestión de la Modernidad en la Argentina de los años treinta, eje que Liernur desarrollaría sin interrupción hasta el presente en numerosos trabajos. En esta línea se planteó casi todo el número, incluyendo un trabajo de Sarquis sobre la vanguardia literaria y la arquitectura, otro de Sarlo sobre las vanguardias literarias de la década del veinte (la revista *Mar-*

tin Fierro, Borges y el criollismo urbano), la publicación de un debate sobre la arquitectura en los treinta entre Katzenstein, Liernur y Sarquis, y dos trabajos sobre el proceso de modernización en la Argentina a partir de 1880: el de Gizarelli sobre “los espacios de la educación” (nótese el epocal influjo foucaultiano) y otro de Pschepiurca sobre el parque metropolitano.

En el tercer número (agosto de 1983) muestra el paso del grupo desde el Departamento de Análisis Crítico e Histórico de La Escuelita al Centro de Estudios de la SCA (CESCA). Se plantearon trabajos no ligados a un eje común, entre las que se destaca el de Ballent sobre la condición profesional en la década del cincuenta, inicio de una búsqueda que la autora amplió en los años siguientes al entero tema del peronismo y sus representaciones.

El cuarto número (diciembre de 1983), a la par que incluía traducciones de trabajos recientes de Vidler, Porphirios, Frampton y Ginzburg (este comentado por Hebe Faldutti), se orientó a revisar las miradas críticas recientes sobre la historia de la arquitectura universal: en esta línea se sitúan los trabajos de Silvestri sobre la interpretación que Norberg Schulz realiza de Brunelleschi y el de Mele sobre Colin Rowe. Liernur continuó su indagación sobre la Modernidad en la Argentina, y se retrotrajo al momento del Centenario; temáticas todas estas que darían lugar a posteriores ejes de investigación y debate.

El quinto número (en edición compuesta en imprenta y aparecida en marzo de 1985) estuvo íntegramente dedicado a la tarea del Departamento de Historia de la Arquitectura de Venecia; reunió traducciones y entrevistas (realizadas por Mercedes Daguerre y Giorgio Lupo, autores, además, de un ensayo historiográfico) que mostraron un camino del cual los libros traducidos al español y obtenibles localmente eran solo la punta de un *iceberg*. En rigor, desde el primer número se había intentado exponer escritos inéditos en español: la clase inaugural que dio Manfredo Tafuri en el curso 1977-1978 sobre Viena (en el número 1), la traducción de un capítulo de *Abitare nel moderno* de Francesco Dal Co, en el segundo, y una entrevista a Tafuri en el tercero. El reconocimiento por parte del *establishment* llegaría entonces, cuando *summarios* dedicó un número doble entre julio y agosto de 1985 a difundir las actividades y algunos trabajos del grupo, que bien puede considerarse la edición póstuma de *Materiales*.

La revista nació de la necesidad de un grupo de tener un órgano de difusión e intercam-

bio en la común tarea que se habían autopropuesto de construir la historia de la arquitectura argentina desde un ángulo inédito para la tradición historiográfica local, desapareció al pasar varios de sus miembros a desarrollar proyectos de investigación dentro del Conicet y del IAA. Opuestamente a *Punto de Vista*, que se consolidaba regularmente con tres números anuales, el grupo que formó *Materiales* se autoprovochó una diáspora —en concretos términos de colectivo editorial—, que solo en 1997 se reconstruyó parcialmente con la aparición de la revista *Block*, dentro del marco del Centro de Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato di Tella. **E. G.**

MAYER MÉNDEZ, MANUEL. Santiago de Compostela (Galicia, España), 1904 - Bahía Blanca, 1986. Arquitecto y artista plástico. Realizó en Bahía Blanca importantes obras de carácter ecléctico. Fue también uno de los introductores de la Arquitectura Moderna en esa ciudad.

Graduado en la UBA en 1929, comenzó a actuar en Bahía Blanca asociado con el arquitecto Cabré Moré. Realizó la fachada de la catedral y su casa parroquial. Durante los años treinta proyectó y ejecutó varias obras de carácter deportivo, como la sede del club Olimpo (1935) y la del club Estudiantes (1938-1939). En los comienzos de la década del cuarenta proyectó y dirigió las obras del Golf Club “Palihue” y luego el barrio del mismo nombre en estilo pintoresco. En 1950 realizó su obra más importante: el edificio del Rectorado de la Universidad Nacional del Sur, dentro de la corriente de Clasicismo monumentalista. Su versatilidad estilística le permitió también proyectar varios edificios de oficinas y departamentos dentro de los cánones de la Arquitectura Moderna: Edificio Taberner; Pizá Roca y las oficinas de la Corporación del Comercio y de la Industria.

Bibliografía: G. VIÑUALES Y J. M. ZINGONI. PATRIMONIO URBANO Y ARQUITECTÓNICO DE BAHÍA BLANCA. BAHÍA BLANCA: IADIHAU, 1990.

MEANO, VÍCTOR. Susa (Turín, Italia), 1860 - Buenos Aires, 1904. Ingeniero y arquitecto Su obra, desarrollada exclusivamente en el ámbito rioplatense, incluye pocos edificios, pero de singular relevancia institucional y urbana: el Teatro Colón y el Congreso Nacional en Buenos Aires, y el Palacio Legislativo del Uruguay

en Montevideo. La trayectoria de Meano es característica en el mosaico de la arquitectura finisecular, donde se cruzan diversos orígenes, tendencias, a la vez compatibilizados por reglas y modalidades académicas.

Víctor Meano se forma en ese Piamonte que por entonces lleva a su culminación la gesta de la unidad italiana. En 1878 obtiene el título de geómetra en el Instituto de Pinerolo; estudia arquitectura en la Academia Albertina. Hacia 1880 inicia su experiencia laboral en la oficina turinesa de su hermano el ingeniero Cesare Meano. En 1884, convocado por Francisco Tamburini (v.) desde la Argentina, emprende viaje a Buenos Aires. Luego del fallecimiento de su anfitrión en 1890, Meano se hace cargo del Colón. Abogado más tarde al Congreso, queda enteramente consagrado a esas dos grandes obras públicas. Mientras tanto, no incursiona en el campo de las encomiendas privadas, ni en las instancias corporativas o académicas del ambiente disciplinar. No desarrolla tampoco una producción teórica, aunque las memorias con que fundamenta sus proyectos proveen significativas evidencias de su pensamiento. Meano, que a diferencia de otros exitosos arquitectos de origen extranjero, parece haber tenido vínculos muy tenues con la sociedad local, fallece tempranamente, y en trágicas circunstancias; en el mismo momento se fallaba a su favor en el concurso del Palacio Legislativo montevideano.

La obra del nuevo Teatro Colón surge de una concesión otorgada en 1889 al empresario Ángel Ferrari, que se presenta con un proyecto arquitectónico de Francisco Tamburini (v. Teatro). En 1892 se presentan planos definitivos ya rubricados por Víctor Meano. Las evidencias disponibles indican que el proyecto de Meano, aun con algunas innovaciones en materia de fachada, altura general y configuración de palcos, en lo esencial representa una prosecución del planteo inicial. Tamburini y Meano optan así por el tradicional partido arquitectónico de la llamada curva italiana, en forma de herradura, por razones de eficacia óptica y acústica, pero también con el supuesto de la diferenciación y jerarquización social de las localidades. Descartan las propuestas neoclásicas “revolucionarias”, basadas en el partido semicircular y el igualitarismo de las localidades. Meano, si bien reconoce la validez del partido semicircular, lo juzga obsoleto ante tres rasgos teatrales modernos: la cubierta, la profundidad de la escena y la distribución clasista del público. Y en cuanto a lo que denomina “gé-



► EL PALACIO DEL CONGRESO, EN CONSTRUCCIÓN.

nero” de su proyecto, Meano lo describe como una combinación de caracteres renacentistas italianos, distribución alemana y ornamentación francesa.

El concurso para el Congreso se sustancia en 1895, mientras que la construcción tuvo lugar entre 1898 y 1906. Aquí, las decisiones proyectuales de Meano escapan a las rutinas de la tipología parlamentaria; como lo reconoce Ortiz (1985), su partido no es ortodoxo. La distribución está regida por la enfática diferenciación de las dos direcciones perpendiculares. En el eje norte-sur se coloca la Cámara de Senadores; mientras que en el eje este-oeste, resueltamente predominante, se instala la Cámara mayor (de Diputados y Asamblea Legislativa), como parte de una ceremonial secuencia de ambientes, entre ellos el notable Salón Azul, bajo la cúpula y en el centro de la composición. Este eje predominante aparece como una continuación virtual, a escala edilicia, del eje urbano de la Avenida de Mayo; de ahí que Meano defina al Congreso como un *non plus ultra* del flamante bulevar. (v. *Legislatura*).

Exteriormente, la masa edilicia se eleva con la habitual secuencia tripartita y, asimismo, en la tradición académica de los *risalti*, presenta episodios de variedad en los pabellones angulares, los pórticos del frente y los laterales, y, en fin, con el remate absidial de la Cámara de Diputados en la fachada occidental. La cúpula del Congreso es un conjunto de alta complejidad, que adiciona un basamento con ventanas termales, cúpula interior, tambor, cúpula externa, balcón y aguja. Con esta cúpula, que por otra parte guarda una relación proporcional con el cuerpo general del edificio, queda atestiguada la afinidad de Meano con las opciones peraltadas y nervuradas de la tradición renacentista y barroca italiana.

En el caso del Palacio Legislativo uruguayo, resuelto por concurso internacional de proyectos, Meano se halla frente a un programa con significativas restricciones, no solamente presupuestarias, sino también en cuanto a superficie del predio y paisaje del entorno. La planta del proyecto se encuadra, como en Buenos Aires, en una morfología amanzanada. La distribución se organiza según dos ejes perpendiculares. El principal corre desde el pórtico y se despliega en una gran Sala de Pasos Perdidos, con iluminación cenital. En la dirección opuesta, quedan colocadas las dos Cámaras, de modo simétrico; la Asamblea General coincide con el recinto de Senadores y la distribución se completa con cuatro patios y una circulación perimetral. Ante la imposibi-

lidad económica de la cúpula, Meano destaca exteriormente los bloques de las Cámaras por lo que genera una situación de dualidad en la volumetría general. Reconoce aquí las deudas proyectuales con el Reichraths vienés de Von Hansen (1873), que se advierten en la simetría de las cámaras, el gran hall en forma de atrio alargado y, en fin, por el carácter simplificado neoclásico. Pero existe ese “círculo de hierro” contra el que protesta Meano, cuando se refiere a las limitaciones presupuestarias que le vedan la piedra y sobre todo le impiden rematar el conjunto con una cúpula. Era previsible que tales limitaciones se eliminarían, tal como sucedió posteriormente al modificar el tamaño, la calidad y la ubicación del emprendimiento, aunque respetando, bajo guía de Gaetano Moretti (v.), su anatomía original. De otro modo hubiera sido (al decir de Meano) como “un gran buque navegando angustiosamente entre las estrechas orillas de un pequeño río”.



▶ PLANTA DEL PALACIO DEL CONGRESO DE LA NACIÓN.

Con mayores o menores acentos críticos, la historiografía ha calificado la obra meaniana a través de categorías estilísticas, de cuño pevsneriano; en cambio, no se han desarrollado las cuestiones tipológicas y distributivas, ni la crítica “funcional”, promovida en su momento por Buschiazzo. Más recientemente, otros autores han sugerido diferentes ángulos históricos y críticos (Sabugo, 1993; Fernández, 1985; Daguerre, 1992), tomando distancia de las categorías ensayadas anteriormente.

Si la obra del Colón fue básicamente una prosecución del proyecto de Tamburini, y si en Montevideo Meano proveyó una estructura luego redefinida, el Congreso de Buenos Aires, criatura enteramente suya, debe considerarse como evidencia central de sus intenciones y sus procedimientos.

La caracterización de Meano como ecléctico ha sido tan frecuente como poco convincente; por el contrario, sus realizaciones merecen interpretarse a la luz de las tradiciones y corrientes predominantes en su ámbito formativo piemontés, bajo el poderoso influjo de Alessandro Antonelli, maestro que ha sido incluido (por Gregotti y Rossi, entre otros) en un Revisionismo Neoclásico sustancialmente ajeno al Eclecticismo. Por tanto, resulta más consistente advertir en Meano una suerte de singular Neoclasicismo, indudablemente académico y de inclinaciones inclusivas, que le permiten absorber e incorporar lecciones renacentistas y barrocas, así como la tendencia a un dramatismo volumétrico y una autonomía de las diversas partes compositivas. Entre estas, se destaca sin competencia esa Cúpula que, en la visión meaniana, representa un elemento capital de la arquitectura, pero también de la urbe y de su paisaje. **Ma. S.**

Bibliografía: A. ROSSI Y V. GREGOTTI. “LA INFLUENCIA DEL ROMANTICISMO EUROPEO EN LA ARQUITECTURA DE ALESSANDRO ANTONELLI” (1957). EN: ALDO ROSSI. PARA UNA ARQUITECTURA DE TENDENCIA, ESCRITOS 1956-1972”. BARCELONA: GILI, 1977; R. IGLESIA. LA ARQUITECTURA HISTORICISTA DEL SIGLO XIX. BS. AS.: ESPACIO EDITORA, 1979; R. FERNÁNDEZ. “EL ORDEN DEL DESORDEN, APUNTES ECLÉCTICOS SOBRE EL ECLECTICISMO PORTEÑO”. EN: GOLDBERG, JORGE, ECLECTICISMO Y MODERNIDAD. BS. AS.: FAU-UBA, 1985; F. ORTIZ. “LA ARQUITECTURA DEL CONGRESO NACIONAL”. EN: ZAGO, MANRIQUE (DIR.). EL CONGRESO DE LA NACIÓN ARGENTINA. BS. AS.: ZAGO, 1985; V. BAEZA Y OTROS. “VITTORIO MEANO”. EN: CRÍTICA, N.º 10. BS. AS.: IAAIE/FADU-UBA (EN PRENSA); L. BAUSERO. HISTORIA DEL PALACIO LEGISLATIVO DE MONTEVIDEO. MONTEVIDEO: 1987; M. SABUGO. “¿QUIÉN MATÓ A VITTORIO MEANO?”. EN: SUMMA, N.º 4, 1993.

MEDHURST THOMAS, CHARLES EVANS. Londres (Inglaterra), 1849 - Íd., 1918. Arquitecto. Inició su actuación en nuestro país en la última década del siglo XIX como proyectista de compañías británicas de Ferrocarril. También realizó obras para el Estado y trabajó de manera intensa como profesional liberal.

Se graduó en Londres en 1892, luego de pasar por la Architectural Association y el Kings College, donde fue discípulo de Campbell Jones y asistió a las clases de Arquitectura y Construcción de Banister Fletcher.

Su llegada a Buenos Aires en 1893, junto a otros técnicos ingleses, está ligada a la creación de líneas troncales del ferrocarril de nues-

tro país: formó parte del cuerpo de arquitectos del Ferrocarril Oeste y luego del Ferrocarril Pacífico.

De ahí en más MT, quien también participó en la fundación de la SCA (v.), desplegó una importante labor profesional, en respuesta a encargos provenientes del Estado y del sector privado, y actuó en forma individual o en sociedad con Inglis (v.) o con Ochoa (v.).

Su producción incluye obras en Capital Federal, en el interior de nuestro país y en el Uruguay. En ella abordó temas tan variados como la arquitectura religiosa, educacional, bancaria y, en la doméstica, casas de renta, viviendas individuales y agrupadas.

En sociedad con Inglis, participó en 1897 en el concurso organizado para la realización del Orfelinato Irlandés de Caballito, en el que obtuvo el primer premio. Al año siguiente comenzó con Ochoa la construcción de la Catedral de Azul, Mención Honorífica en la sección Bellas Artes de la Exposición Nacional de 1898.

La firma MT y Ochoa, que obtuvo un premio en el concurso organizado para la construcción del Hospital Durand, es autora de numerosas sucursales del Banco Nación.

En 1901, MT participó junto a otros profesionales, encabezados por Buschiazzo (v.), Christophersen (v.) y Dormal (v.), en la segunda fundación de la SCA. Ese mismo año también integró, con Jaeschke (v.), Schlinder (v.) y Siegrist (v.), una Comisión dedicada al estudio del Reglamento de Construcciones y, desde 1903 a 1911, ocupó distintos cargos directivos.

Trabajando para el Estado, propuso en 1902 un modelo de casa económica, y entre 1906 y 1907 se desempeñó como proyectista del Departamento de Enseñanza del Gobierno de Buenos Aires, para el que realizó escuelas modelo en Bahía Blanca y Pigué.

Posteriormente, actuando forma independiente, realizó una serie de viviendas individuales, caracterizadas por la adopción de referencias medievalistas provenientes de la tradición constructiva inglesa. Tras una estadía de tres años en Londres realizó en Buenos Aires el *petit-hotel* de Pacheco de Melo 2110, en un riguroso estilo Tudor, al que le siguieron los de P. de Melo 1176, 2110, 2155 y 2177, el de Juncal 2166 y el de Uruburu 1614. Ubicadas en angostos lotes entre medianeras, y siempre sobre la línea municipal, estas viviendas urbanas mantienen una organización funcional en común: todas se desarrollan en tres niveles, en los que, a una planta baja destinada a hall de acceso y escritorio o servicios —cochera—, le sucede la planta principal con las habitaciones

públicas y un ático con los dormitorios. En sus fachadas, abundan signos y técnicas características de la tradición inglesa que incluye *bow window*, entramados de madera y la combinación de revoque símil piedra con ladrillos prensados con junta blanca.

El tema de la vivienda económica despertó en MT un particular interés, coincidente con el de su socio, Ochoa, quien ocupó distintos cargos dentro de la Comisión Nacional de Casas Baratas (v.). MT obtuvo en 1917 el primer premio en el concurso organizado por ese organismo para la definición de la planimetría del Barrio Alvear, aunque posteriormente se apelaría a otro esquema para su ejecución.

En la década del veinte MT sugiere desde la *Revista de Arquitectura* (v.) formas de abaratar la vivienda a través de importantes reducciones dimensionales, principalmente al redefinir la altura habitual de los locales.

A fines de los años veinte, encuentra en Mar del Plata la posibilidad de llevar a cabo, aunque en reducida escala, indagaciones en el campo de la vivienda económica. Junto a la vivienda individual de calle Luro 3862, y las tres casas de veraneo de calle Tucumán 2900, en esa ciudad realizó viviendas agrupadas en la calle Dorrego entre Luro y San Martín y un conjunto de 16 pequeños chalets aparcados en la manzana delimitada por las calles 25 de Mayo, 9 de Julio, Dorrego y Guido.

Varios años después de sus trabajos en Bahía Blanca y Pigué, retomó el tema de la arquitectura educacional y realizó, por encargo de S. A. Bieckert, una escuela en Llavallol para ser donada al Gobierno de Buenos Aires. Manteniendo una organización común a las

respuestas que se venían dando a ese programa desde comienzos de siglo, el lenguaje signado por la presencia de pesados contrafuertes, refuerzos de piedra en las aristas, remates almenados y arcos ojivales rebajados, manifiesta en la década del treinta, como un elemento distintivo, la permanencia de su filiación a las corrientes historicistas de origen inglés en nuestro país. **G. V.**

Bibliografía: F. ORTIZ, R. GUTIÉRREZ, A. LEVAGGI, J. C. MONTERO, A. S. J. DE PAULA. LA ARQUITECTURA DEL LIBERALISMO EN LA ARGENTINA. BS. AS.: EDITORIAL SUDAMERICANA, 1968; J. GAZZANEO Y M. SCARONE. ARQUITECTURA DE LA REVOLUCIÓN INDUSTRIAL. BS. AS.: IAA, 1969.

MELIGA, ÍTALO. Tavigliano (Vercelli, Italia), 1859 - S/d. Ingeniero. Realizó obras de importancia en Rosario a fines del siglo XIX y principios del XX.

Se graduó de ingeniero en Turín. En 1882 llegó a la Argentina y se estableció en Rosario. Fue ingeniero jefe de la municipalidad de esa ciudad. Proyectó y construyó el Mercado Modelo en Bulevar Oroño y el Hotel Italia (1890). También fue autor de numerosas residencias privadas: la de la familia Astengo, Castagnino en San Juan y Maipú (1896), de Giacomo y Luis Pinasco en Córdoba y Bulevar Oroño, junto con el arquitecto Juan Bosco (v.).

Bibliografía: R. GUTIÉRREZ, S. V.: "ÍTALO MELIGA". EN: L. PATETTA (COMPILADOR). ARCHITETTI E INGEGNERI ITALIANI IN ARGENTINA, URUGUAY E PARAGUAY. ROMA: PELLICANI, 2002.

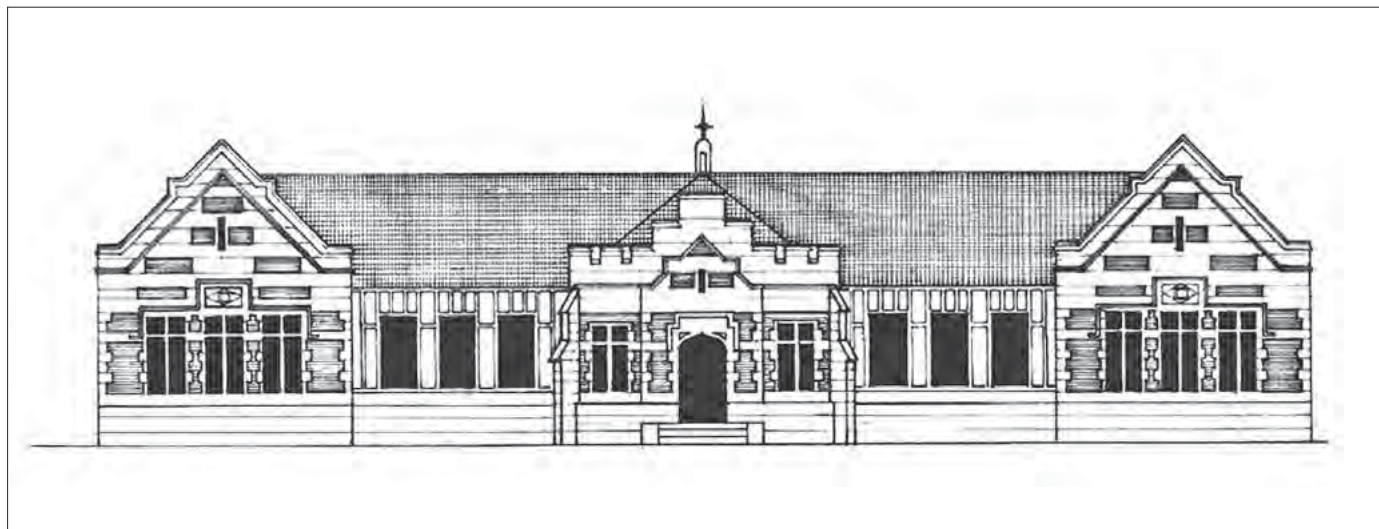


MÉNDEZ MOSQUERA, CARLOS.

Buenos Aires, 1929. Arquitecto y diseñador de fundamental importancia en la evolución del diseño gráfico en la Argentina.

CMM ingresó a la Facultad de Arquitectura de la UBA en 1948, y se graduó con el título de arquitecto en 1953. Desde los inicios, CNM se vinculó con quienes se convertirían en protagonistas de la arquitectura argentina, como Horacio Baliero (v.) o J. M. Borthagaray (v.). Por otro lado, a través de su hermano mayor —psicoanalista— se vincula con la avanzada cultural del momento: Enrique Pichón Rivière, Arnaldo Rascofsky, Ángel Garma, el pintor surrealista Battle Planas. Debe recordarse que Pichón Rivière, junto a Peter Bac y Aldo Pellegrini, dirigió *Ciclo* (1948-1949), la revista de arte y cultura que avanza la empresa de nueva unidad de las artes que constituiría Nueva Visión —no casualmente es Tomás Maldonado (v.) quien realiza la gráfica de *Ciclo*. También siendo estudiante establece relaciones con el grupo de Arte Concreto, liderado por Maldonado. Su militancia en el Centro de Estudiantes de Arquitectura lo lleva a publicar en 1949, con Borthagaray, Clusellas (v.) Pino Sívori y Maldonado, un boletín difusor de las ideas modernas, de gran impacto en el claustro estudiantil, en donde Maldonado escribe el primer artículo sobre diseño industrial en la Argentina.

En 1950 participó en la fundación de Axis, primera organización de comunicación integral, junto a Maldonado y Alfredo Hlito. Al año



► VISTA DE UNA ESCUELA PROYECTADA POR CHARLES MEDHURST THOMAS.

siguiente, el trío crea la revista *Nueva Visión* (v.), un hito en la renovación de la arquitectura local y una avanzada en la formación de los campos novedosos del diseño gráfico e industrial en la Argentina; la editorial del mismo nombre se funda en 1954, con el libro de Maldonado sobre Max Bill. En 1953 integra el grupo



► PORTADA DE LA PRIMERA EDICIÓN DE SUMMA.

Harpa (v.), estudio dedicado principalmente al diseño de muebles modernos, junto a los arquitectos E. Aubone, L. Aizemberg, J. E. Har-doy (v.) y J. A. Rey Pastor. Un giro importante lo constituye su viaje a Europa, dos años después de recibido. CMM ya se había interesado por el diseño gráfico en

el trabajo junto a Maldonado, especialmente después del descubrimiento de Moholy Nagy, cuyo libro *The New Vision* trazaría una influencia fundamental en el diseño argentino, como también en el modelo de formación académica (v. *Enseñanza de la arquitectura*). A su regreso, en 1954, funda la Editorial Infinito y Cícero Publicidad, la empresa con la que continuó durante toda su vida. Desde entonces, se dedica fundamentalmente a las tareas editoriales vinculadas al mundo del diseño, la arquitectura y la estética, a la publicidad y a la docencia universitaria.

En 1963 funda *Summa* (v.), la revista de arquitectura argentina más importante hasta la década del noventa. *Summa* difundía en sus primeros números una visión integral del diseño, que contaba con una sección específica. También es apreciable la vinculación con las nuevas entidades del diseño, como el CIDI o el Centro de Arquitectura y Diseño Industrial. Por otro lado, la agencia Cícero otorgaba apoyo publicitario a esta empresa casi amateur en sus inicios. CMM deja la dirección en manos de su ex esposa Lala Méndez Mosquera, a partir de 1966, y se dedica de lleno al diseño.

Los años sesenta fueron momentos de gran difusión del diseño industrial en la Argentina, ligada a la confianza en el desarrollo industrial autónomo. En 1963, CMM realiza los diseños para FATE, una empresa argentina dirigida por Manuel Madanes, que hacia 1966 incorpora el novedoso rubro de la electrónica y produce las primeras computadoras del país. También en 1963, CMM toma la dirección de Agens, la agencia de publicidad del grupo de empresas SIAM-Di Tella, una de las más im-

portantes de Sudamérica. La estrategia consistió en otorgarle una identidad corporativa al *holding*, basándose en un diseño pionero del logotipo e isotipo, realizado por el grupo ONDA (v.). Se convoca para la tarea a diseñadores jóvenes, que con el tiempo se convertirían en referentes del nuevo diseño argentino: González Ruiz (v.), Shakespear (v.), Pérez Sánchez, Rubén Fontana; se trabaja de manera coordinada entre el área de promoción publicitaria y el área de diseño industrial para planificar una imagen coherente; así, toda la iniciativa se convierte en paradigmática en el diseño de identidades corporativas. El declive de la industria argentina, jaqueada por la importación, interrumpe esta experiencia, que halla sus antecedentes en la de Adriano Olivetti en Italia.

CMM continúa su trabajo gráfico, asociándose más tarde en el estudio MM/B con el diseñador suizo Gui Bonsiepe (v.), con quien realiza, entre otros trabajos, la señalización para el campeonato Mundial de Fútbol 1978. Su distinguida carrera en el área lo lleva a presidir la Asociación Argentina de Agencias de Publicidad



► LIBROS DE LA EDITORIAL NUEVA VISIÓN, FUNDADA POR MÉNDEZ MOSQUERA JUNTO A MALDONADO Y HLITO.

entre 1971 y 1973, la presidencia del capítulo argentino de la Asociación Mundial de Publicidad (1973-1975), de la CIBER (Comunidad Iberoamericana de Publicidad, 1978-1980), etc. Paralelamente, CMM se dedicó a la docencia. En 1956, después de la Revolución Libertadora, participa del grupo docente que se traslada a la Escuela de Arquitectura de Rosario y abre una etapa modélica en la renovación curricular de la carrera a nivel nacional. Allí, organiza con Breyer (v.), Onetto (v.) y Le Pera (v.), entre otros, la nueva materia Visión, de la que fue profesor titular entre 1956 y 1959, que sustituyó las viejas asignaturas dedicadas a la re-

presentación (Plástica, Perspectiva, etc). Más tarde, se vinculó con Buenos Aires, donde llegó a ser vicedecano en un breve período antes del golpe de 1966, por el que participa de la renuncia masiva. Se reintegra a la Facultad de Arquitectura de la UBA en 1984, con la emergencia de la democracia, a cargo de la materia Historia del Diseño Gráfico. En 1996 es designado profesor consulto. **A.C. - G.S.**

MENDONÇA PAZ, CARLOS. S/d - 1929. Arquitecto. Autor, en Buenos Aires y Mar del Plata, de obras pintoresquistas y eclécticas.

Se graduó en la UBA en 1915. En Mar del Plata proyectó las residencias de José A. Campos, Ambrosio Nogués, Carlos Arias (Arenales entre Falucho y Gascón) y Carlos Goldkhuil, en Falucho 1240. En colaboración con Rodríguez Bustamante fue autor del chalet Paz Anchorena (1931), en Buenos Aires y Moreno. En Buenos Aires proyectó el Lawn Tennis Club y la casa de Josefina Seeber de Travers en Cerrito 979.

MENDOZA. Ciudad capital de la provincia argentina del mismo nombre. Actualmente su conglomerado urbano, el Gran Mendoza —el cuarto del país, detrás de Buenos Aires, Córdoba y Rosario—, tiene 846.904 habitantes, según datos del censo de 2001. Fue fundada en 1561 por Pedro Ruiz del Castillo y refundada un año después por Juan Jufre como fruto de la irradiación de la corriente civilizadora de la Capitanía General de Chile, dependiente del Virreinato del Perú. Junto con las ciudades de San Juan y San Luis integró históricamente la llamada Provincia de Cuyo, que pasó en 1776 a formar parte del recién creado Virreinato del Río de la Plata. En su condición de última ciudad argentina antes del cruce de la cordillera de los Andes, y jalón inevitable en la importante vinculación Buenos Aires-Santiago de Chile-Lima, muchas veces en su historia se vio obligada a ser anfitriona de ejércitos y/o viajeros que debían esperar el deshielo estival para cruzar a Chile y al Perú. Esta condición de ciudad de enlace, aprovisionamiento y posta se verificó como constante en toda su historia, pero fue fundamental en los tiempos de la campaña de la Independencia argentina y sudamericana cuando, como parte de la Provincia de Cuyo, tuvo la conducción político-administrativa el General José de San Martín, Gobernador Intendente desde 1814 hasta 1817.



► VISTA DE LA CIUDAD DE MENDOZA, EN EL PIE DE MONTE DE LA PRECORDILLERA DE LOS ANDES.

Mendoza está asentada en la zona de mayor peligrosidad sísmica de la Argentina, área circumpacífica donde convergen las placas de Nasca y Sudamericana. Esto determinó que periódicamente fuera asolada por terremotos. El de 1861 implicó la destrucción casi total de la Ciudad Colonial y la creación de una Nueva Ciudad (1863). El sitio donde se asienta, a los pies de la precordillera de los Andes, se constituyó desde temprano en un verdadero oasis derivado del río Mendoza. La ciudad se caracterizó por la existencia de un sistema hídrico de acequias (tecnología indígena) y una morfología urbana en que los árboles y el agua tienen una presencia determinante. En este sentido, el diseño del Parque General San Martín, a fines del siglo pasado, con una superficie mayor que la que entonces tenía la propia ciudad, significó un plus urbanístico con el que pocas ciudades argentinas contaron.

La historia de la ciudad ha sido periodizada teniendo en cuenta los principales hitos de su evolución urbana:

1. La Ciudad Hidalga, 1561-1761; 2. La Ciudad de Barro, 1761-1861; 3. La erección de la Ciudad Posterremoto, 1861-1883; 4. La idea de progreso y el urbanismo higienista, 1884-1911; 5. La Ciudad Modernista, 1912-1930; 6. La preeminencia de la vida urbana, 1931-1951; 7. De la Ciudad Capital al Gran Mendoza, 1952-1982.

1. LA CIUDAD HIDALGA: 1561-1761.

Mendoza fue fundada a mediados del siglo XVI en un sitio ya conocido por los españoles como Provincia Huarpe de “Cuyo”, voz in-

dígena que significa ‘tierra de las arenas’.

Fue una avanzada en el actual territorio argentino de la corriente civilizadora proveniente de la Capitanía General de Chile, dependiente, a su vez, del Virreinato del Perú. Junto con las actuales provincias de San Juan y San Luis integró la Provincia de Cuyo. Cronológicamente, fue una de las primeras fundaciones en el actual territorio de la República Argentina. Y si tenemos presente la preexistencia en este sitio de una población aborígen con asentamiento disperso de carácter agrícola, establecida en las inmediaciones del Río Mendoza al menos cien de años antes de la llegada de los conquistadores, Mendoza puede considerarse la ciudad más antigua de la Argentina, con una etapa prehispánica y otra hispánica.

La ciudad fue fundada dos veces: el 2 de marzo de 1561 por Pedro Ruiz del Castillo con el nombre de Ciudad de Mendoza, Nuevo Valle de Rioja, bajo la directiva del entonces Capitán-Gobernador de Chile, Don García Hurtado de Mendoza. El motivo no expreso, pero subyacente de su fundación, fue el usufructuar la importante población indígena cuyana —tribus huarpes— mediante el establecimiento del sistema de encomiendas, ya que además se sabía que eran tierras fértiles y aptas para el riego, y a las que se accedía por una vía de comunicación conocida como el Paso de Uspallata. El 28 de marzo de 1562, en el marco de una sucesión de conflictos políticos en la Gobernación y el Virreinato, el Capitán Juan Jufré, designado Gobernador y Capitán General de la Provincia de Cuyo por el Capitán-Gober-

nador Francisco de Villagra —sucesor de Hurtado de Mendoza—, refunda la ciudad, aunque sin modificar ni las dimensiones ni la traza planteada por Castillo. Por tanto, no se puede considerar legal la fundación de Jufré (que no crea Cabildo, sino que reconoce el existente, y cuyo único hecho novedoso es el cambio de nombre por el de “Ciudad de la Resurrección”).

El plano fundacional de Pedro del Castillo determinaba un perímetro cuadrado de 5 cuadras por 5 cuadras, polígono confirmado por Jufré en su refundación (pueden compararse otros planos fundacionales del mismo período: Córdoba es rectangular, de 10 cuadras por 7; Salta y Catamarca son cuadradas, de 9 por 9). Pero en el primer plano real de la ciudad, de 1761, el modelo fundacional de plaza central había sufrido modificaciones y desplazamientos. Estas vicisitudes han generado una serie de hipótesis encontradas sobre la localización primitiva de la ciudad. Según nuestro estudio, la ciudad se ubicó “encajada” entre dos de las acequias principales, una realizada por los españoles y la otra, la acequia del Tobar, de traza sistematizada por los aborígenes, en el perímetro delimitado por las actuales calles Salta, Maipú, Paraguay, Alberdi (ya en el distrito de San José, Departamento de Guaymallén) y Corrientes, nuevamente en la actual Capital (borde centro-este del actual Municipio). Según esta misma hipótesis, la fundación y refundación se habrían realizado sobre el mismo sitio, ya que se produjo simplemente una nueva distribución de los solares y una resignación de indios al servicio personal.

Recostada sobre el borde de una olla antisinclinal del terreno, el sitio brindó la posibilidad de emplazamiento más hacia el este en que podía ubicarse la ciudad por las características de la pendiente. A pesar de que no existía un río con caudal significativo, la ciudad se emplazó a la vera del cambio abrupto de pendiente que se fue definiendo como el cauce del Zanjón, llamado en la actualidad canal Caci que Guaymallén. La ciudad se localizó sobre una vasta red de obras hidráulicas, canales que habían construido los aborígenes para el riego artificial, lo que generó una tensión permanente con los trazados centrípetos propuestos por los españoles, ya que permaneció una tendencia a agruparse linealmente a la vera del camino o a los cursos de agua, tal como se habían localizado tradicionalmente las distintas familias “huarpes”, junto a los canales de riego. Los fundadores fueron conscientes, sin duda, de que el crecimiento urbano debería ir contrapendiente, si se quería aprovechar las

acequias existentes para provisión de agua potable y de riego. Sin embargo, el primer paso del desarrollo urbano estuvo orientado hacia la dirección en que se discurre el agua de riego. Así advertimos que el crecimiento del núcleo fundacional fue hacia el noroeste, con una magnitud en superficie que duplicaba el amanzamiento original.

Los primeros pobladores españoles de Mendoza provinieron de las ya existentes ciudades chilenas de Santiago y La Serena, como era habitual en este extremo continental. Estos vecinos trasladaron las características de la ciudad de donde provenían: por ejemplo, el casco fundacional de Mendoza es igual al de ciudad chilena La Serena. Para tener una idea de la importancia relativa de la ciudad de Mendoza a quince años de su fundación, puede estimarse para 1575 una población de 240 españoles y 2500 indios, mientras México (la mayor ciudad del Nuevo Mundo) contaba con 24.000 españoles y Santiago de Chile con 3000, según la *Descripción y Geografía Universal de las Indias Occidentales* de López de Velasco (1575).

En las primeras décadas de existencia, Mendoza estuvo prácticamente aislada. Hasta 1580 estuvo incomunicada con las ciudades nortenas y hasta 1602 con las del Litoral. La Gobernación de Chile en los tiempos de Pedro de



► UNA CALLE DE MENDOZA, ALREDEDOR DE 1880.

Valdivia había dictaminado una extensión territorial de 100 leguas desde la costa hacia el interior, por lo que el dominio incluía a las actuales regiones de Tucumán y Cuyo en la Argentina. Pero la dura lucha con los naturales, que a fines del siglo XVI en la interminable guerra de Arauco pareció jugar el destino de la Conquista en el Reino de Chile, libró a su propia suerte a las tres ciudades cuyanas (Mendoza, San Juan y San Luis).

Los cronistas y viajeros que pasaban por la Mendoza del siglo XVI coinciden en describir el carácter agrícola de la novel ciudad, favorecido por la calidad del suelo y la infraestructura de riego indígena. La incipiente actividad agrícola, fundamentalmente forrajera, cereale-

ra y vinícola se consolidó aprovechando para ello la tradición aborigen; esta cultura huárpe, de la cual no quedan sino algunos vestigios materiales, ha dejado sin embargo en la propia ciudad un muy valioso y perdurable legado: la unidad espacial dada por la acequia-cauce-camino, testigos actuales del aprovechamiento del sistema de riego artificial basado en la utilización de canales e hijuelas. La necesidad vital de administrar la escasa agua proveniente de los deshielos cordilleranos obligó a madurar rápidamente un sistema público de administración del recurso hídrico: como en otras ciudades del Reino de Chile que poseyeron sistemas de riego por acequias (La Serena, Copiapó, Curicó y la propia Santiago) se constituyó en Mendoza la figura del Alcalde de Aguas.

Durante todo este período la ciudad vivió amenazada por los aluviones que bajaban por el Zanjón: una de las preocupaciones constantes de los cabildantes fue el mantenimiento de las "casas del Cabildo", y otro tanto sucedía con la Iglesia Matriz, lo cual evidencia un esfuerzo constante de los pobladores por consolidar esta pequeña ciudad, cuyo riesgo de desaparición estuvo latente durante los primeros tiempos. Hacia el final del período la ciudad contaba con unos 4000 pobladores en una superficie urbanizada de 75 ha.



► RUINAS DE LA IGLESIA DE S. DOMINGO, EN EL CASCO FUNDACIONAL DE MENDOZA, DESTRUIDO POR EL TERREMOTO DE 1861.



► PLANO DE LA CIUDAD NUEVA DE MENDOZA, CON SU CENTRO GEOMÉTRICO UBICADO EN LA PLAZA INDEPENDENCIA.

2. LA CIUDAD DE BARRO (1761-1861).

Este período abarca la historia colonial de la ciudad desde el primer plano conocido después de la fundación, el plano territorial de 1761, hasta el terremoto de 1861, que obligó a una casi completa reconstrucción. Se trata de un período sin mayores transformaciones, con una gran continuidad entre los años de la Colonia y los posteriores a la Revolución de 1810. Mendoza es fruto del aprovechamiento y culturización del oasis del Río Mendoza; el plano territorial de 1761 sobre el sistema de riego constituye un documento fundamental, porque al haberse elaborado con motivo de las tramitaciones que hizo el procurador Correas ante el gobierno de Chile para la construcción de un “tajamar” [1764] sobre la llamada acequia de la ciudad, grafica todo el sistema de riego y las vinculaciones con el territorio. En este plano la ciudad está representada por una cuadrícula de 12 x 12 manzanas regulares y atravesada por dos cursos de agua.

En 1776 se conforma el Virreinato del Río de la Plata que dio fin a 216 años de pertenencia de la Provincia de Cuyo a la Capitanía de Chile. Comienza entonces la mayor vinculación y dependencia comercial y política con Buenos Aires, aunque los vínculos con Santiago de Chile siguieron siendo fuertes, no solo por lazos culturales y de modos de vida, sino también comerciales y, sobre todo, por los que abriría la lucha conjunta en las guerras de la Independencia. A partir del reinado de los Borbones en España, habían comenzado a introducirse reformas, como la instalación de intendencias (de acuerdo con el sistema francés de administración del territorio): la Ordenanza de Intendentes es de 1782, momento desde el cual Mendoza pasó a depender jurisdiccionalmente de la Intendencia de Córdoba, junto con La Rioja,

San Juan y San Luis. Fue mucho tiempo una ciudad esclavista, por constituir un sitio de cruce obligado del tráfico de negros desde el Atlántico al Pacífico; esta presencia de esclavos — que se extiende hasta su desaparición como efecto colateral de las guerras de la Independencia— marca la organización del sistema productivo agrícola e industrial del período.

En 1782 tuvo lugar el primer terremoto de consecuencias destructivas serias, terremoto llamado de Santa Rita, que dio comienzo a una sucesión de calamidades que culminarían en 1861. Los sismos constituyen una de las razones por las que la arquitectura de Mendoza no tuvo la importancia de la de Córdoba: el temor de derrumbe, sumado a la creencia generalizada de que el adobe crudo era más elástico y resistente que el ladrillo cocido, introdujo una limitación tecnológica, ya que el adobe es de por sí muy pesado y no se adapta para construir en altura; por ello la edificación era baja y extendida.

El plano territorial de 1802 (levantado a requerimiento de Francisco José de Marán, obispo de la Diócesis de Santiago de Chile a efectos de poder realizar la división del Curato de Mendoza) recrea, luego de 41 años, la situación territorial y nos permite ver el estado de la región a comienzos del siglo XIX. El amanzanamiento urbano permite inferir los límites del casco, que se ve enmarcado por el sistema de riego formado por el canal Tajamar y el Zanjón (Cacique Guaymallén). Se trata de un agrupamiento bastante compacto de aproximadamente 55 manzanas y una plaza mayor.

Respecto del plano de 1761, puede señalarse un notable crecimiento del casco urbano en dirección sudoeste. La ciudad estaba dividida en cuarteles (disposición que se remonta a la división de Madrid en 1768), que sirvieron para organizar la tarea de levantamiento de los censos provinciales posteriores, de 1814 y 1823. En 1808 se estableció un radio urbano dentro del cual era obligatoria la construcción de veredas (de vara y media, igual que en Santiago de Chile) y se decidió la formación del paseo público entre los dos canales (la actual Avenida San Martín, en el tramo correspondiente al Paseo de la Alameda). Si la Primera Junta de gobierno patrio (1810) no produjo ninguna discontinuidad en el desarrollo de la ciudad, en cambio fue muy significativa la presencia del General San Martín y la organización del Ejército de los Andes. Después del primer fracaso emancipador chileno (1810), se instalaron en Mendoza con sus familias muchos refugiados, lo que reforzó los tradicionales lazos con Chi-

le. En 1820 se separan de la Provincia de Cuyo las de San Luis y San Juan. Hacia esa fecha, Mendoza vive un período de florecimiento intelectual. Aparecen los primeros diarios como índice de un período de “ilustración”, que se extiende aproximadamente hasta 1830, encarnado en intelectuales como Juan Crisóstomo Lafinur, Agustín Delgado y otros.

En 1822 se crea la primera biblioteca pública. Según el Plano Topográfico de la ciudad de Mendoza, levantado por Don José Espinosa hacia 1822, la ciudad de 88 manzanas y 2 plazas se ha desarrollado en el sentido nortesur (paralelo a la cordillera), por lo que se convirtió en un polígono cuasi rectangular de 6 manzanas de ancho por 15 de largo, enmarcado al este por el canal Zanjón y al oeste por el Tajamar, acequia que abastece de agua (potable y de riego) a la ciudad, y que está flanqueado por la calle de San Nicolás (hoy Avenida San Martín) a partir de la cual comienza hacia el oeste la zona de huertas y potreros. Las calles tenían un trazado sinuoso e irregular debido a los aluviones o desbordes de las acequias, que desdibujaban y obligaban permanentemente a demarcarlas, y a la escasa densidad edilicia, que tampoco contribuía a la permanencia de una línea de edificación definida. El plano indica detalladamente la localización del equipamiento religioso, cívico-administrativo, público y militar; se ha señalado que el equipamiento urbano fue realizado durante la gobernación de Sobremonte en Cór-



► EL GRAN MENDOZA A MEDIADOS DEL SIGLO XX.



► INSPIRACIÓN LECORBUSIERANA EN EL EDIFICIO DEL CORREO CENTRAL DE LA CIUDAD DE MENDOZA.

doba y Cuyo. En Mendoza tendió a consolidar los bordes de la cuadrícula urbana, mientras que en Córdoba se preocupó por consolidar el núcleo urbano mediante una densificación de usos y equipamientos; esto explica la aparición del paseo público La Alameda Nueva (hoy Sarmiento) en los bordes de la ciudad. Este plano es el primero que registra el parcelamiento agrícola contiguo a la ciudad, bastante irregular: se ve cómo los callejones que vinculaban las fincas (así se llama en la región a estas unidades productivas) entre sí y con la ciudad se habían convertido en las actuales vías de comunicación urbana en el Gran Mendoza.

De 1828 es la aparición del primer cementerio público y el Reglamento de Policía que determina normas sobre edificación. Según el naturalista inglés Charles Darwin, quien llegó a Mendoza en 1835 desde Valparaíso, la ciudad era “excelente para vivir pero muy mala para enriquecerse” y su aspecto, “triste y desagradable”. La mayor parte de los viajeros coincide con el carácter de oasis de Mendoza y con la humildad de las construcciones de barro, que dan el tono de la ciudad previo al terremoto de 1861.

Durante estos años y hasta 1850 las guerras civiles afectaron gravemente la calidad de vida urbana, aunque deben destacarse las excepciones de las obras públicas durante el gobierno de Pedro Molina (1836) y la Ley de Aguas del gobernador Aldao a efectos de ordenar el riego. A pesar de este relativo aletargamiento de la dinámica urbana, el último gobernador roquista impulsó una serie de acertadas disposiciones referidas a la ciudad, tales como crear

la institución de “agrimensor e ingeniero de la Ciudad”. Con el mismo espíritu se entronca la creación de la “Comisión Topográfica”.

El plano de 1854 fue primer intento de nominar todas las calles, y la sanción de la ley de “ensanche de calles y carriles”, también de 1854, fue de gran trascendencia para la futura ciudad posterremoto. El último plano antes del terremoto es el firmado por Eusebio Galigniana en 1856; este nos permite tener una idea clara de cómo estaba consolidada la ciudad en el momento de la catástrofe. Estaba compuesta por aproximadamente 100 manzanas regulares, más algunas “supermanzanas” con presumible uso agrícola. Se dividía en diecinueve cuarteles, con el criterio de asignar a cada cuartel una “toma” de agua en el canal Tajamar, acequias que bajaban por pendiente, de oeste a este, y surtían de agua potable y de riego a las propiedades de cada hilera de manzanas; por ello, cada fila de manzanas oeste-este constituía un cuartel a la manera de tajadas del casco urbano. La población estimada hacia 1856 era de 8.700 habitantes.

3. LA ERECCIÓN DE LA CIUDAD POSTERREMOTO (1861-1883).

A pesar de lo ocurrido en 1782, Mendoza había olvidado ser sujeto de cataclismos, hasta que el 20 de marzo de 1861 un terremoto, un incendio posterior y una inundación, provocada por el desborde de canales y acequias, disolvieron traumáticamente la jerarquía urbana. Un médico chileno que estuvo en los equipos de salvamento estimó en 6.600 el nú-

mero de víctimas, que sobre los 8.700 pobladores del censo de 1857 da una proporción enorme [77%]. Recién hacia 1870 la ciudad volvería a contar con la cantidad de habitantes que había tenido antes del terremoto, y solo hacia 1885 recuperaría la densidad urbana perdida. La reconstrucción se ligó a los importantes cambios a nivel nacional y provincial que ocurrieron después de la batalla de Pavón, en setiembre de 1861, cuando Laureano Nazari asumió la gobernación. El gobierno nacional acudió con ayuda monetaria a través de una Comisión Filantrópica, y con apoyo técnico para la inmediata reconstrucción de la edificación pública a través de la acción temprana de “ingenieros nacionales”, como Pompeyo Moneta (v.). La ayuda del gobierno nacional estuvo condicionada a una pronta definición del emplazamiento de la Nueva Ciudad Capital de la provincia. Durante los años siguientes se discutió en la Legislatura local la elección del sitio donde reinstalarla. La comunidad intervino activamente en la discusión del tema urbanístico, en el que se debatían grandes intereses. La reconstrucción requirió un tremendo esfuerzo: el terremoto había dejado tras de sí destrucción, dolor y pobreza, a lo que debe sumarse el inmediato éxodo hacia la campaña, motivado por el miedo a que se repitiese el cataclismo, o por la carencia de vivienda urbana, etc.

Se debe al gobernador Carlos González Pinto (1863-1866) la organización de las principales tareas de reconstrucción. La planificación posterremoto intentó recrear otro polo de desarrollo urbano a partir de una gran plaza central. Se dictó la ley de traslado de la ciudad hacia el sudeste, en la localidad de Las Tortugas, y la antigua ciudad recibió el nombre de Villa de Palmira, hasta que en 1863, con la sanción de la Ley del “Pueblo Nuevo”, en la ex hacienda de San Nicolás, se la volvió a llamar Mendoza. La hacienda había sido una propiedad agustina en el sector sur de la ciudad colonial, expropiada hacia 1825, y en la que ya en 1853 se había previsto establecer una Quinta Modelo y una Escuela de Agricultura. El hecho de disponer de estas tierras públicas fue el argumento que decidió la localización de la Nueva Ciudad, entre tantos intereses encontrados.

Materializada la “Ciudad Nueva”, con centro en la actual Plaza Independencia, se evidenció una preocupación en dar usos viables a la nueva traza de San Nicolás mediante la localización de equipamiento público para consolidar el sitio como nuevo centro; pero esa apuesta a un trasvasamiento de los habitantes fracasó. La espera duró alrededor de 23 años,

luego de los cuales los gobernantes debieron aceptar que buena parte de la población no quería abandonar la antigua traza. Finalmente se aceptó que la Mendoza real estaba constituida tanto por el “Pueblo Nuevo” como por la “Ciudad Antigua” (“Barrio de las ruinas”, como se la denominaba despectivamente), y se constituyó la línea de unión entre las ciudades Nueva y Antigua (la actual avenida General San Martín) en el nuevo eje de la actividad comercial ciudadana vigente hasta nuestros días. El terremoto le brindó a la nueva generación liberal que gobernaba el país y a la región la posibilidad de cortar amarras con la expresión española que atribuían a la ciudad destruida y que se asociaba con el atraso. En 1864, la Legislatura local expresaba: “los mendocinos podemos lisonjearnos de habernos levantado casi transformados de nuestro anterior modo de ser” (Massini Calderón, 1967). Se le asignó un nuevo contenido a la reconstrucción, constituida en todo un desafío: era necesario crear una “nueva ciudad” que reflejara también una “nueva sociedad”.

El traslado a la Ciudad Nueva fue de los sectores pudientes, ya que no toda la población podía, por un lado, reconstruir su vivienda en la Ciudad Vieja y, simultáneamente, construir otra en la nueva traza.

Según se desprende del plano de 1872, fue vital en la nueva traza el sistema de riego urbano, lo que determinó el parcelamiento catastral del agrimensor francés Julio Balloffet (1863). La dirección general de la traza se vincula al sentido de la antigua e importante hijuela de sudoeste a noroeste. La acequia proveedora de agua potable en cada manzana se desprendía de la hijuela principal hacia la vereda sur de cada manzana; de ella se desprendía a su vez otra que ingresaba al interior de los predios para proveer de agua potable y riego a cada propiedad a la manera de peine; al arribar a la vereda norte confluía en una acequia colectora. De esta manera queda planteado en la Nueva Ciudad el sistema de dos acequias paralelas al curso de las calles oeste-este, que perdura hasta nuestros días.

Los otros dos elementos centrales que surgen del plano son la propuesta de forestación pública y los límites del recién constituido Municipio de la Capital. La Constitución de Mendoza, elaborada por Juan Bautista Alberdi y sancionada en 1854, preveía la creación de municipalidades; durante el tratamiento de las leyes para la Nueva Ciudad observamos que se intenta reflotar esta iniciativa recurrentemente, pero la idea recién pudo concretarse en 1868,



► EDIFICIO GÓMEZ, PRIMER RASCACIELOS MENDOCINO.

cuando se creó el primer municipio de la ciudad, en los límites de lo que hoy denominamos Municipio de Capital. En ese sector céntrico ya consolidado, que excluía los tradicionales “arrabales” de la ciudad (San José, en el actual Departamento de Guaymallén, y La Chimba, en el actual Departamento de Las Heras), se concentran los esfuerzos oficiales en este período.

En esta etapa, se gesta un nuevo modelo de organización espacial urbana, con la progresiva transformación de las calles coloniales en bulevares o en calles flanqueadas de árboles que cimentaron la actual imagen de Mendoza. Hasta 1881 la ciudad no experimentó crecimiento alguno, ni en la llamada Ciudad Vieja ni en la Ciudad Nueva; se comprende que la ciudad estaba apenas llenando su traza y no precisaba de una nueva expansión territorial.

4. LA IDEA DEL PROGRESO Y EL URBANISMO HIGIENISTA (1884-1911).

Este es un período de importantes transformaciones para Mendoza, definido por una acentuada confianza en el progreso, con una administración municipal y provincial modernista encaminada a poner a la ciudad “a la altura de los tiempos”. Está marcado por la gestión municipal de Luis Lagomaggiore y por la llegada del ferrocarril (1885); el cierre del período en 1911, traspuesto el año del Centenario de la Revolución de Mayo, se vincula con la finalización de la gobernación de Emilio Civit, la figura más prominente de la dirigencia conservadora mendocina. Este período se ca-

racteriza fundamentalmente por la consolidación en el escenario urbano del mismo grupo que poseía el poder económico y político, al que conocemos en el orden nacional como “la Generación del 80”; grupo unido estrechamente por lazos familiares y que fue alcanzando paulatinamente una unidad de acción basada en la cohesión del plan liberal. En estos años, el mercado interno ciudadano se enriqueció y la ciudad se pobló de nuevos negocios y equipamiento público, bancario, comercial, etc., así como de clubes sociales y cafés. Se construían los edificios públicos monumentales en lenguaje académico francés, en un emplazamiento que priorizaría las perspectivas de grandes avenidas. El acento del período está puesto en la remodelación de la ciudad, que sigue el ejemplo haussmanniano y atiende a las reformas en Buenos Aires. Se planifica el Parque del Oeste (actual San Martín), proyectado por el paisajista francés Charles Thays (v.). Ser intendente y progresista parecía estar en las expectativas de la carrera política, tanto que hasta Emilio Civit y José Néstor Lencinas, los dos grandes políticos locales, fueron intendentes de Mendoza. Sin embargo, los dos ediles más importantes que ha tenido la ciudad fueron Luis Lagomaggiore y Manuel Cerretti, quienes dictaron abundante legislación urbanística. La población urbana pasa de 17.700 habitantes en 1885 a casi 59.000 en 1912 (157.000, si tomamos el Gran Mendoza).

La intendencia de Lagomaggiore (1884-1888) es uno de los períodos más largos de administración comunal que tuvo la ciudad y, sobre todo, uno de los más documentados, ya que se preocupó por confeccionar planos y por dejar abundante información sobre su acción de gobierno. Considerado por la historiografía como el verdadero hacedor de la Nueva Ciudad, fue, en verdad, el político que produjo el sinceramiento respecto de la necesidad de integrar la Nueva Ciudad con la Vieja, abandonando los intentos de hacer tabla rasa de la tricentaria traza de la Mendoza colonial. En esta gestión se realizó la limpieza efectiva de la Ciudad Antigua, liberándola de los escombros del terremoto de 1861 y saneando y nivelando sus calles; se llevó a cabo la construcción de la infraestructura sanitaria para el abastecimiento de agua potable y la pavimentación de la mayor parte de la ciudad. Los enormes gastos que estas obras acarrearán, y que debieron financiarse con empréstitos nacionales, determinaron que se efectivizara el parcelamiento catastral territorial como modo de recaudación fiscal (1885).

En 1885 llegó el ferrocarril, y con él la relación regular con Buenos Aires. El trazado tiene incidencia, asimismo, en el desarrollo de la ciudad: ubicado a siete cuadras de la Avenida San Martín, generó la única expansión de la ciudad que se planteó en la prolongación norte del trazado de la Ciudad Nueva, en una superficie de dos manzanas completas. Junto con el ferrocarril, se habilitó el primer tendido de luz eléctrica con que contó la provincia: se extendió a lo largo de la avenida San Martín desde Alem a Colón.

La gestión municipal fomentó la higiene interior de las viviendas y establecimientos públicos, la recolección periódica de residuos y su incineración, y una zonificación primaria de los usos posibles de la ciudad para establecimientos fabriles. El problema higiénico fue central en estos años, por el gran aumento de la densidad y el empeoramiento de las condiciones de habitabilidad de los sectores populares, con multiplicación de conventillos e índices de mortalidad altísimos.

Son los años de afluencia de una inmigración preponderantemente italiana y española, que requirió una creciente participación en la cosa pública y se insertó en la actividad económica predominante, especialmente en la vitivinícola, la cual tuvo un cambio vertiginoso. En 1896 la Legislatura contrató al higienista Emilio Coni, (v.), quien realizó el exhaustivo informe sobre saneamiento de la Provincia de Mendoza, con una cantidad de propuestas para la ciudad. Llevó a cabo el censo sobre el estado sanitario de las viviendas, el primero que se realizaba en América del Sur, con el objetivo de confeccionar el Legajo Sanitario de la Habitación, cuyo único precedente era el que regía en París desde 1895. Del censo se desprende la necesidad de legislar un Reglamento de Construcciones, el que finalmente sería sancionado en 1902, durante la intendencia de Manuel Cerretti. También como respuesta a los requerimientos higiénico-sanitarios propuestos por Coni, aunque sobre todo por la voluntad política de “embellecer la ciudad”, se convocó al paisajista Charles Thays para diseñar el Parque Público del Oeste, concebido como un espacio triangular de 400 ha, una superficie un poco más grande que la de la ciudad existente entonces. En el diseño original, el Parque incluía el Hipódromo (actualmente separado del parque por barrios populares), un lago artificial y un Jardín Zoológico. El parque se constituyó en un polo de desarrollo en el sector oeste, fomentado por las autoridades que buscaban en el verde una nueva fisonomía para la ciudad.

Hacia 1903 observamos que el área más densamente poblada no la constituía ni la ciudad “nueva” ni la “vieja”, sino la más próxima a la estación del ferrocarril, donde se habían localizado los hoteles, inquilinatos, conventillos y asilos de los inmigrantes. El municipio se vio obligado a dictar normas de fomento para la construcción de viviendas obreras, mediante la exoneración del pago de derechos y servicios; también debió intervenir en la regulación de cánones justos de alquiler, así como en el estímulo a la buena calidad de las construcciones. Entre 1885 y 1903 el 42% de la población de todo lo que hoy se denomina el Gran Mendoza se localizaba en el Municipio de la capital; actualmente esa relación es del 19,66%.

5. LA CIUDAD MODERNISTA (1912-1930).

Este período comienza con la promulgación de la Ley Sáenz Peña, cuando a nivel nacional se abren las posibilidades de elecciones libres. En 1910 había terminado su gestión Emilio Civit y su continuador, Rufino Ortega (h), que había sido Jefe de la Policía durante su administración, rompió lazos con Civit y fundó en 1911 el Partido Popular, variante conservadora que aceptaba el libre sufragio y era más contemporizadora con los sectores populares. Pero a partir de 1918 estos irrumpen arrolladoramente en el escenario político local, representados por el “radicalismo lencinista”, movimiento caudillesco, paternalista y personalista que dio tres gobernadores constitucionales con relaciones crecientemente conflictivas con el rigrigoyenismo.

Acallados los ecos del Centenario, y ya en escena un nuevo sector social en la administración provincial y municipal, conformado básicamente por las capas medias, surge una nueva preocupación por la actividad intelectual. Comienzan a proliferar medios gráficos, como revistas y semanarios; el cinematógrafo difunde nuevos modos de vida y nuevas actividades, y el deporte adquiere una importancia creciente. El Parque del Oeste, ya por entonces denominado Parque General San Martín, transforma su primitivo destino de paseo oligárquico en un paseo popular, con la localización de clubes deportivos y la remodelación de sus recorridos interiores en función del uso peatonal. Aumentan las alternativas de usos urbanos y el centro de la ciudad se convierte en la gran opción: restaurantes, cafés, teatros, cines, comités políticos, clubes, etc. El período se impregnó de actividad política y la ciudad se democratizó en sus usos; no eran ajenos a este fenómeno los recién llegados inmigrantes. Entre 1885 y 1912, la población de la ciudad se había triplicado como consecuencia del arribo masivo de inmigrantes, cuyo pico máximo fue en 1912 y 1913: 15.914 y 16.138 personas respectivamente. Esto determinó que, en 1912, el 40% de la población de la ciudad fuera de origen extranjero.

La superficie urbanizada dentro de los límites del Departamento de Capital se incrementó, entre 1885 y 1912, en un 40%; se produjo el “llenado” de la traza de la Ciudad Nueva, la que aumentó las densidades netas a un puntal de constituir los segundos valores más



► PLAZA INDEPENDENCIA, CENTRO GEOMÉTRICO DE LA CIUDAD.

altos (116 hab. por ha), solo superados en la década de 1940 (con 118 hab. por ha), valores que marcan el cenit de la densidad urbana mendocina. La ciudad se expandió tanto en la sección este (Antigua) como en la oeste (Nueva). En 1914 se inauguró el monumento al Ejército de los Andes, emplazado en el antiguo cerro del Pilar que, a partir de esta época, comenzó a ser conocido como Cerro de la Gloria, que empezaba a ser forestado en su ladera este, la que da hacia la ciudad. Hacia 1925, la consolidación creciente del Parque General San Martín, al oeste de la ciudad, significó un foco importante de atracción urbana.

Fue un período de importantes proyectos para la ciudad, aunque no se realizaron, como el de emplazamiento del Palacio de Gobierno (ya previsto durante el gobierno Civit, pero sustanciado como concurso en 1926) y la propuesta de reforma urbana del ingeniero agrónomo Benito Carrasco (v.), de 1915, que fue una de las más audaces propuestas proyectadas y trunca para Mendoza. Su autor, entonces director de Paseos Públicos de Buenos Aires, contratado por el intendente de Mendoza, Jacinto Anzorena, propuso una serie de diagonales que conectaban todos los barrios del casco urbano y una serie de plazas, trazando ejes parciales de simetría que organizaban sectores del plano.

Con ciertas reminiscencias de los modelos de la *Garden City* inglesa, propuso una precisa vinculación del Parque San Martín con el casco consolidado. A pesar de su aparente libertad de formas, constituyó el intento más serio de ortogonalizar el futuro amanzanamiento de la ciudad, colocando como centro focal del planteo al trazado y direccionalidad de la “Ciudad Nueva”.

En 1927 se sancionó un nuevo Reglamento General de Construcciones que debía reemplazar al de 1902. Motivado por el terremoto de abril de 1927, se caracterizó por el énfasis en las precauciones contra los temblores, ausentes en la norma anterior. Hacia 1930 se contaban en la ciudad 78.000 hab., y en el Gran Mendoza 225.000.

6. LA PREEMINENCIA DE LA VIDA URBANA (1931-1951).

En 1930, la crisis económica mundial se sumó a la crisis política que se desencadenó en la Argentina con el derrocamiento del gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen. Esta crisis también se tradujo en una pauperización de vastos sectores de la población y en una emigración hacia las ciudades desde el interior en busca del trabajo que faltaba en los pueblos y el campo.



► CASA EN MENDOZA, DE GERARDO ANDÍA.

El problema urbanístico empezaba a ser una preocupación oficial, pero se lo veía aún más como una cuestión de estética que de previsión y resolución de conflictos. Así surgieron en Mendoza una serie de disposiciones gubernamentales destinadas a “embellecer” la ciudad, y también se desarrolló una proficua obra pública consistente en caminos, escuelas, dispensarios médicos, el Gran Hospital Central y obras paisajísticas en el Parque y en el Cerro de la Gloria. El período se caracterizó por el auge de las comunicaciones aéreas, radiales y telefónicas, y el comienzo del turismo como actividad económica. La Segunda Guerra Mundial trajo, por un lado, la necesidad de sustituir importaciones y, por ende, un incipiente proceso de industrialización, y por otro la afluencia de una nueva inmigración europea, que esta vez tuvo un asentamiento fundamentalmente urbano. En 1943 la revolución cvico-militar interrumpe nuevamente la continuidad constitucional, con un movimiento que preparaba el acceso del justicialismo al poder en 1946. En la ciudad no se interrumpió, sin embargo, la línea de realizaciones urbanas que venía efectuando el partido conservador.

Los hechos más importantes en el pensamiento urbanístico y las transformaciones de Mendoza en este período se vinculan, de una u otra manera, con el Primer Congreso de Urbanismo organizado en Buenos Aires en 1935. Allí se presentó el conjunto de viviendas de los arquitectos Civit; también participó el ingeniero Frank Romero Day, por entonces Ministro de Industria y Obras Públicas de Mendoza, y podría decirse que de allí se desprende una serie de sucesos importantes para la ciudad: la definición legal del largo litigio sobre la construcción del Palacio de Gobierno en la Plaza

Independencia (1937); la creación de la Comisión de Urbanismo de Mendoza (1938); el apoyo a la gestión del arquitecto Ramos Correas (v.) en las transformaciones del Parque San Martín con los criterios del “paisajismo recreativo”; la sanción de la Ley NBA 1372 (1939), referente a la obligación para las ciudades de más de 10.000 hab. de tener un proyecto de regulación y extensión; la convocatoria al concurso para el Plan Regulador y extensión de la Ciudad de Mendoza (1940); la aparición de la Asociación Amigos de la Ciudad; el Centro de Gobierno de Mendoza (1948). La continuidad política desde 1930 hasta 1943, con gobiernos exclusivamente surgidos de las filas del conservadurismo, significó también la permanencia de funcionarios y técnicos de alto nivel como Romero Day, y continuó en el gobierno justicialista: Faustino Picallo (1948) es el que plasma una de las más útiles propuestas del Plan Regulador de 1941, la construcción de un Centro Cívico (v.). Se gesta en este tiempo el proyecto del primer barrio unitario de viviendas en propiedad horizontal, de los arquitectos mendocinos Manuel y Arturo Civit (v.), las casas colectivas, destinadas a obreros y empleados de la administración. Era un proyecto de 727 viviendas en 14 bloques de propiedad horizontal de tres pisos cada uno. La creación de la Comisión de Urbanismo de 1938 se vincula con un fallo de la Corte Suprema referido a la construcción del Palacio de Gobierno, que pone sobre el tapete la necesidad de acelerar decisiones en materia urbanística que comprometan el futuro de la ciudad. De esa Comisión salió la iniciativa de convocar el concurso de antecedentes para diseñar un Plan Regulador para el Gran Mendoza, iniciativa que se instrumentó a través de la Municipalidad. La convocatoria fue muy importante por la calidad de los participantes: los tres primeros premios fueron para Fermín Bereterbide (v.), Alberto Belgrano Blanco (v.) y los uruguayos Mauricio Cravotto y Juan Antonio Scasso; Carlos María Della Paolera (v.) y Adolfo Farengo; Le Corbusier (v.), P. Jeanneret, Antonio Bonet (v.), Jorge Ferrari Hardoy (v.); Juan Kurchan (v.), José A. Le Pera, Simón Ungar, Hilario Zalba (v.), Valerio Peluffo (v.) y Jorge Vivanco (v.). Del proyecto ganador es muy poco lo que se materializó. Por razones políticas el Plan Regulador de 1941, la propuesta global más ambiciosa que se realizó en Mendoza, quedó como una experiencia trunca; solo se aprovecharon algunas recomendaciones urbanísticas, tales como la demolición de la Casa de Gobierno iniciada en el Parque Independencia y el emplazamiento del Centro Cívico o

la avenida de Acceso Este a la ciudad. El Centro de Gobierno Provincial (hoy Centro Cívico, v.) constituye la intervención urbanística unitaria más importante del s. XX en la ciudad de Mendoza. Fue realizado por el arquitecto Belgrano Blanco en 1948. Se erigió en el sitio conocido como Quinta Agronómica, gran reserva fiscal que había reemplazado a la primitiva Quinta Normal en el sitio donde se emplazó la Ciudad Nueva en 1863. Aunque solo se realizaron los edificios destinados al Poder Ejecutivo y al Poder Judicial, y el trazado paisajístico del conjunto fue desnaturalizado durante los años sesenta, el conjunto es significativo en la actual imagen de la ciudad y significó un gran dinamizador de la zona sur. La otra gran transformación del período, que contribuyó en buena medida a darle a Mendoza en esos años su homogeneidad urbana, fue producida por el arquitecto Daniel Ramos Correas al frente de la Dirección Provincial de Paseos Públicos. Esta gestión significó para el Parque General San Martín y sus alrededores la más importante remodelación desde que había sido creado en 1896: se generó una fuerte continuidad con la ciudad; se parquizó la falda este del cerro de la Gloria para instalar el nuevo Parque Zoológico, aprovechando en el diseño la topografía accidentada; se plantaron miles de árboles y se construyó todo un sistema de riego artificial; se remodeló, con el objeto de jerarquizarlo, el monumento al ejército de los Andes, ubicado en el Cerro de la Gloria, en una de las muestras más felices de intervención sobre un monumento histórico; se localizó en

una hoya precordillerana un teatro griego totalmente revestido en piedra de la zona. Los criterios de diseño del paisaje se apoyan en resoluciones pintoresquistas, que buscan la mimesis con el entorno. Ramos Correa fue, asimismo, impulsor de iniciativas importantes, como el propio Plan Regulador. La Revolución de 1943 y el acceso posterior del justicialismo significaron el alejamiento de la función pública de Ramos Correas, dejando atrás las obras más valiosas desde el punto de vista del paisajismo recreativo hechas en este siglo.

En este período, la ciudad alcanzó un alto grado de homogeneidad edilicia, dada por una altura uniforme en los edificios, ya sea en el centro comercial y en la periferia. Cabe destacar, asimismo, la acción edilicia cumplida por la sucesión de gobiernos justicialistas en materia de vivienda popular: en Mendoza superó en mucho todo lo realizado hasta ese momento, no solo por el volumen de lo construido sino también por la calidad de las urbanizaciones (en resoluciones pintoresquistas californianas). En la ciudad también se insertó un tipo especial de equipamiento público financiado por la Nación y ubicado en el Parque San Martín, como la Escuela Hogar y el Hospital de Niños. Por último, la sanción de la Ley Nacional de Propiedad Horizontal incorporó una nueva modalidad constructiva que trajo aparejada la creciente proliferación de edificios en altura, los que se harían sentir en el próximo período. La población era hacia 1951 de 112.000 habitantes en la ciudad (372.500 en el Gran Mendoza).



► CENTRO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES DE BAUDIZZONE, LESTARD, VARAS.

7. DE LA CIUDAD CAPITAL AL GRAN MENDOZA (1952-1982).

Así como el período anterior se caracterizó por la mayor concentración poblacional en el Departamento de la Capital, el presente se distingue por la creciente urbanización de los departamentos circunvecinos y la absorción por parte de estos de las funciones residenciales, mientras que la ciudad de Mendoza tiende cada vez más a la terciarización de sus usos. Su gravitación en el ámbito regional es creciente; en efecto, pese al progresivo despoblamiento, en ella se mueve diariamente una importante población fluctuante, tanto que, en este último período que abordamos, el Gran Mendoza —conformado por la fusión progresiva de la comunidad local mendocina— se ha constituido en la cuarta aglomeración de la Argentina, luego de Buenos Aires, Córdoba y Rosario (con casi 700.000 habitantes hacia 1980). Los Departamentos que conforman la conurbación no son ahora solo los vinculados históricamente al desarrollo de la ciudad, tales como Guaymallén y Las Heras; Godoy Cruz, al sur, se fue transformando en este período en el más urbanizado fuera de la Capital. Por su parte, los Departamentos de Luján y Maipú, de génesis independiente, han sido progresivamente incorporados. La necesidad, y la dificultad, de gestionar globalmente el conglomerado del Gran Mendoza marcan en buena medida los intentos urbanísticos de este último período; vinculada con ella veremos desarrollarse la segunda gran propuesta después del Plan Regulador de 1941, la de planeamiento del arquitecto italiano Enrico Tedeschi (v.), y la sanción en 1970 del Código de Edificación. En la etapa justicialista, la gran acción edilicia y de provisión de equipamiento público irrumpió en la ciudad de una manera muy significativa. El monumental edificio del Correo Central (Av. San Martín y Colón) es una muestra acabada de la arquitectura racionalista de inspiración lecorbusierana del período; el Centro de Gobierno, que comenzó en el período anterior, tardaría más de una década en finalizarse. Son años de urbanización acelerada y de construcción de conjuntos de vivienda en propiedad horizontal.

Como intervenciones arquitectónicas importantes pueden mencionarse la incorporación de la Ciudad Universitaria en el sector oeste del Parque Gral. San Martín y el primer rascacielos (el edificio Gómez), con una silueta que evoca los mejores ejemplos neoyorquinos (1954).

Caído el peronismo en 1955, vuelve a reeditarse como en la década del treinta el prota-

gonismo oficial de figuras del conservadurismo, con las que se plantea nuevamente en la década del sesenta la preocupación urbanística que ya había operado en la década del cuarenta y que se traduce en la formación de la Comisión Especial de Planeamiento Urbano (propuesta en 1958 durante la intendencia del desarrollista Washington Escobar y formada en 1959 con la función agregada de confeccionar un Código de Edificación). La Comisión especial, cuya finalidad era la de asesoramiento al gobierno municipal, quedó presidida por el arquitecto Ramos Correas, y en toda su tarea puso énfasis en la reunión de los criterios para la planificación del Gran Mendoza. Esto no pudo materializarse por falta de acuerdo político entre los distintos departamentos, cuyos límites administrativos constituyen una traba para plantear los problemas de la ciudad entendida como unidad. De todos modos, se llevó a cabo un concurso para contratar a un técnico urbanista, que fue ganado por el arquitecto italiano radicado en Mendoza Enrico Tedeschi (v.) El Informe Tedeschi constituyó el segundo intento del Movimiento Moderno de pensar en términos de prospectiva urbana la problemática de Mendoza. El fuerte del Informe fue su capacidad analítica, pero no estaba resuelto el problema de una gestión capaz de modificar la realidad en función de esas conclusiones; y la escasa o nula valoración de la resultante morfológica de la evolución histórico-urbana de la ciudad, justificada en los lineamientos de la Arquitectura Moderna, le impidió aprehender la esencia de la conurbación mendocina, pese a logros parciales como la valoración de la arboleda ciudadana como elemento homogeneizador de la imagen urbana.

Después de un largo período de inactividad en la producción pública de vivienda, a finales de la década del sesenta, mediante distintas operatorias del BHN o del Instituto Provincial de la Vivienda, se levantan numerosos barrios, por lo general viviendas de muy baja densidad y con urbanizaciones sumamente extendidas. Esto ha traído aparejado un doble inconveniente: el crecimiento extensivo ha sido a costa de terrenos que antes formaban parte de la periferia agrícola, y la instalación de estas unidades tan dispersas en el territorio ha significado un alto costo público de infraestructura y equipamiento.

La sucesión de golpes militares y la discontinuidad de gobiernos constitucionales caracterizaron al período; el autoritarismo político se tradujo en términos urbanos en acciones que no lograron consenso y significaron un empeoramiento de la calidad de vida urbana,

como el entubamiento del tradicional canal Tamará (que había permanecido a cielo abierto desde los tiempos de la Colonia) o la “remodelación” del Paseo de la Alameda. La incipiente degradación urbana se advierte sobre todo en el equipamiento público.

Aparece y se consolida la Ciudad Universitaria en terrenos pedregosos al noroeste del Parque. Prosigue, a su vez, el fenómeno de construcción de edificios en propiedad horizontal: la morfología urbana comienza a perder homogeneidad por la inserción indiscriminada de edificación que no atiende al contexto. El Código de Edificación de 1970, preocupado sobre todo por garantizar la seguridad de los edificios frente a la emergencia sísmica, no regula cuestiones atinentes a la preservación morfológica.

Hacia 1979, el plano muestra una ciudad capital totalmente urbanizada: hasta los terrenos libres del ferrocarril han cedido su espacio a conjuntos de vivienda en torre. El transporte público adquiere la significación propia de una sociedad de masas y el transporte particular comienza a ser una presencia que resiente el funcionamiento de la ciudad. Comienza a preocupar el problema de los accesos, circulación interna y estacionamientos: se habilitan los accesos Este (propuesto por el Plan de 1941), Norte y Sur (en forma de autopistas). Mendoza parece haberse olvidado de cuidar la esencia de su existencia: el oasis y el suburbio agrícola que le dieron sustento.

En las décadas finales del siglo XX Mendoza ha albergado obras de buena calidad como producto de arquitectos locales como Raúl Pannello Gelly, Silvio Bromberg, Ricardo Perotti y Gerardo Andía. Asimismo se destaca la construcción de varios emprendimientos de gran envergadura como el Estadio Mundialista (MSGSSV), el Auditorio y Centro Cultural (BLV) y el nuevo Parque (Becker, Ferrari, Fuentes), en proceso de realización cuando estas líneas se escriben. **Ri. P.**

Bibliografía: A. RAZORI. LA CIUDAD ARGENTINA. Bs. As.: IMPRENTA LÓPEZ, 1945; J. L. MASSINI CALDERÓN. MENDOZA HACE 100 AÑOS. MENDOZA: ED. TEORÍA, 1967; J. L. ROMERO. LATINOAMÉRICA, LAS CIUDADES Y LAS IDEAS. Bs. As.: SIGLO XXI, 1976; G. GUARDA. HISTORIA URBANA DEL REYNO DE CHILE. SANTIAGO DE CHILE: EDITORIAL ANDRÉS BELLO, 1978; R. GUTIÉRREZ. ARQUITECTURA Y URBANISMO EN IBEROAMÉRICA. MADRID: MANUALES ARTE CÁTEDRA, 1984; J. R. PONTE. MENDOZA, AQUELLA CIUDAD DE BARRO. HISTORIA DE UNA CIUDAD ANDINA DESDE EL SIGLO XVI HASTA NUESTROS DÍAS. MENDOZA: MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE MENDOZA, 1987.

MENHIR. m. En América, tipo de monumento monolítico prehispánico presente en diversos puntos del noroeste argentino. El vocablo, de origen bretón (*men* 'piedra' e *ir* 'larga'), se emplea en Europa para designar grandes bloques de piedra, a los que dieron forma antiguos grupos celtas.

Los *menhires* americanos son piezas líticas de un solo cuerpo, con perfil rectangular o ligeramente ovalado, de entre dos y tres metros de altura y hasta setenta centímetros de diámetro. Habitualmente una de sus caras — y en menor medida ambas — se encuentra tallada con diseños geométricos, antropomorfos o de animales. Si bien se desconoce la función exacta asignada a los menhires por los grupos indígenas, se supone que desempeñaron un papel de tipo ceremonial, simbólico o incluso que sirvieron como indicadores de eventos astronómicos. Se cree que originalmente se hallaban dispuestos siguiendo patrones específicos, pero que tal diseño se perdió a causa de los sucesivos traslados a los que fueron sometidos en tiempos históricos. Los más conocidos, provenientes de El Mollar y Tafi en Tucumán (grabados) o de Doncellas en la Puna (pintados), se encontraban incluidos en recintos construidos en piedra, como parte de su arquitectura. **A. T / D. S.**



► MENHIR PREHISPÁNICO GRABADO, EN TUCUMÁN.

MERCADO. m. Sitio público o edificio de servicios, destinado a la concentración y venta de mercaderías en el ámbito urbano.

Antiguamente y de manera espontánea, los mercados se organizaban como una serie de puestos o mesas distribuidos en filas en un espacio generalmente abierto, a través del cual el público podía circular.



► ESTRUCTURA METÁLICA DEL MERCADO DE SAN TELMO, EN BUENOS AIRES, DE JUAN A. BUSCHIAZZO.

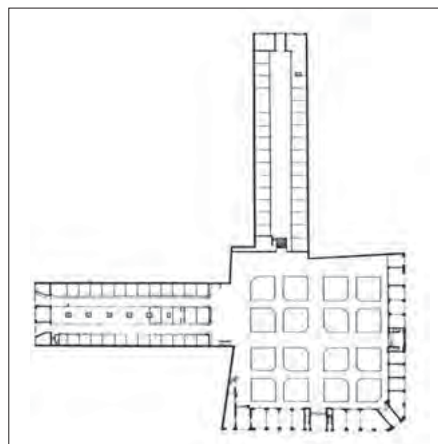
A partir del siglo XVIII, en coincidencia con el fenómeno de sistematización de los servicios urbanos por el poder público (v. **Servicios, Arquitectura de**), el mercado comenzó a perder dicho carácter espontáneo y a ser organizado de manera regular, teniendo en cuenta los problemas derivados del control de la circulación de productos, vehículos o personas, y el cumplimiento de ciertas condiciones de higiene.

El desarrollo de esta tipología en el medio local se caracteriza sobre todo por su tendencia a constituirse como foco de crecimiento y consolidación de nuevas zonas urbanas en el momento de expansión de las ciudades (1870-1930). Su nacimiento y difusión como estructura de servicios (la mayoría de estos establecimientos se construyen entre 1850 y 1930) se produce en concordancia con modalidades de comercialización que exigían una constante higiene y control (v. **Higienismo**). Sus formas tipológicas se fijan tempranamente y su desarrollo solo se altera a partir de los cambios tecnológicos y lingüísticos que en general no modifican su disposición funcional. Esta se transforma parcialmente en la década del treinta a partir de la utilización generalizada de cámaras frigoríficas y la incorporación de los accesos vehiculares. Posteriormente el número y rol de los mercados disminuye en función de la aparición de nuevos sistemas de conservación y venta de productos alimentarios.

A lo largo de la historia de este programa

también puede constatare la continua disputa entre el sector público y las iniciativas privadas por el control de los servicios urbanos. En ese sentido, las vicisitudes que rodean la historia de los mercados porteños sirven de ejemplo emblemático para dar cuenta de lo sucedido con el desarrollo de la tipología en el resto del país.

En las ciudades del Río de la Plata, durante los primeros siglos de la dominación española, las funciones comerciales se realizaban en las plazas mayores, donde se entremezclaban diversas actividades que les daban un aspecto pintoresco y variado, reflejado detalladamente en las crónicas de los viajeros que visitaron la región durante las primeras déca-



► MERCADO DE SAN TELMO, CON SALIDA A CUATRO CALLES.

das del siglo XIX. En la medida en que las ciudades fueron creciendo, se sucedieron iniciativas para lograr la apertura de nuevas plazas dentro del ejido a fin de crear nuevos mercados. Así, se efectuaban donaciones de terrenos cuyos propietarios no solo buscaban habilitar el predio para uso comercial, sino también lograr la valorización inmobiliaria de los terrenos linderos, que generalmente pertenecían a los mismos donantes (Plazas de Lorea y Monserrat en Buenos Aires). En coincidencia con estas iniciativas, comenzaron a habilitarse en la periferia urbana "huecos" o lugares destinados al estacionamiento de carretas portadoras de "frutos del país"; estos lugares se convirtieron en mercados concentradores donde también se realizaba la venta al por mayor y al por menor de dichas mercancías. Estos mercados periféricos, muchas veces promovidos por los mismos vecinos, empezaron a cumplir una función de focos de crecimiento en la periferia (Mercados de Once y Constitución en Buenos Aires).

Sin embargo, a medida que se introducían las ideas acerca de la necesidad de regulación estatal del comercio, por un lado, y de control sanitario de los servicios urbanos, por el otro (tanto durante la administración española como en el gobierno republicano), la cuestión cambió drásticamente. La iniciativa, al menos por un tiempo, pasó totalmente a manos del Estado. En Buenos Aires, desde mediados del siglo XVIII se sucedieron las propuestas para



► MERCADO DEL CENTRO, BUENOS AIRES, REMODELADO A MEDIADOS DEL SIGLO XIX POR PEDRO BENOIT.

construir un edificio que albergara las actividades mercantiles que hasta ese momento se desarrollaban en la Plaza Mayor (v.), teniendo en cuenta tanto necesidades sanitarias como de “decoro urbano”. Finalmente, bajo iniciativa estatal se erigió la Recova (primer edificio construido ex profeso para contener actividades colectivas de comercio). Sin embargo, en este caso no se produjo un control efectivo de las autoridades sobre el predio, por lo que, una vez terminado, el inmueble fue ocupado por tiendas y no por los vendedores de comestibles, para quienes había sido creado originalmente. Estos continuaron desarrollando sus actividades en la plaza. La solución al problema recién llega durante el gobierno rivadaviano. Las medidas son encaradas dentro de un plan de vastas proporciones, acorde con el surgimiento de un nuevo “saber urbano”, cuyo propósito es dar respuestas globales a la totalidad de la ciudad y del territorio. De esta manera se intenta resolver el problema del comercio alimentario de acuerdo con dos premisas: por un lado, teniendo en cuenta la correlación entre los diferentes circuitos de circulación (animales, mercaderías, personas) y, por el otro, considerando la organización de lugares específicos para su concentración. En este caso, a diferencia de lo sucedido durante el Virreinato, en que la creación de mercados abiertos y plazas era promovida sobre todo por particulares, durante la década que se inicia en 1820 la estructura general del sistema se constituye desde los cuerpos técnicos del Estado.

Desde ese punto de vista debemos leer la recomendación de erigir dos mercados de fru-

tos al oeste y al sur de la ciudad en 1822, en concordancia con la zonificación de servicios ya realizada. Coincidentemente con otra medida destinada a expulsar las carretas de abasto del tráfico urbano, consideradas como un permanente agente de insalubridad, se produce la organización de mercados alimentarios bajo control de inspectores y reglamentos. Ya en 1821 se había comenzado con éxito la construcción del primer mercado recintado, el Mercado del Centro, proyectado por P. Catelín (v.) y finalizado en 1823. Siguiendo esta iniciativa, que vislumbra la posibilidad de concretar edificios de estas características en otros puntos de la ciudad hasta constituir una red de centros de expendio equidistantes, en 1826 se decreta la erección de un segundo mercado en la Plaza de las Artes, y en 1828 un tercero en la calle San José. Es importante señalar que el edificio realizado en 1823 constituye una ver-



► MERCADO DE ABASTO DE BUENOS AIRES, DE DELPINI.

dadera revolución, ya que en pocos años se pasa de una actividad espontánea de venta en la plaza a una semirregulada en la recova, para culminar en el control total del Estado y en el establecimiento de un modelo tipológico válido aún hoy para el programa.

Construido en el espacio que ocupaban los antiguos cuarteles, y aprovechando parte de las construcciones existentes, el edificio constaba de todos aquellos elementos que caracterizan la actividad y que habían sido teorizados por los cuerpos de ingenieros de la administración napoleónica en la primera década del siglo.

Ellos son: un recinto con accesos puntuales y controlados, una serie de islas de puestos en el interior, ordenadas regularmente y zonificadas de acuerdo con cada uno de los rubros, un cuerpo de guardia en el acceso y una oficina de policía sanitaria en el centro de una plaza interior ordenadora de la circulación. Todo ello regido por un reglamento especialmente redactado. Se trataba de un espacio donde se controlaba el estado de los alimentos, la pureza del aire y la limpieza del lugar, considerado como posible foco productor de miasmas.

Hasta 1855, el Mercado del Centro seguiría siendo el único edificio destinado al abasto urbano. Pero a partir de 1856, cuando se inaugura el Mercado del Plata, comienza otra etapa: la creación de nuevos establecimientos estará en función del aumento vertiginoso de la población urbana, de allí que se las ubique en las zonas más densamente pobladas.

Al tiempo que esto sucede en Buenos Aires, en muchas de las ciudades del interior se crean mercados. En Rosario surge el primer edificio en la década de 1850; J. Larguía (v.), por propia iniciativa, proyecta y realiza en Santa Fe el mercado central; en Paraná, Santiago Danuzio (v.) construye el primer mercado en 1859.

Las iniciativas para la construcción de los mercados pasarán en esta etapa a manos de los particulares mediante propuestas individuales que, si bien muchas veces responden a requerimientos de los vecinos, debido a las distancias que debían recorrer para abastecerse de alimentos a buenos precios, están basadas en intereses particulares, sin ninguna planificación por parte de las autoridades. A esto hay que agregar que hasta comienzos de la década del ochenta las exigencias de los empresarios implicaban la concesión de un radio (4 a 6 cuadras) dentro del cual, por una cantidad de años, no podían habilitarse otros edificios similares; se subordinaban de esta manera las necesidades reales de la población a los intereses de los particulares.

La Municipalidad se reservaba el derecho de aprobar las concesiones para dichos establecimientos, dictar los reglamentos a que estos estaban obligados y el control tanto sanitario como comercial, a través de sus oficinas técnicas (de higiene, obras públicas y economía).

Hasta principios de este siglo la Municipalidad poseía solo tres mercados: del Centro, del Plata y de Comercio (1862). Estos dos últimos fueron construidos por empresarios particulares sobre plazas públicas (Nueva y Comercio, hoy plaza Dorrego) y quedaron en manos de la Municipalidad, vencidos sus contratos en 1881 y 1877. El mercado del Plata, en cambio, era obra de Carlos E. Pellegrini (v.), autor de otro proyecto anterior para el mercado de la Plaza Lorea.

La prohibición de construir mercados de abasto en plazas es de 1862, momento en que se declara a este tipo de espacios de uso común para la población.

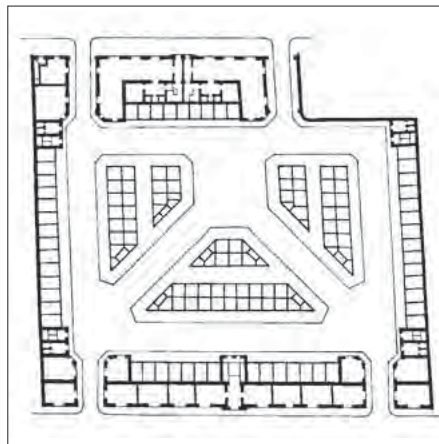
El Mercado del Centro, reconstruido en 1862 por un empresario particular según un proyecto de Pedro Benoit (v.), muestra los límites de estas experiencias, ya que las irregularidades cometidas llevaron a pleitos que duraron más de 10 años y terminaron con la devolución del edificio al Municipio.

Los mercados particulares, en cambio, eran los más numerosos: Lorea (1864), Independencia (1866), Florida (1866), Libertad, Garibaldi en la Boca (1878), Rivadavia (1882), del Pilar (1883), Modelo (1884), San Cristóbal (1885), Juárez Celman (1889), de Flores, Gral. Roca (1890), de Belgrano (1891), de la Abundancia (1891), Santa Lucía (1892), del Abasto Proveedor (1893), Ciudad de Buenos Aires (1894), Monserrat (1894), San Patricio (1895), Gral. Güemes (1897), Solís (1897), Proveedor del Sur (1898), Nuevo Modelo (1895), San Telmo (1897), Colón (1899), 25 de Mayo, Adolfo Alsina (1898), Norte (1900). A estos hay que sumarles una gran cantidad de propuestas que nunca llegaron a materializarse (como el mercado de la calle México y Ceballos, y el del Puerto de 1881). Desde la intendencia de Torcuato de Alvear, y en otros períodos posteriores, se intentó modificar y mejorar el sistema de abastecimiento, para evitar el abuso de los intereses particulares. Con ese fin se propuso expropiar los mercados particulares y encarar por parte de la municipalidad la construcción de los necesarios. En ambos casos, las reglamentaciones vigentes y los presupuestos acordados lo impidieron. Recién en las primeras décadas del siglo XX, la Intendencia vuelve a construir edificios de este género.

En cuanto a la arquitectura de los mercados, en la segunda mitad del siglo XIX las tipologías son más definidas, se limitan a un reducido número, y la elección de las mismas está condicionada por la forma de los terrenos disponibles. A excepción del Mercado del Plata, que responde a un esquema de puestos alineados por calles perpendiculares al lado mayor del lote y paralelas entre sí, conectadas por una calle central, el resto de los edificios se asemeja a una de estas cuatro tipologías:

► Central (los puestos se ubican en el centro del edificio, según diversas formas, cerrados en todo su perímetro por otras construcciones).

► Lineal (los puestos se alinean a lo largo de una o varias calles longitudinales, según la dimensión mayor del lote).



► MERCADO MODELO DE BUENOS AIRES.

► Perpendicular (los puestos se ubican en relación con dos calles perpendiculares que se cortan entre sí, y generan cuatro sectores que a su vez pueden estar organizados por otras calles menores, según este mismo criterio) y perpendicular lineal (variante del tipo anterior). Al primer tipo corresponden los mercados del Centro, Independencia, Modelo, Santa Lucía y San Patricio. Dentro del segundo grupo están los siguientes: Lorea, Florida, Garibaldi, del Pilar, Güemes, Gral. Roca y Monserrat. El tercero es el más numeroso, y lo integran —entre otros— el mercado Juárez Celman, Nuevo Modelo, San Telmo, Norte, Ciudad de Buenos Aires (en uno de sus sectores), Solís y del Progreso. Y finalmente, un cuarto grupo, del cual son solo conocidos el Mercado de Abasto Proveedor y el primer proyecto para el de Lorea, atribuido a Pellegrini (que no se construye).

En cuanto a los autores, hay que destacar la figura del ingeniero Juan A. Buschiazzi (v.). Además de proyectar los denominados Juárez

Celman, San Telmo, Nuevo Modelo y Güemes, Buschiazzi fue durante casi una década el jefe de la oficina de Obras Públicas de la Municipalidad (durante la gestión de Torcuato de Alvear) y a su cargo estuvo la autorización para habilitar nuevos establecimientos de este tipo y el control, tanto sanitario como edilicio, de los existentes (municipales o privados). De los restantes son conocidos los nombres de los arquitectos Fernando Moog (v.) (Modelo); Hornocks y Lomax (v.) (Santa Lucía), ingeniero Taglioni (Abasto Proveedor), Manuel Correa (San Patricio), y los constructores Juan Bales-tretti (Ciudad de Buenos Aires) y Tobaró / D'agostino (Italiano).

Desde perspectivas espaciales, constructivas y formales, los edificios para mercados realizados en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX presentan características particulares. Por un lado, hay marcada diferencia entre el exterior y el interior. El primero se caracteriza por un cuerpo a modo de fachada (a excepción del Mercado de Abasto Proveedor), de formas prismáticas y realizado en mampostería, teniendo en algunos casos hasta dos niveles de altura. El sector era ocupado en general por puestos para la venta de productos alimenticios o, en ciertas ocasiones, por bares, fondas u otros usos similares. Estos estaban orientados hacia la calle y no tenían ninguna relación con el interior del mercado al que servían de muro de cierre; separados, generalmente uno de otro, mediante una calle perimetral abierta.

La fachada quedaba compuesta, la mayoría de las veces, a través de las aberturas de estos locales exteriores, usualmente en forma de arco (de medio punto o escarzano), separados entre sí por pilastras (lisas o almohadilladas), para conformar una secuencia rítmica. La lectura exterior era por lo tanto más cercana a la de la arquitectura doméstica que a la de la Revolución Industrial, que suele caracterizar a los edificios de este tipo en diversas partes del mundo. El lenguaje formal resultante de estas fachadas era en la mayor parte de los casos clasicista (arcos, pilastras, almohadillados), pero con algunas excepciones, como el Mercado Modelo, de lenguaje neogótico, o el de Monserrat, de ladrillo a la vista.

El interior, por el contrario, es resuelto en un primer momento con estructuras de madera y tejas o chapas metálicas, y en un segundo momento con columnas, chapas y vigas metálicas. El resultado espacial, totalmente opuesto al exterior, es en este caso de una gran esbeltez y transparencia. Las dimensiones de las piezas

estructurales utilizadas en esos momentos no permiten cubrir grandes luces sin apoyos puntuales; de esta manera se logra una compartimentación del espacio de enorme atractivo visual, dentro del cual se ubican los puestos de venta de alimentos, con un equipamiento muy simple, consistente —la mayoría de las veces— en una mesada de mármol y rejas metálicas que separa los distintos puestos, a la que se suman las gancheras y otros accesorios.

Las piezas metálicas en una primera etapa eran importadas, tanto de Inglaterra (Mercado del Plata) como de Alemania (Mercado Modelo), pero ya en las últimas décadas del siglo XIX eran fabricadas en nuestro país en distintos talleres metalúrgicos, como los de Vasena (Mercado de Abasto Proveedor) y Zamboni (Nuevo Modelo) (v. **Hierro**).

El acceso al mercado se efectuaba en casi todos los casos mediante un gran arco, que en muchos de ellos estaba coronado por un grupo escultórico alegórico.

Durante esta etapa, en las ciudades del interior se crean nuevos mercados que amplían la oferta de los iniciales en la medida en que la población crece y la planta urbana se extiende. En Córdoba se erigen los Mercados de Alto Alberdi, San Vicente y Alta Córdoba; en Rosario se amplía la cantidad de mercados, entre los cuales se destaca el Mercado Modelo en Bulvar Oroño de Ítalo Meliga (v.) y lo mismo sucede en Santa Fe. En la recientemente fundada ciudad de La Plata se crean 2 mercados para abastecer la nueva población.

A principios del siglo XX la situación se modifica sustancialmente en función de los cambios tecnológicos y de las iniciativas encaradas por la Municipalidad. A partir de la segunda década, el Municipio decide realizar nuevamente edificios para mercados, que aún hoy dependen de su administración. Algunos de ellos son los de Salguero y Cabello, Malabia y Velazco o Estación Urquiza. Son edificios prototípicos, realizados casi totalmente en hierro, donde la novedad consiste en que la estructura metálica no queda oculta por otra de mampostería que responde a los modelos europeos.

Los demás mercados seguirían siendo promovidos por particulares. Estos continúan las características del siglo anterior, pero con variantes significativas. La más importante tiene que ver con los cambios tecnológicos producidos en las estructuras metálicas, que permiten cubrir grandes luces sin apoyos intermedios. Las columnas, vigas y arcos son reemplazados ahora por cabriadas que cubren todo el ancho del local.



► USO DEL HORMIGÓN Y LADRILLO EN EL MERCADO DE SAN CRISTÓBAL, EN BUENOS AIRES, DEL ESTUDIO SEPPA.

A fines del siglo XIX aparece una nueva figura: la de los mercados mayoristas o concentradores. El más conocido es el del Abasto en Buenos Aires, aunque otras ciudades, como Rosario, construyen sus propios mercados concentradores. El proyecto inicial del gran mercado de Buenos Aires, que debía reemplazar al antiguo edificio que funcionaba desde 1893, pertenece a M. Palanti (v.) y se destaca por la monumentalidad frente al carácter más doméstico del resto de los edificios del género. Sin embargo, el proyecto definitivo sería producto de un concurso realizado en 1928, que gana el equipo conformado por arquitecto esloveno Sulcic (v.) y los ingenieros Bes y Delpini (v.). La resolución formal consiste en una serie de cinco naves abovedadas, entre las cuales la central, más elevada, de 20,60 m de luz, indica el eje de acceso, simétricamente, sobre la avenida principal. Desde el punto de vista técnico, además de la audacia estructural, se introduce el uso de un material novedoso: el *glasbeton* o vidrio estructural, para lograr una iluminación uniforme en el interior, aunque problemas técnicos motivaron la construcción posterior de una sobrecubierta de vidrio armado.

También a mediados de siglo comienzan a utilizarse estructuras de hormigón armado, en algunos casos formando estructuras de grandes luces de marcado carácter moderno como

la del Mercado Frigorífico Municipal Armonía, en la ciudad de Santiago del Estero (1934), de J. Kalnay, y el más famoso mercado de San Cristóbal (1940), del estudio SEPPA (v.). También el H.° A.° aparece formando módulos más pequeños (Mercado Acoyte), generalmente de cubierta plana. Ya para esta época las plantas deben adaptarse a la incorporación de cámaras frigoríficas y a la importancia que asume la circulación vehicular en el funcionamiento de la actividad. Ejemplo de ello es el Mercado de Bahía Blanca, realizado por M. Góldman, E. Gómez Luengo y H. Ramos, en la década de 1960.

En cuanto a las fachadas, estas se simplifican, pierden parte de su masividad pasando en muchos casos a ser solamente un tabique de cerramiento. El lenguaje de las mismas se hace más variado, sujeto a los distintos estilos del momento (Neocolonial en el mercado Dorego o en el Mercado de Abasto de Tucumán; Clasicista en la ampliación del Mercado de San Telmo).

En las últimas décadas, relegados por la expansión de otras formas de comercialización (minimercados, supermercados, *shoppings*), los mercados han ido perdiendo peso como actores dentro de la actividad del comercio alimentario. Esta situación se ha visto reflejada en la demolición o reciclaje de muchos de los viejos edificios (Spinetto y Abasto), cuya obsolescencia material y funcional hace que la cuestión se constituya hoy en un tema de debate permanente. F. A. - R. E. P.

Bibliografía: J. GAZZANELO Y M. SCARONE. REVOLUCIÓN INDUSTRIAL Y EQUIPAMIENTO URBANO. BS. AS.: IAA, 1967; S. BERJMAN Y J. FISZLEW. EL MERCADO DE ABASTO DE BUENOS AIRES. RESISTENCIA: IAIHAU, 1984; R. PICCIONI. "LOS MERCADOS DE ABASTO EN BUENOS AIRES DURANTE EL SIGLO XIX". EN: SUMMA, COL. TEMÁTICA. N.º 2, 1986; R. PICCIONI. "LAS TIPOLOGÍAS DE LOS MERCADOS". EN: DANA. N.º 25, 1988; F. ALIATA. "LA CIUDAD REGULAR. ARQUITECTURA EDILICIA E INSTITUCIONES DURANTE LA ÉPOCA RIVADAVIANA". EN: AA.VV. ACTAS DE LAS JORNADAS SOBRE LA IMAGEN Y RECEPCIÓN DE LA REVOLUCIÓN FRANCESA EN ARGENTINA. BS. AS.: GELA, 1990.

MERRY, E. A. S/d. Inglés, arquitecto. Activo a fines del siglo XIX como proyectista de la comunidad británica.

Realizó la iglesia anglicana de la Santísima Trinidad en Lomas de Zamora y la Iglesia Presbiteriana escocesa de San Andrés en Buenos Aires (1895-1896), ambos proyectos en estilo neogótico.

MEYER, ERNESTO. Hannover (Alemania), s/d - s/d. Arquitecto. Activo en Buenos Aires y La Plata durante el período de auge del Eclectismo (v.).

Se trasladó a La Plata contratado por el Departamento de Ingenieros para dirigir la construcción del Palacio Municipal, proyectado por Stier (v.). Posteriormente secundó a Benoit (v.) en la realización de la iglesia catedral de dicha ciudad, para la cual dibujó varios planos de fachadas y perspectivas. Más tarde, asociado con el arquitecto alemán Carlos Nordmann (v.), construyó, entre otras obras de importancia, el Teatro Coliseo de Buenos Aires.

Bibliografía: ALBERTO DE PAULA, RAMÓN GUTIÉRREZ Y GRACIELA VIÑUALES. APORTE ALEMÁN A LA ARQUITECTURA ARGENTINA. RESISTENCIA: UNNE, 1981.

MICHELETTI, ANTONIO. Montellago (Italia), 1861 - Rosario, 1940. Ingeniero. Activo en Rosario a fines del siglo XIX y principios del siglo XX.

Graduado en Padua en 1888, viajó al año siguiente a la Argentina y se radicó en Rosario. En esa ciudad trabajó en la construcción del puerto y fue parte de la oficina de ingenieros del municipio. En 1893 obtuvo el diploma de Agrimensor Público. Entre sus obras más importantes pueden citarse: la Capilla del Perpetuo Socorro, en Avenida Alberti 580; la Iglesia de San Antonio, en el barrio de Belgrano; la sede de la Sociedad Italiana Garibaldi y la residencia de la calle Córdoba 2500, hoy sede de la Escuela Gregoria Matorras. En Córdoba realizó el trazado de varias colonias y un puente de hierro del Embalse Río III.

Bibliografía: R. GUTIÉRREZ, S. V.: "MICHELETTI ANTONIO". EN: L. PATETTA (COMPILADOR). ARCHITETTI E INGEGNERI ITALIANI IN ARGENTINA, URUGUAY E PARAGUAY. ROMA: PELLICANI, 2002.

MICHELETTI, JOSÉ AGUSTÍN. Rosario, 1896 - Íd., 1944. Arquitecto. Activo en Rosario en la primera mitad del siglo XX, fue uno de los introductores de la Modernidad arquitectónica en dicha ciudad.

Estudió en la Escuela de Arquitectura de la UBA. Fue profesor titular de Arquitectura en la Escuela de Arquitectura de Rosario, UNL, y profesor de Construcciones de Madera y Hie-

rro en la Escuela Industrial anexa a la Facultad de Ciencias Matemáticas Físico - Químicas y Naturales aplicadas a la Industria, UNL. Llegó a ser vicedecano de esta facultad en el período 1938-1940.

Las obras que proyectó en colaboración con Tito C. Micheletti, ejecutadas en Rosario, fueron: Teatro Odeón, Nuevo Banco Italiano, Asilo Maternal n.º 1, sedes sociales del Círculo de Obreros y del Centro Unión Dependientes, Hospicio de Huérfanos, Asilo de Mendigos, Policlínico San José, Seminario del Rosario, capilla Nuestra Señora de la Misericordia, ampliación del Colegio del Sagrado Corazón y varios edificios de renta. N. A.

MIGONE, LUIS VICENTE. Buenos Aires, 1893 - s/d, 1978. Ingeniero civil. Actuó principalmente en el campo científico-técnico y empresarial. Fue además académico de Ciencias en Buenos Aires y Córdoba.

Egresó en 1918 de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires con el título de Ingeniero Civil. Fue uno de los constructores más prolíficos de la tipología de casa de renta (v.) en el período 1930-1940. Su producción —que responde a las pautas del Racionalismo— sobresale fundamentalmente por esta causa, unida al buen nivel constructivo y de diseño de su obra, a través de la cual, como en sus escritos, se percibe la voluntad de resolver problemas de estandarización y racionalización constructivas, no solo de modelos sino también de terminaciones, tendientes a la solución del tema de la vivienda. Presidió varias asociaciones interesadas en la temática, tales como Tierra y Vivienda, Sur Patagónico o la Comisión Municipal de Viviendas Económicas, y fue además delegado al Congreso Panamericano de la Vivienda Popular, celebrado en Buenos Aires en 1939.

Entre sus obras más destacables podemos señalar las casas de renta ubicadas en las calles Defensa 523, Venezuela 422, Perú 420, Juncal 1330 o Arenales 2176, todas ellas en Buenos Aires.

Entre sus escritos se destaca el libro *Las ciudades de los Estados Unidos. Su legislación urbanística. Su código de edificación* (v.), publicado en Buenos Aires en 1940, y que fue producto de un trabajo comisionado por el Concejo Deliberante de la Municipalidad de Buenos Aires, pues desde 1934 venía realizando el estudio de un reglamento de construcciones que suplantó al que

estaba vigente desde 1928. Actuó, en relación con esto último, en la redacción definitiva del Código de Edificación de la ciudad, que entró en vigencia a partir de 1944. M. I. DE L.

MILLÉ, ANDRÉS. S/d. Historiador, restaurador de edificios. Trabajó en temas relacionados con la arquitectura religiosa.

Entre 1930 y 1945 llevó a cabo los trabajos de restauración de Nuestra Señora del Pilar en Recoleta (Buenos Aires). El desarrollo de dichas tareas fue abordado en el marco de un estricto interés por respetar la obra como originalmente había sido concebida en los inicios de 1700. Tal inquietud lo condujo a relacionarse con documentos antiguos y con algunas fuentes secundarias; entre ellas, la Reseña histórica del templo de Nuestra Señora del Pilar, escrita por Enrique Udaondo en 1918, que se convierte en la obra de referencia clave para guiar sus decisiones en las tareas a emprender. Por su intermedio se consigue anexar al templo una parte de las antiguas celdas y corredores. Conceptualmente toda la obra nueva se realiza con la preocupación de producir una identificación profunda, una mimetización con las partes primitivas.

En 1952 publica su primer trabajo bibliográfico, que no casualmente se denomina *La Recoleta de Buenos Aires, una visión del siglo XVIII*. Es una investigación emprendida con un lineamiento cronológico exhaustivo; analiza cada una de las partes del edificio en el marco de su contexto histórico y revaloriza la figura de Juan de Narbona (v.) en la fundación y construcción del templo.

El volumen incluye algunos apuntes contemporáneos y un apéndice conformado por la reproducción de documentos. Al abordaje realizado puede definírselo como eminentemente descriptivo; no obstante, el valor de la obra reside en la profusión de datos que aporta. *El monasterio de Santa Catalina de Siena de Buenos Aires; evocación del siglo XVII*, de 1955, es una obra que en lo formal y lo temático se asimila notablemente al primer trabajo editado. En las obras posteriores, dedicadas a historiar las órdenes religiosas que tuvieron actuación y erigieron sus templos en Buenos Aires, pierde relevancia el aspecto arquitectónico, debido a que pasan a un primer plano las alternativas específicamente históricas. Tal modalidad prevalece en su última obra publicada: *La cuenca del Plata: antecedentes para su historia*, de 1972. B. P.



► EX MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS DE LA NACIÓN (ACTUALMENTE, DE SALUD PÚBLICA Y ACCIÓN SOCIAL), EN BUENOS AIRES.

MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS. Dependencia del Poder Ejecutivo Nacional, con funciones de estudio y ejecución de obras públicas, creada en 1898. A partir de 1991 desapareció como ministerio al ser absorbido por el de Economía, que pasó a denominarse Ministerio de Economía, Obras y Servicios Públicos. El concepto de “obra pública” cambió a lo largo del tiempo, en relación con las transformaciones en los conceptos de “Estado” y de su intervención en la economía y la sociedad. En general, englobó obras relacionadas con la infraestructura económica (vías de comunicación, saneamiento, transporte, construcciones hidráulicas y almacenamiento de granos) y con ciertas funciones del Estado, como justicia y educación (obras arquitectónicas). En los años cuarenta sus funciones se ampliaron hacia obras arquitectónicas consideradas de “carácter social”, como viviendas, hospitales y obras de recreación y esparcimiento.

Su estructura estuvo formada por dependencias centralizadas (subordinadas directamente al Ministro) y descentralizadas (con mayor grado de autonomía y recursos propios). Aunque los proyectos eran elaborados en sus sedes centrales, contó también con seccionales en el interior, encargadas de supervisar la ejecución de obras en las provincias.

ANTECEDENTES Y PERÍODO INICIAL: 1898-1904.

El Ministerio de Obras Públicas (MOP) fue creado por Ley N.º 3.727/1898, por la cual se establecieron las funciones de los ministerios, en atención a la reforma del artículo 87 de la Constitución Nacional, que había elevado de cinco a ocho el número de tales departamentos de Estado. La creación del MOP se vincula con el proceso de construcción de la estructura estatal nacional que se produce en el país a partir de 1862, proceso que forma parte del de construcción de la “Nación Argentina”. La estructura estatal constituye el aspecto material y operativo del Estado, considerado este último en tanto instancia política e ideológica de cohesión social en el ámbito nacional. En particular, las obras públicas cumplen lo que Oscar Ozslack ha denominado los “objetivos materiales” del Estado, es decir la ejecución de las obras de infraestructura que permiten el desarrollo de la economía (rutas, navegación, diques, etc.) y también la ejecución de los ámbitos necesarios para que el Estado lleve a cabo otras de sus funciones (escuelas, tribunales, cárceles, etc.). La creación del MOP, en 1898,



► MINISTERIO DE AGRICULTURA Y GANADERÍA, BS. AS.

es indicativa, también, del creciente proceso de ampliación y diferenciación dentro de la estructura estatal, hecho que informa de la manera en que el Estado aumentaba su intervención dentro de la sociedad.

Según la Ley 3.727, las funciones del MOP eran las de estudio y realización de toda cuestión referida a vías de comunicación, construcciones hidráulicas y arquitectónicas. La ley enumeraba las áreas en las cuales el MOP intervendría en cuanto a construcción y conservación: 1) Ferrocarriles: se incluía también la administración y explotación de las líneas férreas promovidas por el Estado nacional y la inspección de los ferrocarriles particulares; 2) Caminos nacionales e interprovinciales o locales; 3) Líneas telegráficas; 4) Obras para la navegación marítima y fluvial, incluyendo embalses, puertos, diques, etc; 5) Edificios públicos y monumentos, templos cárceles, fortalezas, astilleros, balizas, faros y otras construcciones dependientes de la Nación; 6) Puentes y otras obras vinculadas a la hidrografía; 7) Obras de salubridad y aguas corrientes; 8) Mejoras en la estética de los edificios públicos (decoración y ornato); 9) Censo de bienes nacionales; 10) Depósito, administración y venta de muebles e inmuebles del Estado fuera de uso; 11) Expropiación; 12) Inspección de obras particulares concedidas por la Nación.

La idea de creación del MOP intentaba centralizar en él todo lo relacionado con la materia de su ramo, para racionalizar la administración estatal y producir economías dentro de ella. Ello nunca se logró completamente, en tanto siempre existieron reparticiones que tuvieron a su cargo obras que correspondían a su esfera de acción: la estructura estatal distó de funcionar como una máquina perfecta y racional, para mostrarse en cambio voluble a los conflictos políticos y a las relaciones de poder imperantes en su interior. De todas formas, en 1898 pasaron a depender del nuevo ministerio tres reparticiones existentes, que perdían

así su autonomía: el Departamento de Ingenieros Civiles de la Nación; la Dirección de Ferrocarriles Nacionales y la Comisión de Obras de Salubridad de la Capital. Además de formarse sobre la base de estas reparticiones existentes, el MOP encontraba un antecedente en el Departamento de Obras Públicas dependiente del Ministerio del Interior, que durante la primera presidencia de Roca (1880-1886) había emprendido diversas obras públicas de magnitud, como el tendido de obras ferroviarias o el Puerto Madero (1884).

EL MOP fue inaugurado el 12 de octubre de 1898, y se designó para ocupar el cargo de Ministro Secretario de Estado Emilio Civit (1856-1920). Este político mendocino había sido ministro de Hacienda de su provincia natal (1894), donde se había destacado por el impulso dado a la obra pública o a creaciones auxiliares.

En cuanto a la organización interna inicial del MOP, esta se componía de cuatro Direcciones Generales: Dirección General de Vías de Comunicación y Arquitectura; Dirección General de Obras Hidráulicas; Dirección General de Obras de Salubridad; Dirección General de Contabilidad. La primera abarcaba programas muy amplios e internamente tres Inspecciones se ocupaban en particular de temas específicos: ferrocarriles y transporte, puentes, caminos y telégrafos, y arquitectura. Posteriormente, en 1899, se dispuso que los trabajos arquitectónicos fueran separados de la Dirección General de Vía de Comunicación, y quedaron a cargo de la Inspección General de Arquitectura como dependencia del MOP.

Las obras de este período inicial se centran sobre todo en la navegación fluvial (de la

Mesopotamia al Río de la Plata), en obras que permitirían transportar económica y rápidamente la producción agrícola-ganadera, y lograr un fácil acceso a las grandes vías de agua. Se efectuó el dragado y la canalización del Río de la Plata, de sectores del Paraná y afluentes. Asimismo se iniciaron y completaron obras portuarias en Rosario, Diamante, Concepción, Paraná y Concordia; quedaron en construcción adelantada los puertos de San Nicolás, Colón, Gualeguaychú, Gualeguay y Santa Fe (v. Puerto)

Otra área importante fueron las obras de salubridad: provisión de agua potable a las capitales de las provincias de Jujuy, La Rioja, Santiago del Estero, Salta, Corrientes, Mendoza, San Juan, San Luis y Catamarca. En la Capital Federal se extiende el servicio de agua potable a Flores y Belgrano.

Los ferrocarriles del Estado duplicaron su extensión, llegando a los 3.500 km; así cubrieron sectores alejados de la Capital, como La Rioja, Catamarca y Jujuy. Se realizaron obras de riego en San Juan, Villa Mercedes (San Luis), y en los ríos Negro y Colorado. En cuanto a la arquitectura, se levantaron gran cantidad de escuelas y edificios públicos, como los Tribunales y el Congreso Nacional, en la Capital.

PERÍODO 1905-1930.

En 1906, durante la presidencia de José Figueroa Alcorta, se nombró como ministro — el primero en esa gestión— al ingeniero Miguel Tedín (1906-1907), quien fue seguido por otro ingeniero, Carlos Maschwitz (1907). Esta medida fue saludada por la Sociedad Argentina de Ingenieros, que reclamaba una dirección técnica para las obras públicas. Los in-



► EL EDIFICIO DE LA FACULTAD DE INGENIERÍA DE LA UBA FUE ORIGINALMENTE LA SEDE DE LA FUNDACIÓN EVA PERÓN.

genieros representaban el mayor porcentaje de técnicos profesionales en el MOP. Sin embargo, su dirección recayó, en general, sobre figuras políticas.

También en 1906 se dispuso la modificación de la organización interna del MOP, con el fin de asegurar una mejor distribución de los trabajos, el contralor de los ferrocarriles del Estado y la fiscalización de los fondos destinados a las obras públicas. Así, las anteriores funciones de la Dirección General de Vías de Comunicación fueron asumidas por tres nuevas direcciones generales: la de Ferrocarriles, la de Puentes, Caminos y Telégrafos y la de Obras Arquitectónicas. Esta última pasó a denominarse Dirección General de Arquitectura en 1907. Se creó también la Dirección General de Irrigación, con funciones anteriormente asignadas a la Dirección General de Obras Hidráulicas.

La Ley 8.889, del 18 de julio de 1912, dispuso que las obras de salubridad de la Capital constituirían en lo sucesivo una institución con autonomía, denominada Obras Sanitarias de la Nación (v.). A partir de enero de 1915 se deslindaron la Dirección Técnica de las obras y la parte puramente administrativa.

Otra transformación importante del período es la referida a vialidad. La Ley 531, de 1907, estableció que los ferrocarriles debían aportar el 3% del producto líquido de sus líneas para la construcción de caminos, con lo cual se creaba un nuevo fondo para la ejecución de obras viales. Estos fondos estaban administrados por una entidad autárquica, la Comisión Administradora de la Ley 5.315, quien proponía las obras que consideraba necesarias. En 1912, la oficina técnica anexa a la Dirección General de Puentes pasó a depender directamente de esta Comisión.

La Comisión fue disuelta en 1919 y la Dirección General de Contabilidad del MOP pasó a manejar esos fondos, hecho que se efectivizó en 1925, cuando se creó la "División de Contabilidad de los Fondos de la Ley 5.315". Esta repartición se hizo cargo posteriormente del manejo y la fiscalización de los fondos provenientes del sobreprecio de la nafta, y cambió su nombre por el de "División de Contabilidad de los Fondos de Vialidad". Este es el antecedente de la inmensa actividad desarrollada por la Dirección de Vialidad en la década del treinta.

PERÍODO 1930-1943. CENTRALIZACIÓN Y AMPLIACIÓN DE FUNCIONES.

Manuel R. Alvarado, Ministro de Obras Públicas durante las presidencias de Justo y Or-

tiz (1932-1940), y uno de los principales impulsores de los planes de vialidad, siguió los lineamientos de las propuestas de política económica de Agustín P. Justo. Ellas constituyeron una respuesta a la crisis económica de 1930, que se tradujo en una mayor intervención del Estado en la economía. La red caminera propuesta intentaba tanto mejorar las condiciones económicas del campo como estimular la economía y emplear mano de obra afectada por las transformaciones económicas.

A principios de la década, un par de disposiciones legales colocó a las obras de vialidad en el centro de la obra pública. La primera de ellas fue el Decreto del 11 de marzo de 1932,



► EL AEROPUERTO INTERNACIONAL DE EZEIZA, EN LA PCIA. DE BUENOS AIRES, A PRINCIPIOS DE LA DÉCADA DE 1950.

por el cual se creaba la Dirección General de Vialidad de la Nación, en la que se fundían la DGPyC y la DCFdeV. La segunda y más importante fue la Ley N.º 11.658/1932, que creaba la Dirección Nacional de Vialidad como repartición autónoma, modificada parcialmente por la Ley N.º 12.625/1939.

La Ley N.º 11.658 constituía un nuevo fondo nacional de vialidad destinado al estudio, trazado, construcción de caminos y obras anexas. El aumento de los fondos de que se disponía y la relación estrecha entre el ente administrador de los mismos y el ejecutor, fueron los elementos que posibilitaron la labor desplegada por la DGV en la década del treinta. La ley de vialidad reclamaba la unión de las capitales y los centros de producción, el acceso a países limítrofes, a puertos y a estaciones ferroviarias. Su obra durante el período se desarrolló sobre todo en el interior al país, con la

excepción de la Av. Gral. Paz (1939).

Al aumentar la intervención del Estado en la economía, también la Dirección General de Arquitectura aumentó su producción y atribuciones. En 1933 se transformó el reglamento interno. A sus funciones tradicionales se agregaron los edificios públicos y se amplió el campo de acción. Se dispuso también que debía llevar el catastro de los bienes inmuebles de la Nación. De la Dirección General dependían: a) el arquitecto principal; b) la división proyectos; c) la división construcciones; d) la división control. En 1943 se crea dentro de la repartición la Oficina de Lugares, Edificios y Monumentos Históricos, que incorporaba a sus atribuciones la de restauración. Para contextualizar esta propuesta, cabe recordar que unos años antes (1939) se había creado la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, y que también la Municipalidad de Buenos Aires iniciaba acciones de este tipo. Se realizó una serie de restauraciones, como la casa histórica de Tucumán (1943), la Quinta Saavedra (1943), la Quinta Pueyrredón (1943) y las misiones jesuíticas de San Ignacio (1941-1943).

En 1939, la DGA fue autorizada a proyectar una serie de hosterías de turismo para empleados públicos; este hecho inició un avance en obras de "interés social", que preanunciaban el desenvolvimiento de la Dirección General de Arquitectura en el período siguiente.

También se creó la Dirección de Elevadores de Granos. Como consecuencia de este aumento de atribuciones de la repartición, en 1945 fue ascendida a Dirección Nacional (Decreto N.º 31.313 del 05 de diciembre de 1945).

La construcción de nuevos edificios para la administración nacional es el aspecto de la producción más importante del período, en la que se destacan el edificio del MOP y el Ministerio de Hacienda, síntoma de las transformaciones que sufría el aparato estatal en la década.

PERÍODO 1943-1955.

Este período comprende el gobierno de la Revolución de Junio (1943-1946) y los dos gobiernos peronistas (1946-1952 y 1952-1955). Aunque el período comienza como una continuación de la ampliación y diversificación de funciones iniciadas en el período anterior, en su desarrollo se observa que el MOP va perdiendo injerencia en la obra pública. El peronismo aumenta las reparticiones del aparato estatal, y algunas de las dependencias del MOP pasan a los nuevos ministerios o secretarías que se crearon el período (por ejemplo, Irrigación pasa a la Dirección General del Agua y Energía

Eléctrica; se constituye la Administración de Parques Nacionales, dependiente del Ministerio de Agricultura en 1951; la Flota Fluvial pasa al Ministerio de Transportes, etc.). Lo que parecía inicialmente una ampliación de atribuciones resultó finalmente un cambio de perfil del MOP: las obras de “interés social” pasarían a ser el centro del MOP en el período, hecho que reflejaba las orientaciones políticas redistributivas del peronismo, que había reconocido derechos sociales a la ciudadanía y había transformado al Estado en garante de su ejercicio. En este proceso sobresale la figura del ministro Juan Pistarini, ingeniero militar que desempeñó el cargo entre 1944 y 1952.

La obra más importante del período fue el aeropuerto “Ministro Pistarini” en Ezeiza (1944-1950), un terreno que anteriormente el MOP no había abordado (y que no abordaría posteriormente, ya que estas funciones recaerían sobre la Secretaría de Aeronáutica, creada en 1946) (v. **Aeropuerto**). No solo se limitó a la construcción del aeropuerto, sino que se trató de una amplia operación territorial sobre el SO del Gran Buenos Aires, que incluyó espacios de esparcimiento, viviendas y colonias de vacaciones, construidos por la DNA (v. **Ciudad Jardín**). También se ejecutó la autopista Ricchieri de acceso al aeropuerto, obra de la DGVN, que se proyectaba completar con tres accesos a la Capital Federal (los que se construirían en períodos siguientes) y con autopistas urbanas (que construiría la Municipalidad de Buenos Aires entre 1976 y 1983). A diferencia del período anterior, las obras más importantes de la DGVN fueron obras urbanas, entendidas como una segunda etapa de la red caminera nacional iniciada anteriormente.

El énfasis en las obras de “acción social” hizo que la DNA tomara a su cargo nuevas funciones. En 1944 intervino en la reconstrucción de San Juan, afectada por un violento sismo, con la provisión de construcciones de emergencia y la realización de un proyecto urbanístico de reconstrucción que no fue ejecutado (v. **San Juan**). Se intensificó la construcción de colonias de vacaciones y de hoteles de turismo (Chapadmalal en Mar del Plata y Embalse Río Tercero en Córdoba, entre otras), y se inició la construcción de viviendas en una escala importante. Para cumplir tal función fue creada en 1947 la Dirección de la Vivienda, entidad que proyectó Ciudad Evita en Ezeiza, el barrio Gral. Perón en Saavedra, Capital Federal, y numerosos conjuntos en el interior del país.

Esta actividad se detuvo en el segundo gobierno de Perón, cuando la crisis económica

obligó a restringir el gasto público. En 1954 la Dirección de Viviendas se disolvió. Sin embargo, la injerencia del MOP en vivienda, en tanto atribución de la dependencia, se mantuvo en el tiempo. En el segundo gobierno de Perón, la DNA construyó buena parte de las obras encaradas por la Fundación Eva Perón, como su sede central en Capital Federal (actual Facultad de Ingeniería). También proyectó el Monumento a Eva Perón, cuya construcción se inició en 1953. Estos hechos son demostrativos de la forma en que la actividad del MOP se subordinó a la política en el período.

Ante el perfil adoptado por la DNA, centrado en las obras de acción social, las obras de elevadores de granos fueron separadas de ella en 1954 (Dirección Nacional de Elevadores de Granos).

PERÍODO 1955-1958.

Corresponde al gobierno de la Revolución Libertadora, que no introdujo grandes cambios en la organización de la dependencia, según se observa en el Decreto 14.496/1957, que fijaba la estructura orgánico-funcional básica del MOP. Se reimplantó el Consejo del MOP, cuerpo asesor y de coordinación, integrado por los directores de dependencias centralizadas y autárquicas, creado en la década de 1930 y que no había actuado durante el peronismo. Aunque se paralizaron las obras de la gestión anterior, vinculadas directamente con la política (Fundación Eva Perón, Monumento a Eva Perón, etc.), la mayor parte de las obras prosiguieron su realización en virtud de los compromisos contractuales asumidos.

PERÍODO 1958-1976.

Corresponde a la presidencia del Dr. Arturo Frondizi, momento en que se introducen transformaciones en la estructura del MOP. La dependencia pasó a transformarse en la Secretaría de Obras Públicas, dentro del Ministerio de Obras y Servicios Públicos (Ley 14.439/1958).

Posteriormente, en 1973, sobre la base de la Ley de ministerios 20.524, se creó la Secretaría de Transportes y Obras Públicas, integrada por las subsecretarías de Marina Mercante, de Obras Públicas y de Transporte, a las que en 1975 se agregó la Subsecretaría de Coordinación y Políticas.

PERÍODO 1976-1983.

En 1976 se introdujeron algunos cambios en la STOP, que quedó compuesta por cuatro subsecretarías: OP, Transporte, Coordinación

y Políticas, Recursos Hídricos y Ordenamiento Ambiental. Es decir que el campo hidráulico y Obras Sanitarias de la Nación volvieron a estar vinculados al antiguo MOP, pero no ya de manera directa, sino a través de otra dependencia. La antigua DNA se transformó en Servicio de Arquitectura y redujo su personal. Muchas de las obras que encaró, como la Terminal de Ómnibus de Capital Federal (1980), se proyectaron y ejecutaron por el sistema de concursos. **A. B. / G. S.**

Bibliografía: REVISTA LA INGENIERÍA, JULIO 1940; J. ESPÓSITO. “ORGANIZACIÓN DEL MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS DE LA NACIÓN”. EN: REVISTA DE OBRAS PÚBLICAS Y PRIVADAS DE LA REPÚBLICA ARGENTINA, N.º 86, 1944; MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS. LABOR REALIZADA Y EN EJECUCIÓN, 1943-1947. Bs. As.: KRAFT, 1947; MINISTERIO DE ECONOMÍA, SECRETARÍA DE ESTADO DE TRANSPORTE Y OBRAS PÚBLICAS 1976-1980. Bs. As., 1981;

MIRATE, SALVADOR LUIS. Nápoles (Italia), 1862 - Buenos Aires, 1916. Arquitecto. Su obra puede ubicarse dentro del Academicismo francés en el momento de transición hacia el *Art Nouveau*.

Estudió en la École de Beaux Arts de París entre 1879 y 1883. Sus maestros fueron Prevost, Duvert y Caulomb. En la capital francesa adquirió experiencia durante algunos años en el estudio de Duvert. En 1887 emigró a la Argentina y trabajó en primer término, en el estudio de Julio Dormal (v.). Posteriormente abrió su propia oficina.

Entre sus obras principales pueden citarse: el casco de la estancia y la capilla de V. Casares; en Quequén construyó la iglesia de la estancia Guerrico. Proyectó varias sucursales del Banco de la Nación Argentina en Río Cuarto, San Luis, Guallequay, Chivilcoy. En Buenos Aires proyectó las sucursales de Belgrano y Abasto. También en la Capital realizó las tribunas, los pabellones y las pistas del Hipódromo Argentino. En Avenida de Mayo y Perú remodeló el edificio proyectado por E. Merry para adaptarlo como sede de las tiendas Gath y Chaves (1911), proyectó varias residencias particulares: la de Bazetgú, en C. Pellegrini 708; Desplanques, en Malabia 2261, el edificio de Reconquista 627 y el de Rauch 1815.

Bibliografía: R. GUITTÉRREZ, S. V.: “MIRATE, SALVATORE”. EN: L. PATETTA (COMPILADOR). ARCHITETTI E INGEGNERI ITALIANI IN ARGENTINA, URUGUAY E PARAGUAY. ROMA: PELLICANI, 2002.

MISIONES JESUÍTICAS. La Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola (1491-1556), cumplió en las regiones del Río de la Plata, durante el período hispánico hasta 1767, una doble función de servicio: a las poblaciones hispano criollas, por una parte, y a los pueblos aborígenes por otra. Entre aquellas, asumió la atención de la labor educativa, mediante escuelas, colegios y universidades, y también mediante ejercicios espirituales para el perfeccionamiento religioso de la misma población. Para sostener estos fines, estableció fundaciones reductivas urbanas (casas de alquiler) y rurales (las estancias jesuíticas). Entre los pueblos aborígenes, se establecieron misiones que prosperaron en algunos casos y fracasaron en otros; para su instrumentación se valieron de dos metodologías: las misiones ambulantes o predicaciones acompañadas de la administración de sacramentos (bautismos, matrimonios, eucaristías, etc.), y las misiones fijas acompañadas por la formación de asentamientos de indios según el modelo reduccional. (v. **Reducciones**)

Las célebres Misiones Jesuíticas de Guaraníes —reducciones o pequeños poblados, formados a partir de la reunión de varias aldeas aborígenes— llegaron a integrar núcleos urbanos con población inicial de unas quinientas almas pero que, a mediados del siglo XVIII, alcanzaban entre 2.500 y 4.000 hab. según los casos.

La organización de esas misiones o reducciones seguía en general las normas contenidas en el Título III del Libro VI de las Leyes de Indias, y en particular las instrucciones del padre Diego de Torres (1551-1638), primer Provincial de la Provincia Jesuítica del Paraguay, con experiencia como misionero en Nueva Granada y Perú, donde había participado activamente en la formación de la reducción de Julí, en el Titicaca. El padre Antonio Ruiz de Montoya definió la obra en estos términos: “llamamos reducciones a los pueblos de indios que, viviendo a su antigua usanza en montes, sierras y valles, en escondidos arroyos, en tres o cuatro casas solas, separados a legua, dos, tres y más unos de otros, los redujo la diligencia de los padres a poblaciones grandes, y a vida política y humana”.

En el orden operativo, los jesuitas debieron resguardar a los guaraníes de las pretensiones de los estancieros y encomenderos de las ciudades, que intentaban valerse de los indios como servidumbre doméstica y rural, y de la ra-

pacidad de las “bandeirás”, peculiar alianza formada por ciudadanos de San Pablo (Brasil) con los indígenas tupíes, cuyo objetivo era el secuestro masivo de guaraníes, para su venta como esclavos a las haciendas lusobrasileñas. Las acometidas de los “bandeirantes” obligaron a evacuar la región del Guayrá en el alto Paraná, y las sierras de los tapes al este del Uruguay, cerca del Atlántico; pero fueron derrotados definitivamente en 1641, en la batalla de Mbororé.

Desde mediados del siglo XVII, el área misionera se consolidó en la actual provincia argentina de Misiones y sus cercanías, entre las latitudes 25° y 22° sur, aproximadamente sobre unos 500.000 km cuadrados.

Durante la etapa fundacional, desde 1609 hasta 1641, los asentamientos se planificaban con calles rectas y manzanas cuadradas, pero no siempre podía mantenerse la retícula a través del tiempo; las viviendas, que eran colectivas en la época prehispana, se hicieron unifamiliares en concordancia con la organización social monogámica. Como material de construcción, durante los primeros tiempos de las Misiones predominó la madera, recurso vernáculo, trabajada según la tradición aborigen y también según el sistema español de par y nudillo, que posibilitaba cubrir superficies mayores.

La iglesia, la casa de los padres, el colegio y el cabildo (constituido entre los caciques guaraníes) formaban el núcleo de cada población, cuyo trazado se perfeccionó hacia comienzos

del siglo XVIII, principalmente por obra del misionero alemán Antonio Sepp, configurando una composición urbana barroca, única en el área rioplatense, ordenada sobre un eje viario que constituía la avenida principal, cuya focalización en la fachada de la iglesia daba a esta el rol más representativo, enfatizado además por su resolución arquitectónica monumental. Frente a la iglesia se extendía una plaza mayor cuadrangular, rodeada por las viviendas de los caciques, en torno de las cuales se disponían las de otras familias, todas según una tipología en tiras y no en cuadras amanzanadas.

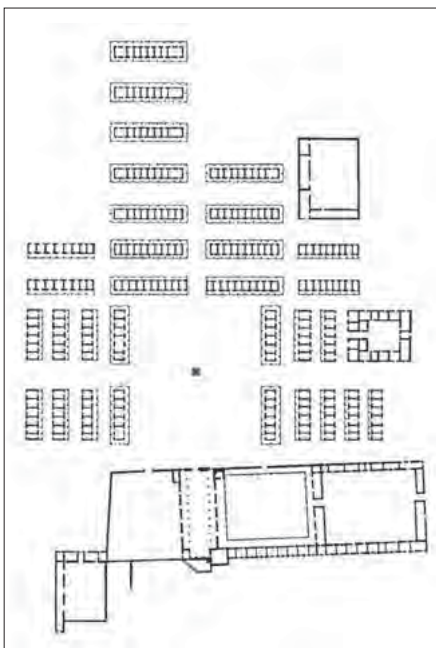
El mejoramiento urbano del siglo XVIII se vio acompañado por el avance técnico, al emprenderse obras en piedra y tejas, no solo para las iglesias y edificios públicos, sino también para las viviendas particulares.

En 1749, las Misiones Jesuíticas de Guaraníes habían alcanzado su configuración de 30 pueblos distribuidos así: 7 al este del Uruguay, con 26.374 habitantes; 10 al oeste con 25.990; 6 al sur del Paraná, con 18.030; y 7 al norte, con 20.841; totalizaban 91.235 almas, en 21.348 familias, lo cual revela hogares con dos o tres hijos como promedio.

Había establecimientos rurales de diversas magnitudes; los más pequeños estaban cerca de los pueblos, y los yerbatales y las estancias más grandes se hallaban al este del Uruguay. Había una extensa red caminera, muchas de cuyas rutas estaban mejoradas o pavimentadas; también puentes, no pocos de los cuales estaban hechos de piedra; y de trecho en trecho podían encontrarse posadas y capillas rurales.

La organización económica era original, por cuanto comprendía bienes de pertenencia general de la comunidad (los “tupambaés”), que eran básicamente las grandes estancias y yerbatales, y bienes privados de cada familia (los “abambaés”), que eran granjas o chacras. Los productos ingresaban al comercio interregional, de modo que los guaraníes no se incorporaban colectivamente a un mercado de trabajo “a la europea”, pero en su conjunto ejercían una gravitación central sobre la economía rioplatense de su tiempo.

En la construcción de las Misiones Jesuíticas intervinieron arquitectos destacados, como Bartolomé de Cardeños (1596-1656, andaluz), Domingo de Torres (1607-1688, andaluz), José Bressanelli (v.) (1658-1728, lombardo), Juan Kraus (v.) (1659-1714, bohemio), Juan Bautista Prímoli (v.), (1673-1747, lombardo), Juan Antonio de Ribera (1717-1769, castellano, hijo del célebre arquitecto Pedro de Ribera), José Grimau (1718-1776, catalán), Antonio Forcada



► ESQUEMA DE UN PUEBLO DE LAS MISIONES JESUÍTICAS.

(1701-1767, aragonés), José de la Fuente (1727-1786, granadino).

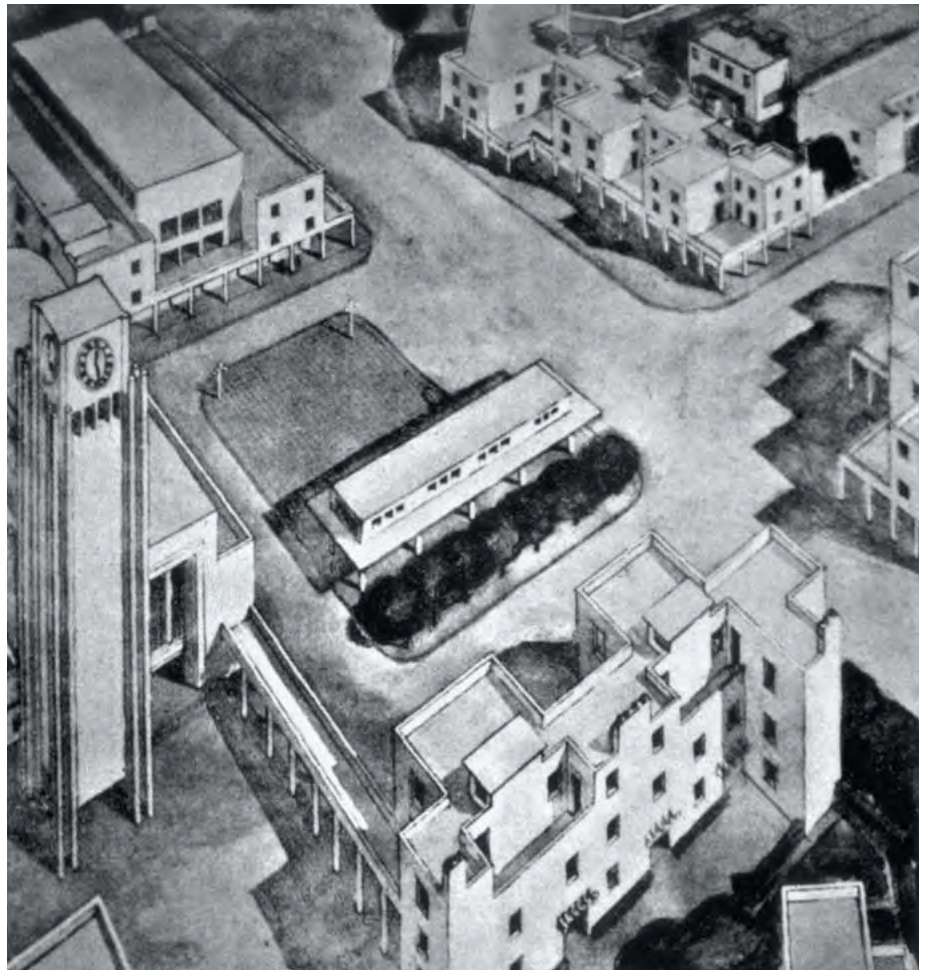
La expulsión de la Compañía de Jesús, ordenada por la Corona en 1767, dañó irreparablemente el progreso de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes. La gestión posterior pretendió integrar los pueblos guaraníes al mercado económico rioplatense, bajo signos más liberales y menos corporativos. Pero los nuevos misioneros desconocían el lenguaje y las costumbres de los indios, y los administradores no fueron siempre honrados.

La confusión creada por las guerras napoleónicas favoreció las invasiones lusobrasileñas. La Revolución de Mayo y las guerras de la Independencia fueron alejando a la conducción gubernamental porteña de toda preocupación por la suerte de las antiguas misiones guaraníes y, en definitiva, estas fueron arrasadas entre 1817 y 1818 por fuerzas invasoras brasileñas que saquearon, destruyeron y despoblaron las diecisiete fundaciones jesuíticas al este y al oeste del río Uruguay, y también por fuerzas paraguayas que hicieron otro tanto con las seis situadas al sur del Paraná. Las ruinas de estos pueblos, que habían alcanzado tan alto esplendor, son ahora un importante testimonio del patrimonio cultural común de Argentina, Brasil y Paraguay. **A. de P.**

Bibliografía: P. HERNÁNDEZ S. J. MISIONES DEL PARAGUAY, ORGANIZACIÓN SOCIAL DE LAS DOCTRINAS GUARANÍES DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS. BARCELONA: GUSTAVO GILI EDITOR, s/f; G. FURLONG S. J. MISIONES Y SUS PUEBLOS DE GUARANÍES. BS. AS.: IMPRENTA BALMES, 1962; AA.VV. LAS MISIONES JESUÍTICAS DEL GUAYRÁ. BS. AS.: MANRIQUE ZAGO EDICIONES, 1993; E. J. A. MAEDER Y R. GUTIÉRREZ. ATLAS HISTÓRICO Y URBANO DEL NORDESTE ARGENTINO. PUEBLOS DE INDIOS Y MISIONES JESUÍTICAS. RESISTENCIA: CONICET-FUNDANOR- INSTITUTO DE INVESTIGACIONES GEOHISTÓRICAS, 1994.

MODERNA (ARQUITECTURA). *El sentido del término.* Ha sido habitual asimilar la idea de Arquitectura Moderna a las de Arquitectura Funcionalista, Racionalista, Contemporánea, Maquinista, Cubista, Purista, Futurista o Vanguardista. Sin embargo, estos adjetivos no son sinónimos y su empleo remite a muy distintos significados.

El sentido más amplio que puede atribuirse a la Arquitectura Moderna (AM) es el de aquella arquitectura que se produjo como resultado del proceso de secularización, industrialización, burocratización y metropolización,



► CIUDAD AZUCARERA EN TUCUMÁN, UN PROYECTO DE ALBERTO PREBISCH CON LA IMPRONTA DE TONY GARNIER.

desencadenado por la incorporación de la economía argentina a la economía mundial, hegemónica por Gran Bretaña.

En este marco, la noción de AM se diferencia también claramente de la de Movimiento Moderno (MM), con la que frecuentemente se la ha confundido. En efecto, el MM constituye una creación historiográfica producida entre 1927 y 1941, que alude a determinadas expresiones de la arquitectura europea y norteamericana en esos años, fuertemente identificadas con los congresos internacionales de Arquitectura Moderna. En consecuencia, y como concepto específico de la disciplina arquitectónica, la noción de MM pudo ingresar en la Argentina recién en 1939, cuando se crea la representación de nuestro país en dichos congresos con las figuras de Jorge Ferrari Hardoy (v.), Juan Kurchan (v.) y Antonio Bonet (v.).

La AM, en cambio, involucra un conjunto heterogéneo de modelos, construcciones, teorías, prácticas y actores del proceso edilicio; por

este motivo, tiene orígenes más imprecisos y límites disciplinarios más amplios.

La AM no puede considerarse tampoco como sinónimo de “Edilicia Moderna”. Esto se debe a que, aunque sea en modo genérico, puede hablarse de la existencia de la primera solo cuando el heterogéneo conjunto de planos en que se define adquiere una expresión identificable como transformación operada, consagrada y validada en el seno de la disciplina arquitectónica. Esa transformación consiste fundamentalmente en la liquidación de los valores y las normativas que regían la disciplina desde su nacimiento como institución, y su reemplazo por formas operativas basadas en la “razón dirigida a fines” y en la noción de “tabla rasa” o eterna búsqueda de lo nuevo.

Si bien es cierto que el adjetivo “moderno” fue empleado en numerosas oportunidades en el siglo XIX para designar la actualidad de las más variadas manifestaciones, solo tardíamente comenzó a adquirir una forma sustantiva. Re-

ción con ella lo moderno comenzaba a presentarse como ruptura histórica, como el tiempo que debía extraer de sí mismo sus propios fundamentos.

La existencia de una sustantiva Arquitectura Moderna obtuvo una primera consagración en nuestro país en enero de 1931, con la publicación de un número especial de la *Revista de Arquitectura* (v.), órgano de la SCA, en el que se ilustró un conjunto de ejemplos de AM 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 solo uno de los arquitectos allí presentados haya conservado su carácter de “pionero” en la historiografía posterior da cuenta de las muchas variaciones de significados que el concepto ha experimentado desde entonces.

De todos modos, el concepto de AM no domina como referente excluyente el campo arquitectónico argentino hasta después de la Segunda Guerra Mundial. En efecto, solo a finales de la década del cuarenta, con el Estilo Internacional construido y difundido desde los Estados Unidos como nueva potencia central de Occidente, la AM expulsa a los restantes estilismos de la disciplina arquitectónica y de buena parte de las expectativas del público en un proceso que se potencia a partir de la aprobación de la Ley de Propiedad Horizontal (v.) en 1948. En adelante, los debates serán suscitados con el objeto de definir el carácter de esa AM —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 (v.) a fines de 1929 suele ser considerada como inicio de la AM en la Argentina, puede indicarse la visita de Aldo Rossi (v.), medio siglo más tarde, en 1978, como signando la puesta en cuestión de la AM como sistema de creación *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 la defensa de su continuidad, la de la superación en una condición “posmoderna”, o la de la recuperación “neomoderna” de determinadas valencias del debate, clausuradas desde la Segunda Posguerra.

De todas maneras, lo dicho hasta aquí nos permite proponer al menos cuatro etapas en el desarrollo de la AM en la Argentina: la primera, desde 1880 a 1930, caracterizada por la instalación del proceso de modernización y, en consecuencia, el desplegarse de dicho pro-

ceso con distintos tiempos y características en los distintos niveles de la construcción del habitat metropolitano; la segunda, entre 1930 y 1950, de definición, caracterización y conquista del espacio específicamente disciplinar de la AM; la tercera, de descubrimiento, despliegue y ponderación de las distintas variantes dentro de dicho espacio, hasta finales de la década del setenta; y la cuarta, a partir de entonces, en que la AM ha sido cuestionada como paradigma disciplinar. (v. *Contemporánea, Arquitectura*).

PRIMERA ETAPA: 1880-1930. MODERNIZACIÓN SOCIAL, MODERNIZACIÓN EDILICIA Y MODERNISMOS.

Si bien en la Argentina, y particularmente en el Litoral, algunos componentes del proceso de modernización comienzan a manifestarse desde los primeros tramos del siglo XIX, es recién con la consolidación de la organización nacional a partir de 1880 cuando ese proceso alcanza su expresión más amplia e intensa. La incorporación del país como productor de carnes, granos y lana para el mercado europeo se hace a cambio de la introducción de excedentes de capital británico y de ciertos elementos y tecnologías, como los vinculados a infraestructuras. Para orientar esa gigantesca “revolución en las pampas”, para regular las relaciones de intercambio con los *partenaires* comerciales y financieros extranjeros, y para consolidar y homogeneizar a la sociedad argentina,



► CASA PROYECTADA POR ANTONIO VIRASORO.

se inicia la construcción del Estado moderno, con su sistema de partidos, procesos electorales, separación de poderes, ejército profesional y paulatina secularización de las prestaciones sociales (educación, salud, asistencia). La renta diferencial de la Pampa Húmeda es de una proporción inaudita y permite a los propietarios una fenomenal acumulación de capitales que se traduce en el desarrollo parcial de la industria y en las grandes transformaciones metropolitanas. Una enorme masa de población extranjera se incorpora parcialmente a las actividades agrarias y es retenida en mayor proporción en las ciudades del Litoral como mano de obra para la ejecución de aquellas infraestructuras y transformaciones urbanas.

En este marco general pueden comprenderse las modificaciones operadas en los distintos modelos, prácticas, procesos productivos y actores que integran el campo de la edificación (v. *Ecléctico*). Examinaremos los principales ámbitos en que esas transformaciones se producen, determinando los inicios diversos y, con ello, los particulares matices que caracterizan a la AM en la Argentina. Esos ámbitos son: la metrópoli, las formas de vida, las técnicas, los tipos, los programas, los comitentes, los profesionales. El vertiginoso aumento de población producido por la masa inmigratoria, articulado con el flujo de excedentes de capital británico y la acumulación de la renta agraria, suscitó una abrupta expansión urbana que no encontró resistencias relativas considerables en el tejido social ni en las preexistencias culturales y ambientales. En esta región del Cono Sur latinoamericano, “lo nuevo” contaba con un campo especialmente propicio para su reproducción y expansión.

La condición metropolitana que rápidamente caracterizaría a ciudades como Buenos Aires, Rosario y Córdoba supuso su transformación en nuevos artefactos urbanos, sedes del proceso integral de producción, distribución, cambio y consumo, pero simultáneamente provocó decisivas mutaciones culturales.

Si bien el crecimiento de la población y la modificación de las pautas de consumo indujeron al desarrollo de nuevas industrias y nuevas formas de distribución de los productos, también generaron problemas inéditos, como las epidemias, las nuevas formas del delito o la protesta social.

De manera que al mismo tiempo que disfrutaban de los excelentes resultados de sus negocios, las elites dirigentes debieron afrontar la resolución de una infinidad de temas que carecían de antecedentes en las prácticas del

pasado. Era natural que apelaran a su propia imaginación y, sustancialmente, a las experiencias de otros. Lo notable no es esto, sino que en vez de comprometerse con determinados modelos el criterio haya sido el de combinar con total desprejuicio lo mejor de esas experiencias para encontrar la propia respuesta; lo que puede verificarse en múltiples planos políticos, culturales y técnicos.

En los primeros años, inconvenientes técnico-económicos, como la inexistencia de transportes baratos para la población, sumados a la concentración de los requerimientos de mano de obra, estimularon la superexplotación de los terrenos centrales como sede de viviendas de máximo hacinamiento. Los conventillos (v.), cuyos cuartos se alquilaban a costos relativos extraordinariamente altos con relación a la media internacional, constituyeron un mecanismo perverso de transferencia de una decisiva porción de los ingresos de los trabajadores a la valorización superlativa de las áreas centrales, puesto que los altos impuestos, que supuestamente originaban esos elevados alquileres, se destinaban a través de los municipios a acciones como la apertura de calles o la instalación de infraestructuras, incrementando de este modo el valor de los predios. Así, una vez concluido este proceso, instalados todos los servicios posibles (electricidad, transportes, aguas corrientes, cloacas, pavimentos, iluminación, escuelas, servicios sanitarios, etc.), y aduciendo incluso razones humanitarias, la elite pudo estimular la expulsión de la población inicial hacia la periferia y transformar las zonas centrales en residencia para sectores medios, introduciendo las nuevas tipologías habitacionales de la casa de renta (v.). Estas son las acciones principales que caracterizan la primera etapa de nuestras ciudades hasta aproximadamente 1930.

Se trata de un período de definiciones que abarcan muy distintos planos. Desde el punto de vista global, nos interesa percibir las grandes acciones que supone la creación metropolitana. Las dimensiones de la ciudad tradicional estallaron como producto de los factores mencionados y ante la inmejorable relación entre la demanda creciente y una oferta de regulación casi ilimitada de la tierra urbana. Esto supuso una dialéctica hasta entonces desconocida entre un centro principal y un número creciente de subcentros locales, lo que se traduce en un entrecruzarse de intereses relativos a la administración global y a los requerimientos parciales, no siempre coincidentes con los mismos actores sociales.

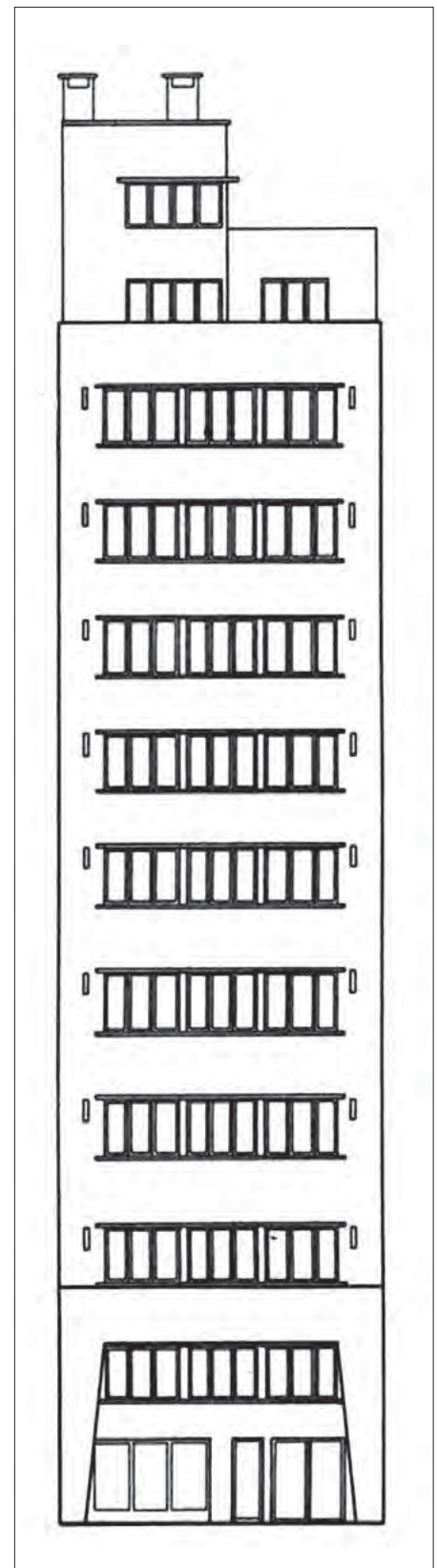
Esta superposición, articulada con factores generales de salubridad, intereses económicos e impulsos de segregación social, determinó la necesidad de establecer un marco de regulación y negociación de los conflictos, marco que se tradujo en el surgimiento de las reglamentaciones, planes urbanos, zonificación y, de manera más elocuente, en grandes acciones de reequilibrio: trazado de grandes vías de circulación o de determinados polos, tanto en torno de los parques urbanos como mediante la creación de barrios modelo.

Pero si la metropolización indujo cambios en las características materiales del habitar urbano, decisivos para la construcción de la AM, tanto o más lo fueron los cambios en la cultura urbana. La música popular, la literatura, la poesía, el cinematógrafo, los nuevos diarios de circulación masiva, los *magazines* semanales, las ediciones baratas, son testimonios de esa transformación cultural. “Una cultura de mezcla” ha sido llamada la nueva formación, que debió afrontar la dialéctica entre la transitoriedad típicamente metropolitana, potenciada por la nostalgia del país de origen y los intentos de construcción y homogeneización de una cultura propia; o entre el anonimato y la construcción de las “patrias chicas” de los barrios. Y sobre todo en lo que atañe a la AM en forma más directa, la oposición entre espacio público y espacio privado, entre “la calle y el living”, se resuelve en programas intermedios como el “boliche”, la sociedad de fomento o de socorros mutuos, y el club. Esta dialéctica de lo público y lo privado instala definitivamente la división entre economía política y economía doméstica, y consagra —a la vez que sujeta como figura central de esta última—, a la mujer como elemento de control de la reproducción.

SEGUNDA ETAPA: 1930-1960. LA DISPUTA POR LA TRANSFORMACIÓN DE LA DISCIPLINA.

Primer período: 1930-1939. A modo de términos referenciales que nos permitan abordar el tema de la Arquitectura Moderna en la Argentina, conviene advertir que la AM puede diferenciarse de la arquitectura tradicional en dos niveles principales.

Por un lado, la AM es consecuencia del proceso de creación de un fenómeno inédito, como lo es la fabricación de vivienda como mercancía, lo que supone asimilar las formas del habitar a las condiciones de producción, distribución, cambio y consumo, que caracterizan a la totalidad de las mercancías; condiciones que suponen división del trabajo, separación entre valor de uso y valor de cam-



► CASA DE RENTA SOBRE LA RECOVA PORTEÑA, DE A. VILAR.



► LA FACHADA DEL CINE TEATRO GRAN REX, DE ALBERTO PREBISCH, EN LA CALLE CORRIENTES DE BUENOS AIRES.

bio, masividad, producto y destinatario anónimo, etc. La tendencia a la homogeneización y compactación, de sometimiento a los vaivenes del mercado que tales condiciones suponen, produjo, como es sabido, una conmoción en las estructuras de una disciplina que pretendía regirse por sus propias leyes, leyes a su vez validadas por su vinculación con el pasado y, de algún modo, con la naturaleza.

Como producto cultural, la AM fue consecuencia de las grandes transformaciones que Sedlmayr ha condensado en la fórmula de “pérdida de la centralidad”. 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 autovalidación, fueron y son los nudos problemáticos explorados por la AM como consecuencia y como medio de esa “pérdida”.

Si observamos la producción arquitectónica de la Argentina entre 1930 y 1939, comprobaremos que, si bien se cumplen los procesos de cuestionamiento de la legalidad clásica de la disciplina necesarios para la producción de vivienda como mercancía, no ocurre lo mismo con los aspectos culturales señalados en segundo término. La elección de ambas fechas

no es azarosa; nos referiremos más adelante a la ruptura de 1939. En cuanto al inicio en 1930, se debe a que en enero de ese año la SCA (v.) decidió publicar 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 publicadas en el número de enero de 1930 de la *Revista de Arquitectura* representan expresiones lingüísticas que van desde el *Art Déco* (v.) de Virasoro (v.) o Squirru y Croce Mugica hasta el Clasicismo de Bustillo (v.), de Otaola y Roca (v. De Lorenzi, Otaola y Roca), o de Gelly Cantilo (v.) y Moll (v.); y también es cierto que solo Virasoro fue reconocido por la historiografía posterior como un “pionero” de la AM argentina. Sin embargo, es posible advertir en ese conjunto heterogéneo ciertos rasgos comunes de carácter. Aunque embrionariamente y aun confusamente expresados, son los mismos que permiten identificar a la AM producida en la Argentina hasta 1939.

Es una arquitectura que puede definirse casi en términos contrarios a los señalados en el segundo nivel observado al principio: sólida, de volúmenes cúbicos elementales claramente articulados, de mínimas indicaciones decorativas, discreta, prioritariamente muraria, opaca, con voluntad de permanencia y ten-

diente a descuidar la materialidad en favor de la abstracción.

Rara vez —en el primer período al que se hace referencia— las arquitecturas que en nuestro país procuraron dejar atrás los estilismos tradicionales acompañaron las distintas alternativas transitadas por la AM en otros países, incluso en Latinoamérica, alternativas en las que la AM acentuó valores de atectonicidad, transparencia, mimesis biológica, culto a los nuevos materiales, transitoriedad, elocuencia discursiva, linealidad.

No faltaron razones para optar por esta dirección del Modernismo. Para comprenderlas es necesario advertir que formó parte en nuestro país de una modernización gestada por sectores económicos tradicionales, no acompañada de un proceso masivo de taylorización, pero inmersa en importantes movimientos sociales hacia utopías de transformación global.

Así, mientras la AM (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 solo se estaban produciendo en forma parcial.

Tampoco se asimila exactamente a las variantes europeas. Es que, si, en términos generales, los avances modernistas europeos estuvieron sostenidos por proyectos de renovación social, nada de esto, como es sabido, ocurrió en la Argentina. Los programas de renovación fueron tibiamente sostenidos en parte de la segunda y la tercera década del siglo.

Cuando luego de la crisis de 1929 se hicieron cargo del poder sectores autoritarios, estos estaban más identificados con lo que se ha llamado “Modernismo reaccionario” de las dictaduras fascistas; dispuestos a reivindicar parte de la retórica renovadora, e incluso cierto utopismo totalizante, pero no el espíritu de solidaridad social y libertad individual que animó buena parte de las propuestas originarias.

Culturalmente, el dilema que enfrentaban las elites argentinas era el de construir una identidad suficientemente fuerte como para resistir los procesos de disolución generados por las grandes corrientes inmigratorias.

Convencidas de la superioridad del grupo criollo originario, se desarrollaron a espaldas de la democratización de la sociedad; la oligarquía impulsó un proceso de imposición forzada de esa unidad bajo la consigna de “crisol de razas” en franca oposición a la idea de “mosaico” que presidió la formación, por ejem-

plo, de la cultura norteamericana. Y el proceso no fue iniciado en la arquitectura con el Modernismo sino con anterioridad en las formas del Clasicismo tardío y del Neocolonial (v.).

La obra de Alejandro Bustillo constituye un buen ejemplo del primero. Como en el caso del edificio para la familia Ocampo en la calle Posadas, la arquitectura ocupa un espacio difícilmente definible en el límite de la abstracción y el despojamiento. También Ángel Guido (v.) buscó entroncar su poética en el Modernismo de raíz campesina, con prioridad en las masas, la frontalidad y los volúmenes puros que, a su juicio, buscaban en Europa artistas como Joseph Hoffmann. De aquí que la AM no haya supuesto una ruptura sustancial. Lo importante no es que se tratara o no de “un estilo más”, sino en qué medida y junto a qué otras alternativas podía servir para llevar a cabo las profundas transformaciones en desarrollo. Precisamente, debido a que esa exigencia de transformaciones estaba operando, las expresiones individualistas y subjetivas, punto de partida de la diversidad y diferenciación que se consideraban peligrosas, nunca tuvieron sino expresiones marginales. 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 instalando la discreción y la autocontención como principio dominante. Así, acompañando la ficción fraudulenta y el ahogo de la libertad con



► LA MAISON GARAY, EN BUENOS AIRES, DE JORGE KALMAY.

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

Esta autocontención y discreción que caracteriza al conjunto de la AM del período contribuyó a limitar los intentos de reflexión más serios a problemas presentados en el primero de los niveles apuntados, o a condenar al experimentalismo a formalismos más o menos estériles. Pero esto ocurrió con una muy reducida porción de la producción, ya que condujo a sus expresiones masivas a un profesionalismo tan consciente de sus reglas como vacío de toda tensión cultural. Precisamente, si una particularidad caracteriza a la AM en la Argentina durante el período señalado, esta es la inusual difusión de construcciones de una elevada calidad media.

Ciertamente, no fueron solo culturales las razones que definieron las características de esa arquitectura.

Un factor económico decisivo fue el surgimiento de sectores medios, en una enorme proporción vinculados a las actividades comerciales, administrativas y de servicio, cuya expansión y posibilidades generaron el requerimiento de un tipo de alojamiento de aceptable calidad. Las búsquedas de nuevas formas de resolución de estándares mínimos y de máxima concentración fueron así concluidas al tiempo que se favorecía la difusión de los criterios del “comfort” típicos del ámbito anglosajón. Por añadidura, las construcciones de este tipo no eran encaradas con destino a la venta sino a la renta, dado que la legislación impedía el fraccionamiento en propiedad horizontal de los inmuebles. Esto determinó la producción de emprendimientos privados de características relativamente conservadoras, especialmente en los sistemas constructivos y, mucho más aún, en la experimentación de transformaciones radicales en las formas de vida (v. Casa de renta).

También fueron de decisiva importancia las relativamente pobres tradiciones constructivas del país y especialmente del Litoral. Tampoco en este sentido el primer período de la AM supuso una ruptura, sino más bien una continuidad. El reemplazo de la madera y de la piedra por medio de revoques diversos caracteriza las arquitecturas clásicas y tradicionales de las ciudades de la región. Por ese motivo, la arquitectura de los muros blancos propugnada por sectores modernistas europeos encarnó naturalmente en la práctica profesional.

De ese 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 los riesgos de los experimentalismos anarquizantes.

Si se analiza la obra construida en el período 1930-1939 (aunque en rigor continuaron realizándose estas arquitecturas hasta mediados de la década siguiente), pueden constatar-se las siguientes rupturas con la tradición disciplinar: simetría, euritmia, regularidad, unidad (subordinación de las partes a un todo), *poché*, *marché*, composición, orden, fachada.

En realidad, la extensión del profesionalismo modernista no se produce hasta mediados de la década y llega, como ya dijimos, hasta 1945 aproximadamente. La primera parte del período se caracteriza por una producción vacilante e híbrida, entre *Art Déco*, de frentes estriados al modo del Rockefeller Center, y Clasicista tardía. No ocurre lo mismo con las plantas, que, aunque lentamente, van dejando de lado los duros condicionamientos de la planta clásica, especialmente la euritmia y el *poché*. La obra de Virasoro (v.), como la Equitativa del Plata (1930) o su propia casa, son expresiones de la fuerte atracción aún ejercida por las reglas de la tradición. Gelly Cantilo (v.) incursiona en variantes *Art Déco*, como la casa de Coronel Díaz y Santa Fe, y también lo hacen Calvo, Jacobs y Giménez (v.) en el edificio para cine que construyen en 1931 y en el edificio “Montalegre” de 1933. Con la remodelación del Museo de Bellas Artes de ese mismo año, Bustillo se mantiene en ese inefable espacio ya señalado de despojamiento y geometrismo elemental.

De 1932 es el “Comega”, de Joselevich y Douillet (v.), probablemente el primer gran edificio que salta completamente todas las vallas de la tradición, al proponer una planta libre, de estructura autónoma, y una composición de planta baja que calibra hábilmente norma y ruptura. El alzado del edificio fue tan minuciosamente estudiado como los excelentes detalles constructivos, y sus estudios previos demuestran la voluntad de apaciguamiento de las tensiones que las ensayadas resoluciones “a la americana” hubieran acarreado. La composición simétrica de los pisos superiores y el remate plano por la ausencia de *top* son igualmente ajenos a la tradición norteamericana del

skyscraper y expresan la discreta declinación argentina de la fórmula internacional. El de Joselevich es uno de los más nítidos perfiles profesionalistas en los términos que estamos describiendo y probablemente una de sus mejores expresiones. También Jorge Bunge (v.), formado en Munich, con un claro tránsito desde el Clasicismo y el “Neocolonial” en el particular registro que ya vimos en Bustillo o en Guido, es autor de numerosos edificios de renta del período y de una obra notable por su sobriedad y el impacto de su masa, como es el edificio de la “Algodonera”. Basta observar las dos construcciones en esquina repetidas exactamente sobre la avenida Belgrano, o el edificio Volta, obra sobre la avenida Leandro N. Alem, para comprender el carácter y la inevitable dificultad en encontrar los límites de las rupturas que se estaban intentando. Y la de Bunge es probablemente una de las obras que, en la composición de la planta, más ha traspasado las posibilidades de una organización que golpeará la estructura tradicional de la disciplina, pero proponiendo reglas alternativas que garantizarán su supervivencia.

Esas 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 (v.) o de Wladimiro Acosta (v.), la 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 Armesto y Casado Sastre (v.), especialmente el edificio sobre 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. Siguiendo 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 superficies.

Según este código se construyen en Buenos Aires los nuevos paradigmas de esta arquitectura, como llegan a serlo los conocidos edificios de Av. Libertador y Lafinur (1937), de Sánchez Lagos y De la Torre (v.), o el de León Dourge (v.),

sobre la misma Avenida y Malabia (1933).

El estudio Sánchez, Lagos y De la Torre fue otro de los actores protagónicos del profesionalismo modernista a que hacemos referencia; experimentaron, como es sabido, con distintas alternativas lingüísticas a partir de un gran desprejuicio, cierto cinismo y manejo seguro de numerosos recursos. Quizás sea el edificio Kavanagh la mejor muestra de sus condiciones. Lejos de experimentalismos o decisiones arquitectónicas inusuales, el volumen del rascacielos (v.) es 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 Hotel Plaza. Se trata de un perfecto híbrido, de una respuesta de compromiso a distintos requerimientos, resuelta con gran inteligencia compositiva. Compromiso entre programa y normas edilicias, entre contexto inmediato y significación urbana, entre enraizamiento y objetualidad, entre tipología moderna y resolución tradicional en planta, entre dinamismo y frontalidad, entre vanguardismo tecnológico y resolución artesanal. En una línea similar, aunque con una obra de menor envergadura, se encuentran los trabajos de Morixe (v.), Sabaté (v.), Duggan (v.), Madero, Álvarez, Dante Faverio, Roca, De Lorenzi (v.).

Hemos dicho que por las razones enunciadas el profesionalismo ocupa la mayor parte del campo de la AM entre 1930-1939. Frente a la reducción de los márgenes creativos que los impulsos liberadores de la modernización



► EDIFICIO COMEGA, BS. AS., DE JOSELEVICH Y DOUILLET.

podían generar, el Formalismo ofrecía una posibilidad de experimentación. Ella podía expresarse en la medida en que se concentraba en los bordes del sistema, en temas de “diversión”, y en lo posible alejados también físicamente del corazón urbano.

La obra de Virasoro fue una de las víctimas de la censura de la élite, conocida por el mote de “sin novedad en el frente”. Y el propio Borges ataca en forma lapidaria “los reticentes cajoncitos de Virasoro, que para no delatar el íntimo mal gusto, “se esconde en la pelada abstención”. En realidad, Virasoro procuró avanzar en nuevas líneas de producción, más allá de la experimentación geométrica, en las tecnologías de producción masiva (es el caso de las viviendas baratas de Banfield), o en la continuidad espacial de su propia casa, o en proyectos como el del Banco Nación. Pero, en el momento de la síntesis con que la obra finalmente se presenta, la fuerza del geometrismo obsesivo que preside sus composiciones domina los restantes aspectos de su búsqueda. Y en tanto tal, delata la debilidad implícita en la pretensión de buscar en habilidades de trazado la autofundación que exige la condición moderna para reemplazar al sistema clásico.

Pura máscara, o más bien maquillaje sobreimpreso en un cuerpo que en el propio acto demuestra su imposibilidad de cambio sustancial, el llamado *Art Déco*, o geometrismo ingenuo, se difunde entre los sectores medios como signo de Futurismo y consiguiente ruptura con el pasado o, lo que es lo mismo, con las normas impuestas por la cultura dominante.

Pero, más que en el *Art Déco*, el Formalismo modernista se identifica en un uso más ligero, aunque no necesariamente torpe, de vocablos que en otras circunstancias fueron producto de expresiones modernistas “fuertes”. Proas, ventanas redondas, ventanas continuas, barandas metálicas, escaleras en helicoides libres, pilotes, arriesgados voladizos, antenas o mástiles tomados con tensores, configuran una parte de ese vocabulario empleado 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 (v.), la manifestación más estridente de ese tipo de experiencias. Como él, otros clubes interpretan 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 es sinónimo de destrucción de tabúes, de revelación de verdades

hasta entonces ocultas, de transparencia; y la AM deberá presentarse como su apoteosis. El Jockey Club de Punta Lara, de Manuel Pico Estrada, el Jockey de Rosario, el Club de la Marina de Olivos, el Tiro Federal de Buenos Aires, el balneario Playas Serranas de Manuel y Arturo Civit (v.) en Mendoza, son otras tantas expresiones de este estado de ánimo, como lo son también las casas de profesionales que se reproducen en las periferias de aire “sportivo”, como ocurre en la zona norte de Buenos Aires

Ámbito permisivo por excelencia, el de los cines y teatros constituye otro terreno posible 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. Un clásico de esta autoexaltación publicitaria es el cine Ópera de Buenos Aires, con su interior estrellado y su movida volumetría exterior agrupada en forma telescópica.

Los nuevos cines (v.), con sus escalinatas atravesando halls de doble, triple y hasta cuádruple altura, sus voladizos incrustándose en el paño de vidrio de fachada, habitúan a un público predisuelto 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 *Álbum de proyectos de Arquitectura Moderna*. Solo algunas obras de Lorenzi (v.), como la casa de renta sobre el Boulevard Oroño y Tucumán, en Rosario, pueden identificarse como la decisiva ruptura de la caja volumétrica pura y la atectonicidad que distinguen a aquella corriente.

En la Provincia de Buenos Aires, el gobierno conservador de Fresco llevó adelante una campaña de construcciones en varios pueblos con el objeto de paliar la crisis económica ocupando mano de obra y procurando simultáneamente introducir el Modernismo metropolitano en el mundo rural. Si bien algunas escuelas están resueltas con medios sencillos y en clave “funcional”, la mayor parte de las obras —sedes comunales, cementerios, lecherías— exhiben una retórica formal a partir del empleo de signos tipográficos en escala gigantesca a modo de una verdadera “Arquitectura Parlante”, en una línea que se vincula estrechamente con el Neofuturismo fascista.

Sea como respuesta a la demanda generada por la adecuación de los nuevos requerimientos funcionales, económicos y simbólicos del mercado, sea por la seducción de una apa-



► EDIFICIO LA ALGODONERA, EN BS. AS. DE JORGE BUNGE.

rentemente absoluta liberación de todo condicionamiento teórico, tanto el profesionalismo como el Formalismo modernistas contribuyeron a la destrucción de las certidumbres tradicionales de la disciplina, sin aportar en su reemplazo más que livianos nuevos órdenes geométricos o funcionales, abandonando de ese modo el rol cultural que da sentido a la existencia misma de la arquitectura.

Afortunadamente, no se agotaron aquí las experiencias de la AM argentina durante el período que analizamos. Aunque reclusa en un espacio de extrema austeridad expresiva, la arquitectura, entendida como cultura, como búsqueda de respuestas a los problemas más hondos de la sociedad, fue también explorada en muchas ocasiones con compromiso genuino, talento y calidad poética.

Como hemos visto, pueden encontrarse raíces de esa austera AM argentina en la tradición de la Arquitectura Colonial representada por la Quinta Pueyrredón, en la revisión orientada por Guido o en el Clasicismo tardío y adusto declinado por Bustillo (v.), pero es obvio que los principales impulsos para su conformación provinieron de fuentes externas, bastante menos difusas, eso sí, de lo que habitualmente se piensa.

En cuanto al medio más difundido para 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 AM se presenta en general como una moda, sin detenerse

demasiado en la explicitación de los debates que la habían suscitado en décadas anteriores. En cuanto a las revistas alemanas, *Moderne Bauformen* tiene un período bastante corto en el que se seleccionan claramente ejemplos de las corrientes más radicales y sustentadas en una base más amplia que el reducido profesionalismo; pero, tanto antes de 1927 como luego de 1933, la tendencia se diluye entre ejemplos folclóricos o neoclasicistas. *Wamuths Monatschrift für Baukunst* mantuvo en cambio una línea más clara, pero dejó de publicarse en los primeros años de la década. Las publicaciones americanas e inglesas dedican en esos años muy poco espacio a la AM. Revistas de la vanguardia, como *C*, *Das Neue Frankfurt*, *Wendingen*, *Fruhlicht*, e incluso la revista del GATEPAC o *L'Esprit Nouveau*, llegaban a un reducidísimo grupo o no circulaban en absoluto. Quedan como fuente escrita posible los *Bauhausbücher* y los textos de Le Corbusier, especialmente *Vers une Architecture*.

Si se tiene en cuenta la relativamente temprana visita de Le Corbusier y algunos registros en la prensa, es posible que su obra y sus ideas se conocieran en algunos círculos desde mediados de la década del veinte. En cuanto al Bauhaus, no contamos más que con los testimonios de Victoria Ocampo y la publicación de los escritos de Gropius (v.) en *Sur* durante la década del treinta, y el interés por él manifestado de radicar una oficina en Buenos Aires, también en los primeros años treinta. Es probable sin embargo que, en el amplio ambiente de ingenieros alemanes en torno de empresas constructoras como GEOPE (v.), Wayss y Freitag (v.) o Siemens Bauunion, algunas de las publicaciones mencionadas haya tenido cierta difusión.

De remitirnos solo a este tipo de influencias, abonaríamos la teoría de una generalizada aproximación superficial a los planteos modernistas europeos. Pero si esto pudo ser cierto para el Modernismo profesionalista o formalista, no puede asimilarse al grupo que intentó explotar los significados profundos de la modernización. Los canales para una influencia directa y más efectiva fueron proporcionados por la presencia personal de un conjunto destacable de exponentes de aquellas ideas. Eludiendo los vanguardismos más exacerbadados, las propias visitas definen y son definidas por este perfil austero de nuestra AM. Los más notorios entre los huéspedes de este período fueron Marinetti, Le Corbusier, Hegemann (v.), Steinhoff, Bardi, Sartoris (v.) y Perret. Si exceptuamos a Marinetti, quien por otra parte visita

el país tardíamente y en su carácter de “académico fascista”, es claro el perfil conservador de los restantes. No se trata en ningún caso de izquierdistas comprometidos con las grandes conmociones sociales que sacuden a Europa, ni de promotores de escándalos y rupturas radicales, sino de figuras unidas por la búsqueda de la armonía entre Modernismo y tradición. Esto ha sido definitivamente puesto en evidencia por análisis recientes de la obra corbusierana; y si parece obvio en el caso del cauteloso Perret, debe ser destacado en Bardi, promotor de un Modernismo capaz de recuperar la esencia latina, y en Sartoris, a quien no por casualidad se ha señalado como “la primera vocación clasicista de la Vanguardia”.

Un Clasicismo que también es reivindicado en las conferencias de Steinhoff, y que Hegemann alaba en Schinkel y en la especial versión modernista y rioplatense de su estilo.

Todos estos contactos se produjeron a lo largo de tiempos relativamente importantes, a veces mediante visitas de varios meses, acompañadas con frecuencia de exposiciones de gran envergadura, como la que trajo Bardi en 1934 y la que Hegemann instaló en 1931.

Los datos de que disponemos nos permiten reconocer vínculos directos, como los existentes entre Isaac Stock (v.) y Antonio Vilar con Le Corbusier; Jorge Kalnay (v.) con Hegemann;

Joselevich con Bardi; Perret con Mario Roberto Álvarez (v.), amén de las relaciones de Acosta con Piacentini en Italia, y los hermanos Luckhardt en Berlín, o del manifiesto vínculo de Prebisch (v.) con Le Corbusier.

De manera que, sobre una base experiencial y teórica, fue posible sostener el desarrollo de algunas líneas sustantivas de la AM.

Un primer momento lo constituyen aquellas iniciativas que al menos en su enunciado advierten la necesidad de encarar en forma articulada cuestiones urbanas, arquitectónicas y de alojamiento. Esto ocurre muy tempranamente con el proyecto para una “Ciudad Azucarera” que, en clara referencia a la Cité Industrielle de Tony Garnier, Alberto Prebisch y Ernesto Vautier (v.) formulan en 1924. En los años siguientes el propio Vautier formulará en esta clave una propuesta para la remodelación de la Av. 9 de Julio a la manera de las iniciativas de Saarinen para Chicago. Tratando de integrar vivienda, verde, trabajo y tránsito, a poco de llegar a Buenos Aires Wladimiro Acosta recurre a la ciudad vertical de Hilberseimer y a las torres cruciformes de Le Corbusier como solución de la ciudad rioplatense basada en el damero: el *City Block*. También los hermanos Stock proponen una interesante solución mixta, de mediana y baja densidad, para un barrio parque en Buenos Aires.

Soluciones complejas, que combinan equipamiento, densidades diversas, tránsito e inserción urbana, fueron propuestas también por los organismos de planificación municipal para Casa Amarilla en la Boca, por el ingeniero Álvaro Taiana para el bajo de Flores y por Ángel Guido para sus proyectos de barrios obreros de Rosario.

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 Wladimiro Acosta, enunciada ampliamente en *Vivienda y*

ciudad de 1936, y que culminó, pese a los muchos problemas encontrados en su realización, en el proyecto para la Cooperativa del Hogar Obrero (v.) de 1939. Aunque algo tardía en relación con sus modelos alemanes, en 1937 los hermanos Civit (v.) construyeron en Mendoza una *Siedlung* ejemplar, el barrio Gobernador Cano. Y también sobre matriz alemana, De la María Prins (v.) construyó un magnífico barrio en Comodoro Rivadavia. La Comisión Nacional de Casas Baratas (v.) ensayó distintas tipologías en clave modernista en Buenos Aires, siendo destacables los bloques colectivos construidos en los barrios Rawson y Alvear. Los conjuntos de Parque Patricios, la Av. Garay y la Boca, realizados todos en el período que estamos considerando, permitieron experimentar el tipo de peine, en continuidad con el excelente ensayo de León Dourge para el conjunto Solaire. También dentro de la Cooperativa animada por el Partido Socialista (v. **El Hogar Obrero**), los arquitectos Justo y Franchetti experimentaron con nuevos estándares en algunas casas colectivas.

Pero si los planteos globales de ciudad y vivienda constituyen una importante franja de preocupaciones por una nueva programática para la AM, no lo son menos las redefiniciones tipológicas que aquellos inspiraban. En este registro, los trabajos más destacables son probablemente los de Vilar, Acosta y Kalnay. Correctamente identificado como un *type giver* por M. Scarone, Vilar estudió pacientemente el problema de la vivienda de renta en las condiciones de la cuadrícula, con terrenos de diez varas, y llegó a un prototipo extremadamente ajustado de planta con patios y ambientes de dimensiones aceptables, y con una fachada de ventanillas corridas y pórtico en planta baja, que aplicó a varios predios sobre la Av. del Libertador.

Acosta también se ocupó insistentemente de ese problema y en 1943 llegó a una magnífica solución de patio sobre fachada. No menos sistemáticamente, y con clara conciencia de la reproductibilidad de su operación, Kalnay examinó teóricamente el rendimiento y conveniencia de las tipologías en patio, torre y tira, aplicando luego sus estudios a los casos de Esmeralda y Juncal, Maison Garay y Perú House.

Como dijimos al principio, la AM de este período es más bien maciza y muraria, por lo que las búsquedas de una nueva espacialidad, características de ciertos modernismos europeos y americanos, no fueron frecuentes. Cuando esto ocurrió se produjeron obras de especial interés aun en el marco de contracción lingüística que caracteriza a nuestra arquitectura.



► CASA EN PERGAMINO, DE MARIO R. ÁLVAREZ (1956).



► ESCUELA RURAL EN SUIJACHA, PROVINCIA DE BUENOS AIRES, DE EDUARDO SACRISTE.



► EDIFICIO KAVANAGH, FRENTE A LA PLAZA SAN MARTÍN DE BUENOS AIRES, DE SÁNCHEZ, LAGOS Y DE LA TORRE.

Es notable que el examen de la espacialidad, o lo que es lo mismo, el especial énfasis sobre el corte, no derive entre nosotros directamente del Neotudor, como ocurrió en otros ámbitos, sino que radique en la arquitectura Neocolonial. En efecto, es especialmente remarkable el tratamiento de los lugares de estar de residencias “neocoloniales”, como “el Charrúa” de Martín Noel (v.). En ella ese ambiente se trabaja como una suerte de patio cubierto sobre el que se vuelcan cuatro fachadas de doble altura, con sus balcones y galerías interiores (v. **Doble altura**).

En la década del treinta los *ateliers* de artistas, con sus característicos ventanales y espacios de gran altura, brindaron la oportunidad para examinar la nueva espacialidad modernista, liquidadora de límites entre los lugares del habitar, pequeña expresión poética de una disolución mucho más amplia. Bidart Malbrán construyó muy tempranamente su atelier en la Boca; Sánchez, Lagos y De la Torre produjeron una ajustada versión de varias unidades en la época que construían el Kavanagh y De Lorenzi diseñó en Rosario un lugar de ese tipo para su propio estudio.

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 otros bancos, como el del Hogar Argentino y el proyectado para el Nación por Virasoro.

De cuádruples y quintuples alturas, surcado de escaleras mecánicas, con numerosos balcones y un corte complejo, como demostración de las ambigüedades del régimen y testigo de las aporías de divisiones maniqueas, como las que supondrían a una AM argentina en la “resistencia” respecto del Estado neoconservador, es, en un sitio inesperado como el puente construido sobre el Riachuelo en la Boca, donde se materializa una de las expresiones más contundentes de la espacialidad modernista.

El *hall* del cine Gran Rex, de Alberto Prebisch, probablemente sea el más acabado espacio moderno construido en ese 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, solo indicadas con una rotunda línea

oblicua, conforman un lugar de síntesis; el equilibrio y la sobriedad definen la arquitectura de este período y el edificio lo preanuncia en su fachada plana y sencilla, en elocuente denuncia de las estridencias del contexto inmediato.

Instalada mayoritariamente en las ciudades de territorio plano, y dirigida a una población todavía no demasiado interesada en la exploración de la diversificada geografía argentina, la AM 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 purezas. O más bien, debieron ser las interminables llanuras de pastizales o de agua, generadoras de abstracciones según la ensayística del período, las que a su vez instalaron con satisfacción el antinaturalismo de nuestras geometrías modernistas.

Algunas excepciones fueron sin embargo una excelente base para experiencias alternativas posteriores. Entre las más destacables, se cuentan el pequeño teatro griego en Mendoza (v.), de Ramos Correa (v.), la Avenida General Paz en Buenos Aires y la urbanización de



► EL RACIONALISMO DEL HOSPITAL CHURRUCA, EN BUENOS AIRES, DE ANTONIO U. VILAR.

Playa Grande. El teatro por su magnífica integración con los perfiles andinos, a partir de la fórmula más clásica y despojada; la Avenida por su atenta búsqueda de situaciones paisajísticas y arquitectónicas en una escala gigantesca, probablemente nunca repetida posteriormente, resuelta con una notable sensibilidad, y Playa Grande 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.

Segundo período: entre el regional populismo y el modelo norteamericano. 1939-1960.

Debemos comenzar por explicar por qué hemos concluido en 1939-1940 el período anterior, pese a que las arquitecturas modernas con las características descritas se observan aún durante algunos años más.

Al menos cuatro factores decisivos pueden advertirse en esa fecha.

En primer lugar, en el campo de los acontecimientos históricos, uno tiene una particular significación para nuestro análisis: la caída de París en manos del nazismo en 1940. En términos generales, el desencadenamiento de la guerra en Europa empuja a los argentinos a aceptar la “política de buena vecindad” propuesta por el presidente Roosevelt.

En 1939 se realiza en Buenos Aires el Primer Congreso Panamericano de la Habitación Popular, y con él culminan, al menos en el pla-

no teórico, los debates en torno de las estrategias de vivienda más convenientes.

En 1940, el economista Federico Pinedo lanza su Plan de Reactivación Económica, en el que se da sustancial importancia a la producción industrial local.

Por último, en 1939 se inauguran los *ateliers* que Bonet (v.), Vera Barros y Kurchan (v.) construyen en la esquina de Suipacha y Paraguay en la Capital Federal, verdadero manifiesto material de las nuevas ideas impulsadas por el grupo Austral.

Si el primer acontecimiento está en el origen del viraje hacia los Estados Unidos como nueva potencia de referencia para las élites; el segundo supone la necesidad de iniciar una nueva etapa de realizaciones, basada en el crédito a la autoconstrucción con modelo compacto y a intervenciones propagandísticas antiurbanas; el tercero constituye una señal de los cambios sustantivos que el proceso de industrialización a lo largo de la década había aportado, especialmente una nueva población urbana originada en las migraciones internas y una cierta conciencia de una identidad productiva; mientras que el cuarto indica un viraje sustancial en las características de austeridad, abstracción y masa, que señalamos en la etapa anterior.

Analizando los *ateliers*, puede advertirse su elocuencia —expresada en la referencia a climas “mediterráneos” (en las bóvedas de la terraza), en voluntario contraste con el tecnicismo sofisticado de la fachada—, su celebración de la materialidad —mediante el uso de una ri-

quísima paleta de recursos constructivos, desde el revoque rústico artesanal hasta un panel de vidrio especialmente diseñado— y su transparencia, manifestada no solo por los materiales sino por el propio mecanismo de oscurecimiento de la *loggia* en esquina. La búsqueda de estas características, homólogas a las que definirían el *International Style* de origen norteamericano a partir de la posguerra, constituirá el marco común para buena parte de las experiencias de este segundo período de la AM argentina. La homología, sin embargo, no significa igualdad. Si bien será esta la expresión dominante que habrá de caracterizar las soluciones más “profesionales”, en la medida en que se avanza en el período esta hegemonía no se produce sin debates y desplazamientos que, si se apoyan en alternativas externas, se basan asimismo en profundos cambios internos.

Los rasgos distintivos de la AM de esta etapa son entonces la incorporación en el discurso arquitectónico de temas constructivos; su exploración de la espacialidad y la transparencia; su reconocimiento explícito de factores locales, de clima o geografía; su paulatina aceptación de la objetualidad. Por encima de estas formulaciones generales compartidas, pueden distinguirse al menos 5 diferentes líneas de búsqueda: el Profesionalismo, el Abstractismo, el Brutalismo corbusierano, el Organicismo y el Regionalismo.

A diferencia del período anterior, durante la primera de éstas dos décadas la guerra impuso condiciones a las relaciones de la AM argentina con las arquitecturas de otros países. Un acontecimiento, como el retraso de 10 años —1938 - 1948— entre el proyecto y la difusión del Plan de Le Corbusier - Ferrari - Kurchan para Buenos Aires, es un buen ejemplo del tipo de condiciones a que hacemos referencia.

Los principales contactos de estos años se establecieron en primer lugar con la arquitectura norteamericana, particularmente con los emigrados Neutra y Breuer, pero también con los epígonos de Mies en Chicago, como el SOM, Kahn o el primer Saarinen; con la arquitectura Suiza identificada en torno de Roth y Max Bill (v.); el Le Corbusier de Marsella; Frank Lloyd Wright y su interpretación por Bruno Zevi (v.). En ese sentido cabe destacar los contactos estrechísimos con la Italia de la inmediata posguerra, en especial a través de Tedeschi (v.), Rogers (v.) y Piccinato (v.); y, algo nuevo en relación con el período anterior, otras arquitecturas latinoamericanas —desde el estilizado Formalismo de Niemeyer hasta el cuidadoso Regionalismo de Lucio Costa o Enri-

que del Moral— sirvieron como estímulo y encontraron cauces comunes en visitas mutuas, exposiciones y publicaciones como *La Arquitectura de Hoy*.

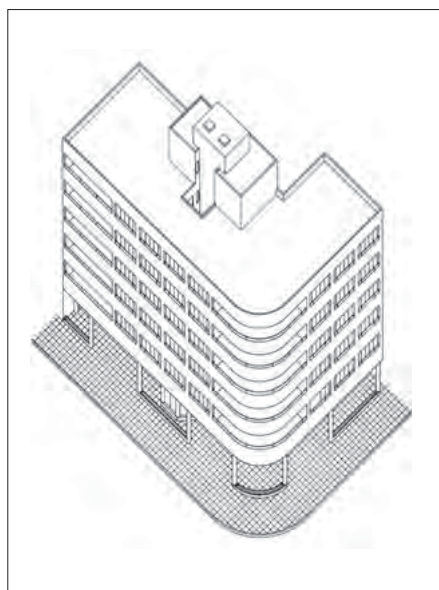
Para la instalación de una línea Profesionalista “a la americana” fueron decisivos los impulsos de distinto origen. Por un lado, la voluntad “modernizante” de ciertos sectores del Estado que estaban interesados en dar una imagen de eficiencia y de ingreso pleno a las nuevas condiciones científico-técnicas, que en otros planos se traslucían en el impulso a la investigación nuclear o el desarrollo aeronáutico. Por otro lado, la crisis de la industria de la construcción, a fines de la década de 1940, impulsó el cambio decisivo en la legislación que afectó el Código Civil al permitir la subdivisión de las parcelas en propiedad horizontal (v.). Mediante el primer impulso se identificó al Modernismo con la eficiencia empresaria, la renovación tecnológica y el culto del presente. Mediante el segundo, se completó la transformación de la vivienda en pura mercancía, al estallar el límite, hasta entonces conservado, que proporcionaba la unidad de propiedad y el rendimiento de ella a lo largo de un prolongado período.

Representantes del primer impulso fueron las políticas de arquitectura de la Municipalidad de Buenos Aires, especialmente durante la intendencia de Siri. Fue en ese momento cuando se llevó a cabo uno de los emprendimientos más ambiciosos en esa dirección: el del Bajo Belgrano. El teatro Municipal General San Martín (v. Teatro) constituye un buen ejemplo construido —quizás el más acabado y de mayor calidad—; pero lo es también el edificio del Mercado del Plata, así como en la misma línea deben situarse conjuntos habitacionales como Los Perales, José de San Martín, Mariano Moreno y Simón Bolívar. Las empresas públicas se ubican en la vanguardia de esta línea, con edificios como el de las oficinas y talleres del Ferrocarril Roca, de Miguel C. Roca, de la recientemente estatizada EFEA, o el de Correos y Telecomunicaciones, de Grego, Rossi y otros, en Retiro; también el edificio de la Compañía Argentina de Electricidad, de Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini, en la Avda. Córdoba. Todos los proyectos para los edificios públicos de San Juan, luego del terremoto, expresan la misma línea. Se trata de arquitecturas que, en general, repiten con mayor o menor suerte fórmulas ya ensayadas en paradigmas como el Pabellón Suizo de Le Corbusier o en el Ministerio de Educación de Río de Janeiro: *Courtain-wall* con parasoles metálicos móviles, planta li-

bre, potentes pórticos o pilotes de base, volumetría de servicios más o menos autónoma, grandes tanques y otros dispositivos como esculturas en el plano superior.

En el ámbito privado, y especialmente en los edificios destinados a la venta en propiedad horizontal, el Profesionalismo se expresa en arquitecturas que en los casos extremos reducen todas las valencias de la disciplina a una suerte de “Funcionalismo salvaje”. Plantas sin leyes compositivas de ninguna especie, interiores despojados de todo interés, alzados abandonados a las conveniencias económicas más latas, van construyendo la imagen de la AM del período. En este ámbito deben distinguirse sin embargo algunos trabajos que, por la economía de medios con que se resuelven y por su colocación deliberada de la disciplina como “profesión”, asumen una posición en el debate cultural. Las obras de Mario Roberto Álvarez, Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini, Mauricio Repossini (v.), Amaya, Devoto, Martín Lanusse y Pieres (v.) son probablemente las que mejor representan este tipo de producción.

Características comunes de estas arquitecturas son el uso de la planta y las fachadas libres (v. *Planta libre*), una depurada construcción geométrica de los volúmenes, la reiteración de soluciones probadas, el rechazo de toda relación con la tradición, la exhibición de las nuevas posibilidades estructurales (pilotes, voladizos, amplias luces) y la limpieza en la estructura funcional. En todos los casos es también común la desvinculación de la arquitectura de los problemas sociales, políticos, filo-



► EDIFICIO DE RENTA EN LIBERTADOR Y LAFINUR, SLDT.

sóficos o artísticos que habían dado lugar a la conmoción modernista y que habían tenido diferentes expresiones en el período anterior.

Un excelente ejemplo de este tipo de arquitecturas 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 (v.).

En los restantes premios, de los que desuellan por su posterior significado las figuras de Raúl Grego, Jorge Sarrailh (v.), Odilia Suárez (v.), Juan Manuel Borthagaray (v.) o Rafael Llorente, es difícil distinguir las propuestas, tanto por la buena calidad de las resoluciones como por el lenguaje utilizado, o por la total ausencia de preguntas abiertas, pasos en falso o iluminaciones excepcionales.

Las respuestas son contundentes, seguras. Su convicción pareciera 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 del Modernismo, —“unimensionalidad”, coherencia de la razón respecto de fines—, son los que determinan sus arquitecturas.

En la misma línea que los ya señalados *ate-liers* de Bonet - Kurchan - Vera Barros, y muy poco tiempo después, también Alberto Prebisch había dado señales de preocupación por indagar los temas planteados en aquella obra, en un trabajo para oficinas comerciales, el edificio del Emporio Económico, de la calle Florida, de 1943. Las oficinas de Maipú y Bartolomé Mitre (1948), las de su propia sede (1946) o el Centro Médico de Córdoba (1951) son algunas de las obras de SEPPA (v.) realizadas con este criterio. Y en la misma línea puede colocarse la contribución de Jorge Hardoy dentro de Austral. Mientras Bonet expresa la vieja adhesión culturalista y esteticista a una forma europea de encarar los conflictos, Hardoy se vuelca con pasión a los Estados Unidos. Es él quien establece las relaciones con el MOMA —vía estratégica de penetración del sillón BKF en el mercado mundial— e importa los nuevos elementos técnicos con los cuales construye, para su propia familia, el magnífico edificio de Virrey del Pino.

Sería un error, sin embargo, identificar esta corriente exclusivamente con soluciones “industrializadas”. La racionalización de la construcción tradicional, de la que buena parte de la arquitectura norteamericana provee excelentes ejemplos, constituye otra de las tácticas posibles. Luego de transitar estilísticamente

en Neo Georgian por un breve período, esta derivación es la elegida desde comienzos de la década del cuarenta por Antonio Vilar o Joselevich y Ricur (v.), y tiene en la serie de edificios de SEBRA, que van desde el Mercado de San Cristóbal (1940) al Hotel Victoria Plaza de Montevideo (1950) y el Sanatorio de la Pequeña Compañía (1948), sus mejores expresiones. Frente a la coincidencia entre Profesionalismo modernista y expansión metropolitana, la alternativa que se buscó mayoritariamente de distintas formas fue la de un resignado regreso a la naturaleza, al pasado, a la subjetividad, a la pureza primigenia. Aunque cruzándose a veces en los mismos creadores, pueden observarse tres grandes corrientes, la del Organicismo, la del Regionalismo y la del Brutalismo, como expresiones de esta huida.

Como ocurre con la dominante corriente profesionalista, el Organicismo tiene importantes raíces en los Estados Unidos, las que confluyen con influencias brasileñas e italianas.

El Organicismo norteamericano tiene dos entradas: a través de la obra de Wright o a través de la obra de Neutra.

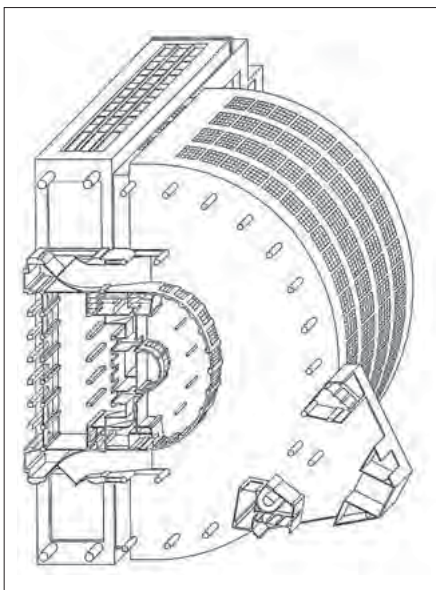
Claros rasgos wrightiano aparecen por primera vez en 1942 en un proyecto de Carlos Lange, y simultáneamente se conocen trabajos de Ricardo de Bary Tornquist, proyectados durante su estadía en la Universidad de Cornell, con influencias del Wright del “desierto”. Sin embargo, más que una entrada directa, el Organicismo wrightiano se introduce a través de la mediación de Richard Neutra, probablemente porque el ex discípulo de Loos intentó una suerte de acercamiento entre la sistematicidad de ciertas corrientes centro europeas con la estrategia compositiva desarticulante y expansiva del maestro norteamericano, la búsqueda expresionista de transparencia orientada hacia la fusión con el paisaje de raíz wrightiana, la tectónica modernista basada en la reducción máxima de las secciones de pies derechos y la “materia lanzada al espacio” de ejemplos clásicos como Robie o Kauffmann; la mezcla, en definitiva, entre sofisticación y desierto, entre racionalidad y subjetividad, cautivó a quienes operaban en una condición, en esos sentidos, no demasiado lejana. Ya en 1945, Eduardo Naón Gowland y Roberto Quiroz conciben una casa en La Lucila que marca algunos signos que se difunden en los años siguientes: la búsqueda de la espacialidad interior, el empleo de materiales “secos” (madera, hierro), columnas mínimas, única pendiente a lo largo de la planta. *Nuestra Arquitectura* (v.) comienza a dedicar desde entonces un importante espacio a la arqui-

itectura norteamericana declinada según las pautas que Neutra y Breuer encabezan.

El pequeño pabellón que constituye el Aeparque de Buenos Aires, el Círculo Policial de Álvarez de Toledo, Krag y Elizondo, la casa en Olivos de Quiroz y Vedoya Green, de 1946, o la de Mond en Acasusso, de 1948, la casa de R. Spencer y la pequeña y magnífica vivienda de Devoto y Martín en Castelar, de madera y fibrocemento, son algunos de los ejemplos tempranos de esta corriente, vinculada más bien al Neutra de la Casa del Lago, en Los Angeles, o al Wright de la casa Lloyd Lewis. El Neutra de la casa Kauffmann, en cambio, con sus voladizos, superficies verticales acristaladas y juegos geométricos neoplásticos, está presente en la casa, en Victoria, de Rodríguez Etcheto (v.) (1952), e incidirá en los primeros trabajos de Horacio Baliero (v.), de finales de esta década.

Pero como ya dijimos, el Organicismo se vincula además con gestiones de otro origen, italianas, brasileñas e incluso del Le Corbusier de Errázuriz (1930), Madame de Mandrot o La Celle - Saint Cloud (1935). Esto último es evidente en el trabajo de Antonio Bonet en Punta Ballena (Uruguay, 1947), donde las bóvedas buscan un diálogo con las dunas, o en la Rinconada, mediante la fuerte dramatización del basamento de piedra rústica.

Italia, técnicamente por vía de los ensayos de Pierluigi Nervi (v.), teóricamente a través de Bruno Zevi (v.), o a través de la emigración de varios arquitectos de primera línea, incidió también en la flexión orgánica del Modernismo.



► AXONOMÉTRICA DE LA SEDE CENTRAL DEL ACA, DE VILAR.

Por ejemplo, en su primer número (1950) la revista *Canon* publica “La lección permanente de la naturaleza”, un estudio del ingeniero Julio Pizzetti, discípulo de Colonnetti, llegado al país en 1948. De este modo, si el Organicismo norteamericano apunta sobre todo a una búsqueda de “enraizamiento” del paisaje, de fusión de obra y naturaleza, el Organicismo estructural de origen italiano introduce un acercamiento a una suerte de inédita “racionalidad natural”. En los crustáceos, en los vegetales, en los cristales, se buceará como vía de salida de los postulados mecanicistas. Por esa vía se dirige un importantísimo sector de la AM de esos años, el que rodea a Catalano (v.) y Caminos (v.). El auditorium de la ciudad de Buenos Aires está concebido siguiendo una lógica estructural orgánica, pero mayor vocación en ese sentido demuestra el proyecto para la Ciudad Universitaria de Tucumán, con su estructura de “bosque” para las zonas comunes del proyecto basada en un módulo no ortogonal y su búsqueda integración al paisaje.

Las formas orgánicas ameboidales, 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, que solo algunos intentos tardíos, como el Cementerio de Mar del Plata de Baliero trataron de transitar.

El Regionalismo puede identificarse como otra de las importantes líneas de búsqueda 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 Errázuriz y el Neutra de las escuelas rurales para Puerto Rico es un buen ejemplo de estas áreas comunes. Pero aun así es cierto que un conjunto de obras configuran un espacio de reflexión autónomo en torno de las particularidades de una arquitectura al tiempo “moderna” e identificada con tradiciones locales.

Como ya hemos visto, uno de los componentes de los *Ateliers* eran las formas y materiales artesanales, distintivos de la tradición mediterránea. Se ha señalado el empleo de materiales no industriales, en el caso del “redescubrimiento” del ladrillo visto —especialmente en la obra de SEBRA y Carlos Vilar—, o de la piedra en el caso de Bonet. Pero el regreso a las tradiciones constructivas y tipológicas locales es especialmente pronunciado en algunos excelentes trabajos del período, obras de Vivanco, Sacriste, Acosta. Se trata de expresiones de un movimiento que a mediados de la década del cuarenta comienza a tomar cuer-

po en distintos países, en parte como reacción nacionalista a las manifestaciones más agudas del *Internacional Style*, pero también como consecuencia del ataque a las normativas tradicionales de la disciplina arquitectónica: liquidadas estas como artificios arbitrarios, una alternativa de refundación en el espacio de la razón se buscó en el regreso al “punto de partida”: la cabaña primitiva. En Latinoamérica fueron destacables trabajos como 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 construidas en México por Enrique del Moral.

Eduardo Sacriste (v.) buscó esa “legalidad primitiva” a través de un examen de las construcciones elementales, aún observables en nuestro país, como en las arquitecturas populares de San Juan. Como puede apreciarse en su escuela N.º 187 de Suipacha, la consecuencia de estas reflexiones fue una arquitectura de geometría simple, preocupada por el uso de materiales disponibles como la piedra, la madera, la caña, el adobe, por un cuidadoso control climático y por una sutil relación con aquellas construcciones primigenias.

Jorge Vivanco siguió un camino similar en sus proyectos de viviendas rurales. El uso del ladrillo y de la madera, tal como lo propugnaba la revista *Tecné* (v.), también forma parte de esta corriente. Wladimiro Acosta comenzó a emplear piedra del lugar en 1939, en su casa para La Falda; siguió haciéndolo en la casa para Punta del Este, de 1941, y en otros trabajos donde, como en la casa Gaztambide (1944), incluyó cubiertas inclinadas de tejas y estructura de madera rústica.

Esta aproximación a una arquitectura de fuerte caracterización regional puede distinguirse, sin embargo, por acudir a técnicas y tipos primigenios en tanto búsqueda de soluciones puras y sintéticas, y en la medida en que esas técnicas aludieran a posibilidades de normalización y repetición: el pilar rollizo obedece precisamente a la voluntad de eliminar etapas intermedias de trabajo, de modo de reducir costos, y el mismo razonamiento puede aplicarse a las restantes soluciones. Sacriste, Vivanco y Acosta no persiguen una individualización o particularización de sus obras; su búsqueda no pone el acento en la subjetividad.

Guiado por motivaciones comunes como las que hemos recién mencionado, Le Corbusier dinamizó en la inmediata posguerra una revisión profunda de algunos postulados del vanguardismo técnico y del simplismo geométrico que habían dominado su obra anterior.



► SEDE DEL ACA EN CÓRDOBA, DE A. VILAR.

Las nuevas obras, unidas a otras manifestaciones del debate internacional, estimularon una reconsideración del valor estético de formas y técnicas elementales; e incluso, como ocurrió en el proyecto de Ronchamp, una violenta irrupción de la subjetividad creativa.

El Brutalismo (v.) constituía una salida tentadora para una condición de semidesarrollo, como la Argentina, por cuanto al clausurar la validez de premisas que —como la del vanguardismo técnico— habían sido contraseñas ineludibles de la AM, permitía examinar respuestas más acordes con las condiciones locales. De ese modo parecía posible evitar la renuncia al Modernismo programático o estético, demasiado evidente en el Regionalismo más descarnado.

Con una marcada subordinación a los modelos originales, José Spencer (v.) fue uno de los que con mayor calidad representaron esta corriente. Sus edificios para Correos y Telecomunicaciones, en Corrientes (1953) y en Santa Fe (1954), emplean con seguridad el léxico que propone la unidad de habitación de Marsella; desde la marcada tripartición del edificio (escultóricos pórticos, cuerpos prismáticos, remate con formas libres), hasta el recurso plástico de los parasoles de hormigón visto. Junto con la serie del ACA, esta constituye uno de los mejores conjuntos de arquitectura institu-

cional 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, basados aún en el paradigma del Ministerio de Educación de Río.

En evidente alusión a las premisas del Brutalismo corbusierano, Luis y Alberto Morea (v.) construyeron en 1956 el edificio de viviendas de la calle Talcahuano en Buenos Aires. En este caso parecería haberse otorgado mayor importancia a lo programático, algo que se manifiesta especialmente en el corte del edificio y sus unidades, siendo su estética de extremada parquedad. Mayores libertades plásticas en el mismo ámbito de experiencias demostraron también algunos trabajos de SE-PRA, Testa y Soto.

Los primeros son autores del edificio de EN-TEL de Capital Federal, un eco de Marsella magníficamente construido, sofocado por la trama y las construcciones del centro de la ciudad.

Luego del citado edificio de la CAC, Clorindo Testa (v.) hizo sus primeras construcciones apelando también al léxico Brutalista, y el resultado más significativo es el Centro Cívico de La Pampa, de 1955, en el que las influencias más importantes provienen sin duda del Le Corbusier de Chandigarh (1950).

Este último incidió en forma más evidente en las arquitecturas de Soto y Rivarola (v.), co-



► CASA EN LA BARRANCA COSTERA DE SAN ISIDRO, BS. AS., DE ANTONIO U. VILAR.

mo la Escuela de Leandro Alem o la Gobernación de Misiones, las que, aunque algo tardías (1963) con relación a nuestro período, pertenecen a la corriente que estamos examinando.

La incidencia del Brutalismo no se limita en la Argentina a estas expresiones más o menos directas de algunos de sus modelos originarios. A mediados de la década del cincuenta, el Brutalismo tuvo una particular declinación en una serie de construcciones que se identificaron luego como un verdadero “movimiento”, el de las “casas blancas” (v.), en una actitud colectiva que no se experimentaba al menos desde el Manifiesto de Austral.

Los rasgos comunes de esta arquitectura son el empleo de la mampostería como soporte, el privilegio de los llenos y las opacidades en los planos verticales, el uso del blanco, el hormigón visto, el rechazo de volúmenes nítidos y vanguardismos técnicos. En los protagonistas del “movimiento” subyace un común rechazo a un profesionalismo cada vez más peligrosamente cercano a la ingeniería y a las soluciones universales. A ello oponen la recuperación de un rol doblemente particularizado para el arquitecto: el de intérprete de la subjetividad de

los comitentes y de la identidad local. Lo primero, con un fuerte componente orgánico, lo segundo ligado a las experiencias regionalistas. Un espíritu neohumanista, difundido en los ambientes intelectuales católicos del período, inspira estas búsquedas, muy ligadas a los valores de sencillez y austeridad paleocristianas. Trabajos de Historia de la Arquitectura Argentina, como los elaborados por el grupo del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas bajo la dirección de Mario Buschiazzo (v.); experiencias arquitectónicas como la iglesia de San Luis, proyectada por Ricardo de Bary Tornquist; las construcciones de Max Cetto y Luis Barragán en México; pero sobre todo Ronchamp, constituyen los antecedentes más importantes para esta arquitectura. En cierto modo, se trató de un pacto fáustico por el que, a cambio de su supervivencia, la disciplina entregaba su alma metropolitana: lo demuestra la condición periférica a la que poco a poco sus protagonistas se fueron reduciendo. Junto a ella, la AM había entregado el sentido mismo de su existencia contemporánea.

Una última corriente que caracteriza a la AM en este segundo período es la que hemos

definido como Esencialista o Abstracta. La conforman algunas obras y proyectos de Cesar Janello (v.), Amancio Williams (v.), Antonio Bonet, Claudio Caveri (v.), Juan Ángel Casasco (v.) y Alfredo Casares.

Las fuentes principales a las que estas corrientes hacen 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 los años treinta y cuarenta, cuyos trabajos fueron dados a conocer por la publicación de Alfred Roth. Excelencia tecnológica, extremada depuración lingüística, intransigencia funcional son las premisas que sustentan estas arquitecturas y configuran también una forma de huida. Pero mientras que, frente a los requerimientos de la metrópoli periférica, el Profesionalismo elige someterse, el Organicismo retorna a la naturaleza, el Regionalismo a Arcadia, y el Brutalismo al pasado, el Abstractismo opta por huir hacia adelante. El mérito de esta corriente radicó en su coherencia y, extrañamente, en la continuidad con la ya señalada tradición de sobriedad de la AM argentina. Por este motivo,

lo hayan buscado o no, quizás represente mucho más el espíritu de este país esa engolada y culta seriedad, que otras buscadas cadenas de semejanzas técnicas o materiales.

Aunque no el único, el núcleo teórico de más fuerza estuvo conformado en torno de Tomás Maldonado (v.) y Alfredo Hlito, con la revista *Nueva Visión* (v.). La acción cultural de este grupo en la mitad de los años cincuenta no se limitó a la revista, 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. Sin embargo no son estos jóvenes sino el más maduro, Amancio Williams, el que con su obra representa a esta corriente.

Con sus proyectos de rascacielos colgantes, viviendas aterrazadas, aeropuerto y hospitales, pero especialmente con la casa de Mar del Plata (1942), Williams hace una de las propuestas más originales, puras y rigurosas de la AM a nivel internacional. La vivienda-puente es síntesis de la necesidad eterna de enraizamiento y del fluir incesante que define la condición metropolitana moderna; confluencia en la máxima racionalidad tecnológica del diagrama de fuerzas y la cuenca cavada por el arroyo, objeto en el puente y patio en la casa, creación abstracta y tipo tradicional pampeano de galería, expresa el más amplio conjunto de significados con que puede describirse la AM de la Argentina.

Otro puente, el trazado por César Janello sobre la Av. 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). Aunque de menor creatividad, el Pabellón de Bellas Artes (1960), de Fraile y Gómez Alais, asesorados por el propio Janello, puede ser considerado dentro de esta corriente. Y a ella pertenece también la casa Oks, en Martínez (1958), un juego abstracto entre una retícula cúbica de acero y planos de hormigón y vidrio, proyectada por Antonio Bonet, quien también fue autor del Pabellón de Cristalplano (1960), otra obra de este grupo.

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 su fuga al futuro como el de los Regionalistas hacia Arcadia. La mayoría, salvo César Janello, emigró de la Argentina; Catalano y Caminos a los Estados Unidos, Tomás Maldonado a Ulm y Milán, Bonet volvió a Cataluña. Caveri optó por el viraje que describimos; Williams esperó en vano hasta morir.

Hemos definido la historia de la AM en la Argentina entre 1930 y 1960. Sin embargo, si bien se trata de un momento de quiebre que cierra el segundo período que acabamos de analizar, este no supone un fin de la AM a partir de esta fecha, lo que daría paso a nuevas definiciones, como la Posmodernidad, la Neomodernidad u otras corrientes similares. En realidad, a partir de la sexta década del s. XX se inicia una etapa distinta que consideramos más adecuado analizar y denominar, a la manera clásica, como de la Arquitectura Contemporánea (v.) (AC). Como cuestión categorial, la AC debería más bien ser considerada como un tercer período que se sumaría a los dos ya analizados de la AM, puesto que se mantienen las características económicas, sociales y culturales que dieron origen a esta última. Pero a partir de 1960 puede observarse que cambian sustancialmente los protagonistas, los problemas y sus modos de abordaje.

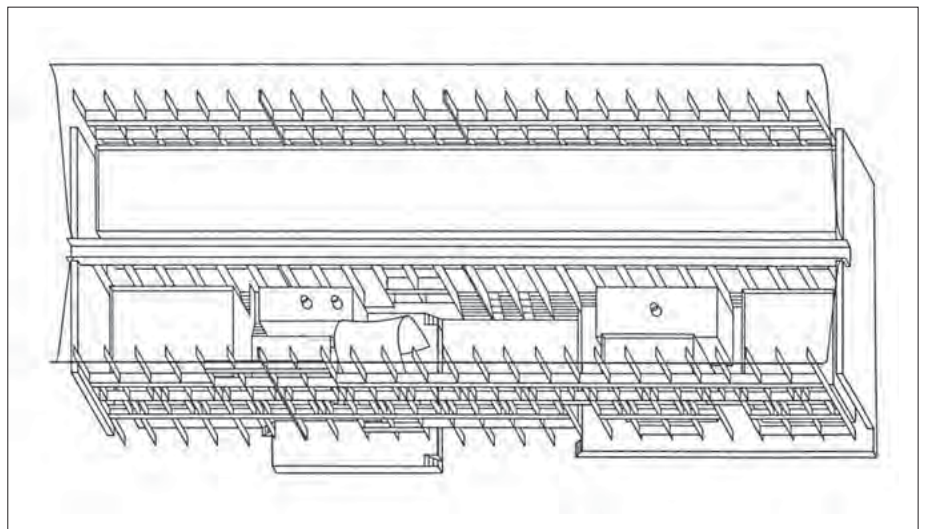
El acontecimiento arquitectónico que marca la transición es el concurso para la Biblioteca Nacional, del que participan varios de los nombrados hasta aquí. Pero ni el Corbusierismo de Soto, ni el Brutalismo blanco de Caveri, ni el Profesionalismo de Álvarez, ni el Empirismo de Borthagaray resultan aptos para ex-

presar el objeto más elocuente de la cultura argentina del momento, y el jurado otorga el primer premio a Clorindo Testa y el segundo a Justo Solsona. Los dos proyectos se caracterizan por su 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 medio de destacar al monumento del tejido urbano.

Así, el período contemporáneo de la AM en la Argentina estará signado por el reconocimiento del fracaso de las ideologías del plan y control urbano, y por la “ingenierización” de la profesión. Si el puro profesionalismo diluye la particularidad del perfil disciplinario, si las normas de la tradición han sido destruidas, si ninguna armonía puede conseguirse en el territorio de la pura especulación, si la fuga hacia adelante se revela imposible y anacrónico todo regreso a Arcadia, solo queda el camino de un continuo renacer de lo nuevo, del permanente cambio, del subjetivismo más accentuado. Y estas precisamente serán las obsesiones que recorrerá la AM Argentina en su etapa contemporánea.

HISTORIA DE LA CRÍTICA.

La primera presentación de la AM en la Argentina se publicó en el n°. 1 de la revista *Canon*, editada por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA, en diciembre de 1950, con el título de “La AM en la Argentina”. Si bien no está acompañada por textos, la sola selección de las obras es elocuente acerca del valor asignado a la AM por los autores del trabajo (v. *Historiografía de la Arquitectura*).



► ESCUELA LEANDRO N. ALEM, EN LA PCIA. DE MISIONES, DE SOTO Y RIVAROLA.



► DETALLE DE LA CASA DEL PUENTE EN MAR DEL PLATA, OBRA MAESTRA DE AMANCIO WILLIAMS.

La primera narración de la “historia de la AM en la Argentina” pertenece a Carlos Méndez Mosquera (v.). Se trata de un breve ensayo titulado “Arquitectura y Urbanismo”, publicado en un volumen colectivo que editó Sur para conmemorar el sesquicentenario de la Revolución de Mayo, con el título de “Argentina 1930-1960”. El autor escribe en primera persona y se presenta como un protagonista de la “segunda generación” de la AM. Dentro del período analizado distingue tres etapas —1930-1943, 1943-1955, 1955-1960— determinadas por un acontecimiento político, la “dictadura peronista”, que habría interrumpido el desarrollo de la AM iniciado en la primera etapa. La AM no es definida y se la considera como sinónimo de Arquitectura Racionalista. Los factores decisivos de su desarrollo en la primera etapa son dos: el desenvolvimiento de una buena industria de la construcción y la amplia difusión de los modelos internacionales (Le Corbusier, *L'Architecture Vivante*, *Bauhausbücher*). Calidad constructiva y vigencia de esos modelos son por eso los parámetros de juicio principales para el análisis de las obras. En 1943 a la crisis en la industria de la construcción se suma la “censura dictatorial”, pese a lo cual, merced a algunos esfuerzos individuales aislados, la AM se afianza. Méndez Mosquera descarta para su análisis los temas de tipología, composición y organización de plantas, así como los de conformación espacial, y se concentran en la materialidad, el emplazamiento y la forma de los edificios que observa.

El segundo trabajo global pertenece a Francisco Bullrich (v.) y se publica en forma de libro con el título de *Arquitectura argentina contemporánea*, en 1963. Bullrich distingue dos aspectos originarios de la AM, la “revolución figurativa” y la “revolución técnica”. Desde este punto de vista diferencia un momento inicial, durante el cual se manifiestan aspectos de la primera (Gianotti (v.), García, Nuñez (v.), Palanti (v.), Virasoro), de un siguiente momento “racionalista” (Prebisch, Kalnay, Vilar) en el que se advierten signos de la segunda. Con Acosta, FB reconoce una verdadera manifestación del Movimiento Moderno en este período. Las tres etapas que distingue no difieren sustancialmente de las propuestas por MM: 1918-1940, 1940-1950, 1950-1963. Entre 1918 y 1940 solo observa condiciones para la revolución figurativa; recién en la segunda etapa reconoce algunas condiciones para una entrada franca al Movimiento Moderno, especialmente debidas al *boom* de la construcción en el período. Una vez terminado este, FB advierte

que el poder político no ha realizado las tareas necesarias como comitente, planificador y estímulo para un capitalismo dinámico y renovador, y denuncia una ocasión perdida; solo algunos ejemplos aislados han sobrevivido. En la tercera etapa tampoco se dan las condiciones globales estructurales que podrían estimular un avance sustancial de la AM en la Argentina; se detecta la introducción de variantes en el MM, generalizables en torno del concepto de Organicidad frente al antiguo y un tanto limitado Racionalismo.

FB cree en una estrecha vinculación entre capitalismo lúcido, desarrollo tecnológico y avance cultural, pero es escéptico frente a las posibilidades de salida de la “crisis” argentina.

Bloqueados los “factores objetivos”, solo puede esperarse una arquitectura de calidad a partir del talento y la creatividad personal. Por eso, junto con la espacialidad y la mayor o menor inserción en las nuevas tecnologías, son esos los parámetros con que se observan y critican las obras seleccionadas.

Federico Ortiz (v.) y Ramón Gutiérrez (v.) publicaron en *Hogar y Arquitectura* un trabajo titulado “La Arquitectura en la Argentina. 1930-1970”, que luego fue editado como separata. El enfoque difiere de los anteriores por cuanto su examen excede los límites de la AM. Las consideraciones ideológicas y políticas ocupan la mitad del ensayo y de la mitad restante la AM ocupa a su vez la mitad, ya que dedica el resto al análisis de otras formas de la arquitectura y de la edilicia.

FO y RG no atribuyen solo al peronismo las razones del “fracaso” de la AM, que también detectan en la década del cuarenta. Estas razones son internas a la disciplina —no haber abandonado en los treinta el paradigma del arquitecto creador, carencia de valores simbólicos por parte de la AM— y sociales: AM como moda pasajera de la burguesía en el treinta. Los autores sustentan la necesidad de obtener una síntesis superadora entre dos polos que se expresan como el “interno” y el “externo”, en relación con los modelos generales, y como del “Estado” y de la “sociedad de consumo”, en relación con la economía. Así, el examen del primer período (década del treinta) procura marcar las deficiencias arriba señaladas; el del segundo (1943-1955), los errores de un exacerbado “estatismo” e “internismo” y el del tercero, las deficiencias del “consumismo” con mirada “externa”. En el centro del ensayo adquiere una dimensión muy especial el análisis de Austral, y particularmente de la obra de Antonio Bonet, como intento de una síntesis frustrada.

Sobre la AM en Buenos Aires se publicaron una serie de muy útiles dibujos de obras, acompañados por comentarios parciales y fichas sistémicas de sus características en el volumen compilado por la cátedra del arquitecto Justo Solsona: Jorge Cavallo, Carlos Hilger, María Isabel de Larrañaga y Alberto Petrino son los autores de la primera revisión del período 1943-1945, que abandona el prejuicio antiperonista e intenta una clave moderna: “Nacionalismo Popular (1943-1945). Análisis crítico del diseño arquitectónico del período”, publicado en “*Documentos para una historia de la arquitectura argentina*” (1978). Este enfoque fue continuado luego por Pedro Sonderegger.

En los citados *Documentos* se publican estudios sobre la AM en el interior del país: “La arquitectura racionalista en Rosario (1935-1945)”, de Ernesto Yaquinto, Ebe Bragagnolo, José Luis Rosado y Beatriz Chazarreta; y “Racionalismo y Arquitectura Orgánica en Tucumán”, de Alberto Raúl Nicolini y Carlos Paolasso. **J. L.**

MOLINA CIVIT, JUAN. Mendoza, 1869 - s/d. Ingeniero civil. Realizó, como funcionario del Ministerio de Obras Públicas (v.), una vasta tarea en Mendoza. Asociado con J. Gire, fue autor de proyectos de escuelas en el interior del país y de algunas importantes obras en Buenos Aires, en las primeras décadas del siglo XX.

Obtuvo el diploma de Ingeniero civil en la Universidad de Buenos Aires. Si bien desarrolló su actividad profesional en la Capital Federal, ciudad donde residió a partir de su graduación en forma permanente, proyectó numerosas obras para Mendoza y el resto del país.

Fue Inspector General de Puentes, Caminos y Telégrafos del MOP de la Nación y Secretario del Departamento de Obras Públicas del mismo ministerio, en el período de mayor volumen de obras en todo el país.

Realizó en Mendoza una importante y vasta obra, en particular entre 1898 y 1910, desde la función pública en la Nación: la Escuela Nacional de Vitivinicultura en la Quinta Agronómica, varios puentes monumentales (el del río Diamante en el sur es el más notable), el pedestal del Cristo Redentor, el Colegio Nacional de Mendoza, el Banco de la Nación Argentina. Contratado por el gobierno provincial, proyectó: el Kindergarten, el montaje de los portones del Parque del Oeste, el Club de Regatas, etc.

El acentuado predicamento y prestigio que tuvo en este período se debió en parte a su vinculación por redes de parentesco con impor-

tantes políticos locales, situación que le habría facilitado su incorporación a la elite porteña y su actividad como agente de compras del gobierno provincial, tanto en Buenos Aires como en Europa.

Su especialización en el uso del cemento armado y en sistemas antisísmicos era poco frecuente en funcionarios de la administración pública, por lo cual se convirtió en una persona de consulta obligada en toda la importante obra pública nacional, que debía emplazarse en zonas sísmicas.

Después de 1910 su producción en Mendoza quedó restringida a obras vinculadas a las filas de la oligarquía, como la monumental sede del Jockey Club, actual sede de la Dirección Provincial de Turismo.

En la actividad privada trabajó asociado con el arquitecto francés J. Gire, con quien realizó las escuelas del Centenario de Paraná, Santiago del Estero, San Juan, La Rioja y Catamarca, la ampliación y remodelación del Jockey Club y del Hotel Plaza en Buenos Aires, y numerosas residencias particulares. Durante el gobierno de Emilio Civit (1907-1910), el estudio Gire-Molina Civit proyectó las obras previstas por las leyes provinciales N° 451, 474, 513 y 562.

Los edificios proyectados y no realizados fueron: Legislatura, Casa de Gobierno, Tribunales, Banco de la Provincia, cuatro grandes escuelas, Departamento General de Policía y cinco comisarías seccionales, y la Escuela de Artes y Oficios.

Molina Civit fue un profesional-funcionario, representativo de la época. Su vinculación por redes de parentesco a la oligarquía provincial, sus cargos públicos en la Nación, su sociedad con el arquitecto francés Gire, su residencia en Buenos Aires son algunos de los indicadores que describen el perfil de un personaje influyente y de consulta obligada en las obras públicas importantes. **s. c.**

Bibliografía: “LA INGENIERÍA”, ÓRGANO DEL CENTRO NACIONAL DE INGENIEROS. AÑO II, N.º 16, Bs. As, NOVIEMBRE DE 1898; ÁLBUM DE HOMENAJE A EMILIO CIVIT. PUBLICACIÓN OFICIAL. MENDOZA: 1909; S. CIRVINI. LA ESTRUCTURA PROFESIONAL Y TÉCNICA EN LA CONSTRUCCIÓN DE MENDOZA. TOMO II: INGENIEROS Y ARQUITECTOS. INÉDITO. EN MÍMEMO, CRICYT- ME, 1992.

MOLINA Y VEDIA, MARIO. Buenos Aires, 1904 – Íd., 1991. Arquitecto. Desarrolló una extensa labor profesional y docente en el país y en el exterior. Publicó trabajos sobre cuestiones de planeamiento rural y urbano.

En su prolongada actividad profesional acompañó el desarrollo de la arquitectura argentina contemporánea. Autor, entre otras obras realizadas en Buenos Aires, del edificio de la Cooperativa El Hogar Obrero, en Av. Álvarez Thomas y El Cano, del edificio de la Cruz Roja Argentina, en Quesada y Amenábar, y de la Sede de la Unión Ferroviaria, en la calle Independencia, en colaboración con Justo y Franzetti; llevó a cabo también numerosas obras particulares en sociedad con sus hermanos Emilio, Julia y Guillermo. Su preocupación por los aspectos sociales de la profesión lo llevó a ocuparse de cuestiones de vivienda. Publicó *El planeamiento rural y urbano y las universidades argentinas y Problemas y estrategias del diseño* (Editorial Nueva Visión). En 1976 viajó a Italia y luego se radicó en México por varios años. Volvió al país a mediados de los años ochenta. **P. C. S.**

MÖLL, WALTER. S/d (Suiza), 1881 - Buenos Aires, 1957. Ingeniero civil. En su obra se destaca la construcción del edificio Safico (1934), en la Avenida Corrientes 456, hito de la Arquitectura Moderna en Buenos Aires

La Sociedad Safico, luego de llamar a un concurso limitado para levantar un edificio de renta con un máximo aprovechamiento del terreno, le adjudicó a Walter Möll (WM) el pro-



► EDIFICIO SAFICO, BS. AS., DE WALTER MÖLL.

yecto y la dirección del mismo. Se levantó sobre un terreno de forma irregular, y la altura y la configuración exterior fueron las establecidas por el Reglamento General de Construcciones vigente entonces (**v. Rascacielo**).

De este modo se llega a la mayor altura permitida, con un basamento sobre la línea municipal, y luego se alza una torre, expresión del plano límite. La base cuenta con 3 sótanos, planta baja y 10 pisos, la torre con 15 pisos; alcanzan una altura total de 90 m. WM también fue autor de una casa de departamentos de la Avenida Santa Fe, cercana a la Plaza San Martín. El edificio, entre medianeras, consta de dos sótanos, planta baja y nueve pisos. La imagen exterior responde a la poética del Racionalismo, pero en la resolución interior del espacio se advierten aún elementos característicos de los *petits-hôtels*. **R. P.**

Bibliografía: NUESTRA ARQUITECTURA, MARZO DE 1934; N.º 78, ENERO DE 1936.

MONETA, POMPEO. Milán (Italia), 1830 - S/d, 1898. Ingeniero. Organizador y primer director del Departamento de Ingenieros Nacionales. Realizó importantes actividades en varias ciudades y localidades del interior del país entre 1861 y 1888.

Formado en Italia, llegó a Buenos Aires en 1860 contratado por la Universidad porteña para dictar cátedra de física experimental, tarea que desarrolló hasta 1864. En 1865, el gobierno nacional lo designó en una comisión especial para estudiar el lugar en que debía construirse la estación del Ferrocarril CCA en el puerto de Rosario y el sitio para la Aduana. Fue nombrado jefe de la Oficina Topográfica y de Obras Públicas en 1868, y ascendido a jefe director de la Oficina de Ingenieros Nacionales creada en 1869. Ese mismo año, designado delegado de la comisión directiva de la Exposición Nacional en Córdoba, realizó un estudio para la construcción de los pabellones de la misma. También intervino en la primera triangulación del territorio nacional, en la formación del primer mapa oficial, y en el proyecto de la primera red de FF.CC., cuyo tramo inicial fue construido bajo su dirección. Luego del terremoto que destruyó Mendoza en 1861, le fue encargado a Moneta el proyecto de varios de los edificios institucionales. Moneta llegó en 1863 a Mendoza, proyectó desde entonces la Casa de Gobierno, la Iglesia Matriz, la Cárcel Penitenciaria, la Escuela elemental y el Hospital. Para

encarar la reconstrucción, partió de la observación de los daños en la Ciudad en ruinas con el fin de elegir aquellos sistemas que hubieran manifestado un mejor comportamiento estructural respecto de los sismos y propuso utilizar materiales económicos y disponibles debido a los escasos fondos con que se contaba. Todas las obras fueron realizadas en sistemas combinados de arquitecturas de tierra y madera con entramados que, dotados de una estructura flexible, resultarían adecuados a los movimientos sísmicos (**v. Adobe**). De este conjunto de obras se destaca como tipo funcional, por lo novedoso para la época en nuestro país, el pánoptico adoptado para la Cárcel (1864).

En 1888 se vio obligado a renunciar. Es autor de "Los italianos en la ingeniería, en la edificación y en las obras públicas de la República Argentina", que integra el libro *Los italianos en la Argentina*, publicado en 1898.

Bibliografía: V. CÚTOLO. DICCIONARIO BIOGRÁFICO ARGENTINO. BS. AS.: ELCHE, 1968; R. GUTIÉRREZ, S. V.: "MONETA POMPEO". EN: L. PATETTA (COMPILADOR). ARCHITETTI E INGEGNERI ITALIANI IN ARGENTINA, URUGUAY E PARAGUAY. ROMA: PELLICANI, 2002.

MONTAGNA, FRANCISCO. S/d. Arquitecto. Se destacó por su participación en el ámbito de la Facultad de Arquitectura, de la que llegó a ser primer decano luego de la intervención (1949). Desarrolló una intensa labor profesional junto a su hermano Arturo Montagna. En su obra se destaca su interés por el paisajismo.

Se graduó en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Allí comenzó, en el año 1931, su actuación como docente. En 1935 fue designado profesor adjunto y en 1947 titular de la Cátedra Especificaciones y Dirección de Obras. En septiembre de 1949 fue nombrado decano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Desarrolló una intensa labor privada, caracterizada desde 1930 por una inquietud renovadora en expresión técnica y estética. Nunca abandonó el estudio del paisaje y su vinculación con la arquitectura.

Junto a Arturo Montagna realizó varias obras, entre las que se destacan: el Hotel Hermitage (1943) y varias casas en Mar del Plata; edificios de departamentos en Viamonte y Sui-pacha (1936), Arenales 3291 (1938), Independencia 556 (1939), Picheuta y Juan Bautista Alberdi (1940), y gran número de viviendas individuales: Picheuta 577 y 583 (1940), Ca-

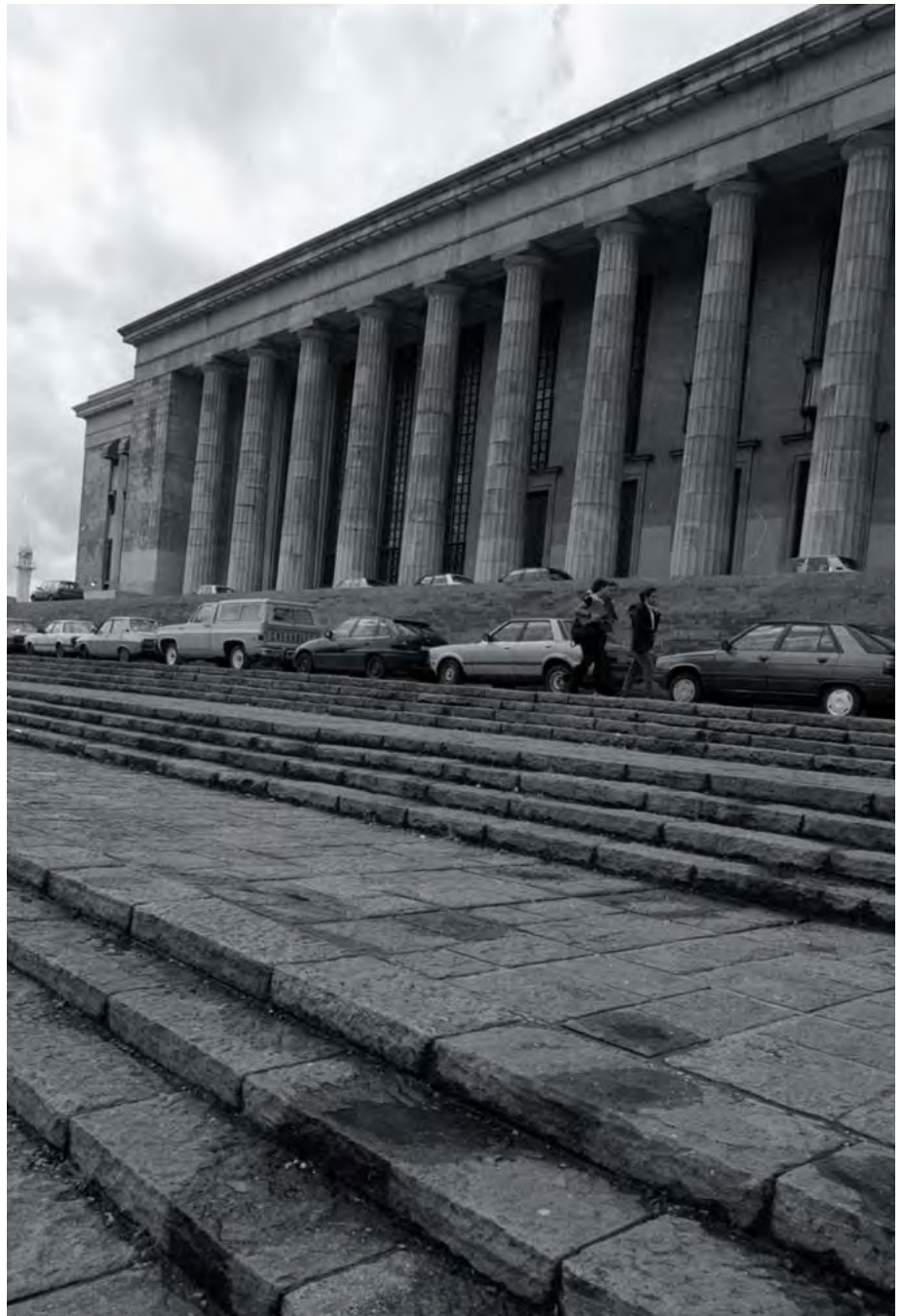
bildo 2460 (1941). Ambos obtuvieron premios en varios concursos organizados por la Comisión Nacional de Casas Baratas (v.). Para esa institución construyeron la Casa Colectiva Patricios. R. P.

Bibliografía: COLECCIÓN REVISTA DE ARQUITECTURA, SEPTIEMBRE 1937-1950.

MONUMENTALISMO. m. Tendencia a la utilización de grandes proporciones en las obras de arte, especialmente en las arquitectónicas o escultóricas. // Tendencia a fomentar la construcción de monumentos públicos como expresión de poder (Real Academia Española. *Diccionario de la lengua*. T. II. Madrid: Espasa, 2001). Término derivado de *monumento*, del latín *monumentum*, palabra compuesta por *monere* 'recordar, advertir, enseñar'; y *mentare* 'nombrar'.

Los monumentos constituyen elementos primarios en la ciudad o el territorio, jalones que por su función y localización caracterizan centros jerárquicos en medio de la trama residencial o territorial de base. Pueden ser construidos con el propósito de obtener esa cualidad o adquirirla como resultado de ciertos procesos históricos; es posible considerar como monumentos a obras de arquitectura, sectores de ciudad, o porciones naturales o artificiales del territorio.

“Arquitectura monumental” es, *stricto sensu*, aquella que evoca determinados hechos, instituciones o personas. Considerada en su significado riguroso, tal expresión es una redundancia puesto que, a diferencia de las construcciones anónimas que constituyen la trama residencial, toda obra de arquitectura es ante todo elemento primario de la ciudad, y toda obra de arquitectura se propone una finalidad monumental, vale decir simbólica, de evocaciones que trascienden su finalidad inmediata. Pero puede decirse que Arquitectura Monumental es aquella cuya finalidad inmediata principal consiste en provocar esas evocaciones o en producir significado. A diferencia de la Arquitectura Monumental, la Arquitectura Monumentalista (AM) es esa cuyo proyecto ha sido determinado por la búsqueda de producción de significado, pese a ser otra la finalidad inmediata principal que lo origina. El Monumentalismo (M.) consiste en una sobre-determinación formal destinada a destacar el carácter (grandeza, estirpe, poder, modernidad, nacionalidad, etc.) de la institución que



► ESCALINATA DE ACCESO A LA FACULTAD DE DERECHO DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.



► FACHADA MONUMENTAL DE LA FACULTAD DE DERECHO DE BUENOS AIRES, DE CHAPPORI, OCHOA Y VINENT.

debe albergar. Por eso, dado que no todo formalismo se propone provocar la evocación de determinados contenidos simbólicos ligados a la finalidad de la obra, no toda arquitectura formalista es M. (existen también formalismos subjetivistas o neutros).

La expresión Monumentalismo adquiere un significado histórico-crítico preciso a partir del surgimiento y expansión de las teorías del Funcionalismo. Vinculada en términos generales a las necesidades de representación del Estado, el desarrollo de la AM en nuestro país puede seguirse desde inicios de los años treinta hasta nuestros días.

EL MONUMENTALISMO EN LA ARGENTINA.

Bajo la presión de la crisis de 1929-1930, junto con otras medidas de modernización sin reformas, el Estado encaró una vasta política de construcciones con las que trató de absorber en parte la desocupación que afectó al mercado de trabajo en los primeros años de la década. El mismo Estado se constituía así en un protagonista central de la vida económica, y propició fuertes episodios autocelebratorios. Como en la mayoría de los casos, a pesar de la tensión modernizadora que caracterizaba a su acción, las obras que lo representaron 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, y sin embargo en este caso los modernistas fueron celebrados desde la Administración como emblemas del Estado Novo. Por otra parte, en Italia el fascismo impulsó a los modernistas, mientras que no ocurrió lo mismo en la Alemania nazi, cuya arquitectura era más cercana a la que apoyaba la democrática Francia. Lo cierto es que en casi todo el mundo, durante la segunda parte de la década de 1930, se produjo una suerte de reflujo generalizado de los modernistas y se vivió una crisis de los principios que se habían debatido en torno de los CIAM en los años anteriores.

Una clave para la comprensión de la crisis se encuentra en la noción de carácter. El repertorio formal y teórico modernista más avanzado se había elaborado a partir de la anulación de este concepto. Preocupados por resolver las demandas y posibilidades de reproductibilidad técnica de los nuevos programas, los arquitectos progresistas habían optado por dejar de lado los requerimientos de caracterización individual, y en general las preocupaciones por la forma y sus significados. A la reproducti-



► EDIFICIO DE OFICINAS DE YPF EN BUENOS AIRES.

lidad se agregaba la cuestión de la “transparencia” o verdad moral que debía presidir el proyecto modernista: el “alma” de la obra se expresaba por sí sola.

La crisis de la nueva arquitectura en la década del treinta surgió en la medida en que comenzó a advertirse que por este camino se avanzaba hacia una homogeneización total en la que era imposible distinguir una iglesia de un club obrero, o una oficina de una vivienda de lujo. Cuando se consideró necesario el re-

forzamiento de las instituciones, como producto de la universal conmoción experimentada con el *crack* de 1929, esas instituciones, democráticas o no, demandaron una “palabra” singular que la mayoría de los modernistas no estaban en condiciones de articular. Esa “palabra” era precisamente el “carácter” que el Modernismo había eliminado. Solo en algunos casos, 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 reproductibilidad. Las respuestas que la mayor parte de los arquitectos encontró a aquella demanda fue el M.: pocos años después (1944) maduraría la fórmula de la *New Monumentality*, acuñada por el Secretario de los CIAM, Siegfried Giedion. Se trataba de dar a las instituciones un valor de “monumento”, y ese valor de excepción podía conseguirse por distintas vías, siendo las más simples las tres que ya consideramos. Pero podía apelarse también a un conjunto de otros recursos, como la distorsión proporcional, el empleo de rasgos clásicos, la fachada telón,



► SEDE DEL AUTOMÓVIL CLUB ARGENTINO, EN BUENOS AIRES, DE ANTONIO U. VILAR. FACHADA SOBRE LA AV. DEL LIBERTADOR.

el apilamiento de las masas, la utilización de materiales lujosos, la repetición obsesiva de ritmos, o de una notable decoración. 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—, al igual que en la mayor parte de los países, aquí no existió ninguna figura de nexos como las que nombramos, y por lo tanto que las obras emprendidas por el Estado se diferenciaron entre aquellas 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 para construirse sin problemas según los criterios modernistas.

Pero con frecuencia una misma institución requería de respuestas distintas. Yacimientos Petrolíferos Fiscales (v.), por ejemplo, recurrió a una expresión monumental para su edificio central en la Diagonal Norte, y simultáneamente construyó con proyecto de De La María Prins (v.) uno de los edificios más declaradamente modernistas del período, los laboratorios de la empresa en Florencio Varela (1939). Alejandro Bustillo (v.) distinguía sin dudas el carácter con que podía dotar de condición monumental a sus edificios: el Banco de la Nación Argentina debía tener la solidez del dórico, el Hotel Lloa Lloa para la Dirección de Turismo es un magnífico exponente del M. 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, pero ¿cómo podía el Modernismo dar dignidad al Ministerio de Guerra sin recurrir a riesgosas arbitrariedades decorativas?

No hemos mencionado hasta aquí otros factores que contribuían al M. en los edificios encargados por el Estado: uno es la modalidad burocrática de producción de muchas de estas obras; el otro el abultamiento de los presupuestos con propósitos *non-sanctos*. La primera conducía 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 M. 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; la Facultad de Derecho de Buenos Aires (1938-1944), proyectada por Chappori, Ochoa y Vinent (v.) como parte de un centro universitario que se planeaba hacer en los terrenos que la rodean; y el gran edificio del Banco Nación (1938). En los años cuarenta y en



► EDIFICIO CENTRAL DEL BANCO DE LA NACIÓN ARGENTINA, FRENTE A LA PLAZA DE MAYO DE BS. AS., DE BUSTILLO.

los primeros años cincuenta un Clasicismo del que se conservaban ya pocos rasgos caracterizó la construcción de las universidades de Bahía Blanca y Obrera (actual Universidad Tecnológica Nacional) en Buenos Aires. Como una de las últimas expresiones de este M. clasicista puede considerarse al edificio para la Fundación Eva Perón (1951), réplica de la Facultad de Derecho, aunque su apoteosis debió ser el Monumento al Descamisado y Mausoleo de Eva Perón, localizado frente a la entonces residencia presidencial (donde hoy se levanta la Biblioteca Nacional), que nunca llegó a realizarse.

En el polo opuesto, cuando el MOP debió construir su sede (1937), poco tiempo antes de que decidiera la apertura de la Avenida 9 de Julio, se optó por concentrarlo en un “rasca-cielos” con un repertorio modernista en el exterior, aunque sus interiores, su organización de planta y sus características constructivas no

difieren del estándar generalizado para este tipo de obras. La Administración de los Ferrocarriles del Estado fue uno de las primeras construcciones (1937) instaladas en la zona de expansión sobre Puerto Nuevo en Buenos Aires, concebida también en código modernista y monumental.

Las más de las veces, el M. modernista se caracteriza por no renunciar a la simetría ni a los efectos de masas, enfatizados por el empleo de volúmenes curvos, torres y mástiles. Ejemplos de esta variante son el Club Balneario en el Parque San Martín en Mendoza, el Tiro Federal Argentino en Buenos Aires y el Jockey Club de Punta Lara.

La asimétrica disposición de las masas no impedía la búsqueda de efectos monumentales mediante una exacerbación de disposiciones neoplásticas o dimensionamiento agigantado de los vanos, como en el caso de la escuela fábrica General San Martín de Ricardo Weyland (1950). Por el contrario, una disposición simétrica subrayaba el efecto de M. conseguido a partir de una estructura presuntamente “racional”, exacerbada por motivos publicitarios, como en el cine Los Ángeles de López Chas y Zemborain (1949).

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 deben ubicarse las gigantescas instalaciones para la Facultad de Medicina (1936). La sede Capital del Banco de la Provincia de Buenos Aires (1940), proyectada por Sánchez, Lagos y De la Torre (v.) es la expresión más destacable de un conjunto de bancos oficiales de grandes y hieráticos halles y fachadas compuestas a la manera de arcos de triunfo que, sin aparato decorativo y con lujosos materiales, fueron construidos en los años treinta.

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 (v.) con un proyecto asimétrico pero M. En 1937 Hernández Larguía y Newton (v.) tuvieron oportunidad de construir en esa ciudad su Museo Municipal Juan B. Castagnino. En él conservaron del Clasicismo la simetría axial, la estructura en re-

cintos y el pórtico, pero eliminaron toda adje-tivación 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 solo se dife-rencian mediante la prescindencia de decora-ción y con el reemplazo de las cúpulas central y de esquinas por pirámides escalonadas de base octogonal.

Como parte de este M. híbrido pueden con-siderarse otras construcciones llevadas a ca-bo en los años cuarenta, como la Casa de la Moneda en Puerto Nuevo, las cabeceras del ae-ropuerto de Ezeiza y el Depósito Ingeniero Pai-tovi (1953) de Obras Sanitarias de la Nación.

Los edificios “Yatahy”, para la compañía Doderó de navegaciones (1942), de SEPRA (v.), y la Municipalidad de Mar del Plata (1937), de Alejandro Bustillo (v.), constituyen sendas de-mostraciones de un M. modernista que, con evidente influencia de algunas arquitecturas de Alemania (p. ej. Bonatz) e Italia (p. ej. Pia-centini), podía obtener efectos mediante una asimétrica pero contrastante disposición de vo-lúmenes, y desdeñando decoraciones aplica-das y criterios estáticos de composición.

Sobre este fondo de realizaciones se des-taca el edificio del Automóvil Club Argentino (1941). Emblema de las transformaciones pro-

ductivas y territoriales vinculadas a la expan-sión del automóvil durante el período, se tra-ta de una pieza sorprendente. Fue proyecta-do por Vilar (v.); Sánchez, Lagos y De la Torre (v.); Jacobs, Giménez y Falomir (v.); Bunge (v.); y Morixe (v.). En él se expresaron el complejo compromiso entre sus autores y las ambiguas relaciones entre Modernidad y Clasicismo tar-dío 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 “uti-litaria”, y la perplejidad frente a ese Moder-nismo despojado de sus valencias estéticas y reducido a ingeniería. Ocultando su confor-mación interna, el cuerpo frontal adoptó la re-tórica, el repertorio y la materialidad monu-mentalista, mientras que la zona posterior se articuló a partir de la exhibición de las “cosas” puras que la configuraban, y el uso del ladri-llo en dos tonos, apropiado a su carácter de programa “industrial”.

Por fuera de estas grandes corrientes con-viene recordar que también fueron concebidos y construidos numerosos edificios del M. me-diante otros códigos estilísticos. Además del Clasicismo riguroso, otros estilos “históricos” empleados de manera monumentalista en edi-ficios de Buenos Aires fueron el Gótico, en ca-sos como el City Hotel de Madero, mientras que el Georgian fue preferido por su elegancia en residencias colectivas de alto estándar, como en el Claridge Hotel (1945) de Arturo Dubourg (v.) o en el edificio de C. Pellegrini

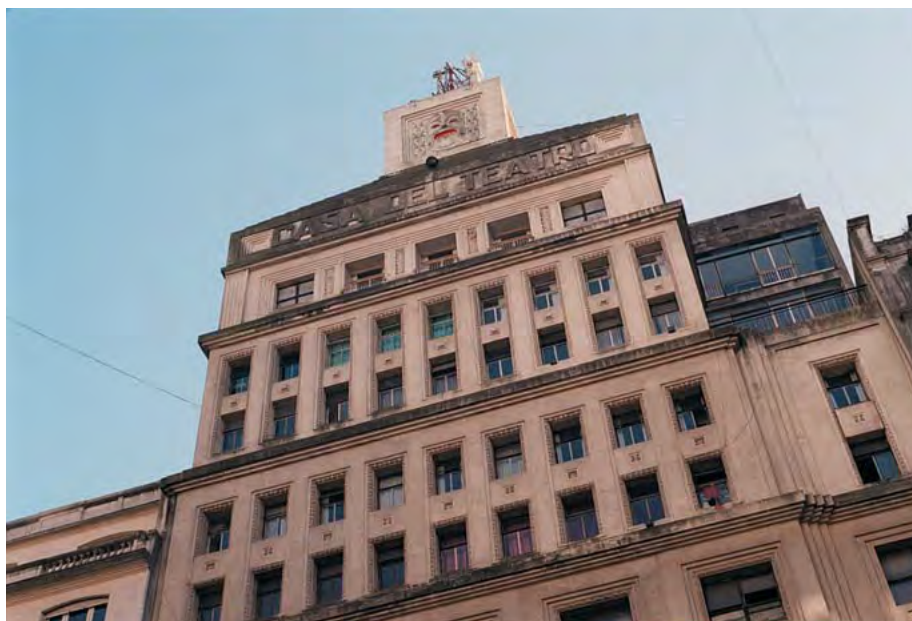
1521 (1941), de Aslán y Ezcurra (v.).

Debe recordarse el fuerte componente mo-numentalista de la arquitectura del llamado *Art Decó* (v.), colocación estilística difícil de dife-renciar del Modernismo híbrido al que he-mos hecho referencia más arriba. El elemen-to más claro que puede servirnos para distinguir las obras *Art Decó* es su vivo interés por el de-corativismo, su vocación experimental con jue-gos de formas y materiales no historicistas. Edi-ficios como la Casa del Teatro (1927) o el proyecto para el Banco Nación (1927), de A. Vi-rasoro (v.), son excelentes ejemplos de Monu-mentalismo *Art Decó* en Buenos Aires.

El otro gran representante del M. *Decó* fue Francesco Salamone (v.), quien consiguió con-vertir los pequeños edificios proyectados para municipios de la Provincia de Buenos Aires en verdaderas celebraciones de su comiten-te, el gobernador Manuel Fresco.

Como desequilibrado formalismo dirigido a subrayar el carácter institucional de los edifi-cios, el M. tuvo por los factores mencionados un especial desarrollo en la cuarta y quinta dé-cadas del siglo. Con los cuestionamientos a los presupuestos racionalistas que habían sido ins-talados con los CIAM como “genuina” y “úni-ca” expresión del Modernismo, las expresiones simplemente regresivas o poco elaboradas del M. perdieron vigencia. Pero no por esto deja-ron de existir arquitecturas monumentalistas.

A finales de los años cincuenta y en los años sesenta cobró especial vigor el Brutalismo (v.) de ascendencia corbusierana. Uno de los edi-ficios más representativos de esta tendencia, que puede simultáneamente identificarse co-mo una nueva expresión del M., es el cons-truido por SEPRA (v.) para la sede central de la ENTEL en Buenos Aires (1951), puesto que el tratamiento volumétrico, así como sus ele-mentos — especialmente los grandes pórticos del basamento— y proporciones, subrayan el gigantismo de la masa edificada y su prota-gonismo urbano. En la Biblioteca Nacional el Brutalismo dio lugar a una declinación que de-biera considerarse monumental —puesto que el edificio debía ser concebido expresamente como monumento—, pero no monumenta-lista. La continuación de la saga bancaria dio lugar a operaciones en las que se hace más di-fícil aplicar nuestra definición. Sin embargo, el contenido mítico que en algunos casos se esperaba transmitir dio lugar a ejemplos como la casa central del Banco de Londres (1961), de SEPRA y Clorindo Testa (v.), obra que con mayores recursos y calidad representó este ti-po contemporáneo de M. Las sucursales del



► CASA DEL TEATRO, BUENOS AIRES, EJEMPLO DEL MONUMENTALISMO ART DÉCO, DE A. VIRASORO.

Banco Municipal o las del Banco de Córdoba, en cambio (MSSGS los primeros, (v.), y Miguel Ángel Roca, (v.), los segundos), constituyen por su condición efímera esa “contradicción en términos” ya mencionada al comienzo. No ocurrió lo mismo años después con el Banco de Tokio (1983), de Raña Veloso, Álvarez y Foster, edificio que por su emplazamiento, forma y materiales utilizados responde perfectamente a la categoría que estamos considerando.

En apariencia, las más claras manifestaciones del M. en los años recientes estarían constituidas por algunos gigantescos centros de compras, de los que Alto Palermo, de J. C. López (v.), es una expresión paradigmática. Sin embargo, las características del edificio no alcanzan para definirlo como tal, en la medida en que su estrategia compositiva disocia absolutamente función, construcción y forma. Precisas operaciones comerciales, en los *shop-pings* la forma no es una condición a priori elegida por su capacidad de evocación; es simplemente un agregado dictado por la moda, exactamente en las antípodas de una voluntad de perdurabilidad. J. L.

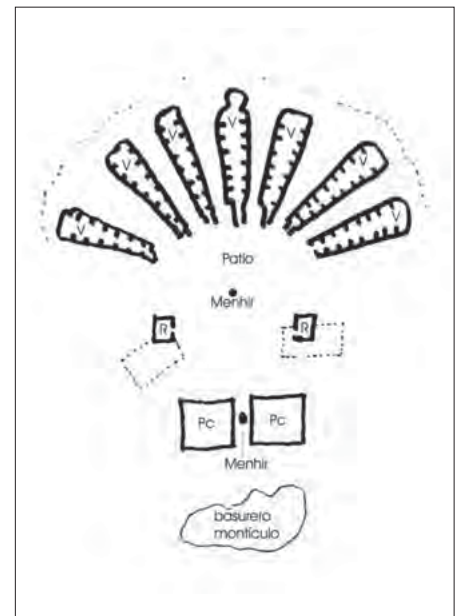
MONUMENTOS PREHISPÁNICOS. El actual territorio argentino posee en su superficie una considerable cantidad de evidencias materiales que quedaron como resultado de un pasado profundo en el tiempo y rico en su cultura: más de 10.000 años en los cuales las sociedades humanas se instalaron, organizaron y vivieron antes de la llegada de los europeos en el siglo XVI. Por supuesto, esta historia está aún en construcción y se la va armando día a día con la investigación sistemática —arqueología y etnohistoria—, pero todavía quedan enormes lagunas de conocimiento que llenar; dado que la forma de ver y entender ese pasado ha ido cambiando, las políticas de su identificación como monumentos nacionales y su preservación han sido variadas a lo largo de los años. El resultado es hoy una importante lista de sitios que representan ese pasado disperso en el país de sur a norte y a los grandes esfuerzos y luchas de mujeres y hombres contra medios hostiles, con las técnicas y la estructura social posible en cada momento, para lograr cada vez una vida mejor en la relación de unos con otros. Estos monumentos representan eso, la variada heterogeneidad de la cultura prehispánica y, en cierta medida, una reivindicación de los grupos que fueron casi exterminados para imponer una cultura diferente.

Las primeras evidencias humanas en el país se remontan hasta los diez mil años y quizás la más monumental obra de esos tiempos iniciales ha quedado preservada: las Cueva de las Manos Pintadas (Santa Cruz): una enorme gruta en la cual hay 829 manos pintadas en negativo y positivo, en colores, aunque predomina el rojo, acompañadas de motivos geométricos simples, que se inician hacia el 7000 a.C., época en que los primeros cazadores y recolectores recorrían el territorio. Este sitio representa bien a los miles de lugares en que los pobladores de estas grandes extensiones fueron dejando su impronta en aleros, farallones y cuevas que usaron esporádicamente para vivir, trabajar o reunirse. Los museos poseen colecciones de la cultura material de estos pueblos, en su gran mayoría objetos de piedra trabajada, algunos textiles, cesterías, huesos y maderas. Las pinturas rupestres del Cerro Colorado (Córdoba) son también representantes de la variada producción cultural de muchos siglos de las culturas prehispánicas, ya que en excelente estado de conservación cubren desde el siglo X hasta la llegada de los españoles, representados con sus armaduras y caballos.

Esa forma de vida nómada o seminómada fue cambiando lentamente en muchos lugares, y tendió hacia el sedentarismo y hacia formas de economía basadas en la agricultura y el pastoralismo. Estos nuevos sistemas significaron un cambio cualitativo en la cultura, con transformaciones sociales y variación en las formas de asentarse y utilizar el medio natural. Lo que se ha llamado usualmente Período Temprano o Formativo Inferior (600 a.C. a 650 d.C.) representa en el noroeste del país ese cambio, donde surgieron contextos culturales como Tafi, Condorhuasi, Ciénaga y Alamito, sitios como La Poma y Campo Colorado hasta La Candelaria y San Francisco. Hay montículos artificiales, resultado de una ocupación ya permanente de un mismo lugar a lo largo de los siglos, y construcciones de piedra, e incluso arreglos del terreno para la agricultura. Surgió en ese período la fabricación de la cerámica, en la que llegarían a producir no solo artefactos utilitarios sino obras de arte para su apreciación y disfrute, sea en la vida o en la muerte. Fueron excelentes escultores y cada cultura expresó sus formas de sentir y comprender la realidad con identidad propia.

Tafi del Valle, tanto bajo la actual población como en sus alrededores, aún conserva un ejemplo de asentamiento del período temprano: recintos circulares de diversos tamaños, agrupados desde dos hasta una docena de ellos,

que ocuparon gran parte del valle. Las enormes piedras utilizadas para estos círculos, que alcanzan grandes dimensiones, más los monolitos de piedras verticales, tallados conocidos como menhires (v.), indican la importancia para su época del desarrollo cultural de algunos de estos pueblos, su organización social, posiblemente su religión, su capacidad productiva y el nivel de logros artísticos y artesanales. Los grandes menhires, hoy desplazados hacia un parque que los reúne, han perdido su ubicación en la arquitectura del sitio, pero conservan toda la fuerza expresiva de su grabado y su dimensión.



► ASENTAMIENTO EN EL NORTE ARGENTINO.

Para el siglo VII d.C. gran parte del noroeste del país comenzó nuevamente a cambiar al entrar en lo que se denomina Período Medio, el que se extiende hasta el año 1000 d.C. Se destaca en este período una cultura con una simbología de enorme fuerza denominada La Aguada, que lleva como imagen central la del felino, que cubre con una iconografía muy especial las cerámicas, piedras y pinturas rupestres. Se produce un aumento en la población, la densificación de algunos poblados, la extensión de áreas de cultivo, la difusión de mitologías, como la citada de La Aguada, y hay evidencias de mayores jerarquías en el poder que se trasuntan en tumbas y construcciones cada vez más diferenciadas. Estos cambios se reflejan en el arte, y es así como la cerámica llegó a alcanzar niveles de excepción; la escultura en piedra declinó rápidamente hasta desaparecer; también

se establecieron fuertes relaciones con culturas lejanas como Tiahuanaco en Bolivia. Por supuesto, no todo el territorio sufrió esos cambios, ya que gran parte de él mantuvo las formas de vida de etapas anteriores, en tanto en el noroeste se centraron los procesos más dinámicos de cambio, en especial en lo que a la urbanización se refiere. La cerámica incisa de La Aguada se ha hecho famosa en las colecciones de los museos por su alta expresividad, la fuerza de sus motivos decorativos los que llegaron a la monumentalidad en las pinturas rupestres de Catamarca.

Para el siglo IX dC., cuando La Aguada declinó, surgieron diversas culturas que fueron reemplazando el extenso poder de aquella, como fueron Hualfín, Angualasto o Sanagasta; paulatinamente se produjeron cambios que implicaron el amoldarse a una nueva situación que desembocó, hacia el 1000 dC., en el comienzo de un desarrollo sostenido de la agricultura mediante el uso de nuevas técnicas, un marcado aumento de la población y el surgimiento de nuevos centros de población densa. Los sitios de Hualfín, Belén, Santa María o La Paya son solo ejemplos muy conocidos de regiones que alcanzan niveles de alta urbanización, de arquitectura compleja, tanto residencial como pública, murallas de defensa, caminos de intercomunicación, sistemas de riego y silos comunales; se establecieron señorios con sus territorios, aldeas y centros nucleares con control sobre amplias áreas de producción agrícola o pastoril.

La cultura material se expresó con altos niveles artísticos, de los que son muy conocidas las urnas funerarias de la cultura de Santa María, los bronceos de La Paya con sus campanas, cuchillos y hachas ceremoniales y, en particular, unos discos de bronce con figuras en relieve que sin duda son buenos ejemplos del más alto nivel del arte prehispánico; a esto debemos sumar los pocos tejidos conservados, maderas y piedras talladas y pulidas, pinturas rupestres y calabazas pirograbadas para poder apreciar lo producido en la época.

De este período hay un conjunto significativo de sitios, algunas verdaderas ciudades, que han sido declaradas como Monumentos Nacionales: Tastil (Salta) es quizás de las más conocidas por la enorme superficie que cubre con construcciones habitacionales, plazas, calles y recintos de uso colectivo, como corrales de llamas y sitios de molienda; son más de mil construcciones densamente apiñadas, atravesadas por el Camino del Inca; Tolombón (Salta), que llegó a ser la capital de los Valles Cal-

chaquíes y cuya arquitectura se caracteriza por grandes casas comunales semisubterráneas en piedra, una represa, depósitos de alimentos y su pucará o fuerte, fue uno de los formidables fuertes ante la invasión española en el siglo XVII dC.; el Cerro Pintado de las Mojarras (Catamarca), que aún conserva buena parte de su densa población en viviendas; el Pucará de Tilcara (Jujuy), con su población placidamente dispersa sobre un gran morro sobre el río, y Loma Rica de Shiquimil (Catamarca), con un conglomerado de trazado lineal sobre una meseta con viviendas y recintos comunitarios rectangulares en excelente estado de conservación. Por supuesto no son los citados más que algunos ejemplos muy destacados, pero solo una parte de los varios cientos de lugares ya conocidos o estudiados.

Para después de la mitad del siglo XV dC. comenzó a producirse un nuevo cambio, esta vez abrupto, en el noroeste del país: la influencia incaica. Este nuevo imperio, que se centraba en el Cuzco, Perú, logró difundirse hasta largas distancias, logrando establecer formas de control hasta la mitad del territorio argentino, incluyendo la construcción de un complejo sistema de caminos, postas, depósitos y centros administrativos, todo con inusitada rapidez. Se fundaron nuevos asentamientos, y aunque fueron pocos los que no aprovecharon lo preexistente, se estableció una nueva estética que incluyó la remodelación de edificios en ciudades a veces ya antiguas; fueron habituales algunas arquitecturas altamente significativas para la dominación, como las kallancas, los silos redondos, y los ushnu o grandes altares ubicados en el centro de las nuevas plazas construidas a escala monumental. Es habitual encontrar tanto objetos incaicos como imitaciones, aunque fue más importante el proceso de aculturación que vivió la producción artesanal durante esos cortos años; esto se vería truncado por la entrada repentina de los españoles en el siglo siguiente.

De esa nueva etapa incaica hay también varios sitios que han sido declarados como Monumentos Nacionales o están en vías de serlo, tales como Incahuasi (Salta), enclavada en un sitio donde se obtenía oro y en donde se conserva, además de la arquitectura de la época hornos para esos trabajos, la Tambería del Inca en Chilecito (La Rioja), con sus restos de construcciones del período incaico rodeados de una muralla y un conjunto mayor de tipo monumental; el Pucará de Aconquija (Catamarca), enclavado en una naturaleza sin par en la cumbre una montaña, con sus comple-

jos sistemas defensivos y al menos ciento trece recintos de piedra en el interior de las murallas, Shincal de Quimivil (Catamarca), que fue capital incaica en la región con más de cien construcciones en piedra, una hermosa plaza, su kallanca, dos cerros aterrazadas para un templo, un cuartel militar y veintitres hectáreas cubiertas por el asentamiento; Inkahuasi (Salta) que conserva solo algunas construcciones con una de ellas de neta filiación incaica, restos de la red vial y construcciones menores; Watungasta (Catamarca), con su enorme plaza doble con la kallanca —edificio administrativo incaico— y sus torreones circulares elevados; Punta de Balasto (Catamarca), donde se halla un fuerte o pucará —enclavado en un cerro sobre el poblado— que aún conserva sus murallas en zigzag y donde se defendieron los pobladores de la invasión española; Potrero de Chaquiago (Catamarca), que es un verdadero asentamiento incaico de dominación en el territorio sur, con tres complejos constructivos en donde se desarrollaron actividades artesanales como metalurgia, tejido y alfarería, y Quilmes (Tucumán), quizás el sitio más impactante, hoy abierto al turismo, por estar recostado sobre una enorme ladera, en la cual hay cientos de estructuras residenciales amoldadas al terreno y ya parcialmente restauradas, además de edificios públicos y de infraestructura para el riego, que se abren hacia el valle creando una vista pocas veces igualada.

Estos conjuntos de arquitecturas residenciales y monumentales son ejemplo de la importancia de la vida prehispánica en el país; esta no se detuvo en el siglo XVI, por el contrario se adaptó a la lucha por su supervivencia y la mantuvo casi por dos siglos más en muchos sitios, cayendo sus fuertes y asentamientos más alejados, lentamente, uno tras otro, ante la violencia inusitada del conquistador. Lo que hoy queda son solo algunos retazos, muchas veces altamente deteriorados, de lo que fueron ciudades y asentamientos a menudo densamente poblados para su tiempo, donde florecieron las artes y la cultura, y formas de vida completamente diferentes de las que conocemos. **A. I. / D. S.**

MOOG, FERNANDO. Muelhein (Alemania), 1837 - s/d, 1905. Arquitecto. Activo en Buenos Aires y su zona de influencia durante la segunda parte del siglo XIX. Realizó una vasta obra en una amplia gama temática que va desde la infraestructura de servicios a complejos programas de edificios institucionales.

Característica de su trabajo fue la utilización de múltiples lenguajes: desde los parámetros de la tradición funcional al uso del más puro Eclecticismo.

Cursó estudios de arquitectura en la Escuela Técnica de Kaiserlantern (Baviera), en la Escuela Politécnica de Berlín y en la de Karlsruhe. Esta múltiple formación le permitiría abordar obras de muy diversa magnitud y carácter con solvencia.

Recién graduado en 1860, alcanzó renombre en su patria por la concreción de obras como el gran puente del Rhin, cerca de Coblenza, que terminó en 1861. La realización de una obra de esta magnitud demuestra su alto nivel técnico ya a los veinticuatro años de edad.

En 1863 se traslada a la Argentina, donde ingresa en el Departamento Topográfico (v.) de Buenos Aires, y proyecta caminos, puentes sobre arroyos y la nivelación de la ciudad. Completa su formación mediante la realización de estudios de agrimensura y obtiene el título de Agrimensor Público de la Provincia de Buenos Aires, en el año 1868.

La versatilidad de su producción demuestra su capacidad para abordar una problemática integral de arquitectura, infraestructura y equipamiento, en un país donde en estos campos casi todo estaba por hacer.

Sus cuarenta años de actuación profesional son pues testimonio de la gestación edilicia de Buenos Aires y su área de influencia. Entre sus obras cabe recordar la línea del Ferrocarril del Sur desde Samborombón hasta Chascomús, y la concreción de la totalidad de los edificios correspondientes a ese trecho ferroviario; la realización de los muelles de Avellaneda; el Mercado Central de Frutos de Avellaneda (1890); el Mercado Modelo de la Plaza Lorea; los Depósitos de la Aduana de Balcarce, Paseo Colón, Brasil y Garay; y el edificio del Hospital Alemán, cuyo concurso ganó Ernesto Bunge (1870), al que se le realizaron ampliaciones en 1881 y en 1900.

Fue notable también su serie de edificios bancarios, un tema casi inédito para la época en la Argentina. Entre estas sucursales y casas centrales cabe señalar las que realizó para el Banco de la Nación Argentina en Rosario, Córdoba, Santa Fe y Pergamino, el Banco de Carabassa y Cía., el Banco Alemán Trasatlántico, el Banco Británico y de la América del Sur, el Banco de Londres y Brasil, el ensanche del edificio del Banco de Londres y del Río de la Plata, el Banco Provincial de Santa Fe, etc.

También es autor del Teatro Odeón (1893), que formaba parte de un conjunto —de gran

importancia en su tiempo— de hotel, confitería y locales comerciales.

Finalmente concretó entre 1868 y 1901 una multitud de residencias particulares para las familias Anchorena, Lanús, Zuberbühler, Carabassa, Sastre, Schlieper, Corti, Cazaro, etc.

El Mercado Central de Frutos fue considerado hasta fines de siglo como el más importante *wool-dock* del mundo, ya que no era solo un depósito sino una verdadera Bolsa de Comercio, donde se efectuaban las ventas y compras de los productos del país. El edificio que totalizaba 152.000 m² fue demolido hace algunos años; era un notable exponente de calidad tecnológica y de eficacia en la resolución funcional. La calidad de la estructura de hierro y la utilización del ladrillo a la vista en definidos paños, rítmicamente perforados por aberturas planas, eventuales puertas y balcones, así como un juego de techos livianos, que resaltaban la fuerza expresiva del volumen, configuraban todo el acierto de esta obra de Fernando Moog.

En la arquitectura bancaria logra sus mejores exponentes en el Banco Británico de la América del Sud, donde recurre a una propuesta ecléctica, vinculando elementos italia-



► BANCO NACIÓN, EN SANTA FE, DE FERNANDO MOOG.

nizantes y academicistas con otros heterodoxos de su propio repertorio, como los elementos heráldicos y la ornamentación zoomórfica. La solución de la ochava es similar a la que conceptualmente adopta para el Banco de la Nación en Santa Fe y en Pergamino, donde produce un quiebre entre los paños laterales del muro, rehundiendo o avanzando el cuerpo central. Suele recurrir también al expediente de colocar un balcón superior sobre la puerta de acceso, encuadrada visualmente con un par de columnas corintias o jónicas.

En la sucursal del Banco Nación en Córdoba (hoy demolida) adopta una fachada austera, identificada con la primera etapa italianizante, a excepción de la ornamentación de la puerta y el paño central adyacente.

Moog da muestras de su Eclecticismo en la realización de otros edificios del mismo tipo, por ejemplo en el Banco Nación en Pergamino, resuelto con diseño simplista de corte afrancesado. En el Banco de Londres y Brasil, y en la sucursal del Banco Nación en Santa Fe, el criterio es esencialmente italianizante; adopta en el primero de ellos el “orden monumental” de pilastras corintias y su ornamentación de partida es similar a la que había realizado en Córdoba varios lustros antes.

También en el Teatro Odeón la resultante externa es principalmente italianizante, aun cuando se le adicionan elementos ornamentales insólitos, como los pináculos goticistas del segundo parapeto de la cubierta.

Bibliografía: A. DE PAULA, R. GUTIÉRREZ Y G. VIÑUALES. INFLUENCIA ALEMANA EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA. RESISTENCIA: UNNE, 1981.

MORALES, CARLOS MARÍA. Montevideo, 1860 - Íd., 1929. Uruguayo, Ingeniero, funcionario municipal, autor del Plano Municipal de Transformación de Buenos Aires (1895) e integrante de la Comisión Honoraria que trabajó con el arquitecto-urbanista Bouvard (v.).

Se gradúa como ingeniero en Buenos Aires (1884) y posteriormente se doctora en Ciencias Físico-Matemáticas (1889). En 1886 es nombrado profesor de Mecánica Racional en la Universidad de Buenos Aires, cargo que mantiene hasta 1916.

Ingresa en la municipalidad como ingeniero delineador en 1881, y desde 1893 es director de Obras Públicas hasta 1907, cuando se jubila. Es también presidente de la Sociedad Científica Argentina desde 1888 a 1919.

Redacta numerosos textos científicos, además del “Estudio topográfico y edificio de la Ciudad de Buenos Aires”, publicado en el Censo que levanta la Municipalidad en 1904.

En 1922 regresa al Uruguay, donde ocupa los cargos de director del Banco Uruguayo y de presidente del Senado

El plan de transformaciones de Buenos Aires, que propone en 1895, reitera las propuestas esbozadas por Lagos (v.) y por el intendente Crespo (1887). Consiste en la delineación de dos avenidas principales (Norte-Sur y Este-Oeste), y un sistema de diagonales. La Avenida E-O recupera el trazado de Av. de Mayo-Rivadavia hasta los límites del Municipio. La Av. N-S ocupa el emplazamiento de la actual Nueve de Julio —desde Av. del Libertador a Plaza Constitución; de allí llega hasta el Riachuelo por la calle Montes de Oca.

Las diagonales se organizan a partir de un centro distribuidor (Plaza Congreso), que vincula los sectores periféricos. Hacia el norte se comunican con la estación Retiro y el barrio de Belgrano (por Cabildo - Gral. Paz); hacia el sur, una llega a Parque Lezama y la última hacia Av. Chiclana —e indirectamente al Riachuelo por Av. Sáenz. A raíz de este proyecto, Morales tuvo intensa participación en la discusión parlamentaria (1906) sobre diagonales (v.) y avenidas (v.). El plan de extensión de la ciudad, confeccionado por Bouvard (v.) (1909), retomó muchas de las proposiciones de su trabajo y él mismo participó en la Comisión Honoraria que acompañó la gestión del urbanista francés. **A. N. - R. E. P.**

Bibliografía: CENSO GENERAL DE POBLACIÓN, EDIFICACIÓN, COMERCIO E INDUSTRIAS DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. Bs. As., 1904; V. CUTOLLO. NUEVO DICCIONARIO BIOGRÁFICO ARGENTINO. Bs. As., 1971; A. NOVICK Y R. PICCIONI. CONCEPCIONES PROYECTOS Y GESTIÓN URBANA. Bs. As., 1990.

MOREA, ALBERTO. Buenos Aires, 1903 - Íd., 1975. Ingeniero y arquitecto. De amplia actuación profesional durante el Ecléctico y la etapa correspondiente al momento de transición y consolidación del lenguaje moderno.

Se recibió de ingeniero civil en la Universidad Nacional de Buenos Aires y luego de arquitecto en la Escuela de Bellas Artes de París, ciudad en la que residió durante varios años. A su regreso desarrolló su actividad profesional —durante alrededor de cincuenta años—, dedicado estrictamente al proyecto y dirección de

obras de arquitectura, especialmente privadas, asociado al arquitecto francés Pablo Pater, desde 1927 hasta 1949 (v. Pater y Morea) y al arquitecto urbanista Luis Morea (v.), entre 1946 y 1975.

Resulta difícil caracterizar en forma precisa su actuación —alrededor de 650.000 m² realizados en Buenos Aires y en diversas ciudades del país: Colón, Chacabuco, Chascomús, Junín, La Plata, O'Higgins, Rojas (Buenos Aires); Rosario, Santa Fe; Córdoba y Mendoza— por haber existido siempre una gran integración entre los socios.

Obtuvo en dos oportunidades —1959 y 1964— el Premio de Incentivo a la Edificación Privada, otorgado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, y recibió Medalla de Oro de la República Italiana por su participación en las obras de remodelación del Teatro Coliseo, en 1958. En el exterior, fue premiado en el VII Congreso Panamericano de Arquitectos de La Habana, Cuba, en 1950, y en la IV Bienal de San Pablo, Brasil, en 1959. **J. C.**



MOREA, LUIS MIGUEL.

Buenos Aires, 1921. Arquitecto y urbanista, especialista en el campo de la vivienda de interés social. Asociado con el ingeniero Alberto Morea hasta 1975, a partir de 1976 conformó un nuevo estudio que ha realizando una amplia producción en Buenos Aires y el interior del país, en el campo del planeamiento, la vivienda, y de la arquitectura escolar y deportiva.

Graduado en 1945, entre 1946 y 1949 integró el estudio Pater y Morea, y actuó desde tal fecha hasta 1975 como socio del ingeniero Alberto Morea (v.). Ambos realizaron una importante serie de obras, entre las que pueden citarse: los edificios de viviendas en propiedad horizontal en Añasco 71 y Aráoz 2989, y la remodelación del teatro Coliseo en M. T. de Alvear IIII, todos ellos en Buenos Aires. También los prototipos para estaciones de servicio ASTRA (1970-1973), la iglesia Nuestra Señora de Fátima en Junín (1970-1973) y, fundamentalmente, el edificio para vivienda en propiedad horizontal de Talcahuano 957 (1957), una de las obras más significativas en el momento de consolidación de la Arquitectura Moderna en la Argentina.

Luego de la muerte de Alberto Morea, constituye, en 1976, un nuevo estudio asociado con Guillermo Mérega (Buenos Aires; 1936); Ro-

berto Mérega (Buenos Aires; 1927); Cecilia Ursini (Buenos Aires; 1936) y Enrique Monaldi (Buenos Aires; 1940). Asociado con ellos realiza una amplia tarea proyectual, tanto en el campo de la arquitectura como el de la planificación y el diseño urbanos. Entre los principales trabajos de planeamiento del grupo, pueden destacarse: el ordenamiento urbano de Cutral Co, Plaza Huincul (Neuquén), el Estudio del Sistema de Centros Urbanos de la Provincia de Neuquén y el Diagnóstico Sobre los Aspectos Ecológicos del Gran La Plata.

Las obras más importantes en arquitectura realizadas por el estudio durante este período son: el conjunto habitacional en Junín (1978); la escuela en Condarco y Avenida Gaona, Capital Federal (1981); el Centro Deportivo Nacional en Capital Federal (1974-1982); el Natatorio Hogar Escuela Patiño, Lomas de Zamora (1979); el Complejo Natatorio para la Municipalidad de General San Martín (1979) y el Centro Deportivo Cardenal Caggiano en Castelar (1977). Dentro de esta amplia producción, su obra más destacada es la Estación Fluvial Tigre (1980).

También el estudio ha realizado una cantidad considerable de trabajos de preservación y refuncionalización de edificios históricos, entre los que se destacan: el reciclaje de la iglesia de San Lorenzo en Navarro, Prov. de Buenos Aires (1986), la puesta en valor de las ruinas de la Aduana Nueva en Buenos Aires (1984-1985) y los reciclajes de las escuelas: Australia 1081, Oliden 2851, Bahía Blanca 1551, 24 de Noviembre 1536, Humberto I° 3171, construidas entre 1981 y 1982, todas en Capital Federal.

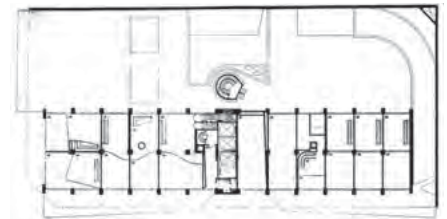
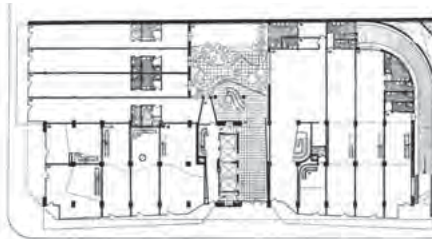
Morea, por otra parte, ha cumplido una amplia actividad como gestor e impulsor de los estudios sobre el problema de la vivienda de interés social. A partir de su adscripción a los planteles técnicos de la democracia cristiana y luego del justicialismo, ha participado en iniciativas de vivienda cooperativa como asesor de la Cooperativa de Vivienda Crédito y Consumo Casa Amarilla y de la Federación de Cooperativas de Vivienda de Buenos Aires entre 1956 y 1957. Desde 1973 a 1974 fue asesor de políticas de hábitat del Ministerio de Economía.

En la UBA, hasta 1966, fue investigador del Centro de Investigaciones de la Vivienda. La intervención militar lo alejó de la Facultad, aunque no de la política profesional, ya que en los años posteriores cumplió una importante actividad en la SCA (v.), de la cual fue vicepresidente entre 1970 y 1974.

Bibliografía: REVISTA SUMMA, N.° 236, ABRIL DE 1987.



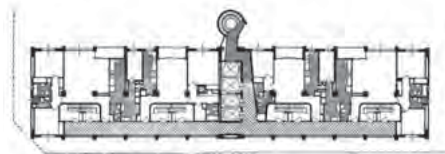
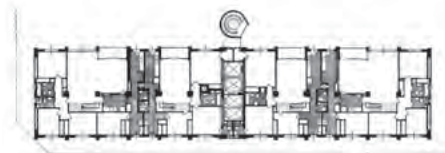
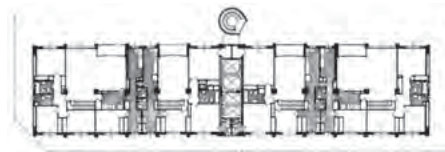
► EL EDIFICIO DE VIVIENDAS DE LUIS MOREA, EN TALCAHUANO 957, BS. AS., ES UNA DE LAS OBRAS MÁS SIGNIFICATIVAS PARA LA CONSOLIDACIÓN DE LA ARQUITECTURA MODERNA ARGENTINA.



► LOS DEPARTAMENTOS SE DISPONEN DE MANERA DE CAPTAR LA MEJOR ORIENTACIÓN PARA LOS AMBIENTES PRINCIPALES.

► LA TORRE CON FORMA DE PLACA SE INTEGRA A LA MANZANA PORTEÑA: MANTIENE LA ALINEACIÓN DE LAS FACHADAS, GENERA UN AMPLIO PULMÓN Y TOMA LA ESQUINA CON LOCALES COMERCIALES.

► EL ESQUEMA DE ACCESO A LAS VIVIENDAS ES MUY SIMILAR AL DEL CÉLEBRE CORTE DE LA UNIDAD DE HABITACIÓN DE MARSELLA, DE LE CORBUSIER.



MORETTI, GAETANO. Milán (Italia), 1860 - Íd., 1930. Arquitecto. Discípulo de C. Boito, cultor de la corriente ecléctica en sus diversas manifestaciones. De importante trayectoria en Italia, participó en diversos concursos en el Río de la Plata y construyó algunas obras en las primeras décadas del siglo pasado.

Iniciado en el arte del dibujo por su padre, frecuentó la Academia de Brera. Estudió arquitectura y consiguió laurearse en el Politécnico de Milán, donde tuvo como maestro a Camilo Boito. Después de lograr importantes premios en concursos académicos, realizó el proyecto del altar para el jubileo sacerdotal del papa León XIII. Obtuvo uno de los primeros premios en el concurso para la fachada del Duomo de Milán y también fue premiado su proyecto en el concurso para el nuevo palacio del parlamento en Roma (1889), en que utilizó el Neorrenacimiento italiano. Posteriormente, incursionó en otras variantes estilísticas derivadas del Neorrománico, combinadas con algunos estilemas orientales presentes en su proyecto para el Mausoleo Crespi (1896). A comienzos de siglo el repertorio *Art Nouveau* enriqueció su estilo y está presente en su obra más importante: la usina de Trezzo d'Adda (1906). Realizó también la iglesia de San Francisco en Gallarate. En la primera década del siglo XX fue colaborador y luego sucesor de Luca Beltrami en el cargo de director de la Oficina para la Conservación de Monumentos de Lombardía. Actuó en esa función en diversas obras de restauración, entre las que cabe destacar San Francesco en Vigevano y la iglesia del Santo Sepulcro en Milán. También fue miembro del consejo editorial de *Edilizia Moderna*, revista que publicó muchas obras realizadas en nuestro país. En 1908 reemplazó a Camilo Boito en la cátedra de Arquitectura de la Academia de Brera.

Como otros arquitectos del ambiente lombardo, estableció, a principios del siglo XX, una fluida relación profesional con el Río de la Plata, y obtuvo primeros premios en 2 concursos internacionales: el del monumento a la Revolución de Mayo, realizado con el escultor Luigi Brizzolara, que debía reemplazar a la Pirámide y que no fue construido, y el del Parlamento del Uruguay en Montevideo. En el año 1910 recibió la nominación de Regio Comisario para la Exposición del Centenario de la Independencia. Con ese mandato, realizó el pabellón italiano, cuyo montaje estuvo a cargo de dos arquitectos del ámbito milanés residentes en Buenos Aires: M. Palanti (v.) y F. Gianotti (v.). Se le atribuye también el club Ca-

nottieri Italiani en el Tigre, realizado en Neogótico veneciano. **F. A.**

Bibliografía: M. DAGUERRE. "MILANO - BUENOS AIRES: LA PERDITA DEL CENTRO". EN: METAMORFOSSI, QUADERNI DI ARCHITETTURA, N.º 25-26, ROMA, 1995.

MORIXE, HÉCTOR CARLOS. S/d. Arquitecto. Activo en las ciudades de Buenos Aires y Mar del Plata en la primera mitad del siglo XX, cultor de diferentes formas del Pintoresquismo, incursionó también en el Racionalismo.

Se graduó en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires en 1932. El mismo año proyectó la casa de Juan Carlos Morixe en la ciudad de Mar del Plata (Bolívar 1052). Allí construyó otras obras pertenecientes a la corriente pintoresquista. En colaboración con el ingeniero civil Antonio Vilar (v.) y el arquitecto Raúl Camusso, realizaron el nuevo edificio del Club Pueyrredón (Luro e Yrigoyen) en la misma ciudad. Son de su autoría varias casas de renta (v.), como las de: calle Paraná 474 (1934), Avenida Santa Fe 849 (1935) y Avenida Alvear 3612 (1938), todas en Buenos Aires, resueltas en altura con una expresión exterior racionalista. La residencia particular de Elena Raynaud en San Isidro (1941) se destaca por el tratamiento circular de los volúmenes.

En 1940 realiza el edificio para la Fábrica de Electrodo de la Compañía Aga del Río de la Plata y al año siguiente un pequeño edificio para huéspedes en San Isidro. En el año 1946, junto a los estudios Jacobs, Giménez y Falomir (v.); Sánchez, Lagos y de la Torre (v.), al arquitecto Jorge Bunge (v.) y Antonio Vilar (v.), proyectaron la moderna Sede Central del Automóvil Club Argentino en el Barrio de Palermo, ciudad de Buenos Aires. **R. P.**

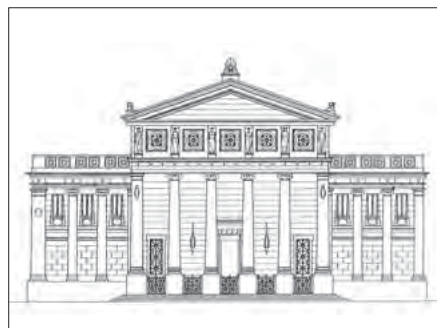
Bibliografía: COLECCIÓN REVISTA DE ARQUITECTURA: 1935-1941. REVISTA CANON, N.º I, 1950, P.42; R. CRESPO Y R. COVA. ARQUITECTURA MARPLATENSE: EL PINTORESQUISMO. RESISTENCIA: EDIT. DEL IAIHAU, 1982.

MORO, OSVALDO. Buenos Aires, s/d - Íd., 1988. Arquitecto de destacada experiencia docente en la FAU-UBA.

Osvaldo Moro obtuvo su título de arquitecto en 1951, en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires; ya desde antes de recibirse inició su carrera docente como ayudante en la cátedra del arquitecto Julio Otaola. En esta casa tuvo a

su cargo los talleres de Visión y, desde 1972, su propia cátedra vertical de Diseño Arquitectónico. Se desempeñó también como docente en las facultades de La Plata y Mar del Plata. Fue director del Fondo Nacional de las Artes y miembro del Colegio de Jurados y Asesores de Arquitectura durante varios períodos.

MORRA, CARLOS. (CM) Benevento (Italia), 1854 - Buenos Aires, 1926. Arquitecto e ingeniero militar. Fue destacada su actuación como docente y teórico de ingeniería militar y arquitecto especializado en edificios escolares. Realizó también numerosas edificios públicos y privados dentro de la tradición académica.



► ESCUELA PTE. ROCA, EN BS. AS., DE CARLOS MORRA.

CM, marqués de Monterocheta, cursó estudios en la Academia Real de Turín (1874) y en la Escuela de Aplicación de Ingenieros y Artilleros de Turín (1876). Posteriormente se graduó como ingeniero militar bajo la guía de los profesores Tironi, Dorna y Fobrero. En 1881, llegó a la Argentina y rindió examen público para revalidar su título de Ingeniero Militar. En Italia había construido un baluarte de hierro en la ciudadela de Alejandría (Piamonte).

En Buenos Aires fue nombrado profesor de la Escuela Militar, donde dictó cursos sobre fortificaciones; luego ocupó la cátedra de Balística de la Escuela Naval. Designado arquitecto del Consejo Nacional de Educación, proyectó y dirigió en un período no mayor de dos años la construcción de 23 edificios escolares, entre los que se cuentan las escuelas Sarmiento, Roca, Mitre, Rivadavia y Belgrano. Clasicista cabal, Morra utilizó con frecuencia estilos de la Antigüedad grecorromana, especialmente para enfatizar la relación escuela / templo del saber, como el Neogriego, con licencias ornamentales propias del Eclecticismo finisecular, empleado en la escuela Presidente Roca, de Libertad esq. Tucumán. En ocasiones, y siempre dentro de sus cánones académicos, optó por

otros estilos del pasado, como los almenados y arcos ojivales de algunas construcciones de carácter militar para enfatizar los significados de “baluartes o fortalezas”. Escribió libros sobre construcciones militares y, además, edificación escolar en la Argentina. Proyectó un sistema de tipologías para escuelas, variable según su ubicación en el lote y la distribución de sus principales elementos componentes (patio, aulas, pasillo, dirección y casa del director), siguiendo los criterios higienistas vigentes.

Realizó también en Buenos Aires la Lotería Nacional (luego Biblioteca Nacional), el Asilo Misericordia, el Tiro Federal Argentino en Palermo y La Plata, el Pabellón Argentino en la Plaza San Martín, los cuarteles y el polvorín de Liniers y los de Brasil y Pichincha, la sala de operaciones del Hospital Militar y numerosas residencias privadas. Ganó varios concursos, hizo trabajos junto a los arquitectos Dунant y Maillart, y fue director de la Oficina Técnica del MOP.

Fue presidente de la SCA durante los períodos 1911-1912, 1916-1917 y 1921-1923. Durante su primera presidencia representó a la institución en los concursos internacionales de las avenidas y el palacio de gobierno de Montevideo, y en el jurado para el nuevo Mercado del Plata. Participó en la redacción de las bases de los concursos Estímulo. J. T.

Bibliografía: AA.VV. CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA SCA. Bs. As.: SCA, 1993.

MOSCATO Y SHERE (M/S). (MOSCATO, Jorge: Buenos Aires, 1949; SHERE, Rolando: Buenos Aires, 1945). Estudio de arquitectura formado en los inicios de la década del setenta, se caracteriza por la amplia producción y la exitosa participación en concursos. A ello debe sumársele su intervención en la docencia universitaria durante el período 1973-1976 y, posteriormente, con la restauración de la democracia, desde 1983.

Su trabajo puede dividirse en dos etapas que se relacionan directamente con la evolución de la arquitectura local. La primera, que abarca los años setenta, signada por la adscripción a la Arquitectura de Sistemas (v.); la segunda, por la evolución hacia un compromiso teórico y formal con ciertas variables del Contextualismo local, desarrollos que caracterizan su labor durante los años ochenta y parte de los noventa.

M/S inician su actividad como colaboradores del equipo Antonini, Schön y Zembo-

rain A/Sh/Z (v.), y luego forman rápidamente su propio estudio. La característica inicial de su producción es la recurrente participación en los múltiples concursos que se realizaron en la primera mitad de los años setenta, en los cuales obtienen numerosos premios. Ejemplos de esta exitosa iniciación son el Banco del Chaco (1971) y el Centro Gubernamental de la Provincia de Buenos Aires en la Plata (1971), ambos en asociación con A/Sh/Z.

Ya en esos primeros encargos, los jóvenes profesionales logran plasmar un modo de producir arquitectura, caracterizado por una radicalización de los postulados de la “arquitectura sistémica”. Esta se logra a partir de la simplificación de la planta, su reducción a un verdadero organigrama de funcionamiento que divide los paquetes programáticos, les otorga una forma de acuerdo con la función que van a cumplir, y los vuelve a agrupar mediante una idea de partido o idea rectora contundente que utiliza las circulaciones como elementos aglutinantes. Estructuras metálicas de grandes luces y cerramientos livianos definen los espacios de uso; volúmenes de mampostería o de placas de H.º A.º con cubiertas de losa, los servicios; y cañones corridos con cubierta plástica, los sistemas circulatorios que los articulan.

Este esquema general puede verse desarrollado en algunos edificios de programa complejo que se despliegan horizontalmente como: las estaciones experimentales del INTA (1972), el Centro Nacional Patagónico en Puerto Madryn (1973), los sistemas constructivos para la Universidad del Comahue en Neuquén (1973), el Centro Deportivo La Vuelta de Obligado en Buenos Aires (1972), el Centro Cultural de Usuahia (1975) y la Estación Terminal de Ómnibus de Venado Tuerto (1972), el único construido. Lo que estas obras muestran como común denominador es la simplificación de aquel “estudiado desorden” que caracteriza a la producción sistémica contemporánea de grupos como BELVT (v.) o MSGSSS (v.). En efecto, a contrapelo de las expresiones de otros cultores de esta tendencia, que construyen una retórica tecnológica manifestada en la profusión de parasoles metálicos, estructuras de perfilera, instalaciones a la vista pintadas con vivos colores, lo que encontramos en M/S son esquemas sencillos de planta destinados a contraponerse a la informalidad y la libertad que proponía, en general, la poética sistémica. Por otra parte, si bien sus productos parecen relacionarse con el entorno sólo a partir de sus vínculos funcionales y circulatorios, sus estructuras de composición, sus esquemas re-

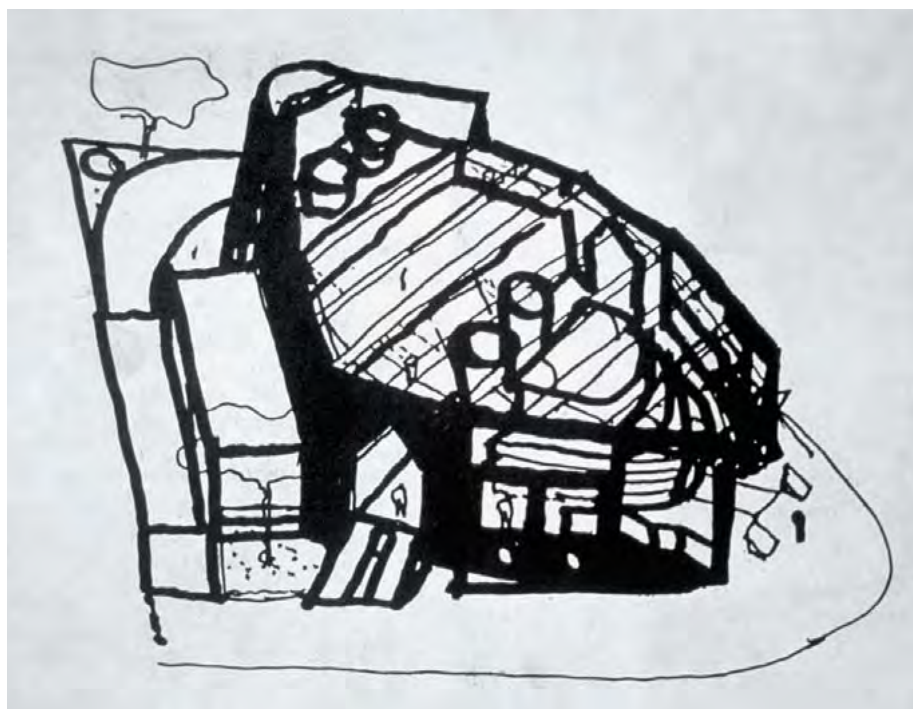
gulares, que pueden repetirse y crecer en modo casi infinito, intentan generar una lógica de organización del hábitat con pretensiones de totalidad. Esta radicalización de la tendencia sistémica tal vez haya nacido del aprendizaje en el estudio A/Sh/Z, pero también del conocimiento, como opina Molina y Vedia, de la obra de Luis Gigli y de la producción del diseño industrial argentino de los años cincuenta.

Pero a esta primera caracterización hay que agregarle una nueva variable. La posibilidad de trabajar en diferentes puntos del país, sobre todo a partir de la relación del estudio con la Secretaría de Turismo de la Nación y la construcción de un sistema de hosterías regionales, plantea el desafío de adaptabilidad de sus esquemas a las diferentes realidades climáticas argentinas, lo que lleva a M/S a incorporar técnicas constructivas locales y modos tradicionales de acondicionamiento climático. Esto puede observarse en la hostería Calafate en Santa Cruz (1973) y en la serie de obras de relocalización urbana de la zona ribereña de Posadas, derivadas de la construcción de la presa de Yaciretá (1978-1982). Se trata de realizar estas transformaciones intentando amalgamar necesidades locales con una imagen de Modernidad que descrea de los contenidos históricos del contexto.

Otro capítulo de la producción del estudio lo constituyen los diversos proyectos de carácter doméstico que reiteran los postulados simplificadores de los edificios mayores. Así, la casa en Punta Mogotes, Mar del Plata (1981), y la serie de viviendas edificadas en San Isidro: Casa Gigli (1982), Tato (1983), Camdessus



► CASA CAMDESSUS, DE MOSCATO Y SHERE.



► CROQUIS PARA LA EMPRESA DE ENERGÍA EN CORDOBA.

(1974) reiteran la idea de pequeños rectángulos o cubos con cubiertas livianas que se organizan en su interior dividiendo drásticamente las zonas de servicio del resto.

En los inicios de los ochenta, y dentro del clima pos-Malvinas, M/S participan activamente del movimiento que intenta construir un nuevo vernaculismo local bajo la égida del concepto de “modernidad apropiada”, que en su expresión formal se asocia al *patchwork* de materiales de demolición, las texturas de la construcción artesanal, la escala doméstica y el contacto con la naturaleza. A esta nueva estética de lo pobre, tan ajena al optimismo tecnólogo de los primeros setenta, debe adaptarse por propia convicción ideológica la actividad del estudio. No debemos olvidar que en los años ochenta Moscato participa como impulsor de los talleres “nacionales y populares” de la FAU-UBA.

En este nuevo contexto, los contenidos de la práctica del grupo son sometidos a un proceso de autocritica a partir de la consideración de la crisis del Modernismo, las reinterpretaciones de la obra de Venturi y la revisión local de las teorías rossianas. A ello debe sumársele el valor significativo que adquiere el retorno a la memoria y a la revisión del hábitat popular entre las alternativas culturales que se ofrecen a partir de la instauración de la democracia, cuestión que influirá sobre casi to-

da la producción del período. Pese a esta crisis lo que encontramos inalterado, y que constituye un puente con la etapa anterior, es el continuo trabajo de simplificación y racionalización de la planta a partir de ideas fuerza o partidos claros que sufren un cambio paulatino de su expresión formal. La transformación puede apreciarse en la remodelación de viejas estructuras edilicias para la sede de un instituto asistencial en Palermo Viejo (1980-1981), que contiene todas las claves: el reciclaje, la recreación tipológica, la mimesis formal con el pasado, etc. La voluntad contextual es acompañada por la preocupación de Schere por realizar análisis históricos operativos de tipologías y situaciones urbanas locales, volcados en una serie de artículos publicados en la revista *Trama* (v.) que han culminado en la publicación del libro *Pasajes de Buenos Aires* (1998).

Un ejemplo de esta nueva actitud es la escuela Montessori (1989), un planteo híbrido que muestra la continuidad de los esquemas lineales de los setenta, pero con un lenguaje más despojado que no abandona la impronta tecnológica, pero sí su retórica.

En esta clave debe leerse la propuesta del estudio para las “Veinte ideas para Buenos Aires”, un planteo que parte de la reconsideración del parque Almirante Brown, al cual se le agrega una grilla de 90 x 90 m que, al rodear los grandes emprendimientos habitacionales,

intenta construir un límite más estable que modere la ruptura urbana que estos inmensos conjuntos del área han producido en la ahora revalorizada cuadrícula tradicional.

La producción de M/S durante la década de 1980, adscrita decididamente a estos contenidos formales contextuales, se identifican con las tipologías tradicionales y su lenguaje, como en el caso del barrio Argüello en Córdoba (1983), el Instituto de Tecnología de Chascomús (1988) o el conjunto de viviendas en Florencio Varela (1986), en el cual, siguiendo la tendencia a la reinterpretación tipológica, se pretende recrear las condiciones de los pasajes urbanos de principios del siglo XX, adaptando estándares actuales a la tipología de la casa chorizo (v.). En el año 2002, el estudio ganó el concurso para diseñar el Centro Multimodal de Transportes de La Plata.

Es importante notar que en las últimas obras el trabajo del estudio parece acercarse nuevamente hacia la tradición moderna, sin abandonar ciertas premisas contextuales, como puede observarse en la casa Camdessus de Punta del Este. F. A.

Bibliografía: REVISTA SUMMA, n.º 191, SEPTIEMBRE DE 1983; REVISTA TRAMA, n.º 16, 1987; R. GUTIÉRREZ, M. MARTÍN Y A. PETRINA. OTRA ARQUITECTURA ARGENTINA. EL CAMINO ALTERNATIVO, BOGOTÁ: ESCALA, 1989; A. IRIGOYEN Y R. GUTIÉRREZ. NUEVA ARQUITECTURA ARGENTINA. PLURALIDAD Y COINCIDENCIA. BOGOTÁ: ESCALA, 1990; J. MOLINA Y VEDIA. “SOBRE MOSCATO & SHERE”. EN: REVISTA SUMMA, n.º 191.

MOSQUERA, JOAQUÍN ANTONIO DE. S/d (Galicia, España), 1745 - Buenos Aires, 1811. Ingeniero militar. Activo en Buenos Aires y en el Alto Perú en la segunda mitad del siglo XVIII.

Llegó al Río de la Plata en 1780 con el grado de Ingeniero Extraordinario después de haber servido en diversos lugares del imperio español como las Antillas, el norte de África y Filipinas. Como la mayoría de los ingenieros militares del período, cumplió múltiples funciones debido a la escasez de profesionales de la construcción idóneos en la región. Fue jefe del Detall’ de Reales Obras de Buenos Aires y también Ingeniero Director de Obras Públicas. En 1791 fue trasladado a Potosí.

Entre 1798 y 1799 proyectó y construyó el pabellón norte del Fuerte de Buenos Aires, defensas y baterías en el área de la Ensenada. Obras de carácter civil fueron: el Almacén de la Real de Renta de Tabacos y Naipes en el Rin-

cón de San Pedro (1782), la iglesia de San José en Arrecifes (1789). En Salta diseñó una fuente de agua potable y realizó reparaciones en el templo de San Francisco, además de un proyecto para una nueva iglesia matriz. En Bolivia realizó obras hidráulicas y construyó la iglesia de San Roque en Potosí (1793). También comenzó la nueva catedral de La Paz (1794). En 1803 se retiró del Cuerpo de Ingenieros como Ingeniero Jefe.

La tarea más relevante de Mosquera está relacionada con la organización urbana de Buenos Aires. El Gobernador Intendente F. de Paula Sanz lo designó, en 1784, funcionario del ramo de Policía. Desde esa posición realizó una renovadora obra de reorganización circulatoria y sanitaria de la ciudad, ampliando y detallando la normativa existente. En función de las normas vigentes en Madrid, Toledo, Sevilla y Lima, que Mosquera poseía en su biblioteca particular, redactó una serie de medidas que reflejaban el espíritu sistemático de control urbano propio de la segunda mitad del siglo XVIII europeo y de la Ilustración borbónica. Su normativa abarca la edificación, tránsito urbano, señalización y nomenclatura de las calles, construcción de veredas, empedrado y nivelación, etc. A pesar del empeño personal puesto en el cumplimiento de las nuevas medidas, estas poco a poco fueron dejadas de lado y reiteradas, una vez retirado Mosquera de la función, aunque sistemáticamente incumplidas por sus seguidores. Sin embargo, las disposiciones de Mosquera sirvieron de base a las nuevas medidas urbanas promulgadas después de 1810 por los gobiernos revolucionarios. **F. A.**

Bibliografía: M. H. MARTÍN, A. S. J. DE PAULA Y R. GUTIÉRREZ. LOS INGENIEROS MILITARES Y SUS PRECURSORES EN EL DESARROLLO ARGENTINO (HASTA 1930). BS. AS.: FABRICACIONES MILITARES, 1976.

MOYANO NAVARRO, HORACIO. Córdoba, 1904 – Íd., 1951. Arquitecto, docente y ensayista dedicado a la teoría de la arquitectura.

Diplomado en 1929 en la Universidad de Columbia (Nueva York), desde 1931 comienza a publicar artículos teóricos en la revista *Nuestra Arquitectura* primero, y en la *Revista de Arquitectura*, posteriormente, tarea que continuará hasta su muerte. Entre 1939 y 1946 se desempeña como profesor de Teoría de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Tucumán. En 1943 publica los

apuntes del curso. Estos nos permiten, junto a los artículos, reconocer los contenidos teóricos que se impartían en los años cuarenta, confrontables con los que contemporáneamente desarrollaba Ermete De Lorenzi (v.) en Rosario y Buenos Aires, y que, en conjunto, constituyen los escasos testimonios de que se dispone respecto de la enseñanza de la Arquitectura Moderna en la Argentina. Dicha enseñanza está dirigida a consolidar la línea profesionalista de la AM, a partir de una exposición y descripción de programas edilicios que, a la par de seguir el modelo del tratado de Guadet, incorporan ejemplos norteamericanos contemporáneos, junto a su respectivo desarrollo teórico. No faltan en sus escritos referencias a Wright y Giedion, ni tampoco a pensadores como Spengler, quienes tensan su pensamiento, que oscila entre una angustia por la “pérdida del centro” y la celebración de los alcances de la Modernidad. Su producción teórica, en consecuencia, si bien se orienta hacia un profesionalismo pragmático, no está exenta de intentos de sostener los valores culturales que definían la arquitectura como institución. La ausencia de márgenes para el experimentalismo, que traslucen en sus escritos y la mirada hacia los EE.UU., lo sitúan en el centro de las preocupaciones del campo disciplinar en los años cuarenta, de cara a la cristalización de la Arquitectura Moderna como práctica validada en el medio local. **E. G.**

MUÑOZ, VICENTE. Sevilla (España), 1699 – Salta, 1784. Maestro de obras. Actuó como arquitecto y constructor de obras religiosas en Buenos Aires, Córdoba y Salta durante la segunda mitad del siglo XVIII.

A partir de 1742, año en el cual ingresa a la orden de San Francisco, Muñoz realizó una constante actividad como constructor de obras proyectadas por otros maestros religiosos o de su propia autoría. Entre ellas debe destacarse su intervención en la materialización de la iglesia de San Francisco y la capilla de San Roque, en Buenos Aires, proyectadas originalmente por Bianchi (v.). Furlong supone que fue él quien construyó la cúpula de la catedral de Córdoba. Buschiazzo le atribuye la cúpula de la iglesia de San Francisco en Salta. Otra obra en la cual intervino es el convento de San Francisco en Buenos Aires.

Bibliografía: G. FURLONG. ARQUITECTOS ARGENTINOS DURANTE LA DOMINACIÓN HISPÁNICA. BS. AS.: HUARPES, 1946.

MUSEO. m. Institución dedicada a conservar y exponer objetos, o colecciones de estos, de valor artístico, sociocultural, científico o histórico. Sede de esta institución. La palabra comenzó a ser aplicada en Alejandría durante el período helenístico para definir todo recinto o edificio de carácter cultural, que abarcaba también lo que hoy definimos como biblioteca. Con un significado diferente, el término reaparece en el siglo XVI. Se trata nuevamente de precisar un espacio cultural, pero esta vez de carácter más específico, ya que la palabra define ahora aquellos repositorios dedicados solo a la conservación de objetos. El hecho que motiva la reaparición del término es la generalización del coleccionismo, la acumulación de fragmentos del pasado que surge en estrecha relación con el redescubrimiento de la Antigüedad. A ello debe sumársele la posterior generalización al arte renacentista de esta costumbre, que luego también se ampliará a una variada gama de objetos que exceden el ámbito artístico. Con la difusión de esta actitud empiezan a construirse algunos espacios para albergar estas colecciones. Son en general habitaciones amplias y jerarquizadas o largos corredores, solo espacios y no edificios aún.

Esta primera época define también el modo de exposición más recurrente y, con ello, el término que pasó a ser análogo a aquel de museo: “galería”. En efecto, las galerías adquirieron el carácter de lugares de paseo cubiertos, adornados con estatuaria y otras piezas de la Antigüedad. A fines del siglo XVII y principios del XVIII, la galería para esculturas, a la

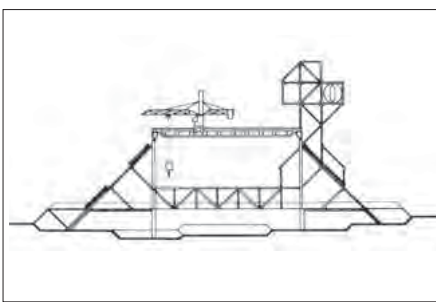


► LENGUAJE SHINKELIANO EN EL MUSEO DE CIENCIAS NATURALES, LA PLATA, DE E. ALBERG.

que se le suman tapices y pinturas, pasó a ser un elemento obligado en los proyectos de palacios. Para esa misma época se hace más notorio el desglose temático entre los diversos objetos que forman la colección y, con ello, un principio de complejización de las instalaciones edilicias que deben contenerlos. Un ejemplo de ello es el proyecto de un museo ideal publicado por L. C. Sturm en 1704, que contenía salones para objetos propios de la historia natural, separados de aquellos relativos al arte. Esta especialización de la actividad coincidió con la creciente apertura de los museos, en origen propiedad de nobles o eclesiásticos, a un público más amplio, como en el ejemplo paradigmático de las galerías de Louvre al pueblo después de la Revolución. Esta publicidad indujo a pensar en la posibilidad de que los museos fueran edificios independientes. Con ello apareció también la idea que definiría las características del programa clásico. Este se basaba en la combinación de galerías y salas a las cuales se accedía desde una rotunda central o desde las rotundas esquineras que servían de rótulas de las diversas áreas expositivas. A ello se sumaba la posibilidad de plantear uno o más recorridos a través de los diversos espacios, la consideración de la iluminación cenital y el control de los accesos para terminar de definir el planteo. El ejemplo paradigmático, que recoge las experiencias francesas de la segunda mitad del siglo XVIII, es el Altes Museum de Berlín de K. F. Schinkel (1823-1830).

El museo como programa encierra múltiples variables de acuerdo con su cometido. Desde las artes, a la labor científica, a la historia, toda una gama de actividades se engloba en un común denominador. La idea de colección es sin duda el elemento aglutinante. Sin embargo existe una característica que lo diferencia de esa otra particular forma de colección que son las bibliotecas; mientras los museos coleccionan objetos que no han sido creados para tal fin, los libros han sido creados para convivir con las bibliotecas. Los libros, además, pueden no tener relación entre sí, mientras que los objetos reunidos en una colección generaran múltiples influencias recíprocas.

La transformación y el crecimiento de la industria cultural, la necesidad de contar con amplios espacios donde se desarrollen nuevos eventos públicos, la modificación del mapa político que implica la creación de instituciones representativas de países o regiones de reciente formación indudablemente han complejizado y transformado el tradicional carácter del pro-



► CORTE DEL MUSEO DEL CEMENTO, EN OLAVARRÍA, PCIA. DE BUENOS AIRES, DEL GRUPO STAFF.

grama museo. Como consecuencia de esta transformación, la construcción de este tipo de edificios aparece hoy como uno de los factores más estimulantes de renovación arquitectónica. Efectivamente, podríamos enumerar una cantidad importante de obras de carácter museístico entre los proyectos más logrados de la arquitectura de los años ochenta y noventa (por ejemplo, Museo de Stuttgart de Stirling, el de Artes Aplicadas de Francfort de R. Meier, el revolucionario edificio del Museo Guggenheim de F. Gehry en Bilbao).

En nuestro medio, en cambio, al menos hasta mediados de la década de 1990, cuando una serie de iniciativas culturales comenzaron a revertir la situación, la construcción de nuevos museos no aparecía como una operación central en el contexto de la producción disciplinar. Se podría explicar esta falta por la ausencia de una política activa por parte del Estado para educación, ciencia y cultura, pero más importante resulta señalar que este programa es considerado, en general, como el modo ideal de dar resolución funcional a los edificios en desuso, de revitalizar monumentos históricos, de justificar la preservación y rentabilidad de obras del pasado. Salvo rarísimas excepciones, como el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, el homónimo Bernardino Rivadavia de Capital Federal, el Castagnino de Rosario, la mayoría de los museos inaugurados durante buena parte del siglo XX ha seguido la pauta de la improvisación edilicia o el reciclaje.

El primer museo en la Argentina fue creado por Bernardino Rivadavia en 1812, pero recién se materializó en 1822, cuando este último era ministro de Martín Rodríguez. La institución no contó en origen con un edificio especialmente construido, por lo que fue alojado en la planta alta del reformado Convento de Santo Domingo, en manos del Estado luego de la reforma religiosa. Su carácter fue general, y abarcaba colecciones que iban de las ciencias naturales a la historia.

En los años posteriores no existieron novedades importantes hasta que, como consecuencia de la federalización de Buenos Aires, se decidió crear en La Plata (v.) un nuevo museo que absorbiera las funciones del establecimiento que pasaría a la órbita nacional. Para ello la provincia tomó para sí el patrimonio de otra institución creada en 1877: el Museo Antropológico y Arqueológico de Buenos Aires, cuyo fondo estaba constituido por las colecciones particulares del Dr. Francisco P. Moreno. El edificio constituye un hito fundamental en la historia arquitectónica de este tipo de programas, ya que es el primero específicamente edificado para cumplir dicha función y uno de los más importantes en magnitud hasta ahora construidos. Su organización obedece a un nuevo tipo de institución: los museos Smithsonianos de Washington, que son a la vez repositorios de colecciones y centros de investigación científica. La tipología adoptada a tal efecto se origina en el modelo inaugurado por Schinkel en 1823 con el museo de Berlín. Un edificio cerrado, casi sin aberturas al exterior, para beneficiar la iluminación natural de carácter cenital y la concentración del observador en el contenido de las salas. La forma de organización es una planta oval que favorece la instauración de un recorrido obligatorio que parte de un acceso central controlado. A ello debe sumársele las áreas de investigación y biblioteca que harán que al crearse la Universidad Nacional de La Plata la institución se incorpore casi naturalmente hasta constituirse en Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Condición esta última para la cual el edificio no estaba preparado y que ha generado a lo largo de los años bastantes problemas en su funcionamiento hasta que, recientemente, la Universidad decidió trasladar la Facultad a un nuevo inmueble. Esta inauguración del tipo shinkeliano en la Argentina, debida al arquitecto sueco E. Aberg (v.), incorpora también por primera vez la idea de contener en su decoración arquitectónica elementos figurativos correspondientes a las culturas precolombinas.

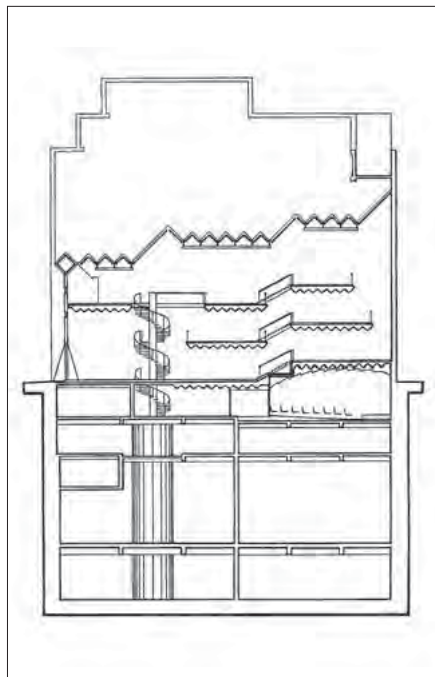
Más allá de este temprano y singular edificio, lo que se reitera a lo largo de la historia en forma mayoritaria es el mecanismo que caracteriza el primer museo instaurado por Rivadavia: la ocupación de los predios planteados originalmente para otros usos y adaptados a este programa. Dicha tendencia puede dividirse a su vez en dos vertientes.

La primera corresponde en general a los museos históricos, cuyo número crece en nuestro país con la consolidación de la organiza-

ción del Estado y la construcción de una historia nacional. Así, desde fines del siglo pasado se funda una importante cantidad de estas instituciones que cubren diversos segmentos temáticos, comenzando por el más genérico Museo Histórico Nacional, hasta aquellos reservados a particulares eventos o próceres significativos. El carácter de estos museos parece acercarse al modelo que intentó definirse a comienzos del siglo XIX en Francia: un museo que muestra las piezas materiales de valor histórico en un contexto edilicio apropiado, y para ello recrea una ambientación basada en la utilización de estilos adecuados a cada período; el Museo Histórico Nacional se ubica en la antigua Quinta de los Lezama (1889-1897), el de la Revolución de Mayo en el Cabildo (1935), el del Acuerdo de San Nicolás en la casa histórica que sirvió a la firma del pacto, el de Luján (1917) en el antiguo Cabildo y las casas aledañas, el Mitre (1906) en la misma casa del prócer, el Sarmiento (1938) en la antigua Municipalidad de Belgrano, el Provincial de Santa Fe (1940) en una casa del siglo XVIII. Una innumerable cantidad de instituciones se organizan a partir de este principio que no solo cumple con la condición de contextualizar los objetos exhibidos, sino de otorgar un destino de uso a muchos de los edificios que, a partir de la creación de la Comisión Nacional de Monumentos y Sitios (v. **Patrimonio**), son declarados monumentos históricos. A ello debe sumársele la política que en dicha comisión llevan adelante Martín Noel (v.) y Mario Buschiazzi (v.) en favor de la preservación de la Arquitectura Colonial argentina. Y cuando esa Arquitectura Colonial no existe, muchos arquitectos, en las décadas del treinta y del cuarenta, intentan recrearla. Con este espíritu de colmar con “falsos” los vacíos de la historia, Noel realiza las ampliaciones del Museo de Luján en el estilo concordante con el antiguo contexto histórico. El entusiasmo por la réplica se amplía a muchos rincones del país, y se ven surgir múltiples ejemplos de copia o reconstrucción fantasiosa. Entre ellos, el Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes de San Antonio de Areco (1938) o el Pampeano de Chascomús (1941), intento de reconstrucción de la quinta de Pueyrredón que existía originalmente en el partido de San Isidro. A todo esto podría sumársele la tardía intervención de A. Bustillo (v.) en el Museo del Cabildo (1960), quien ejecuta una ampliación mimética en el sector para albergar las oficinas de la citada Comisión.

La otra manera de dotar de edificios a la institución museo es su ubicación en estructuras

edilicias originalmente planteadas para otros fines, pero cuyo carácter no reviste en principio importancia histórica. Puede servir de ejemplo para mostrar esta tendencia el caso de los museos de arte. Un modelo emblemático es el Museo Nacional de Bellas Artes (1895), cuya ubicación, siempre improvisada y transitoria, fue variando con el correr del tiempo. De su primera instauración, en el edificio Bon Marché (las actuales Galerías Pacífico), pasó al Pabellón Argentino construido para la exposición de París de 1899, estructura de acero y vidrio reensambalda en Retiro, en la cual el Museo permaneció hasta 1929. Posteriormente, la institución no logró hacerse de una mejor sede a pesar de haberse realizado sucesivos proyectos entre los cuales pueden contarse los de: Dormal, Zuberbühler, del Campo, Noel y de la Cárcova, y un concurso realizado a tal efecto en 1928, cuyo primer premio fue otorgado a los arquitectos Herrera, Mac Lean y Quartinno Herrera. Solo luego del golpe de 1930, por decreto del gobierno provisional, se decidió su traslado a la ex Casa de Bombas de OSN en la Recoleta, sobre la base de un proyecto de reorganización planteado por Alejandro Bustillo; esta se constituyó en su sede definitiva. Entre 1960 y 1980, el edificio fue ampliado en dos oportunidades, gracias a la anexión del pabellón de la exposición del Sesquicentenario de la Independencia, primero, y luego mediante



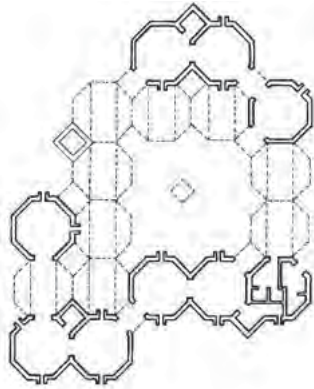
► CORTE LONGITUDINAL DEL MUSEO Y ARCHIVO HISTÓRICO DEL BANCO DE LA PCIA. DE BS. AS., DE LLAURO Y URGELL.

años del Proceso, que amplía el edificio sin intentar ningún tipo de mediación entre este nuevo agregado y lo existente. Algo similar podría decirse con respecto a otros museos de arte: el Provincial de La Plata es solo un antiguo cine, reciclado poco adecuadamente a las necesidades de Museo; el Fernández Blanco, en Capital Federal, se sitúa en la residencia de Noel; el de Arte Decorativo en el palacio Errazúriz; el de Arte Moderno en San Telmo, en una antigua fábrica de cigarrillos.

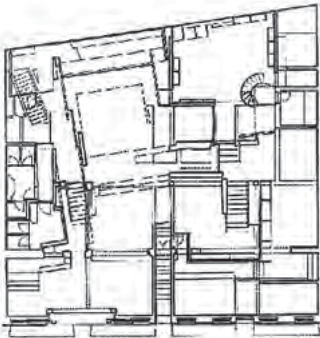
Puede notarse un incremento creciente en el número de museos, ya que la mayoría de las creaciones de nuevas instituciones corresponden a la segunda mitad del siglo XX. Entre el primer museo, creado en 1812, y el segundo, en 1887, hay un lapso de 75 años. El crecimiento es lento; entre 1900 y 1930 se crean 11 museos; de 1930 a 1940, 9 museos, e igual cifra en el decenio posterior. Esta cantidad se incrementó en las décadas posteriores, de 1960 a 1970 con 23 museos, y de 1970 a 1980 con 22 más. La fundación no implica la construcción de edificios nuevos apropiados para la función.

Las dos invariantes que hemos descripto plantean importantes limitaciones. Si bien en algunos casos las antiguas estructuras son medianamente adaptadas a las exigencias de exposición, no pueden serlo en relación con la apoyatura técnica que la actividad museística requiere: talleres de montaje, de restauración, depósitos especialmente acondicionados, biblioteca y, fundamentalmente, las salas de exposiciones temporarias, función esta última que ha comenzado a caracterizar la actividad en las décadas recientes. Es así como muchas de estas instituciones deben reducir drásticamente la posibilidad de mostrar su rico patrimonio que duerme, la mayoría de las veces, en reservorios mal acondicionados. A ello debe agregársele la profusión de medios audiovisuales, espacios para la proyección de cine y video, sectores para la venta de publicaciones, cafeterías y restaurantes, y otros servicios, en edificios que, poco a poco, han asumido funciones de consumo. El aumento de la afluencia de público ha hecho imprescindible la ampliación de halles de acceso y circulaciones. También la posibilidad de poder contener varias exposiciones temporarias al mismo tiempo ha determinado la necesidad de establecer claros circuitos a fin de que el público pueda seleccionar rápidamente aquellos sectores del museo que desea visitar.

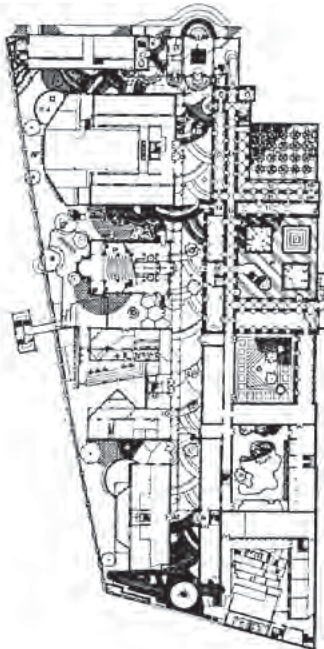
El triunfo de la Arquitectura Moderna durante los años cincuenta no supuso la transformación de esta actitud generalizada de reci-



► MUSEO DE LA CULTURA JESUÍTICA "G. FURLONG", YAPEYÚ, CORRIENTES, DE A. SALAS Y R. GUTIERREZ.



► MUSEO XUL SOLAR, DE PABLO BEITÍA.



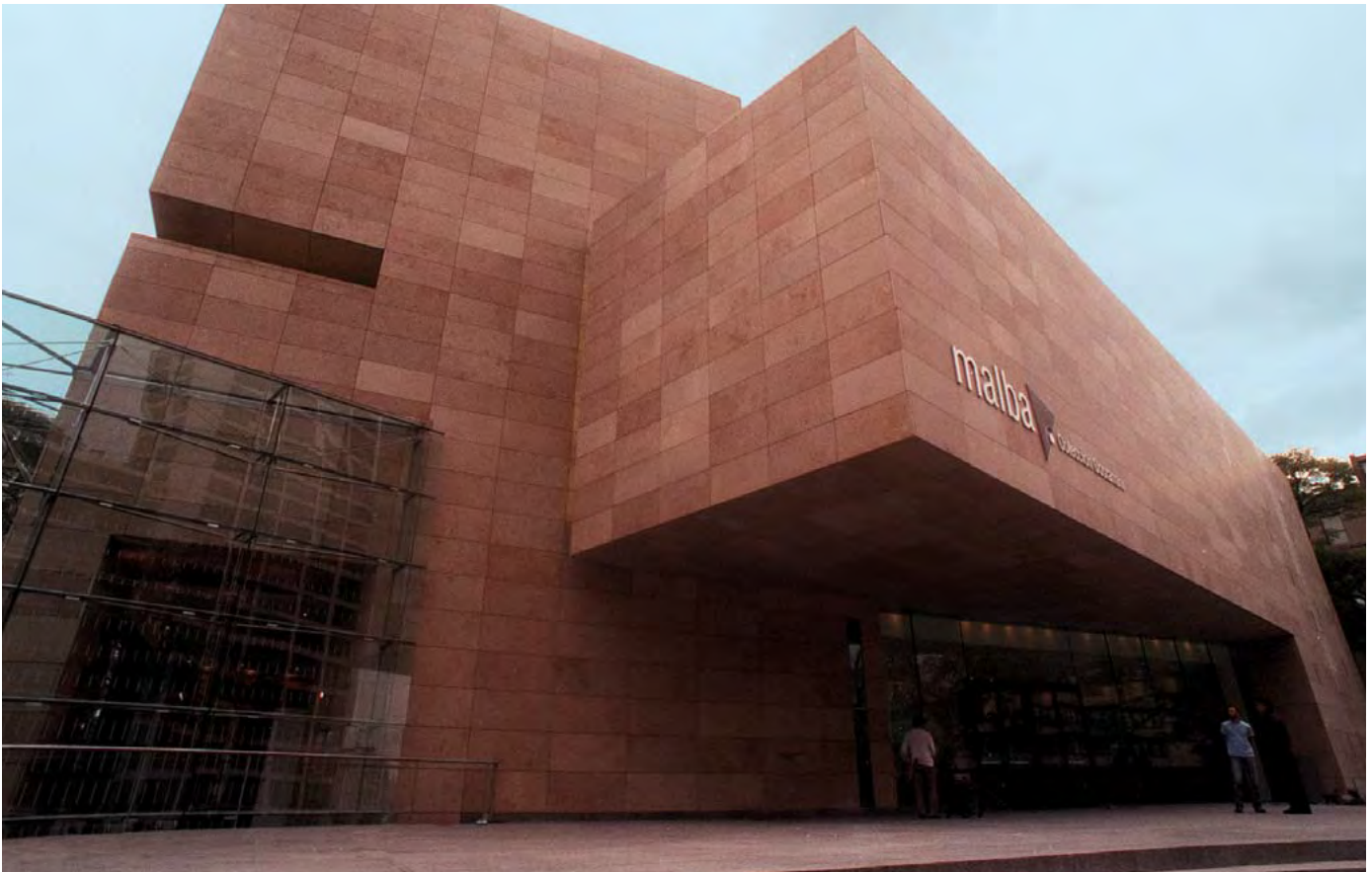
► CENTRO CULTURAL RECOLETA, RECICLAJE DE UN ANTIGUO ASILO EN BUENOS AIRES, DE C. TESTA.

claje. Dejando de lado una *rara avis* como el Museo Municipal Castagnino en Rosario, de H. Hernández Larguía (1937), pocos proyectos como el pequeño Museo de Ciencias Naturales de Mar del Plata, el de Cultura Jesuítica de Yapeyú o, más recientemente, el del Banco de la Provincia de Buenos Aires en Capital Federal, ensayan la instauración de géneros modernos. La época de los grandes concursos (años sesenta y setenta) no se caracterizó tampoco por la presencia del tema. Salvo algunas excepciones, como el Museo del Cemento en Olavarría (1971), un ejemplo atípico desarrollado por el estudio STAFF (v.), puede decirse que está ausente. Este extraño edificio se manifiesta como una contribución singular y creativa dentro del vacío de ideas y realizaciones. Una calle que intenta recrear la dinámica del espacio metropolitano es la base de este museo que se autoexpone como resultado de la tecnología que el cemento ha ido desarrollando. Una grúa pluma, montada sobre un pórtico móvil, recorre la obra colocando o retirando las piezas de este gigantesco mecano que el público puede observar en permanente recreación. La transparencia, la dinámica de las circulaciones verticales en movimiento, la macrográfica, caracterizan a esta experiencia, que implica una relación directa con la contemporánea producción de las utopías tecnológicas de los sesenta.

La tradición local del museo como espacio residual, que debe adaptarse a las necesidades específicas, encuentra en las últimas décadas nuevos problemas, que pueden observarse también en el campo internacional, a partir de la creciente tendencia hacia el protagonismo del objeto arquitectónico sobre el objeto a exponer. Esto quiebra la neutralidad exigida por la tradición moderna a la maquinaria edilicia para que obre como marco silencioso del objeto expuesto. La lucha dinámica entre la expresión del nuevo objeto y las preexistencias es lo que define a los ejemplos más caracterizados de los años 1980 a 1990 en nuestro medio, como el Centro Cultural Recoleta, de Clorindo Testa (v.), o el Museo Xul Solar, de Pablo Beitía. Ambos nacen a partir de un diálogo no pacífico con las estructuras preexistentes. Puede notarse una tendencia a liberar los impulsos creadores de las ataduras de la restauración, y arrastrar a la arquitectura hacia una metamorfosis que termina por definir un triunfo de las poéticas personales sobre toda preexistencia. En el caso de Testa, son las texturas y geometrías de los soldados, la irrupción aparentemente impensada de las circulaciones verticales, las aperturas inesperadas en las an-

tiguas estructuras murarias y el uso del color para resaltar elementos arquitectónicos elegidos casi como al azar, lo que parece otorgarle unidad a los diversos estamentos históricos que se superponen en el complejo del antiguo asilo y monasterio. Pero también estos gestos son los que sutilmente ayudan a diferenciar radicalmente la intervención moderna de las arquitecturas históricas. Lo que está planteado como búsqueda en el proyecto de Testa se exaspera en el de Beitía. En esta estudiada construcción neoexpresionista, realizada casi veinte años después que el proyecto de Recoleta, no se pretende colocar un marco neutro alrededor de la dinámica pintura de Xul, sino todo lo contrario. Se trata de construir una expansión espacial, una arquitecturización de la poética pictórica, a riesgo de hacerla desaparecer en la propia tensión que la obra provoca. Las antiguas casas de alquiler en las cuales se asienta el museo sirven de marco a un ejercicio de ruptura de la caja arquitectónica que evoca la crítica radical a todo contexto histórico, propia de las primeras vanguardias.

En la última década del siglo XX el tema comenzó a tener, al menos en el caso de los museos de arte, otra caracterización. A la medida del proceso de globalización y apertura que signó a la Argentina de los noventa, ingresan como operadores activos nuevos mecenas que intentan construir museos para albergar sus colecciones privadas, ahora abiertas a un público masivo. Una serie de proyectos de museos privados, como el Fortabat de R. Viñoly (v.), el Constantini de Atelman, Fourcade y Tapia, al que puede sumársele el proyecto de la Universidad Di Tella de C. Testa (v.), que alberga las colecciones de esa institución, y el estatal encargo de remodelación del MAMBA a Emilio Ambasz (v.), plantean tal vez el surgimiento de una nueva etapa en la historia de este programa arquitectónico. Como afirma S. Pampinella, la concreción de estos museos puede tener un fuerte impacto urbano, ya que actualiza el imaginario de Buenos Aires "capital cultural de Sudamérica", amplía el circuito de consumo de arte y refuerza y extiende el espacio de la ciudad identificado con usos culturales. Las cuatro operaciones se plantean como parte de la oferta de nuevas opciones para el consumo cultural y de la formación de hábitos de contemplación en públicos cada vez más numerosos. Constituyen versiones locales de la mundialización del museo circulación y abren una nueva etapa en la génesis y desarrollo de este programa con insospechadas consecuencias. F. A.



► MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO (MALBA), EN BUENOS AIRES, DE ATELMAN, FOURCADE Y TAPIA.

Bibliografía: N. PEVSNER. HISTORIA DE LAS TIPOLOGÍAS ARQUITECTÓNICAS. BARCELONA: GILLI, 1978; J. SARQUIS. "LOS MUSEOS, ¿DEPÓSITOS DEL SABER?", EN: MATERIALES, N.º 4, DICIEMBRE DE 1983; A. DE PAULA. "LOS MUSEOS EN ARQUITECTURA". EN: SUMMA., COLECCIÓN TEMÁTICA, N.º 1/83; ÍDEM. LA CIUDAD DE LA PLATA, SUS TIERRAS Y SU ARQUITECTURA. BS. AS., 1987; S. PAMPINELLA. "ARQUITECTURA DE AUTOR O ARQUITECTURA DE MECENAS". EN: REVISTA BLOCK, N.º 5, 2000.

MUSEO SOCIAL ARGENTINO. Institución fundada en Buenos Aires el 25 de mayo de 1911. Los principales objetivos del Museo son examinar los problemas de la "cuestión social" y efectuar la "propaganda de la Argentina en el mundo". Se propone ser "consejero, mediador, e informador" ante el Estado, de las corporaciones y los estudiosos en temáticas referidas a las condiciones de vida y de trabajo.

Su importancia en el desarrollo del urbanismo local es relevante en sus primeras décadas a través de su Sección de Progreso Ur-

bano y Rural. Esta repartición se ocupaba del perfeccionamiento y progreso de los medios de comunicación, la arquitectura urbana y edilicia, el aumento del confort de las habitaciones. Su organización es réplica de las modalidades de la Sección de Higiene Urbana y Rural (1904) del Museo Social Francés (1895), que dio origen a la Sociedad de Urbanistas y Arquitectos Franceses (1913). En 1924, el MSA transfiere parte de sus preocupaciones urbanas a una institución afín, la Sociedad Amigos de la Ciudad (v.), donde actuará una parte de sus miembros. Ambas tendrán una activa participación en la organización de eventos de difusión urbanística.

En general, sus tareas consisten en la realización de encuestas y relevamientos, la creación de un fondo documental —su biblioteca—, el dictado de cursos y conferencias, y la edición de un boletín mensual de difusión de las problemáticas que tratan.

Reconocen antecedentes locales en el Instituto Geográfico e Histórico del Río de La Plata (fundado por Bartolomé Mitre en 1856) y en la proyectada Federación Social Americana

(Mariano Pelliza, 1885); a nivel internacional, las oficinas de Servicios Sociales de Londres y New York y las de su homónimo francés. En la perspectiva con que tratan los problemas sociales, confluyen tendencias filantrópicas y reformistas.

Su creación en 1911 es auspiciada por una heterogénea constelación de instituciones y personalidades; entre ellas, la Sociedad Científica Argentina, las facultades, los centros de estudios, el Club del Progreso, la Academia de Bellas Artes, la Sociedad La Martona, etc., que refieren a socios tan variados como Tomás Amadeo, Juan A. Buschiazzo, (v.) Luis Huelgo, Alfredo Palacios, Alejandro Korn, Rodolfo Bullrich, Eduardo Latzina, etc.

La institución continúa sus actividades hasta la fecha, dedicándose sobre todo a tareas de difusión y formación de Recursos Humanos —Universidad del MSA. A. N.

Bibliografía: BOLETÍN MENSUAL DEL MUSEO SOCIAL ARGENTINO. BS. AS.: IMPRENTA Y CASA EDITORA CONI HNOS. (VARIOS NÚMEROS), PRIMER CONGRESO ARGENTINO DE URBANISMO: BS. AS., II-19 DE OCTUBRE DE 1935.

n

Palacio de Aguas Corrientes en Bs. As. de Nystrómer.



n

NADAL MORA, VICENTE. Mallorca (España), 1895 - Buenos Aires, 1957. Historiador de la arquitectura, restaurador de monumentos, dibujante y pintor.

Sus obras de restauración y sus proyectos realizados, entre otros son: Museo y Reducción de Yapeyú, casa de Avellaneda en Tucumán, iglesia de Cachi y fincas La Cruz y Carmen de Güemes en Salta, quinta Santa Coloma en Bernal, iglesias de Santa Catalina, Santo Domingo y Casa de Ejercicios en Buenos Aires, templo de los jesuitas en Córdoba, iglesias de Molinos, Yavi, Cachi, Chicligasta; el Cabildo de Jujuy, la posta de Yatasto y la iglesia de Santo Domingo en La Rioja. En Tilcara construyó la residencia universitaria y el museo.

La obra más conocida, sin embargo, está constituida por sus publicaciones, debido a la excelencia de los dibujos de relevamiento, de trazos finos y ligeros. Las ilustraciones de rejas, faroles, herrajes, molduras y puertas son miles y gran parte de estas nunca llegó a publicarse. Sus libros más importantes: *Compendio de historia del arte precolombino de México y Yucatán* (1933 y 1940), *Manual de arte ornamental americano autóctono* (1935, 1936, 1943 y 1948), *La arquitectura tradicional de Buenos Aires: 1536-1870* (1943 y 1947), *Estética de la arquitectura colonial y poscolonial argentina* (1946), *El azulejo en el Río de la Plata, siglo XIX* (1949) y *La herrería artística del Buenos Aires antiguo* (1957). Además se cuentan 40 artículos en publicaciones periódicas, dedicados a la arquitectura nacional. **d. s.**

NARBONA, JUAN DE ARAGÓN. Español, falleció en Buenos Aires, en 1750. Alarife, empresario de obras.

Llegado como comerciante al Río de la Plata en los inicios del siglo XVIII, se lo consideraba “persona de mucha inteligencia en las fábricas y edificios”. Entre sus trabajos más importantes pueden citarse la construcción de la Iglesia del Pilar en Buenos Aires y la prosecución, entre 1731 a 1745, de las obras del templo de las Catalinas.

Bibliografía: G. FURLONG. ARQUITECTOS ARGENTINOS DURANTE LA DOMINACIÓN HISPÁNICA. Bs. As.: HUARPES, 1946.

NEOCLASICISMO. m. Tendencia artística que parte de valorar como “clásico”, desde los puntos de vista estético —categoría de “lo mejor en su género”— e histórico —época específica en un lugar determinado—, al arte griego de los siglos V y IV a.C. y, en menor grado, al arte helenístico y al romano de los períodos republicano e imperial. El Neoclasicismo (N.) recibió, según los países y las circunstancias, denominaciones como: Clasicismo, Nuevo Clasicismo, Academicismo Neoclásico, Reacción Neoclásica, Culteranismo, etc.

Los antecedentes del N. pueden reconocerse en los procesos culturales de los siglos XVI, XVII y XVIII, en Inglaterra y en Francia, donde el alto Clasicismo renacentista arraigó en forma perdurable, por la gran aceptación que

tuvo la monumentalidad del “cinquecento” italiano, conocida en esos países por la influencia teórica de los tratadistas, y por el ejemplo de obras concretas como, principalmente, las de Donato di Pascuccio, llamado “el Bramante” (1444-1514). En Inglaterra, con la obra de Christopher Wren (1632-1723), el “renacimiento bramantiano” alcanzó un apogeo tardío, pero tan persistente, que contrarrestó en Inglaterra las tendencias barrocas desarrolladas durante los siglos XVII y XVIII en la mayor parte de Europa y América.

También en Francia, la persistencia del alto Clasicismo renacentista puso límite a las influencias del Barroco y del Rococó en el diseño arquitectónico, circunscribiéndolas a los espacios interiores, en contraste con los criterios clasicistas prevalecientes en la composi-



► PROYECTO DE FACHADA PARA LA PLAZA DE LA VICTORIA.



► PÓRTICO DE LA CATEDRAL DE BUENOS AIRES PROYECTADO POR P. CATELIN Y P. BENOIT.

ción y el ornato de sus exteriores, a punto tal de que en la historiografía artística francesa se suele designar como “período clásico” al reinado de Luís XIV, que coincide con el pleno Barroco europeo en general.

El diseño clásico del Renacimiento se había basado principalmente en la visión de las ruinas romanas, especialmente las existentes en el ámbito urbano de Roma; pero el espíritu científico propio del racionalismo enciclopedista, preponderante desde mediados del siglo XVIII, requirió nuevos avances de la investigación arqueológica. En ese contexto, el estudio directo de las ruinas de Pompeya desde 1748, y el de los monumentos griegos poco después, permitió confrontar los elementos de lenguaje arquitectónico, corregir formas y proporciones, y elaborar un estilo historicista que podía presentarse como una versión muy próxima, morfológicamente, a los modelos canonicados como clásicos.

Los avances de la arqueología clásica no solo influyeron entre especialistas y profesionales, sino también en la difusión general de su conocimiento, que despertó entonces un enorme interés. En Inglaterra, la Society of Dilettanti costó durante once años (1742 a 1753) el viaje de estudios a Roma y Atenas del arquitecto Nicholas Revett, quien preparó con James Stuart las obras *The Antiquities of Athens* (1762, cuatro tomos), y *The Anquities of Ionia* (1769, tres tomos), que alcanzaron gran difusión. Además, en 1758, Stuart construyó en Hagley Park (Worcestershire) un pequeño templo dórico que fue considerado como el primer

ejemplo concreto de *revival* griego y el inicio del denominado “gusto greco”.

Como movimiento estético, el N. tuvo un desarrollo paralelo a las corrientes del pensamiento iluminista y estuvo conceptualmente ligado a ellas, así como a los cambios sociales, económicos y políticos vinculados especialmente a la Revolución Francesa y luego a la Revolución Industrial; al desligarse de la herencia medieval sintió la necesidad de fundarse en un entronque histórico de mayor antigüedad. De ahí la identificación del liberalismo con el mundo grecorromano, en el que se encontraron ideas rectoras comunes, tales como la democracia griega y la república romana.

Tanto en la arquitectura como en todas las áreas de la creatividad estética, se manifestó el sentido significativo de las ideas democráticas y republicanas, atribuidas entonces a los modelos plásticos, literarios e históricos de las culturas griega y romana conceptualizadas como clásicas. Uno de los primeros teóricos del N, el alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), hacía explícita esa asociación de ideas al referirse a la Grecia antigua como cuna de la libertad.

El diseño arquitectónico del N. procuró, en síntesis, satisfacer las exigencias racionalistas de claridad y definición en el diseño de los elementos arquitectónicos, delineados con nitidez, en una volumetría geométrica muy precisa y con su temática restringida al repertorio de los cinco órdenes clásicos grecorromanos, para expresar así la visión historicista preponderante en el ideario liberal de fines del si-

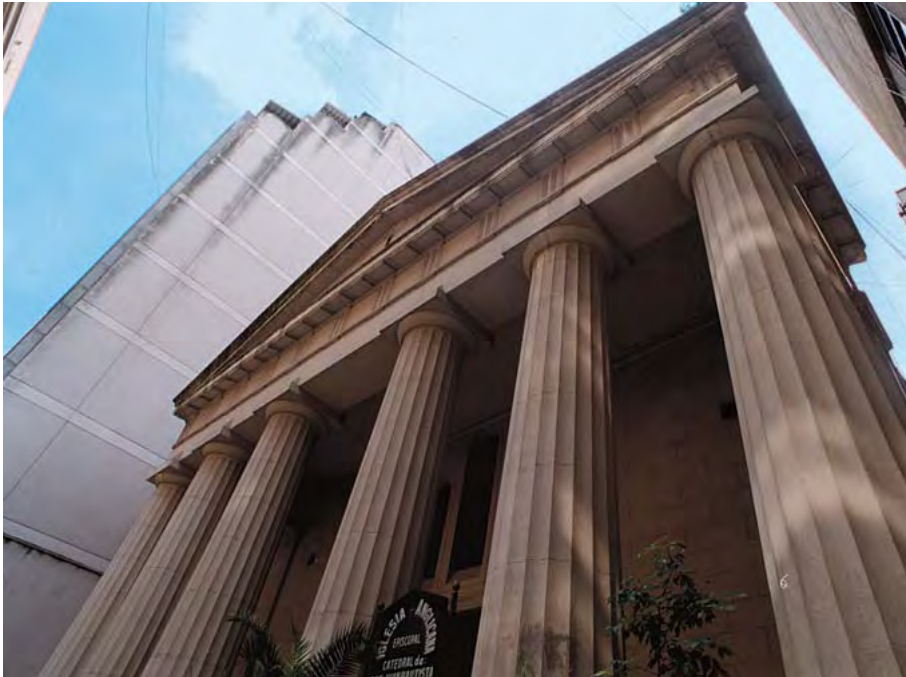
glo XVIII y principios del XIX: Grecia como sinónimo de democracia, Roma como la república y también, bajo Napoleón, como la imagen de un imperio que pretendía ser democrático y republicano.

EL NEOCLASICISMO EN EL RÍO DE LA PLATA.

El 13 de junio de 1752 se estableció en Madrid la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, bajo cuyos auspicios fue editada la bibliografía básica para impulsar en España los principios de una arquitectura “razonable”. Entre esas obras cabe mencionarse la versión por José Hermosilla del tratado *De Architectura*, de Vitruvio, y de su *Compendio*, redactado por Claude Perrault en 1674. Los demás instrumentos para terminar con las últimas expresiones del Barroco fueron la normativa rigurosa y el control estricto de la enseñanza. Otras academias se establecieron en ciudades de provincias y también en México, donde se erigió la Real Academia de San Carlos (1784). Hasta Santiago de Chile llegó el efecto multiplicador del Arte Moderno al radicarse allí el arquitecto romano Joaquín Toesca (1780), una de las máximas figuras sudamericanas de esa época. En la región de Cuyo trabajaban hacia fines del siglo XVIII 4 arquitectos —dos catalanes y dos italianos—, autores de edificios en el “estilo moderno”.

Dentro del Real Cuerpo de Ingenieros Militares, (v.), el N. se armonizó con la pragmática formación profesional propia de su especialidad. En el Río de la Plata, por fuerza de las circunstancias, estos profesionales castrenses habían ampliado su campo de acción a otros temas y obras civiles. La simplicidad y el funcionalismo de las obras militares se trasladó a la arquitectura civil que se despojó de la ornamentación usual, frenando la continuidad del Barroco popular tanto en Buenos Aires como en Montevideo, y preparando la aplicación de los nuevos cánones del N. En 1799 se designó para las fortificaciones montevidéanas al arquitecto español Tomás Toribio (v.), graduado en la Real Academia de San Fernando, y a través de él comenzó una etapa de influencia directa de los cánones del N. sobre la arquitectura rioplatense, la que, romanizante en un comienzo, evolucionaba hacia formas grecizantes después de 1820.

Otro de los apoyos dados en el Río de la Plata a la difusión del N. como expresión de la Modernidad de su tiempo partió de Manuel Belgrano quien, desde su cargo de Secretario del Real Consulado bonaerense, impulsó en 1799 la creación de una Escuela de Dibujo



► CATEDRAL ANGLICANA DE BUENOS AIRES EN ESTILO DÓRICO ARCAICO. PROYECTO DE R. ADAMS.

que funcionó dirigida por Juan Antonio Gaspar Hernández, y después por Francisco y José Valentín Cañete (v.), ex alumnos de la Academia de Dibujo de Cádiz, que intervinieron profesionalmente en obras rioplatenses de importancia.

La Recova Vieja de la Plaza de Mayo fue importante no solo por su función, que satisfacía la vieja necesidad de mejorar la higiene de la plaza y ordenar los puestos de comercio diario dispersos en ella, sino también por su lineamiento neorromano, y hasta por los roles de los diversos profesionales. El alarife Agustín Conde (v.) (1802) hizo un modesto diseño consistente en dos pabellones, de baja altura y con arcos escarzanos; el virrey ingeniero Joaquín del Pino (v.) aprobó la obra, pero recomendó los arcos de medio punto de la fachada del Cabildo, como modelo para una futura construcción homogénea de arquería perimetral; el director de la obra, Juan Bautista Segismundo (v.), materializó la Recova con arquerías de medio punto, con lo cual alcanzó mayor altura y enlazó los dos pabellones con un arco monumental, sobre el callejón que los cruzaba en dirección al Fuerte.

En 1805, al reformarse la vieja casona de la familia Olazábal para sede del Real Consulado de Buenos Aires, F. Cañete diseñó una fachada de dos plantas, tramada regularmente con zócalo y doble orden de cornisas, pilastras rítmicamente distribuidas y coronadas

con perillones. La partición del plano, rítmicamente geométrica, unida a la sustitución del tejado por el techo de azotea y al frontis clásico que corona el tramo central, da idea del concepto de N. prevaleciente en el Buenos Aires de entonces.

En 1807 se hizo necesaria la consolidación de la estructura interna del templo de S. Francisco de Buenos Aires, y también la construcción de una fachada nueva. El arquitecto Tomás Toribio hizo en estilo neoclásico el nuevo frontispicio, que subsistió hasta la remodelación del templo a comienzos del siglo XX.

En el orden de la arquitectura doméstica de las ciudades, o Arquitectura Popular Urbana, puede también reconocerse la influencia del N., por el despojo de la ornamentación barroca y por la tendencia a la volumetría prismática, pues se impone el techo plano o azotea en sustitución del tejado de libre escurrimiento. En esa arquitectura doméstica, de muros lisos, el ritmo estaba dado por la regular distribución de las ventanas verticales. Eventualmente, en coincidencia con los ejes de entresanos, se ubicaban pequeños pilares de mampostería que bordeaban la azotea para ordenar los parapetos con barandas o pretilas de hierro. Este N. popular apareció a comienzos del siglo XIX en diversos puntos de Hispanoamérica; en Buenos Aires está ejemplificado por obras como “los Altos de Elorriaga” (Defensa y Alsina) y la casa de Bartolomé Mitre (v. **Poscolonial**).

LA REVOLUCIÓN DE MAYO Y EL NEOCLASICISMO.

El contexto cultural dentro del cual se desarrolló la Revolución de Mayo, con su consecuente proceso emancipador, fue decididamente neoclásico. El primer monumento de la Revolución fue un obelisco, designado como Pirámide de Mayo, construido por F. Cañete en 1811 para conmemorar el primer aniversario de la Revolución; este pequeño monumento documenta con modestia la influencia del estilo Neogipcio, en boga al comienzo de la época napoleónica.

En el plano de las ideas se fue evidenciando paulatinamente, desde 1810 en adelante, un tenaz cuestionamiento a todo cuanto evocase los antiguos lazos culturales con España; en tal sentido, el “manifiesto” de Jacobo Boudier (v.), contenido en su dictamen de 1817, demuestra netamente esa tendencia, de la cual no podía escapar la arquitectura. Así, el período 1810-1825 está signado por el enfrentamiento entre ideología y realidad; no son años de grandes logros edilicios, ni podían serlo, dada la permanente convulsión en la cual sumían al país las guerras emancipadoras, primero, y las luchas internas después. Ciertas supervivencias vernáculas que se mantenían vigentes en las arquitecturas regionales argentinas, así como ciertos matices de la Arquitectura Popular española, readaptados en América, fueron afectados doblemente al ser cuestionados primero por los academicistas españoles y luego por el planteamiento ideológico de la cuestión “diseño y significado”. Las propuestas de una “arquitectura símbolo” y su instrumentación con fines políticos generan una temática nueva en el quehacer arquitectónico de Buenos Aires.

Empirismo y teoría en la formación de recursos humanos. Los maestros mayores de reales obras Juan Bautista Masella (v.), Juan de Campos (1728-1810) y Pedro Preciado (?-1800), entre otros, tenían principal gravitación en la actividad arquitectónica de Buenos Aires desde las últimas décadas del siglo XVIII. En torno de ellos se formó otra generación de maestros y albañiles, nucleados gremialmente. Otro ámbito de capacitación era entonces la Real Maestranza del Fuerte de Buenos Aires, donde la jerarquía del ramo de albañilería abarcaba desde el grado de aprendiz hasta el de maestro mayor, con sus categorías intermedias.

En contraposición al modo empírico de capacitación que preponderaba en los talleres de los maestros, en la Real Maestranza y en la corporación gremial, el establecimiento de aulas de Dibujo y de Matemáticas, a partir de 1799 y de 1803, respectivamente, tendió claramente

te a desarrollar la posibilidad de impartir formación teórica a quienes aspirasen a desempeñarse en las artes del diseño. Ambas aulas, así como la de Pilotaje o Náutica, eran producto de la iniciativa personal de Manuel Belgrano. Pese a las muchas dificultades y a la intermitencia de su funcionamiento, las aulas de Dibujo y Matemáticas se restablecen con mayor firmeza a partir de 1815 y 1816 y, al erigirse en 1821 la Universidad de Buenos Aires, fueron integradas a ella para constituirse en su primer antecedente histórico de facultades en las áreas de las ciencias puras y del diseño arquitectónico. Como expresión del contexto cultural de su época, merece destacarse que en el decreto promulgado en 1816 por el entonces Director Supremo Interino, Ignacio Álvarez Thomas, se calificaba a las Matemáticas como el fundamento de la “Ilustración”.

Tuvo destacada participación en la enseñanza de las Matemáticas el ingeniero militar español Felipe Senillosa (v.), llegado a Buenos Aires en 1815 por sugerencia de Manuel Belgrano; se naturalizó argentino y ejerció una destacada labor profesional. Hacia los años 1817 y 1818, bajo el Directorio Supremo de Juan Martín de Pueyrredón, llegaron también al Río de la Plata varios artistas franceses: Próspero Catelín (v.), arquitecto; Jacobo Boudier, ingeniero militar; José Rousseau, grabador, y los dibujantes Pedro Benoit (v.) y José Guth, sueco radicado en París. Con ellos, y a través de su acción profesional y docente, se afianzaba en Buenos Aires una etapa de creciente influencia francesa en las artes del diseño, llamada a adquirir prolongada vigencia a lo largo del siglo XIX.

OBRAS SIGNIFICATIVAS.

Además de la Recova Vieja, ya descrita, se destacan: Capilla del primer Cementerio Inglés (Buenos Aires, 1821). Según la referencia que anotó un viajero conocido por su seudónimo de “Un Inglés”, se erigió una capillita con un pórtico de orden dórico; no se han identificado todavía otros elementos de juicio que permitan conocer ese precedente tan valioso.

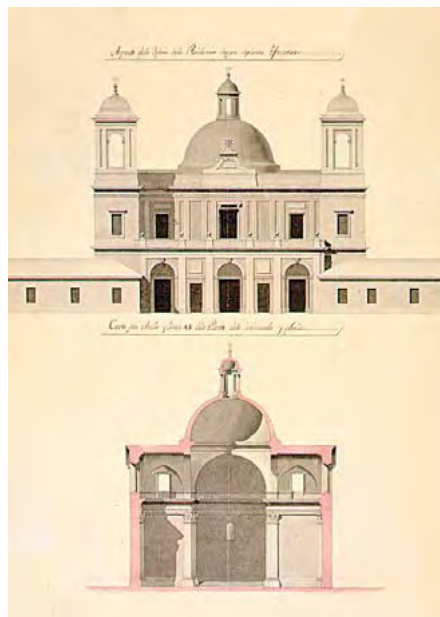
Pórtico de la Catedral de Bs. As., 1821-1827.

El proyecto fue preparado por el arquitecto Próspero Catelín, en cumplimiento del decreto del gobierno provincial de fecha 10 de noviembre de 1821; con el objeto de completar la obra del templo que, iniciado en 1754, aún tenía su fachada a medio construir. Tras desestimarse un primer anteproyecto se comenzó el que ahora existe y que configura una réplica del frontis-

picio diseñado por Poyet para el Palacio Borbón de París. Se trata de un pórtico dodecástilo cuya longitud corresponde al ancho de las cinco naves de la catedral. En 1827 se concluyó la mampostería de esta obra en cuya dirección se alternaron los arquitectos Próspero Catelín y Juan Pons (v.), con la participación de Pedro Benoit y Pedro Paullier. El orden arquitectónico quedó sin definir hasta 1860, cuando el escultor francés José Dubourdieu preparó los capiteles corintios y realizó el bajorrelieve del tímpano, trabajos concluidos hacia 1863.

Sala de Representantes, 1821-1822, Bs. As.

Proyectada y dirigida por el arquitecto Próspero Catelín, consistía en un hemiciclo construido dentro de la “Manzana de las Luces”, con una gradería para asientos de los representantes, y dos órdenes de palcos para el público sobre el perímetro del semicírculo. Esta disposición era inédita en Buenos Aires, y para ella se tomó como modelo al recinto legislativo de París. Después de ser trasladada la Legislatura a la ciudad de La Plata (1884), esta obra fue objeto de refacciones sustanciales, aunque sin cambiar su forma de hemiciclo, pues se la utilizó para el Concejo Deliberante de la ciudad; años después funcionó como aula magna de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, y entre 1980 y 1981 fue objeto de una restauración polémica. El ornato neoclásico que la caracterizó en su origen no ha sido restaurado.



► CORTE Y FACHADA DE UN PROYECTO PARA LA IGLESIA DE LA RESIDENCIA EN BUENOS AIRES DE T. TORIBIO.

Catedral Anglicana de San Juan Bautista, 1830, Bs. As. Comenzó a construirse en mayo de 1830 y se concluyó un año después, con el proyecto y la dirección del arquitecto Richard Adams (v.) y la intervención de Thomas Whitfield como contratista; fue remodelada en 1894, según planos del arquitecto londinense W. T. Green y con la dirección del arquitecto Enrique Aberg (v.). La fachada, considerada como el primer ejemplo de arquitectura “griega” en Buenos Aires, es un pórtico hexástilo de orden dórico, con columnas estriadas, cuyo muro interior sólo presenta en su tratamiento la puerta central de regulares dimensiones, sobre la cual se destaca un conjunto de tres ventanas altas con arcos de medio punto. El tratamiento interno correspondía, en origen, al orden jónico y, como era frecuente en los templos neoclásicos, prevalecía la coloración blanquecina; con la remodelación de 1894, el orden arquitectónico se convirtió al corintio y tanto los revestimientos de roble aplicados como la nueva policromía produjeron un efecto más oscuro, alterando las características originales del espacio interior.

Iglesia Presbiteriana Escocesa de San Andrés, 1833-1835, Bs. As. El templo comenzó a construirse en febrero de 1833 y fue inaugurado en abril de 1835; intervinieron en su construcción el arquitecto Richard Adams como proyectista y director de obras, rol que compartió con el arquitecto Próspero Catelín, y el constructor Thomas Whitfield; la similitud con el ejemplo anterior es innegable, solo que, mientras el templo anglicano tiene un pórtico dórico, el de aquel era de orden jónico. El edificio fue demolido para dar paso a la Avenida de Mayo.

Iglesia de San José de Flores, Bs. As.

Construida entre 1830 y 1831 según proyecto del ingeniero Felipe Senillosa, tenía planta de tres naves, de 16 m de ancho, y su rasgo más característico era el frontispicio, consistente en un pórtico hexástilo, de orden toscano. A diferencia de los casos anteriores, tenía dos campanarios emplazados tras el plano interior de la fachada, de forma cilíndrica con pilastras toscanas y ventanas en los entrepaños, rematados con cupulines semiesféricos y pináculos. Con variantes más simples, se asemejaban a este tipo las iglesias bonaerenses del mismo autor en Mercedes (ya demolida) y Chascomús en su proyecto original, que se modificó durante el curso de la obra. En 1854, el ingeniero Carlos Enrique Pellegrini recomendó el templo de San José de Flores como un prototipo para las numerosas iglesias

que comenzaban a construirse en los pueblos bonaerenses. Así surgió la de Bahía Blanca (1860), aunque con variantes: el pórtico se redujo a pilastras trabajadas sobre el muro de fachada, y las torres se modelaron como grandes prismas almenados para servir a la vigilancia y defensa de la población.

Iglesia Presbiteriana Escocesa de San Andrés, 1868, Chascomús. Proyectada por el arquitecto Henry Hunt, dentro de un estilo híbrido con influencias jónicas. El rasgo dominante de su aspecto es la sencillez. Su pórtico es tetrástilo con dos columnas centrales de sección circular y dos laterales de sección cuadrada. Las líneas puras y bien definidas de las cornisas y de las pilastras que decoran los muros exteriores, el frontón perfectamente delineado, las ventanas de medio punto, recortadas en los muros con toda exactitud, traen a la memoria el orden y la claridad de los lineamientos generales del Neoclasicismo.

Los ejemplos tardíos de N. (últimas décadas del siglo XIX) son numerosos, pero casi siempre fragmentarios (pórticos de cementerios, de templos, de palacios legislativos, etc.). En general, al promediar ese siglo el N. fue absorbido por el Clasicismo italianizante neorrenacentista (v. **Neorrenacimiento italiano**), y concluyó como una alternativa de diseño sin significado ideológico, dentro del amplio panorama del Eclecticismo finisecular. **A. D. P.**

Bibliografía: J. A. PILLADO. BUENOS AIRES COLONIAL. EDIFICIOS Y COSTUMBRES. BS. AS.: COMPAÑÍA SUDAMERICANA DE BILLETES DE BANCO, 1910; B. F. L. CLARKE. CHURCH BUILDERS OF THE NINETEENTH CENTURY. LONDON, 1938; A. DE PAULA. "TEMPLOS RIOPLATENSES NO CATÓLICOS". EN: ANALES DEL IAA, N.º 15, 1962; "DON FELIPE SENILLOSA". EN: ANALES DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO. N.º 18, 1965; M. J. BUSCHIAZZO. "LOS ORÍGENES DEL NEOCLASICISMO EN BUENOS AIRES". EN: ANALES DEL IAA, N.º 19, 1966; "EL ARQUITECTO RICHARD ADAMS Y LA COLONIA ESCOCESA DE SANTA CATALINA". EN: ANALES DEL IAA, N.º 21, 1968; "EL NEOCLASICISMO Y SU INCIDENCIA SOBRE LA CULTURA RIOPLATENSE (1800-1820)". EN: ANALES DEL IAA, N.º 26, 1988; M. WAISBERG. JOAQUÍN TOESCA: ARQUITECTO Y MAESTRO. SANTIAGO: SEDE SANTIAGO NORTE DE LA FAU (UNIVERSIDAD DE CHILE), 1975; AA. VV. LOS INGENIEROS MILITARES Y SUS PRECURSORES EN EL DESARROLLO ARGENTINO (HASTA 1930). T. I. BS. AS.: DIRECCIÓN GENERAL DE FABRICACIONES MILITARES, 1976; F. CHUECA GOITÍA. VARIA NEOCLÁSICA. MADRID: INSTITUTO DE ESPAÑA, 1983; A. DE PAULA. "NEOCLASICISMO Y ROMANTICISMO EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA". EN: DOCUMENTOS PARA UNA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA. BS. AS.: REVISTA SUMMA, 1984.

NEOCOLONIAL. adj. Se aplica a la voz *arquitectura*. Mediante la forma compleja *Arquitectura neocolonial*, de valor sustantivo, se alude al conjunto de teorías, proyectos y construcciones que, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, tomaron como modelo las obras producidas durante el período de la dominación española en América.

El uso del término. La idea fue legitimada mucho después de haberse aplacado el debate sobre la pertinencia del *revival*, con el afijo *neo* (gr. neos 'reciente, nuevo') precediendo al adjetivo *colonial*, a pesar de que, como se verá, no todos los protagonistas parecen haber coincidido en la condición local y derivada que de este modo se atribuye como característica dominante a aquella arquitectura. Por ese motivo la caracterización suele ser usada como sinónimo de otras solo aparentemente similares, como *neovirreinal*, *neohispánico* o *renacimiento colonial*. A esto se agrega la incertidumbre estilística. Basta recordar que España conservó sus dominios americanos durante más de tres siglos para advertir que detrás de la aparente homogeneidad de la designación se ocultan diferencias sustanciales.

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 solo representaba todavía una voluntad de sujeción imperial —recuérdese que seguía ejerciendo su dominio sobre Cuba, y que aún en 1860 organizaba acciones navales contra el 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 agotadoras 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, lo que dio lugar a un largo período de reconsideración de ese pasado. Para el viejo patriciado criollo, las transformaciones sociales producidas por el aluvión in-



► PORTADA DE LA REVISTA DE ARQUITECTURA.



► CASA DE CATALUÑA DE EUGENIO CAMPOLONCH EN BS. AS.

migratorio iniciado en 1860, que permitió la participación de los recién llegados en las disputas por el poder económico y político, supuso una revisión de esos principios. Como forma de autolegitimación, se puso también en duda el presupuesto antiespañol, y empezaron a revalorizar las raíces españolas como sustento fundante de la condición patricia y criolla.

Como consecuencia 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 —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).

En 1898, un acontecimiento exterior vino a cruzarse con este proceso: España resultó derrotada por los Estados Unidos y perdió sus últimas posesiones imperiales, que quedaron bajo distintas formas de dominio norteamericano. Las consecuencias de este hecho significaron por un lado 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, determinó una brusca toma de conciencia de la presencia de una nueva amenaza.

La elaboración protagonizada por Unamuno tiene 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 existía, según Unamuno, una intrahistoria que encarnaba en los fenómenos que todo un pueblo, consciente o no, construía y transmitía eternamente. Lo universal y lo ideal no podían entenderse sino a partir de su manifestación más concreta, local y determinada; 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 argentinos como la de los vascos o la de los andaluces.

En el lado americano, la convulsión de 1898 dio origen a un movimiento de ideas que tenía como blanco la voracidad estadounidense sobre Latinoamérica y que culminó, en 1918, con las pasiones “antiimperialistas” con que la Reforma Universitaria iniciada en Córdoba encendió a los estudiantes de todo el Continente. Estas actitudes de reacción contra la política de los Estados Unidos dieron lugar a una ruptura 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 comenzaron a aparecer, todavía difusos, los rasgos de una identidad latinoamericana.

De manera que con el comienzo 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 comienza a experimentar una clara escisión. En la década del veinte, frente a la clara apropia-

ción por parte de la derecha de los valores del hispanismo, 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, adherir al universalismo o internacionalismo de base política socialista, que en la Argentina fue reforzado por la pluralidad de su composición étnica; la tercera, retroceder aún más atrás en el tiempo y liberarse de las elites yendo hacia las bases indígenas anteriores a la dominación española; la cuarta era la que prefirió la elite, saltar sobre España hacia una Europa metafísicamente clásica —tal como otro español, José Ortega y Gasset, le 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. El texto con el que Rojas inició sus reflexiones, *La restauración nacionalista*, fue publicado en 1909 y 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 li-*

teratura argentina (1923), respondía un núcleo central constituido por su preocupación ante lo que juzgaba ‘peligro de disgregación nacional’ como producto del aluvión inmigratorio.

EL DEBATE SOBRE LA “ARQUITECTURA NACIONAL”.

En las últimas décadas del siglo XIX surgieron en los países centrales las ideologías de la “particularidad nacional”. Con inspiración hegeliana, y sobre la base de la teoría clásica del carácter —que Taine desarrolló en clave positivista—, Viollet Le Duc, John Ruskin, Camillo Boito, Ragnar Oetsberg, entre muchos otros, postulaban la necesidad de una arquitectura que diera respuestas particulares al clima, la geografía y la tradición local.

Para todos los arquitectos de los primeros tiempos de la modernización, el del carácter configuró un grave problema por resolver. Aunque contaba con una larga tradición que se remontaba al texto de Vitruvio, a fines 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 Hyppolite Taine. Es que Taine, quien reemplazó a Viollet Le Duc en la cátedra de Historia de la Escuela, había elaborado una monumental construcción al emparejar la estética con los procedimientos y categorías de las ciencias naturales, basándola en los mecanismos de clasificación y, para ello, en la elasticidad del concepto de “carácter”.

Siendo el “carácter” aquello que define la particularidad dentro de una ley general de or-



► INTERIOR DE LA CASA DE CATALUÑA PROYECTADA POR EUGENIO CAMPOLONCH, EN BUENOS AIRES.

denamiento 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 se acercaba a la belleza ideal, normativa, o que imitaba 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*. 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 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 remitía a distintos modelos preexistentes, con una enorme riqueza de soluciones que permitían responder a diversos niveles de problemas. Un ejemplo son los nuevos programas, que introdujeron un espacio de incertidumbre sobre las formas con que correspondía representarlos. Las respuestas estaban abiertas y fueron exploradas en nuestro país en paralelo con las exploraciones de otros sitios.

En el plano del carácter particular, se introduce otro amplio campo de incertidumbres en la medida en que es por su intermedio como se plantean las cuestiones de la renovación técnica, a lo que deben agregarse todas las reflexiones ligadas al respeto de las tradiciones locales. De manera que a partir de la teoría académica era posible y necesario el desarrollo de una “arquitectura nacional”.

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

Si bien esta mirada benigna hacia las tra-

diciones locales se extendería por toda Latinoamérica, en la Argentina tuvo manifestaciones tempranas, ya en los primeros años del siglo, como 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 poco literaria y muy realista la metáfora de las ciudades y hasta las llanuras rioplatenses como “Babels sudamericanas”: a diferencia de lo que ocurría en cualquiera de las naciones europeas, en las que el debate remitía a una relativa unidad cultural, en aquellas cada comunidad nacional contaba con un repertorio particular de imágenes y acudía a sus profesionales para construirlas. Esto era lo que ocurría con Ranzenhöfer (v.) y los alemanes, Basset Smith (v.) y los ingleses, Broggi (v.) y los italianos, o Erlebe y los suizos.

Las primeras reflexiones en búsqueda de una “arquitectura nacional” se produjeron con motivo del Congreso Internacional del Centenario. En esa oportunidad, dos de las ponencias presentadas sobre asuntos de arquitectura se interrogaban acerca de la especificidad de nuestra condición: la del ingeniero Buschiazzo (v.) y la del ingeniero Muñoz González, este último para referirse específicamente al “Estilo Nacional Argentino en Arquitectura”. 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. A sus ojos, la ciudad se presentaba como un territorio 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.



► CAJA PROVINCIAL DE AHORRO, DE JAIME ROCA (CÓRDOBA).

IMÁGENES PARA LA MADRE PATRIA.

Hemos ya referido el conflicto provocado por el intento de autorrepresentación estilística de cada una de las comunidades nacionales, pero debemos prestar atención al particular lugar ocupado en ese conflicto por las arquitecturas representativas de los españoles. Para los inmigrantes de esta nacionalidad, porque debían introducirse con tacto suficiente como para no representar una identificación con el pasado que hubiera resultado tan resistida como la pretendida tutoría de la lengua que en esos mismos años pretendía imponer la Real Academia Española; y para los argentinos, porque una vez decidida la reivindicación de un “renacimiento colonial” debían encontrar una forma de no identificarse con la arquitectura española *tout court*.

En España, el debate sobre la posibilidad y la necesidad de reivindicar una arquitectura propia se inició a mediados del siglo XIX y, a la saga del debate francés, a través del redescubrimiento de los valores del Gótico español. A lo largo de la segunda mitad del siglo este debate tuvo diferentes expresiones, y alcanzó 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, oscilan entre quienes buscan inspirarse en la tradición para acceder a una arquitectura nueva, y quienes sostienen que solo por medio de la decantación de lo ya dado, es decir de su repetición arqueológica, se puede, a muy largo plazo, concebir una evolución y transformación del estilo. Entre los catalanes este debate conduce a las posiciones de Lluís Domènech i Montaner, quien en 1878 publica “En busca de una arquitectura nacional”, en línea con la primera de las interpretaciones citadas. También es posible diferenciar las posiciones nacionalistas, regionalistas y populistas. Los primeros sostenían la posibilidad 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; mientras que los últimos acusaban a los anteriores de interesarse solo 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 correspondían a aquellos que procuraban una regeneración de la cul-



► TEATRO NACIONAL CERVANTES, EN CÓRDOBA Y LIBERTAD, BUENOS AIRES (1921). FUE PROYECTADO POR ARANDA Y REPETTO.

tura española partiendo del Siglo de Oro. La adopción del Neomudéjar dio pie tanto al desarrollo de variantes regionales como a la construcción de otra imagen de España, sincrética, que precisamente en función de esa amalgama cultural había sido capaz de crear un estilo propio, adaptado a sus climas y tradiciones. Esto explica que el Neomudéjar fuera el estilo adoptado por las presentaciones españolas en las grandes exposiciones universales de finales del siglo XIX, y que la comunidad española haya preferido para sus arquitecturas en la Argentina o bien el Modernismo —un estilo sin nacionalidad—, o bien el Neomudéjar. Entre las primeras es conocida la obra de Julián García Nuñez (v.) en Buenos Aires y Jaime Roca (v.) en Rosario, y deben también destacarse la Asociación Patriótica Española (1915), la Casa de Cataluña, de Eugenio Campelonch (1890), y el Club Español de Enrique Folkers (v.), de 1912; mientras que de las segundas debe destacarse la obra de José Soler (Quinta de Maza, Hotel Central en Rosario; Centro español en Paraná).

Para los arquitectos argentinos el problema era más complejo; no solo porque en un mismo movimiento debían unirse y separarse de España, sino porque además nadie ignoraba que el Virreinato del Río de la Plata únicamente había dejado como testimonio de su irrelevancia para el Imperio español unas pocas toscas construcciones sin grandeza y relieve.

LAS TEORÍAS SOBRE LA ARQUITECTURA DEL PERÍODO COLONIAL.

De manera que lo que debía resolverse era la definición del modelo, o, en otras palabras, cuál era la “Arquitectura Colonial” buscada (v. *Historiografía de la Arquitectura*). A esta dificultad debía sumarse un obstáculo teórico: si bien la legalidad académica no descartaba los materiales y temas “innobles” o los estilos “decadentes” (por eso Christophersen podía admitirlo para una casa de campo), el suyo era un sistema de jerarquías que otorgaba a estas características una categoría inferior. Si se deseaba sortear este obstáculo había que saltar fuera del círculo académico, pero si también se quería

evitar la reproducción del pandemónium cosmopolita, se abría la pregunta: ¿cómo fundamentar teóricamente el cambio, cómo sostener un nuevo sistema?

Uno de los primeros intentos de valoración del legado arquitectónico argentino fue llevado a cabo por Leopoldo Lugones, en respuesta a un encargo del gobierno nacional. Por este motivo el poeta se trasladó a las ruinas jesuíticas de Misiones y publicó el resultado de sus estudios en *El imperio jesuítico*. Su juicio, elaborado desde criterios académicos clásicos, fue lapidario: se trataba de unas construcciones de poco valor, herederas de un estilo bastardo —el “Barroco”—, y fabricadas sin pericias y cuidados por curas e indios ignorantes de las leyes más preciosas de la disciplina arquitectónica.

Formado en el área austrohúngara bajo la influencia de la escuela de Viena y también de las ideas subjetivistas y románticas de John Ruskin, Juan Kronfuss (v.) fue el primero en recorrer el interior del país. Lo hacía munido de la ruskiniana “lámpara del sacrificio”, la voluntad de honrar a Dios, que dignificaba a su



► CASA DE RENTA EN ESTILO NEOCOLONIAL EN UNA ESQUINA TÍPICA DE BUENOS AIRES.

juicio las grandes construcciones religiosas y sus estructuras de servicio. Por otra parte, las teorías de Alois Riegl le proporcionaban una buena base sobre la cual valorizar la hasta entonces considerada “producción menor”, provinciana, y los “estilos tardíos” (como el Barroco americano). Pero sobre todo demostraban que era errónea la suposición positivista de una dependencia de la obra respecto de las condiciones materiales: había sido la “voluntad artística” de sus creadores y no el *milieu* la determinante de esa obra, como lo probaba el extraordinario esfuerzo realizado para llevar desde Misiones hasta Córdoba las duras maderas de su extraordinario templo jesuítico.

En la mirada de Pablo Hary (v. Lanús y 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 sustrato positivista de la Academia. A su juicio, no se trataba de desconocer el pasado, pero tampoco era admisible recogerlo con sensibilidad artística, como ocurría con las bellas pero demasiado imaginativas acuarelas de Kronfuss. Hary promovía un acercamiento detallado y “científico” a los monumentos, y su valoración académica “objetiva” consideraba a las obras dignas, pero insuficientes para constituir un estilo.

Martín Noel (v.) 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 indígena, a su juicio había prevalecido.

Héctor Greslebin (v.), 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. 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, Ancell 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 Mugica 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 “modernas” fue la de Ángel Guido (v.). Para la construcción de sus ideas, Guido se apoyó especialmente en la escuela crítica de Heinrich Wölfflin, lo que le permitió establecer dos importantes bases. Una, la validación teórica del “Barroco”, un estilo de especial desarrollo en América, que hasta entonces había sido considerado despectivamente según 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



► PATIO DE LA CASA DE LARRETA EN BUENOS AIRES.

permitía considerar y desechar una parte de la producción moderna contemporánea, en tanto, al caracterizarla como romántica y pintoresca, determinaba una desviación de las tendencias más profundamente clásicas que caracterizaban para él 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 destacable, que enlazaba con las ideas de aquellos modernistas que extraían también sus valores de un mundo simple y campesino, y desde allí enfrentaban las tendencias disolventes del maquinismo.

CARACTERÍSTICAS COMPOSITIVAS.

Vinculadas a modelos históricos realizados en gran aislamiento y con muchas dificultades, las construcciones neocoloniales ofrecieron una vía de legitimación estilística para la baja calidad de la mano de obra local. El “estilo” con-

taba 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 que podían 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 bronce, 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 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 Pintoresquismo (v.), el énfasis en los agrupamientos irregulares de las masas, lo que daba a muchas de estas arquitecturas las conformaciones cubistas y asimétricas que estaban explorando paralelamente 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 (v.) y Lacalle Alonso (v.) construyeron para Insausti en Belgrano (1927). Pero, como ocurría también 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 alrededor de un patio, pero, para definir el volumen del edificio, se levantaron torres en las esquinas, se cavaron *loggias* y agregaron galerías. Este era el procedimiento preferido de Noel, como puede observarse en el Pabellón Argentino de la Feria de Sevilla (1929), o en la residencia El Charrúa, Córdoba (1917).

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 alrededor de los cuales se densificaba la decoración. En su modalidad más frecuente, el Neocolonial explotó esta posibilidad con maestría. Un ejemplo lo cons-

tituye 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 (v.) 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 provenía también 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 y en la casa de Insausti.

No fueron estos 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 (v.), en Mendoza, y en el plateresco Banco Hipotecario de Salta, del arquitecto L. Pascucci, en cuya fa-



► INTERIOR DE LA CASA PARA ENRIQUE LARRETA EN BS. AS.



► PUENTE LA NORIA SOBRE EL RIACHUELO. EL MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS DECIDIÓ QUE EL PORTAL FUERA NEOCOLONIAL.

chada los vanos de dimensiones similares se repitieron con ritmo homogéneo saturando la superficie del paramento.

El sistema “neocolonial” no solo 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 solo dio lugar a juegos compositivos sobre las fachadas, es posible sostener lo contrario: 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. Espacios de este tipo son frecuentes en la arquitectura áulica de Noel, aunque 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 Ángel 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 es factible que derivaran de las arquitecturas neotudor, frecuentes en la publicística de esos años.

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 tráfico 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 edificio de la fábrica de su familia empleando el repertorio del nuevo estilo. 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. Por absurdo que resultara que la nueva industria reivindicara a las viejas artesanías, 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 (puentes Alsina y La Noria). También se construyeron algunas estaciones de servicio, como la “Posta de Yatasto” en Tucumán, cines y la estación terminal del Ferrocarril Buenos Aires en Avellaneda; sin embargo, el anacro-

nismo resultaba demasiado evidente y estos intentos fueron 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.

En el último caso son visibles 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 perdía sentido al hacerse los motivos inaccesibles a la vista, o promovía distorsiones proporcionales difíciles de controlar. Esto ocurrió en el 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. 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 de un hotel burgués, produjeron un contraste de resultados grotescos.

Un excelente documento da cuenta de este tipo de dificultades: los sucesivos anteproyectos para el Banco de Boston (1920, 1922 y 1924), de Chambers y Thomas (v.).

Expresión más adecuada de las relaciones de escala fue la Caja Popular de Ahorros, un edificio muy similar que Jaime Roca (v.) construyó en Córdoba en 1929.

EL ESTILO “CALIFORNIANO”; UNA ARQUITECTURA BUROCRÁTICA DE ESTADO.

La adopción y masiva difusión de la variante “californiana” del Neocolonial fue una consecuencia del triunfo de la doctrinas funcionalistas en la arquitectura argentina de la década del treinta.

A diferencia de lo ocurrido en otros países, el Modernismo no se desarrolló en nuestro país como producto de una articulación de la arquitectura con movimientos sociales o artísticos de vanguardia, sino como consecuencia de la profundización de un proceso por el cual las tendencias politécnicas triunfaron sobre las interpretaciones estéticas de la disciplina. Así, las ideas más consistentes que construyeron nuestro Modernismo estuvieron basadas en la lógica de la economía, la sencillez constructiva y la

eficiencia. A un Funcionalismo tomado al pie de la letra le bastaba responder a los requerimientos del programa para dar por resultado una obra con valores estéticos.

Así, los mecanismos y repertorios historicistas que regían la caracterización o permitían construir las dimensiones significativas de la arquitectura fueron abandonados sin considerar su reemplazo por las tensiones que determinaron las distintas exploraciones de otros modernismos. Para esta interpretación ingenieril del Funcionalismo, los edificios podían diferenciarse por tamaño, volumen o por la aparición dominante de determinados elementos singulares, pero se igualaban en el criterio compositivo, en la caracterización y en el repertorio.

Una vez realizadas algunas experiencias comenzó a advertirse que la fórmula funcionalista debía ser completada de algún modo. Debe considerarse además que en los años treinta se produjo un enorme proceso de ampliación de los organismos de proyecto del Estado, en sus niveles nacional, provincial y municipal (v. **Ministerio de Obras Públicas**). Esta expansión determinó también la necesidad de establecer mecanismos de proyecto relativamente sencillos y pragmáticos. 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—, el Funcionalismo actuó de manera similar el repertorio elemental del “Californiano” para caracterizar obras de escala doméstica, o de inserción no metropolitana. Puede decirse que con su vaga alusión hispánica y su construcción simple, el “Californiano” proporcionaba los gestos mínimos para evocar un pasado, una particularidad y unos significados de la “patria”, aptos para albergar a las negras vendedoras de tortas fritas, los aguateros y los próceres de yeso a que el programa escolar de Rojas había logrado reducir la historia argentina.

No es por azar que el Californiano burocrático fue adoptado 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, entre los que se destacan el Hospital de Avellaneda, los hogares escuela de Tucumán, Jujuy y Salta, la colonia climática infantil en Termas de Reyes, Jujuy, y los numerosos barrios, como el Presidente Perón en Saavedra, Buenos Aires,

construidos sin muchas variantes en casi toda la geografía argentina.

Cuando como producto de la difusión del automóvil, del aumento del tiempo libre y de las inéditas 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 acarrió 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 Históricas, confirmada por ley en 1940. De esa manera, los estudios de los monumentos del pasado adquirieron un estatuto institucional y comenzaron a ser desarrollados con el objeto de su preservación, con un rigor hasta entonces no exigido. 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*, que abordó sistemáticamente los principales monumentos y comenzó el estudio de zonas o conjuntos de valor (v. **Historiografía de la arquitectura; Preservación**).

Simultáneamente, a partir de la propuesta del Plan Regulador de Salta presentada en 1938 por Guido y Della Paolera (v.), en esa ciudad 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). J. F. L.

Bibliografía: Á. GUIDO. ARQUITECTURA HISPANOAMERICANA A TRAVÉS DE WÖLFFLIN. ROSARIO, 1927; ÍD. ORIENTACIÓN ESPIRITUAL DE LA ARQUITECTURA EN AMÉRICA. ROSARIO: TALLERES GRÁFICOS LA TIERRA, 1927; ÍD. ARQUEOLOGÍA Y ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA CRIOLLA. BS. AS.: CLEO, 1932; R. GUTIÉRREZ. PRESENCIA Y CONTINUIDAD DE ESPAÑA EN LA ARQUITECTURA RIOPLATENSE. BS. AS.: CONCENTRA, s/f; R. GUTIÉRREZ, M. GUTMAN Y V. PÉREZ ESCOLANO (COMP.). EL ARQUITECTO MARTÍN NOEL SU TIEMPO Y SU OBRA. SEVILLA: JUNTA DE ANDALUCÍA, 1995.

NEOGÓTICO. (v. **Romanticismo, arquitectura del**).

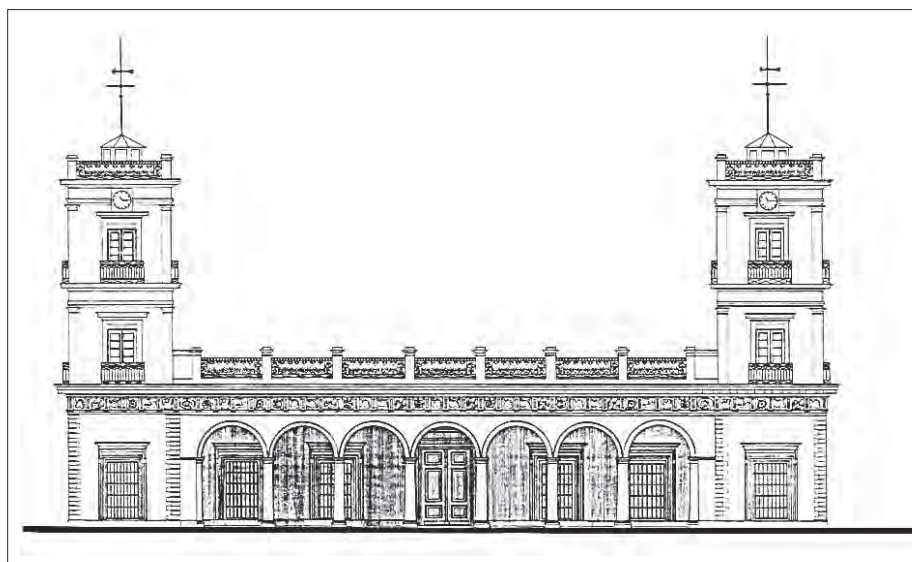
NEORRENACIMIENTO ITALIANO. m. Estilo arquitectónico correspondiente al período del Eclecticismo (v.), cuyo rasgo principal consiste en una recreación de los modelos y motivos del Renacimiento italiano. Tuvo importante repercusión en diversos países europeos y americanos a mediados del siglo XIX.

Se caracteriza por la utilización y la mezcla de elementos decorativos y tipologías derivadas de diversas corrientes peninsulares en un mismo edificio o, en otras ocasiones, por la aplicación de modelos pertenecientes a una escuela regional determinada. Empleado de manera masiva en la segunda mitad del siglo XIX, define la configuración del paisaje urbano de algunas capitales europeas y es identificado en general como el estilo adecuado para la expansión de la edificación doméstica durante el 1800, ya que el tipo de fachada de palacio urbano, ensayada durante el Renacimiento, se adapta perfectamente, por su grado de flexibilidad, a los nuevos programas derivados del crecimiento y la complejización funcional de las ciudades.

El interés por esta corriente, cuyas fuentes pueden rastrearse en el Neopalladianismo veneto y también en el estilo Imperio, se desarrolló en Italia durante el siglo XIX a partir de las reformas napoleónicas a la enseñanza y, posteriormente, durante el proceso de unificación



► TÍPICA FACHADA DEL LLAMADO ESTILO ITALIANIZANTE.



► FRENTE DEL PALACIO SAN JOSÉ PROYECTADO POR PEDRO FOSSATTI EN CONCEPCIÓN DEL URUGUAY, ENTRE RÍOS.

política de ese país. Los cambios y las exigencias de renovación generaron en el ámbito académico un debate que asumió tonos polémicos.

En efecto, a pesar de los esfuerzos por reconocer una identidad común, el fenómeno del *revival* (v.) en Italia planteó caminos regionales de carácter contrapuesto. La lucha por la hegemonía emprendida por diversos grupos culturales produjo efectos divergentes, como la adhesión a un purismo de tradición renacentista, que corresponde a nuestro caso, el retorno al Paleocristiano en Florencia y Roma, o bien la valorización del medioevo en Venecia, alimentada por las influencias de Ruskin.

Sin embargo, la perpetuación de ciertas temáticas propias de la cultura arquitectónica de las últimas décadas del siglo XVIII: la condena al Barroco-Rococó, el rechazo al “Borrominismo” y la admiración por Palladio son cuestiones decisivas que explican el desarrollo masivo de esta forma estilística y su pervivencia.

El modo de difusión del Neorrenacimiento es el debate académico. La Academia de San Luca en Roma, paso obligado de los pensionados de las diversas academias nacionales y regionales, se transformó en protagonista principal. Allí triunfó una suerte de purismo o historicismo ecléctico, erudito y conservador, con prevalencia del Neocinquecento, latente durante el período del llamado Neoclasicismo romano. En la construcción de esta nueva vertiente historicista se filtraban modos más modernos de concebir el espacio arquitectónico, aspectos constructivos nuevos, materiales como el hierro, complejas exigencias de confort, de higiene, comodidad, nuevas tipologías edilicias de

grandes dimensiones y más amplios y solemnes espacios. Consolidada en Italia a mediados del siglo XIX, esta corriente se difundió por diversos países europeos con singular éxito.

En la Argentina, el Neorrenacimiento italiano, que la historiografía ha calificado en general como “estilo italianizante”, se asocia al fenómeno de expansión urbana y sobre todo a la inmigración, cuya mano de obra —se supone— importó directamente de Italia esta modalidad.

Puede decirse que esta tendencia estética comienza a manifestarse claramente en el ámbito local a partir de Caseros, como corolario de los aires de renovación que se viven con la caída de Rosas y que justifican, como podemos leer en algunos escritos de la época (Sarmiento, Schiaffino), una necesaria ruptura en el campo del gusto.

Durante aproximadamente 30 años, el Neorrenacimiento predomina sobre cualquier otra corriente y se constituye en la herramienta fundamental de buena parte de los arquitectos de la época. La mayoría de los profesionales actuantes de origen predominantemente italiano, alemán, inglés, sumados a los pocos arquitectos argentinos que intervienen en el período, consideran este estilo como el más adecuado para las condiciones locales.

Por otra parte, la aparición de esta corriente marca un cambio, ya que amplía el campo de la ornamentación arquitectónica a las construcciones domésticas. Mientras el Neoclasicismo se había preocupado sólo por la decoración de las viviendas importantes, con el Neorrenacimiento italiano aparece la modalidad de ornamentar también las viviendas de

carácter modesto. Contra esta costumbre, facilitada por la elevación de la calidad de la mano de obra venida con la inmigración, reacciona Juan Martín Burgos (v.) en 1880. El problema, para Burgos, es la renuncia a los conceptos de “decoro urbano” y “carácter” que provoca esta democratización de la decoración arquitectónica en el conjunto de la edificación. La clara distribución, la economía de medios decorativos, la graduación necesaria para entender a la ciudad como un gran libro de signos arquitectónicos que expresa categorías y funciones, es lo que comienza a desaparecer a mediados de la segunda mitad del siglo XIX con la popularización de esta corriente. De allí que podamos afirmar que con el Neorrenacimiento italiano ingresa en el campo local el germen de la disolución del sistema clásico y su estructura de jerarquización.

El cambio en la edificación doméstica establece dos niveles de operación con resultados diversos. Por un lado, la ornamentación generalizada de las fachadas se hace presente cuando la noción neoclásica de la regularidad, asociada a la primera etapa del saber higiénico, empieza a entrar en crisis. (v. *Poscolonial*). Ya no se manifiesta como tan necesaria la alineación rectilínea de las calles, la ausencia de ornamentación, la prohibición de salientes y balcones, debido a que va desapareciendo la obligación —derivada del concepto del aire y el agua como portadores excluyentes de las enfermedades—, de una edificación regular.

Por el otro, esta redefinición del lenguaje arquitectónico no significa un cambio en la organización del hábitat local, una transformación de las tipologías o del tamaño de las parcelas. Al contrario, el nuevo modo estilístico debe adaptarse para cubrir necesidades formales impensadas en sus centros de origen. Fachadas demasiado estrechas para contener una modulación de órdenes y aberturas ritmadas, largos desarrollos de viviendas en planta baja, donde es imposible reproducir las reglas clásicas, son elementos que obligan a organizar el sistema con ductilidad, produciendo resultados diversos en relación con lo sucedido en otras latitudes.

CONTENIDOS ESTILÍSTICOS.

Los recursos lingüísticos utilizados son de una amplia variación ornamental, pero parten de un esquema básico: la secuencia de arcos de medio punto, encuadrados por molduras o flanqueados por medias columnas o pilastras. El resto de la decoración de la fachada implica una cornisa en correspondencia con el orden em-

pleado como límite de la terraza, y la utilización de balaustradas. También es habitual el uso de rejas de barrote redondo y guarniciones de plomo o metal blanco, y las puertas cancel, de notable trabajo en herrería de procedencia andaluza (v. **Hierro**). A ello debe agregarse una versión más modesta, propia de la construcción popular, que se manifiesta en la utilización de pilastras y cornisas que ritman tenuemente los muros, enmarcando ventanas rectangulares con pocos detalles decorativos. Este sistema de organización ornamental, en todas sus variantes, se hace posible gracias a la novedosa aparición, en concordancia con esta corriente, de piezas trabajadas *in situ* mediante moldes metálicos que pueden recibir material fresco, y de ornamentaciones arquitectónicas realizadas previamente en terracota: capiteles, medallones, *puttini*, hojas de acanto, guirnaldas, etc., que terminan por organizar de modo más flexible las fachadas de acuerdo con las necesidades o características del edificio.

Si bien no debemos olvidar que esta modalidad, tal como la describimos, está presente en algunos de los proyectos de Carlo Zucchi (v.) realizados entre 1830-1837, su generalización es posterior. Según hacen notar Martini y Peña, el uso de este estilo tiene dos momentos fundamentales que se desarrollan después de la caída de Rosas.

El primero corresponde al período inmediatamente posterior a 1852 y está marcado por la influencia cercana del Neoclasicismo. Los edificios de esta etapa tienen una mayor contención ornamental y las normas de esta corriente se mantienen fuera del campo de la edilicia común. Ejemplos de este período son: las obras de Eduardo Taylor (v.), como el palacio Muñoz, luego Club del Progreso (1856), el edificio anexo de la Aduana (1854), la Quinta Azcuénaga de Prilidiano Pueyrredón (v.), la sede de la Universidad, atribuida a Carlos Pellegrini (v.), la Legislatura (1863), de Jonás Larguía (v.), la Iglesia de Monserrat, todos ellos en Buenos Aires.

En el Litoral, a partir de la temprana presencia de exiliados garibaldinos, es donde encontramos en este primer momento otra serie de edificios significativos, sobre todo a partir de la creación de la Confederación y las necesidades de nuevas construcciones para albergar a sus autoridades en Paraná. Entre los más importantes pueden citarse la Residencia de Urquiza, la Casa de Gobierno (1857-1859), las Cámaras de Diputados y Senadores, etc.; casi todas obras de S. Danuzio (v.), a los cuales deben agregarse el teatro Tres de Febrero (1852-1853) del arquitecto José Guirce.



► PATIO INTERIOR DE LA CASA ROSADA.

En todos ellos el uso de la ornamentación respeta ciertas reglas de contención y austeridad. Ejemplo paradigmático en esta región — y primer edificio significativo realizado en esta corriente — es el Palacio San José, residencia de J.J. de Urquiza, proyectado por Pedro Fosatti (v.). A esta realización debemos agregar la estancia saladero de Santa Cándida y la catedral de Concepción del Uruguay. La casa de Urquiza, constituida como una “villa rústica”, según lo que indica la tradición de la Antigüedad y la tratadística —hay un modelo muy similar en el tratado de Scamozzi—, ejemplifica todas las características que asumirá el estilo en el ámbito local. Lo fundamental que pue-

de observarse en esta obra es la eliminación de las proporciones originales por razones programáticas. Como ya habíamos destacado, la utilización de esta modalidad no implica la modificación de los modos tipológicos locales. La pérdida de un amplio basamento y de dimensiones más holgadas para organizar el piano nobile (no existen aquí mezanini), junto a la costumbre de desarrollo de las viviendas y aun edificios públicos en una sola planta, son elementos que alteran sustancialmente las características del modelo.

La segunda etapa corresponde a la popularización del estilo y es la más abundante en ejemplos. Podemos citar en Buenos Aires: el edificio del Banco Hipotecario (1872-1876), la Facultad de Derecho (hoy Museo Etnográfico), de P. Benoit, la Curia Eclesiástica (1862), el Banco de Londres (1867), de F. Moog (v.), la Bolsa (1861), el primer Hospital Italiano de J. A. Buschiazzo (1855-1872), la Casa Rosada (1880), de Kihlberg (v.), y Tamburini (v.), etc.

En este período puede reconocerse la influencia de la cultura politecnica norditaliana a través de dos tipos de conductas: una más vinculada al Neoclasicismo, que asienta sus criterios compositivos en la referencia tipológica a la Antigüedad clásica (es el caso de Nicolás Canale (v.), autor de las iglesias de la Piedad y la Inmaculada Concepción de Belgrano, en Buenos Aires, además de los edificios públicos para el pueblo de Adrogué); otra ligada al proceso de creación de escuelas de aplicación, universidades e institutos superiores (Milán, Turín, Pavia, etc.), en los que prevalecen los aspectos técnicos de higiene y confort, la



► FACHADA ACTUAL DE LA CASA ROSADA SOBRE LA PLAZA DE MAYO EN BUENOS AIRES.

utilización de nuevos materiales y el uso de las tipologías con un criterio menos historicista de caracterización según el destino: este sería el caso de Juan A. Buschiazzo (v.).

Partiendo de cualquiera de estas dos corrientes, el Neorrenacimiento se convierte en el estilo excluyente de las construcciones institucionales. Entre 1870 y 1885 se realizan innumerables edificios con esas características. No pueden dejar de mencionarse, por su trascendencia: en Corrientes, la Catedral (1854-1865), las iglesias de Nuestra Señora de la Merced (1856-1858) y San Francisco (1858-1867), el teatro Torres de Vera (1858-1862) y el Cabildo o Legislatura Provincial (1856-1859), todas obras de Nicolás Grosso (v.). En Catamarca, la Casa de Gobierno (1857-1859), la terminación de la Catedral (1862-1875), la construcción del Colegio Nacional (1876), la Escuela Normal (1878) y el Seminario Conciliar (1882-1891), del italiano Luis Caravatti (v.). En Santiago del Estero, la Jefatura de Policía (1867) y la Catedral (1868-1878), de los hermanos Cánepa (v.).

En cuanto a la edificación doméstica, más allá de algunas modificaciones en las tipologías y la mayor complejización de los programas, la diferencia estuvo dada en la ornamentación de fachadas, zaguanes e interiores y en la extensión de este estilo aun a las construcciones más modestas.

Este cambio se vio avalado por la modificación de la mano de obra encargada de construir el parque habitacional de las ciudades en

constante crecimiento. La aparición de la inmigración italiana y el alto porcentaje de sus componentes dedicados a la construcción posibilitaron esta mutación estructural en los modos de edificar, a lo cual hay que agregar la importación de materiales y los cambios tecnológicos antes citados.

Sin embargo, esta hipótesis puede llegar a redefinirse si comparamos la producción local con otras de América Latina, en las cuales encontramos los mismos estilemas y el mismo modo técnico de producción, sin que medie para ello la existencia de una masiva inmigración peninsular.

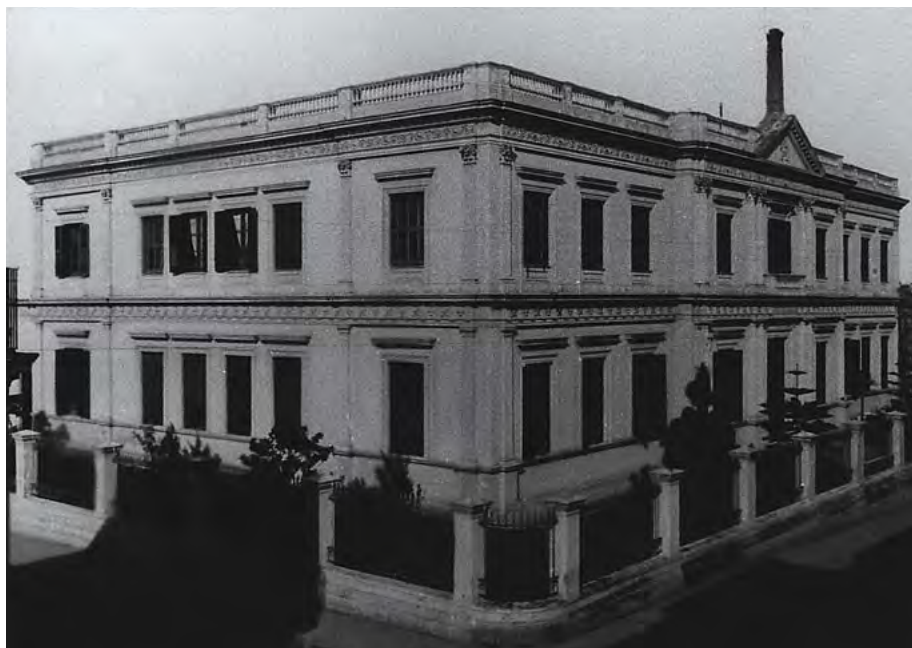
El cambio fundamental que hace a la lenta desaparición de este estilo cuando había alcanzado mayor desarrollo y profusión ornamental se genera a partir de la aparición, a mediados de los ochenta, de otras formas culturales en el campo de la arquitectura y de las artes visuales. Estas nuevas modalidades no solo responden a una mutación en los gustos de la elite hacia los estilos de matriz francesa, sino a una nueva composición de la sociedad que, cumplido en parte el proceso inmigratorio, incorpora estilos nacionales representativos de empresas, comunidades o asociaciones de origen extranjero. A ello debemos agregarle, dentro de la cultura arquitectónica, la generalización de los historicismos y del Eclecticismo (v.), propios de la crisis final del sistema clásico. El Neorrenacimiento pasa de ser una corriente hegemónica a constituirse en una alternativa

más dentro de un repertorio cada vez más vasto y complejo. De todos modos, puede seguirse su evolución en la obra posterior tanto de Morra (v.) como de Tamburini (v.), y en la versión regional (toscana) de Broggi (v.).

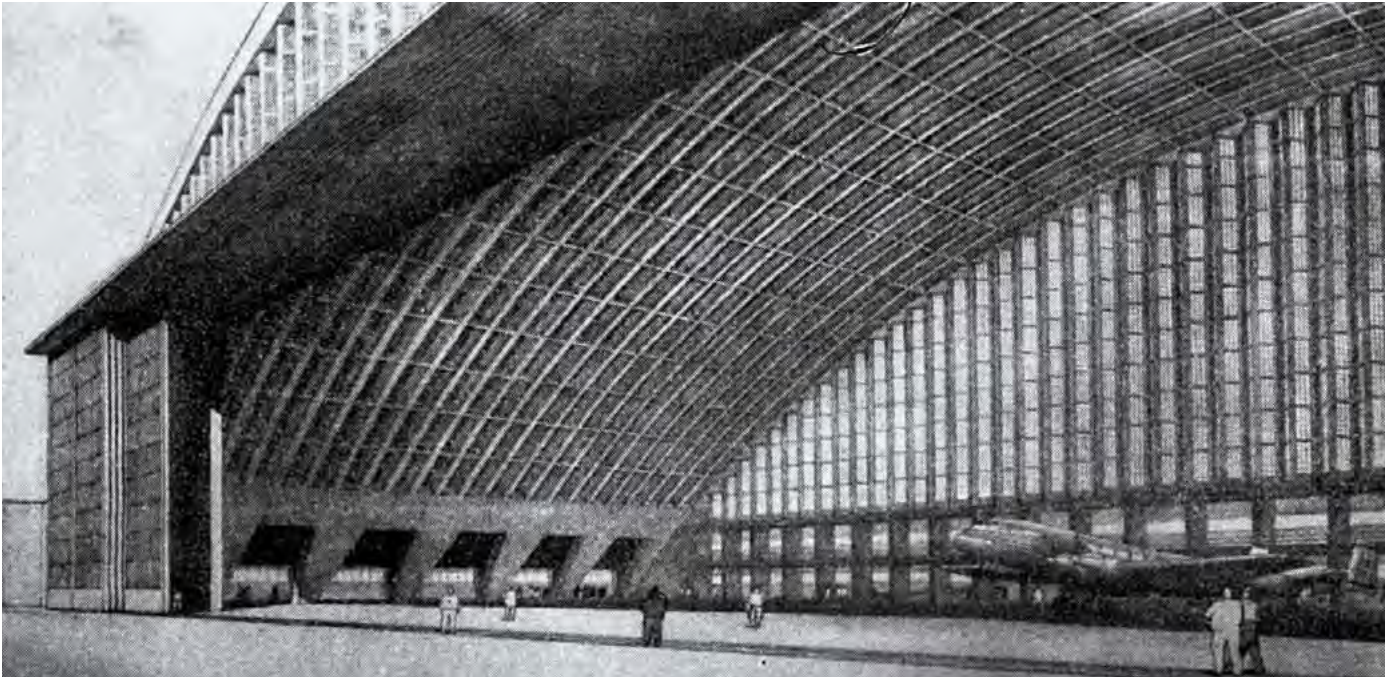
HISTORIA DE LA CRÍTICA.

El inicio de los estudios acerca de esta temática y de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XIX se debe, en buena parte, a Mario Buschiazzo (v.) y al grupo de investigadores del IAA que, bajo la guía de H. Pando (v.), llevaron a cabo una exhaustiva indagación acerca de esta arquitectura en Buenos Aires. Como resultado de ello se publicaron dos libros y numerosos artículos sobre el tema. Posteriormente, Martini y Peña volvieron a tratar la cuestión en su trabajo sobre la ornamentación en la arquitectura porteña, y lo llamaron por primera vez "Arquitectura italianizante", aunque el término había sido acuñado por M. Buschiazzo (v.) para caracterizar la arquitectura de E. Taylor (v.). Con ese nombre se ha asociado a este estilo durante los últimos 30 años. En el mismo trabajo, Peña y Martini intentan precisar sus características ornamentales y su relación con los materiales decorativos, además de explicitar una posible periodización del mismo. Ulteriormente R. Gutiérrez (v.) y G. Viñuales, en algunos de sus trabajos, han podido determinar la expansión y el grado de desarrollo de esta corriente tanto en las provincias del Litoral como en las del noreste. En un artículo reciente, A. Nicolini (v.) ha trazado una genealogía de esta modalidad estilística y ha propuesto rebautizarla con el nombre de "Neoclasicismo tardío" en vez de "italianizante" o, simplemente, "Neorrenacimiento". De todos modos, más allá de las cuestiones generales: el grado de difusión y un principio de periodización, no se ha avanzado todavía en profundidad en la consideración de este fenómeno. F. A / C. S.

Bibliografía: AA.VV. ARQUITECTURA DEL ESTADO DE BUENOS AIRES (1853-1862). Bs. As.: IAA, 1965; AA.VV. LA ARQUITECTURA EN BUENOS AIRES (1850-1880). Bs. As.: CUADERNOS DE BUENOS AIRES, XLI, MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES, 1965; J. X. MARTINI, J. M. PEÑA. LA ORNAMENTACIÓN EN LA ARQUITECTURA DE BUENOS AIRES. Bs. As.: IAA, 1966; R. GUTIÉRREZ. LA ARQUITECTURA DE LA CONFEDERACIÓN EN EL LITORAL FLUVIAL. RESISTENCIA: UNNE, 1973; G. BRANDARIZ. PRESENCIA ITALIANA EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA (1850-1930). EN MÍMEMO, 1995; A. NICOLINI. "NEOCLASICISMO TARDÍO EN HISPANOAMÉRICA". EN: ANALES DEL IAA. N.º 35-36, 2000-2001.



► CASA DE LA MONEDA ANTIGUA SOBRE LA CALLE MÉXICO EN EL CASCO FUNDACIONAL DE BUENOS AIRES.



► PROYECTO DE PIER LUIGI NERVI PARA UN HANGAR DEL AEROPUERTO MINISTRO PISTARINI, EZEIZA, BUENOS AIRES.

NERVI, PIER LUIGI. Sondrio (Italia), 1891 - Roma, 1979. Ingeniero. Fue uno de las más prestigiosos proyectistas estructurales de la segunda mitad del siglo XX. Su trabajo tuvo directa relación con el Instituto de Arquitectura de Tucumán (v.) y el grupo de profesores italianos que se desempeñaron en el mismo.

Pier Luigi Nervi (PLN) se graduó como Ingeniero Civil en la Universidad de Bologna en 1913 y fue profesor en la Universidad de Roma y conferencista o profesor visitante en numerosas universidades del mundo; entre sus reconocimientos internacionales se destacan la medalla de oro del American Institute of Architects (1964), del Institute of Structural Engineers de Londres (1968) y de la Académie d'Architecture de París (1973). Sus obras más significativas son el Estadio Comunal de Florencia (1930), el salón principal del Palacio de las Exposiciones de Turín (1948), el Palazzo y Palazzetto dello Sport en Roma (1956-1958) y el Aula para audiencias pontificias en Ciudad del Vaticano (1966).

La relación de PLN con la Argentina se estableció en primer lugar a través del emprendimiento de la Universidad de Tucumán. En 1948, el ingeniero italiano, que dirigía el Laboratorio de Ensayo de Materiales del Politécnico de Milán, fue contratado para calcular las estructuras del proyecto de Campus de dicha Universidad.

En 1949 participó en la licitación de hangares para el Aeropuerto de Ezeiza, aunque su proyecto no llegó a tiempo a Buenos Aires. PLN había realizado ocho experiencias de construcción de hangares en 1939 y ensayaba aquí una aplicación del sistema que había utilizado para el Palacio de Exposiciones de Turín en 1945, en el que cubría una luz de 100 m mediante un sistema ondulado de ferrocemento con piezas prefabricadas. En el proyecto de Ezeiza la luz hubiera sido de 180 metros.

En 1950 PLN visitó Buenos Aires, invitado por la Facultad de Arquitectura de la UBA. Sus conferencias fueron publicadas un año más tarde con el título de *El lenguaje arquitectónico*.

Para comprender el interés de la Facultad por la ingeniería estructural italiana es necesario aludir a las condiciones de la enseñanza de la arquitectura en Buenos Aires (v. **Enseñanza de la arquitectura**). Hasta 1947, cuando se funda la Facultad, los arquitectos habían tenido una formación híbrida con componentes politécnicas y de Beaux Arts. Egresaban como ingenieros en la especialidad de arquitectura, pero no había diferencias en las incumbencias profesionales. Es comprensible entonces que en el momento en que se buscaba consolidar la autonomía conseguida se procurara establecer una forma “arquitectónica” de concebir las estructuras, que diera al proyecto un rol dominante, subordinando a la ingeniería.

Así, el principal aspecto que se reivindica

de la obra de PLN cuando se lo presenta al público argentino es su defensa de la estática experimental, con el argumento de que el camino analítico “traba la imaginación”. PLN había conseguido establecer un puente entre arquitectos e ingenieros, en la medida en que presentaba a la arquitectura como síntesis de “ciencia y arte del construir”. Su reivindicación de un punto de partida sintético intuitivo se fundamentaba en el reconocimiento del “complejo mundo de fuerzas, de deformaciones y de adaptaciones” en el que debía sumergirse la obra contemporánea. “En este mundo —sostenía— penetra en forma más rápida y operante la comprensión intuitiva antes que el formalismo matemático, que es por su naturaleza incapaz de aprehender elementos que no son traducibles en definidas acciones de magnitud y dirección”. De este modo su revolucionaria concepción técnica se articulaba con la tradición académica francesa del *Parti* —la idea global que debe iniciar el proceso de proyecto—, instalada en el “polo *beaux arts*” de nuestra Escuela, como también lo hacía la idea del protagonismo estructural con el “polo politécnico” de la misma tradición. Y no es ajeno a esta influencia el hecho de que en Buenos Aires fueron los factores estructurales —más que los económicos, sociales o puramente teóricos— los que con mayor vigor condicionaron las primeras expresiones modernistas.

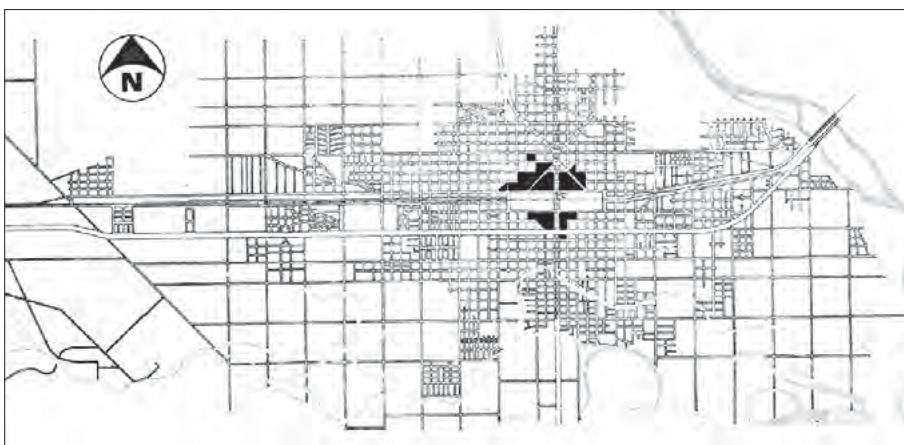
De este modo, la relación entre preocupa-

ción constructivo-estructural y principios académicos de composición, típicos de la vieja Escuela, no era antagónica con el Clasicismo de PLN, que hizo de la suya “una arquitectura nueva en las formas estructurales y antiquísima en la articulación espacial”. En este sentido PLN no solo constituía un puente entre arquitectos e ingenieros sino que se presentaba también como una posibilidad de articulación entre viejas y nuevas tendencias.

En relación con el grupo que operaba en Tucumán, PLN parece haber cubierto un doble rol. Por un lado, su teoría actualizaba el protagonismo estructural que todos sus integrantes habían recibido inicialmente de Choisy. Pero también daba pie para reforzar el incipiente Organicismo, en tanto sostenía que las estructuras resistentes debían ser consideradas “como organismos vivos”. De todos modos, el aspecto más concreto de su colaboración consistió en la relación establecida entre el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Tucumán (v.) y el Laboratorio de Ensayos y Modelos del Politécnico de Milán. En su proyecto para la CUT, el IAU puso en práctica algunas de las ideas ya mencionadas, y de este modo la estructura del edificio para residencia estudiantil fue concebido a la manera de las ramas de un árbol, modelo que también se siguió en la concepción del módulo básico de la estructura del Centro Cívico.

La introducción de la “prefiguración sintética” versus la concepción analítica fue determinante de la necesidad de construir también en Tucumán un laboratorio de ensayo de materiales, en la medida en que la modelística experimental constituye la apoyatura pragmática del momento intuitivo de la ideación. Por este motivo, la colaboración con el Politécnico no se limitó al cálculo y a la producción de modelos, sino que se amplió con la participación de uno de los principales colaboradores de PLN, el ingeniero Luis Oberti, en la construcción de un Laboratorio local. **J. F. L.**

NEUQUÉN. Ciudad capital de la provincia homónima, fundada oficialmente en 1904. Ubicada a 1265 km de la ciudad de Buenos Aires, se encuentra emplazada cerca de la unión de los ríos Neuquén y Limay. Con 224.685 habitantes en 2001, Neuquén pasó a ser la ciudad más populosa de la Patagonia y centro de un área de influencia que incluye al Alto Valle del Río Negro; al sumar cerca de medio millón de habitantes, constituye el área más densamente poblada de la región.



► PLANIMETRÍA DE LA CIUDAD DE NEUQUÉN DE MEDIADOS DEL SIGLO XX.

El Comoé, nombre con el que los mapuches conocían la región que hoy ocupa la Provincia del Neuquén, contaba, a fines del siglo XIX, con una de las poblaciones indígenas más numerosas de la Argentina. La llamada “Campaña al Desierto”, llevada a cabo en 1879, impactó fuertemente en la realidad social y territorial de esta región. La presencia militar se hizo sentir con la instalación de numerosos fortines. En estrecha relación con esta cadena de asentamientos, se funda en 1887 Chos Malal, que fue convertida al año siguiente en capital del Territorio del Neuquén. Transcurrida menos de una década y dada su ubicación poco accesible, el gobernador Bouquet Roldán decide trasladar la capital a un paraje conocido como Confluencia, en el extremo oriental del territorio, donde los ríos Limay y Neuquén se unen para formar el río Negro. Desde la creación de la Estación Neuquén en 1902, este paraje contó con la ventaja de estar conectado con Buenos Aires a través del Ferrocarril del Sud.

En 1904 se funda el pueblo de Neuquén como nueva capital del territorio. Si bien existía allí un caserío que se había formado en torno de la estación, el gobernador decidió ignorar su existencia haciendo demarcar, al norte de las vías, un trazado en damero cuyo centro estaba enfatizado por cuatro diagonales concurrentes. El trazado preveía también un amplio bulevar en sentido norte-sur. Posteriormente, a partir de la extensión de dicho bulevar, se amplía la planta urbana hacia el sur e incluye la playa de maniobras del ferrocarril. El plano resultante fue un cuadrado de 12 x 12 manzanas, en el que el área de convergencia de las diagonales había quedado desplazada hacia el norte, con la consiguiente pérdida de su centralidad respecto del trazado general.

En los primeros años el progreso edilicio in-

tenta poner a Neuquén a la altura de su estatus de capital. En 1905 se inaugura una sucursal del Banco Nación y se crea el Consejo Municipal. En 1916 se construye la casa de gobierno, que es terminada en varias etapas. Su fachada con reminiscencias medievales se destaca en un medio caracterizado, en sus primeras décadas, por la modestia de las construcciones.

Con la puesta en servicio de una infraestructura de riego para toda la zona de Confluencia, comienza en 1927 el desarrollo de la fruticultura, actividad que empezaba a desarrollarse también en el vecino valle del río Negro. Dichas obras habían sido comenzadas en 1910 como parte de la política de fomento de los territorios nacionales iniciada por Exequiel Ramos Mejía, ministro de obras públicas de la Nación, y en su proyecto y dirección se destacaban el ingeniero Cipolletti y varios ingenieros de la Compañía del Ferrocarril del Sud, principal ejecutora de las obras de riego. En la década de 1930 esta compañía de capitales ingleses alcanza un importante protagonismo dentro del sector frutícola, tanto en la faz técnica, con la creación de una chacra experimental, como en la faz comercial a través de la empresa subsidiaria Argentina Fruit Distributors. De esta manera, las tierras alrededor de la ciudad de Neuquén comienzan a subdividirse para dar paso a la creación de numerosas colonias agrícolas que encuentran en la fruticultura su actividad principal. El paisaje del valle que sirve de marco a la ciudad comienza a transformarse: los canales de riego, las plantaciones con su disposición en hilera y los álamos que bordean el límite de las propiedades y resaltan en verde la cuadrícula rural fueron conformando el paisaje de las chacras, un área verde en contraste con las mesetas semidesérticas circundantes. El rie-

go permitió también la forestación de calles de la propia ciudad. En este período se construye el primer puente carretero entre Neuquén y el valle del río Negro, obra que comienza a consolidar la creciente unión de ambas zonas valletanas.

El rol de centro de servicios de esta emergente zona rural, sumado a la construcción de nuevos edificios públicos luego de la provincialización del territorio del Neuquén en 1955, no alcanza a dar a la ciudad impulso suficiente, de manera que en la década de 1950 Neuquén era una ciudad con un modesto desarrollo edilicio y con una población que no superaba los 30.000 habitantes.

En 1960, con la realización de importantes obras hidroenergéticas como El Chocón, se produce un crecimiento importante, cuyo ritmo se acelera con la explotación de hidrocarburos en la década siguiente. Este crecimiento va acompañado por políticas de radicación industrial y por una gran expansión del sector de la construcción. De esta manera, entre 1970 y 1980, Neuquén ve duplicar su población, y llega a concentrar con su zona de influencia casi un 60% de la población de la provincia. En este proceso, la ciudad se ha ido convirtiendo en centro de una área que incluye a las locali-

dades de Plottier, Centenario y Cipolletti y, gravita también, dada su concentración de servicios, sobre toda la zona del Alto Valle, tanto en la sección neuquina como en la rionegrina.

La expansión se produjo en varias direcciones: hacia el norte por sobre la barda de la meseta y hacia el sur hasta el límite del río Limay. El crecimiento en estas dos direcciones tuvo como eje al bulevar norte-sur (hoy avenidas Argentina y Olascoaga). Dada la presencia de fuertes límites, como el río Limay al sur y el río Neuquén al norte, así como el límite relativo que constituye la meseta, la mayor expansión se produjo en dirección oeste, si se toma como eje la ruta 22 que corre paralela a las vías del ferrocarril. Convertida hoy en una ancha avenida, el eje este-oeste divide hoy en dos a toda la ciudad como lo hacían, con anterioridad, las vías del ferrocarril y su playa de maniobras. A medida que la ciudad fue creciendo y que la infraestructura ferroviaria perdió importancia, los terrenos del ferrocarril constituyeron un gran vacío en el centro mismo de la ciudad. La preocupación de las autoridades provinciales frente a esta situación llevó en 1973 a la elaboración de un “esquema de utilización” de dichos terrenos, y en 1975 a la contratación de los arquitectos Crespo, Lebrero y Miranda

para la preparación de una propuesta de renovación urbana. En la última, se señala la necesidad de aprovechar estos terrenos para la consolidación del centro de la ciudad, mediante la provisión de los servicios y el equipamiento faltantes, y se propone unir los sectores norte y sur a partir de dividir los terrenos en cuatro “super manzanas” que dan continuidad a la cuadrícula circundante. Recién en 1986, luego de ser trasladadas las instalaciones ferroviarias, se inaugura allí parte del denominado Parque Central, que incluye escuelas, áreas verdes y de estacionamiento, y un museo que supuso la recuperación de un viejo galpón ferroviario. En 1988 la sección este del Parque Central fue objeto de un concurso de anteproyectos para la construcción del llamado Centro Cultural Patagónico.

La baja densidad de ocupación de la planta urbana, sumada al carácter disperso del crecimiento, ha llevado a la ocupación de grandes superficies de las tierras fértiles del valle. Este crecimiento horizontal, a expensas de la tierra agrícola, planteó la necesidad de controlar el proceso de dispersión. De esta manera, se ha comenzado a densificar el área ya ocupada, lo que se tradujo en la construcción de edificios en altura en un número in-



► VISTA ACTUAL DE LA CIUDAD DE NEUQUÉN DESDE EL CENTRO HACIA LA ZONA ESTE.

usual para el tamaño de la ciudad. Se ha propuesto también el crecimiento hacia el norte, superando el límite de la meseta. Como puntal de esta proyectada expansión podemos mencionar el proyecto de los arquitectos Baudizzone, Lestard y Varas (v.) para la construcción del Shopping Neuquén, un gran centro de compras por complementarse con un hotel y un centro de convenciones.

Conocido localmente como el Gran Neuquén, el conjunto urbano que esta ciudad representa, sumado a su centralidad dentro de la región, ha llevado a algunos urbanistas a reconocer en él la existencia de una área metropolitana en formación. **F. W.**

Bibliografía: W. ROGIND. HISTORIA DEL FERROCARRIL SUD. Bs. As.: 1937; "DE RENOVACIÓN URBANA". EN: REVISTA SUMMA. N.º 91-92, 1975; C. A. VAPNARSKY. "UN ÁREA METROPOLITANA SINGULAR: EL ALTO VALLE DE RÍO NEGRO Y NEUQUÉN". EN: J. WILHEIM, F. CALDERÓN Y OTROS. MEDIO AMBIENTE Y URBANIZACIÓN. Bs. As.: 1982; "PROYECTO PARA EL PARQUE CENTRAL". EN: REVISTA SUMMA. N.º 237, 1987; C. A. VAPNARSKY Y E. PANTÉLIDES. LA FORMACIÓN DE UN ÁREA METROPOLITANA EN LA PATAGONIA. Bs. As.: 1987; "COMPLEJO CULTURAL PATAGÓNICO". EN: REVISTA SUMMA. N.º 290, 1991; AA.VV. NEUQUÉN, UNA GEOGRAFÍA ABIERTA. NEUQUÉN: 1996; J. M. RAONE. RESEÑA HISTÓRICA. CIUDAD DE NEUQUÉN: 92 ANIVERSARIO, 1996; CASA DE LA PROVINCIA DEL NEUQUÉN. FOLLETO DE HISTORIA. N.º 1. Bs. As.: 1998.

NICOLINI, ALBERTO. Buenos Aires, 1931. Arquitecto e historiador de la arquitectura y la ciudad. Especialista en historia de la arquitectura y el urbanismo del NOA y en historia urbana latinoamericana.

Se graduó en la FAU-UBA en 1958 e inmediatamente se trasladó a Tucumán, donde reside desde entonces. Es desde ese año profesor titular de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo de la UNT. Es profesor consulto de Historia de la Arquitectura Argentina y Contemporánea de la Universidad Nacional de Tucumán, donde ha desarrollado su carrera como docente e investigador. En esa casa de estudios fue director del Instituto de Historia de la Arquitectura. Es académico correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes y miembro del directorio del Fondo Nacional de las Artes. Ha sido profesor invitado en las universidades de Buenos Aires, Mar del Plata, en la Pablo Olavide de Sevilla y en el CRE de Salvador (Bahía).

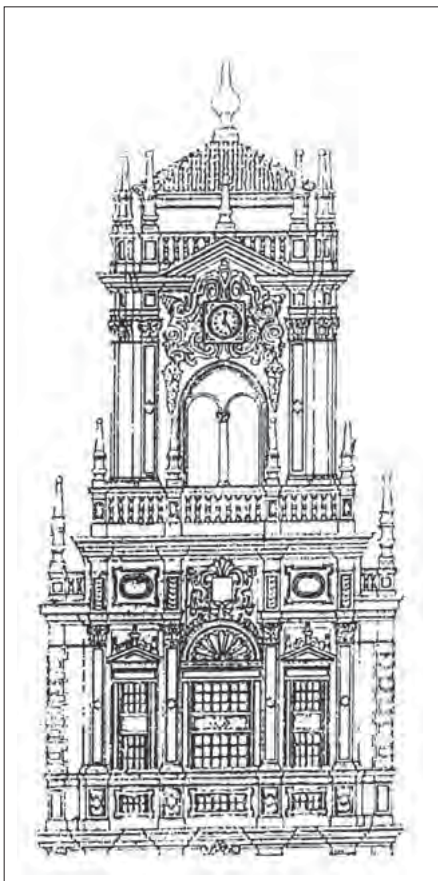
Miembro fundador y Presidente del Insti-

tuto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y Urbanismo (1978-1981).

Es autor de numerosas publicaciones sobre temas de historia de la arquitectura en la Argentina y en Latinoamérica. Sus investigaciones están ligadas con la arquitectura y el urbanismo del NOA y la historia de ciudades y regiones del subcontinente. Entre ellas se destacan: *Estudios sobre urbanismo latinoamericano* (1990), *Centros históricos de América Latina* (1990) y *Arquitectura Neocolonial, América Latina, Caribe y EE.UU.*, 1994.

NOEL, MARTÍN. Buenos Aires, 1888 – Íd., 1963.

Arquitecto, historiador del arte hispanoamericano, ensayista y político. Alcanzó relevancia en nuestro país al constituirse en el principal impulsor del estilo Neocolonial (v.). Su vasta actividad comprende, además de la producción de emblemáticas obras de arquitectura en este estilo, la protagónica intervención en la Comisión de Estética Edilicia, encargada de formular el Proyecto Orgánico para la ciudad de Buenos Aires, la creación de monumentos



► FRAGMENTO DE UNA DECORACIÓN NEOCOLONIAL.

históricos y la actuación en importantes instituciones vinculadas a la puesta en valor de manifestaciones del pasado colonial y al desarrollo de las bellas artes. La articulación de estas actividades se basa en su inalterable propósito de promover el "rescate" de una tradición cultural identificada con el legado hispano y su idealizada "fusión" con el arte precolombino, algo que a partir de la década de 1910 encontró gran interés dentro de la élite local, quien identificó allí a un importante factor cultural que podía contribuir a homogeneizar una conflictiva sociedad aluvional.

Proveniente de una familia de inmigrantes españoles enriquecidos con la industria y el comercio, MN fue una arquetípica figura del campo cultural local de las primeras décadas del siglo XX; ejemplo de burgués de familia extranjera que se convierte en un referente cultural destacado. En el marco de la apertura política iniciada con la Ley Sáenz Peña, que llevó al radicalismo al poder, MN llegó a ser uno de los máximos exponentes de la orientación artística que enmarcó, a partir de las celebraciones del Centenario de la Revolución de Mayo, la éfatica búsqueda de valores "nacionales".

En este sentido, MN representa la primera reacción de importancia contra un modelo en el que hegemonizó la cultura francesa, emblematizado en la arquitectura por la enseñanza académica y la permanente referencia a la *École des Beaux Arts*. Esta reacción partía de una mirada al pasado, para sublimar a aquellas manifestaciones que daban cuenta de un idealizado momento de dominación española. Aun así, esta construcción ideológica, que definiría el corpus teórico de la vasta producción posterior de MN, surgió luego de comenzar este un itinerario académico formativo.

MN inició su *cursus honorum* en París, en l'École Special d'Architecture, donde se graduó en 1909, para continuar luego sus estudios en la École des Beaux Arts. En París produjo sus primeros trabajos y obtuvo sus primeras distinciones (Medaille "Des Ancien Eleves" de la École Special d'Architecture, 1910, y Mention d'Honneur en el Salon des Artistes Françaises, 1911). Por encargo de su padre realizó el Pabellón de la Fábrica Noel para la Exposición Industrial del Centenario —montada en el Parque Tres de Febrero—, trabajo por el que recibió la Medalla de Oro en la Sección Industrial. También desde París realizó el proyecto de una villa en el Tigre, donde los Noel iniciaron la explotación frutícola para diversificar los insumos básicos de la gran fábrica de

chocolates y dulces montada, de la que Martín sería más tarde presidente. En este proyecto se evidencia una clara adscripción al sistema clásico, al igual en el pabellón de la Fábrica Noel, aunque aquí queda un tanto ocluida por las resonancias Art Nouveau de su imagen exterior.

Luego de su etapa formativa en París, el tradicional viaje instituido para conocer la arquitectura clásica griega y romana, en MN se trastocó por un itinerario seguido por el Alto Perú, donde registró el legado cultural del período de dominación hispana, que veía particularmente reflejado en la “auténtica tradición de la arquitectura religiosa”, que América había recogido para portar el “estandarte de fe redentora del catolicismo”. A ello se agregó una estadía en España que, antes de retornar definitivamente a Buenos Aires en 1913, lo interesó por las cualidades estéticas del caserío vasco y la arquitectura doméstica andaluza. Una vez en la Argentina, MN rápidamente se vinculó con importantes figuras de la elite, particularmente con quienes como Manuel Gálvez y Ricardo Rojas se constituyeron en los máximos referentes de la vertiente literaria encargada de afirmar una idea de Nación desde el cuestionamiento al cosmopolitismo metropolitano. Dentro de esta corriente, MN aportó su búsqueda arqueológica de formas ligadas al pasado hispano, para dar con una “estética conservadora”, capaz de desentrañar “los secretos de la tierra y la tradición”, asimilada directamente a lo nacional y a la preservación de “nuestra raza”.

En 1914 estas ideas fueron expuestas por primera vez en el Museo de Bellas Artes, cuando, con la conferencia “Arquitectura Colonial”, MN presentó su programa basado en la indagación de los monumentos y las iglesias del Alto Perú de los siglos XVI a XVIII, para dar comienzo una tarea “concientizadora” de lo que ello representaba para la raza hispanoamericana. La novedad que este aporte constituía para un cerrado campo disciplinar despertó rápidas adhesiones, como también cuestionamientos protagonizados desde la SCA por Christophersen (v.), para quien la Arquitectura Colonial era “un producto de poca calidad estética”, un estilo para ser utilizado en el medio rural y no en las ciudades.

La preocupación de MN apuntaba por entonces a consolidar un enfoque basado en una reinterpretación de la “teoría del carácter” y la noción de “genio del pueblo” de Taine, para prolongar al campo artístico la operación discursiva de la corriente literaria nacionalista. La amplia aceptación local que esta línea de pensamiento tuvo en los grupos hegemónicos,



► ABSIDE DE LA CAPILLA DE LA ESTANCIA EL ACELAIN PROYECTADA POR MARTÍN NOEL EN TANDIL.

se fundaba en la transferencia implícita de la conflictividad interna al instalar la “conciencia de raza” por sobre la marxista “conciencia de clase”. Esta transferencia a su vez le permitió a MN actuar con la laxitud subyacente de trabajar por la puesta en valor del pasado nacional a través de la construcción de una tradición hispana que, ante la escasa relevancia que ella tuvo en nuestro país, se valía de la Arquitectura Colonial alto peruana, debido a que ella reunía “los cánones de nuestra herencia artística”. La articulación entre nación y raza también acompañaría las ideas de fusión hispanoindígena con las que trató de ser explicado el proceso de mestización llevado a cabo en América entre españoles que perseguían fines puramente evangelizadores e indígenas “armónicamente” integrados a la nueva realidad colonial, en sintonía con la síntesis euríndica de Ricardo Rojas. Las ideas de MN también estaban en correspondencia con una operación cultural análoga a escala latinoamericana, que se hizo presente tanto en el mexicano Vasconcelos y su “raza cósmica”, como en la consigna de “crisol de razas”, convertida en razón de Estado en la Argentina.

MN también asumió un rol de publicista,

tanto de la tradición cultural como de la teoría arquitectónica que fundamentaba la manera de utilizarla en el presente. Este camino lo llevaría a convertirse en uno de los creadores de la historiografía del arte americano a partir del uso de nuevas fuentes, en un arquitecto “comprometido” con la aplicación estética de estas ideas, y en una figura de la política argentina sostenedora del nacionalismo a través de la creación de monumentos públicos.

En la faz estrictamente arquitectónica, los primeros comitentes contribuyeron a acentuar sus características de estilo. Luego de la casa para Julio Roca en Capital Federal, Anchorena 1350 (1916), el escritor hispanista Enrique Larreta —de quien MN se declararía un apasionado lector— y su esposa Josefina Anchorena le encargaron la refacción de su antigua casa del barrio de Belgrano (Juramento 2191); más tarde el casco, la capilla y demás instalaciones de la estancia El Acelain en Tandil, y en 1924 la casa de campo El Potrerillo en Alta Gracia, bajo el expreso requerimiento de que las respuestas fueran en todos los casos la “reproducción de un rincón de España”. En 1917, MN realizó otra casa de campo, en este caso en la estancia El Charrúa, de Venado Tuerto,



► IMAGEN DE LA FACHADA NEOCOLONIAL DEL MUSEO FERNÁNDEZ BLANCO EN EL BAJO PORTEÑO.

para Carlos Reyles; y, en el ámbito rural, también realizó la iglesia parroquial y colegio en Chillar, Provincia de Buenos Aires. También el Estado se vio atraído por las ideas de MN, quien entre 1917 y 1923, desde su mirada museística de los valores locales a preservar, realizó la restauración del Cabildo de Luján, para instalar en él al Museo Colonial e Histórico.

En 1924, con Ricardo Rojas como decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, quedó a cargo de MN el proyecto del edificio que debía albergar aquello que para sus autoridades debía ser “una casa de tradición y patriotismo”. Dicha Facultad, creada en 1897 por Miguel Cané, se convertía ahora en la imagen visible de una orientación idealista y espiritualista en la formación del conocimiento superior, contrapuesta en clave nacionalista al “deshumanizado” desarrollo científico y técnico que había conducido a la “gran guerra” europea.

En la respuesta de MN, la utilización de estilemas recogidos de universidades de la América colonial, se fue diluyendo en sucesivas propuestas debido a la complejidad del programa y de su implantación urbana, hasta llegar a una solución que marca los límites de la aplicabilidad del sistema neocolonial en una gran ciudad. En esta obra, pensada para ser levantada en una manzana adyacente al predio destinado al Museo Etnográfico, la decoración y los motivos hispanos no podían abarcar más que algunos sectores de un monumental edificio de ocho niveles, con una académica composición sintáctica y que, en su mayor parte, ex-

hibía exteriormente la racionalidad de una despojada envolvente en la que el Neocolonial quedaba reducido a episodios menores. En este sentido, trabajos en la Capital Federal, en los que abordó programas menos complejos, como la residencia particular de su hermano Carlos, en Suipacha 1422, y la suya propia —hoy Museo Fernández Blanco—, o el Colegio San Marón en la calle Paraguay, le habían permitido dar respuestas más armoniosas dentro de los lineamientos de esta corriente estilística. Lo mismo puede decirse de otras obras de carácter institucional, ajenas a requerimientos de gran escala, como el Museo Histórico Provincial de Corrientes (1929), o los encargos que directamente le efectuó el Presidente de la Nación, Marcelo T. de Alvear: el Palacio de la Embajada Argentina en Lima (1927) y el Pabellón Argentino en la Exposición Iberoamericana en



► VISTA DEL MUSEO FERNÁNDEZ BLANCO EN BUENOS AIRES.

Sevilla (1926-1929), donde además participó como delegado del Comité conformado bajo la presidencia de Enrique Larreta.

MN también fue el creador de la Comisión Nacional de Bellas Artes en 1920, y por su iniciativa nació ese año la Escuela Superior de Bellas Artes. En 1925, mientras se desempeñaba su hermano Carlos como intendente municipal de la ciudad de Buenos Aires, participó en la formulación del Proyecto Orgánico para la Ciudad de Buenos Aires, surgido de la Comisión de Estética Edilicia que integró en representación de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Más allá de su participación en esta Comisión, la actividad institucional de MN se prolongó en su desempeño al frente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, aunque, al igual que su tarea como director desde 1925 de la revista de arte y cultura *Síntesis*, y como responsable del Teatro Colón de Buenos Aires —desde 1922—, se interrumpió al producirse en 1930 el levantamiento militar contra el gobierno de Yrigoyen.

Ese mismo año surgió, en buena medida debido al impulso del propio MN, la cátedra de Arte Hispanoamericano y el Laboratorio de Arte Colonial Hispanoamericano, en Sevilla. Asimismo, y no obstante las interrupciones sufridas por razones políticas, al convertirse la Comisión Nacional de Bellas Artes en Academia Nacional de Bellas Artes, MN fue inmediatamente designado miembro de número en 1936, vicepresidente en 1938 y presidente desde 1944 hasta su muerte.

Un lugar preponderante en su actividad lo ocupa el papel desempeñado en la conformación de un nuevo campo historiográfico hispanoamericano; su trabajo *Contribuciones a la historia de la arquitectura hispanoamericana*, de 1922, mereció el primer premio de la Raza de la Real Academia San Fernando de España. Con este antecedente, en 1926 fue nombrado miembro de número de la Academia de Historia de ese país, y recibió además, en Madrid, la Medalla de Oro conmemorativa de la Fiesta de la Raza. En la Argentina, integró la Junta de Historia y Numismática desde 1919, y la Academia Nacional de la Historia, que más tarde surgió en su reemplazo. Esta actividad afianzó los estudios americanistas a través de la creación de nuevas instituciones.

En la década de 1930 su producción arquitectónica evidencia un progresivo despojamiento de la carga ornamental, de modo que se resiste la consistencia del sistema neocolonial para emerger por sobre él con más fuerza una sintaxis *Beaux Arts* —nunca del todo abandonada—, que podía admitir fachadas *Art Déco* o Racionalistas. Tras el temprano antecedente de este modo de operar, que representa la fábrica Noel de Buenos Aires, Patricios 1570 (1926), y del enigmático proyecto para la Escuela Superior de Bellas Artes en Retiro (1931), pueden entenderse en esta clave las obras realizadas en sociedad con el ingeniero Escasany: la Casa Radical, en Tucumán 1660 (1938), el Hospital Churrucá de la Policía Federal (1938) y la casa de renta Escasany, en Perú y Rivadavia (1944), todas en Buenos Aires.

En este sentido, y más allá de la aplicación en iglesias suburbanas (en Don Torcuato y Tigre, y proyectos no realizados para otras localidades del interior del país), o bien en un contexto favorecedor de este tipo de intervención, como lo era Potosí, donde entre 1947 y 1960 realizó el Gran Hotel y Teatro, el Neocolonial de MN se restringió hasta reducirse a episodios singulares, como lo son los murales cerámicos de la Línea C del Subterráneo, que realizó junto a Escasany en 1934.

En la década de 1930, MN también se desempeñó como diputado nacional, en representación del radicalismo alvearista, e impulsó desde allí una homogénea serie de medidas vinculadas al desarrollo de las bellas artes, a la introducción en la esfera oficial de oficinas para la realización de estudios urbanísticos y a la creación de monumentos históricos. En 1938 presentó el proyecto de creación de la Subsecretaría de Bellas Artes, para coordinar a través de este organismo todas las actividades artísticas

del país, función que excedía la capacidad de la Comisión Nacional de Bellas Artes que el propio MN había presidido. También ese año, por iniciativa de MN, surgió la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, ratificada por una ley sancionada en 1940 que continuó rigiendo por más de medio siglo. En 1939, MN propuso la creación de la Dirección Nacional de Urbanismo, para que, con una estructura permanente, fueran retomados estudios como los que fugazmente comenzaron con el Proyecto Orgánico para la urbanización del municipio de Buenos Aires en 1925. También ligada a sus inquietudes urbanísticas en el ámbito de la Capital Federal y el área metropolitana, impulsó medidas dirigidas a valorizar el Delta del Paraná. En su labor parlamentaria, impulsó una planificación orgánica de las obras públicas y sostuvo la necesidad de consagrar legalmente la defensa de “nuestro patrimonio artístico”.

Asimismo, su carácter de figura pública lo convirtió en esos años en un frecuente conferencista radial, ocupado en cuestiones vinculadas al urbanismo y especialmente al abordaje desde esa disciplina de la problemática de la vivienda obrera, tema este último en cuya praxis también incursionó con la realización de un conjunto en Mar del Plata (Bermejo 235), encargado por la Conferencia de Señoras de San Vicente de Paul en 1944.

Después de la activa participación mantenida en instituciones públicas y de su influyente actividad integrado en las filas del radicalismo, la última etapa de su vida, una vez finalizada su acción legislativa, da cuenta de un retraimiento de su rol propositivo y de concentración en exclusivos ámbitos sociales y académicos, en los que recibe numerosos homenajes por su vasta trayectoria en la Argentina y España. La retracción de MN de la esfera pública coincide con la asimilación por parte del peronismo de muchos de los contenidos que en materia estética había propugnado para crear una “cultura nacional”.

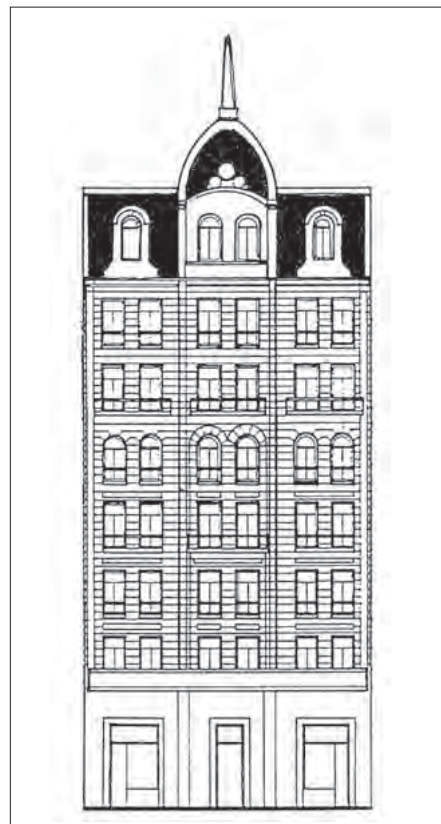
El Neocolonial (v.), devenido en estilo Californiano dentro del proceso de masificación de la sociedad conducida por un Estado que se valió de él para lograr una mayor inserción social, adquiriría por entonces las características de un fenómeno signado por el anonimato y el desprecio con que se desarrolló una producción poco proclive a admitir orientaciones disciplinares como las que surgían de las teorías estéticas de MN. Más allá de este proceso, que desbordó los límites estilísticos del Neocolonial, terminaron siendo mucho más

duraderos los aportes de MN en el campo historiográfico y su preocupación por la puesta en valor de monumentos históricos que, antes de producirse la introducción del Rossianismo en los años setenta, representa el más sólido antecedente de las corrientes preservacionistas en la arquitectura de nuestro país. **G. V.**

Bibliografía: R. GUTIÉRREZ, M. GUTMAN Y V. PÉREZ ESCOLANO (COMP.). *EL ARQUITECTO MARTÍN NOEL. SU TIEMPO Y SU OBRA*. SEVILLA: JUNTA DE ANDALUCÍA, 1995.

NORDMANN, CARLOS. Hannover (Prusia), 1858 - Buenos Aires, 1918. Arquitecto. Activo en Buenos Aires y en La Plata entre las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Proyectista y constructor de gran cantidad de obras, fue un fiel representante del Academicismo francés, aunque en sus trabajos pueden seguirse también las evoluciones del gusto ecléctico de la época.

Cursó estudios en la Escuela Técnica de Hannover entre 1875 y 1879, los que perfeccionó bajo la dirección de los arquitectos Heine y Walberecht. Se graduó en 1879 y su pri-



► CASA DE RENTA EN AVENIDA DE MAYO, DE C. NORDMANN.

mera obra fue la dirección del Hotel Continental de Hamburgo. Llegó a la Argentina en 1883, contratado por el gobierno de la Provincia de Buenos Aires para dirigir las obras del palacio legislativo (1881), proyectado por sus compatriotas, los arquitectos Heine y Hagemann (v.), y premiado en el concurso internacional. Luego trabajó con el arquitecto Juan A. Buschiazzo (v.) hasta 1890; instaló poco después su estudio en la calle Juncal 1440. Entre 1883 y 1886 realizó diversas tareas como la de arquitecto del Departamento de Ingenieros de la Provincia de Buenos Aires. Entre sus obras se destacan el Hospital y Escuela Ramón Santamarina y la iglesia Santa Ana en Tandil, varias sucursales del Banco de la Nación (Mar del Plata, Tres Arroyos, Laprida, La Boca, Lobos) y del Banco Transatlántico, el cine Select en La Plata, el diario *La Razón*, el Club Alemán y, en colaboración con el arquitecto Meyer, el Coliseo Argentino. Realizó también numerosas residencias privadas y casas de renta para Joaquín Chas y para las familias Lanús, Santamarina, Lezica Alvear, De Bary, Echagüe, etc.

Nordmann fue, probablemente, el arquitecto alemán que más se integró a los lineamientos del Academicismo francés, pero sin perder su carácter germánico. Su obra refleja la evolución estilística del período, desde el Clasicismo italianizante de su primera época junto a Buschiazzo, pasando por un período academicista de transición (*petit-hôtel*, Riobamba 961), hasta llegar al manejo acabado de los estilos borbónicos, que demostró en la dirección y construcción del Palacio Paz, proyectado en Francia por Sortais, o bien en los palacetes de su última época con propuestas simplificadas, en consonancia con la evolución del gusto francés, como su propia casa, de Juncal 1442. Su producción demuestra una versatilidad estilística notable, como es el caso del Coliseo Argentino (1905). Considerado en su época como el típico arquitecto de Barrio Norte, la mayoría de sus *petit-hôtels* obedecen a un diseño prototípico de tres plantas, con subsuelo para personal de servicio, un gran salón y hall de honor al frente, habitaciones en segundo nivel y otro piso superior con empinada mansarda. El cuerpo central se hallaba jerarquizado por un gran ventanal y flanqueado por dos accesos, uno principal y otro de servicio. La composición y los ornamentos eran marcadamente franceses, aunque utilizó infinidad de variantes vinculadas a las corrientes pintoresquistas y anticadémicas de la Secesión vienesa. Fue tesorero, vocal y presidente de la SCA durante el período 1910-1911, representando a esta institución en los con-



► QUINTA TORNQUIST EN SIERRA DE LA VENTANA PROYECTADA POR CARLOS NORDMANN.

curso del Hospital Centenario de Rosario y del Hospital Italiano. Desde su incorporación, se convirtió en uno de los más férreos defensores de los concursos de arquitectura, al bregar por la no-presentación de los socios en aquellos que no garantizaran montos de premios adecuados, otorgamiento de la dirección de obra a los ganadores, plazos de presentación razonables, etc. En 1903 fue designado para redactar, junto con el arquitecto Doyer, un Reglamento de Concursos, aprobado oficialmente por la SCA en febrero de 1904. J. T.

Bibliografía: AA.VV. INFLUENCIA ALEMANA EN LA ARQUITECTURA ARGENTINA. RESISTENCIA: TALLERES GRÁFICOS NORDESTE IMPRESORA, 1981; AA.VV. EL CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA SCA. BS. AS.: 1991.

NORMALIZACIÓN. f. Actividad que tiene por objeto establecer disposiciones aplicables a problemas reales o potenciales, destinadas a un uso común y repetido, a fin de obtener un ordenamiento óptimo en un contexto dado. Se utiliza como equivalente el término *estandarización* (adaptación de la voz inglesa). La palabra *condiciones* puede reemplazar también a *norma* y su utilización es anterior a la de esta en nuestro país.

Historia. Sin duda es posible hallar usos normales en la producción constructiva desde la historia más temprana de la humanidad, como las normas para la fabricación de ladrillo de los antiguos sumerios. Pero el concepto moderno de normalización está vinculado a los cambios en la mentalidad durante el siglo XVIII,

especialmente en relación con su afán sistemático, y con la transformación de las fuerzas productivas desde principios del siglo XIX. Ya antes de la Revolución Industrial, la necesidad de integrar las diversas técnicas, artes y oficios en el cuerpo orgánico de la tecnología, con el fin de una explotación racional del territorio, implicó la necesidad de compatibilizar medidas y cualidades de objetos diversos, así como de lograr pautas que permitieran la comparación de diversas metodologías técnicas. La posterior explosión de las fuerzas productivas y el avance de una economía de escala mundial hizo más acuciante esta necesidad. Posiblemente le corresponda a la Academia de Francia el mérito de plantear una de las primeras normas internacionales: el sistema métrico decimal. Su deliberado distanciamiento de las medidas naturales, como el pie o la vara, indica ya el criterio filosófico con el cual se encararía la normalización en el siglo XX. Este sistema fue adoptado en nuestro país a fines del siglo XIX, aunque la persistencia de los sistemas de medidas tradicionales fue tal que todavía algunos concebían en el nuevo siglo la posibilidad de cambiar el sistema métrico por el inglés, en función del comercio intenso con Inglaterra, que resistía la normalización internacional.

Si bien un sistema de medidas uniforme facilitaba el intercambio, especialmente referido a la construcción de máquinas —que se realizaba frecuentemente con piezas de distintos orígenes—, restaba un problema central: ¿cómo medir la calidad? y ¿cómo solicitar un material de determinada dureza o resistencia entre diversos países cuando se utilizaban sistemas de control diferentes? Los avances en este sentido provienen de la producción industrial y se trasladan luego a la construcción. El intento de sistematización más temprano se registra en los Estados Unidos, donde la industria estaba especialmente desarrollada y se encaminaba, antes que la europea, hacia una organización tayloriana de la producción, que requería la estandarización científica de materiales y herramientas. En 1899 surge la American Society for Testing Materials, sociedad en la que cooperaban la industria y el Estado en función de la determinación precisa de las condiciones de calidad. Pero es en Inglaterra, en 1901, donde se funda el primer instituto de normalización a nivel nacional con las características de los institutos modernos. Posiblemente inspirado en él, y en competencia con estos rasgos avanzados de la industria inglesa en expansión, se crea en Alemania, en 1907, el Deutscher Werkbund, asociación de inmensa

significación para la Arquitectura Moderna. Su objetivo de “ennoblecir el trabajo artesanal, relacionándolo con el arte y la industria”, otorgó una nueva dimensión al trabajo de normalización, al vincular actividades con procesos y tradiciones diversas.

La discusión entre estandarización y libertad de proyectación desarrollada en su propio seno alcanza dimensiones para la reflexión sobre la Modernidad que aquellos institutos exclusivamente técnicos no estaban en condiciones de realizar. Para los años veinte, la mayoría de los países europeos, como Francia, Alemania, Checoslovaquia, Bélgica, poseía institutos técnicos de normalización. El primer instituto de esta índole en Latinoamérica es el Instituto Argentino de Racionalización de Materiales, IRAM (v.), fundado en 1935. Para entonces, la Argentina ya contaba con algunos antecedentes de normalización sectoriales. Entre ellos pueden mencionarse los pliegos de condiciones para la recepción de cemento pórtland que OSN elaboró hacia 1914 y que sirvieron como única referencia en las tecnologías vinculadas al cemento (v.) hasta 1931; pero es principalmente en el campo de la tecnología eléctrica, que por su novedad no presentaba mayores resistencias a la normalización, donde se crean las primeras asociaciones de este tipo, en estrecha vinculación con las internacionales. Ya en la década del veinte es posible rastrear en artículos de revistas especializadas, como *La Ingeniería*, una conciencia más clara del significado de una normalización integral de la producción. Las referencias explícitas provienen de los Estados Unidos y de Alemania, y es en el campo de la tecnología del hormigón donde más se persigue la búsqueda de modelos normativos que contemplen principalmente las condiciones de calidad y las metodologías de cálculo. Más allá de las reglamentaciones, el país había conocido sin duda la construcción con elementos normalizados desde fines de siglo anterior. Esta se había desarrollado en vinculación, fundamentalmente, con las instalaciones inglesas de los ferrocarriles y, en forma más general, con programas industriales y de infraestructura urbana. El hierro fundido, que da paso al acero después de 1910, en sus distintas utilidades, desde los perfiles estructurales hasta las chapas estampadas, fue el material donde más temprano se aplicó la normalización. Pero no se trataba de una normalización local (v. Hierro).

Importantes fundiciones, como Vasena, poseían extensos catálogos de elementos normalizados que, desde fines de siglo, penetra-

ron también en la materialización de otro tipo de programas arquitectónicos, pero la construcción continuaba siendo eminentemente artesanal en el nivel masivo. De la misma manera, si bien asistimos tempranamente a cierta racionalización proyectual en el área de los edificios de servicio, no es posible hablar de normas de proyecto hasta los años veinte, cuando, en relación con la creación de la carrera de ingeniería industrial, comienzan a elaborarse normas básicas para la proyectación de edificios industriales. La irrupción madura de la idea de normalización en nuestro país está estrechamente relacionada con los cambios estructurales de los años treinta, cuando la política de sustitución de importaciones orienta la producción en el sentido de la racionalización y la efectividad. **G. S.**

NUESTRA ARQUITECTURA (NA). Revista de arquitectura, destinada a un público profesional, que se editó en Buenos Aires entre agosto de 1929 y mayo de 1986. Fue fundada por el ingeniero estadounidense Walter Hylton Scott. Su frecuencia era mensual hasta 1965; en adelante, su aparición fue alternativamente, bimensual, mensual o irregular.

La colección consta de 523 números; su continuidad y volumen son elementos destacables respecto de otras publicaciones argentinas semejantes. Junto a la *Revista de Arquitectura* (v.), editada por la SCA, pero sin el apoyo de una institución profesional, fue uno de los órganos de difusión más importantes del medio arquitectónico local hasta mediados de los años sesenta, cuando comenzó a compartir el campo con *summa* (v.).

Sus directores fueron los siguientes: entre 1929 y 1955 Hylton Scott, quien permaneció luego estrechamente vinculado a la revista; de 1955 a 1957, Raúl Burzaco; entre 1958 y 1969, Raúl Birabén (v. Birabén y Lacalle Alonso) y, desde 1969 a 1986 Norberto Muzio. La publicación dejó de editarse a partir de la muerte de este último.

La revista estaba vinculada a la Editorial Contemporánea, que también publicó, a partir de 1929, la revista *Casas y Jardines*, dirigida a un público más amplio. Para el mismo tipo de lectores, la editorial produjo inicialmente una serie de publicaciones no periódicas, como *Viviendas argentinas*, *La decoración de interiores* y *La arquitectura pintoresca*. A partir de 1950 comenzó a incorporar títulos más especializados, sobre todo en traducciones, como *La vivienda del mañana* (Nelson y Wright), *La*

Carta de Atenas (CIAM) o *Las lámparas de la Arquitectura Moderna* (R. Hudnut).

Los títulos publicados inicialmente indican que el interés central de la empresa editorial se encontraba en la vivienda, el programa arquitectónico al cual NA dedicó mayor atención.

Otras características generales contribuyeron a definir su perfil. Una de ellas es la amplitud de la selección estética realizada, ya que en el material publicado solían convivir tendencias y poéticas arquitectónicas de signo opuesto. Este carácter ecléctico fue el que le permitió subsistir a lo largo de un período prolongado, a diferencia de otras propuestas programáticas como *Tecné* (v.) u *Obrador*.

Otra característica que se mantiene hasta los años sesenta es la atenuación de la crítica en las obras publicadas, que se presentan en general muy ilustradas, pero acompañadas de textos explicativos o memorias escuetas.

Estas dos actitudes refuerzan el carácter laxo de la publicación y evidencian una voluntad de conformar un campo disciplinar sobre la base de lo que se consideraba posible, sin presionar demasiado sus límites. Una actitud cauta, antirrupturista, conciliadora, que entendía

la constitución de un campo como sumatoria de aportes diversos. Este carácter laxo dificulta la definición de una periodización rígida de su desarrollo. Desde la elección del nombre de la revista, cuyas razones nunca aparecieron en ella explicitadas, se introdujeron elementos de ambigüedad. *Nuestra Arquitectura* podía aludir a la conformación de un campo disciplinario local, eludiendo —para un socialista como Hylton Scott— la incómoda referencia a la nacionalidad, tanto como a la necesidad de consolidar una arquitectura vinculada estrechamente a las exigencias de su propio tiempo.

En cuanto a sus objetivos iniciales, la revista se proponía orientar al campo local en un momento que consideraba crítico para la arquitectura, tal como lo planteaba Hylton Scott en el primer editorial. Los elementos a través de los cuales NA pretendía dar orientación eran: la introducción del confort, la transformación de la vivienda y la conformación de una estética. Este programa de modernización se apoyaba en cuestiones centrales del debate arquitectónico de fines de los años veinte, donde



► TAPA DE LA EDICIÓN 559 DE LA REVISTA, 1984.

demandas locales, sociales y técnicas presionaban la discusión tanto como las sugerencias del debate internacional.

El primero de estos elementos ocupó un lugar central en los objetivos iniciales, tal como lo indica el artículo del primer número: “Los elementos del hogar”. Además, la revista incluía un servicio de informaciones técnicas, de consulta gratuita, y una lista de publicaciones de fabricantes e importadores. Este tópico no puede dejar de relacionarse con la penetración de la industria estadounidense en nuestro medio, que a lo largo de la década del veinte había ido contrarrestando la hegemonía inglesa, y se había centrado sobre todo en la industria de la construcción y en el confort.

La cuestión del confort estaba estrechamente vinculada con la transformación de la vivienda, ya que esta se consideraba fundada en dos pilares: la búsqueda de nuevas tipologías y el cambio técnico. La vivienda a la que se dirigían las preocupaciones de NA era la de la clase media asalariada o, en general, la de la población de ingresos fijos pero moderados, tema no siempre abordado por los arquitectos del momento, donde se requería “comodidad”, “confort” y eficiencia, tal como lo indica tempranamente el artículo “Las comodidades de la casa chica” (septiembre de 1929).

Esta propuesta de modernización del hogar se relacionaba con el debate local sobre vivienda popular, con la incipiente preocupación de los profesionales por el tema y con la enorme popularidad de la vivienda individual entre los sectores medios argentinos, aunque el énfasis puesto por NA en la idea de confort es un tópico no siempre abordado por los campos indicados.

En cuanto a sus preferencias estéticas, la actitud de la revista fue más cauta, sobre todo en los números iniciales. En el primero, en el artículo “Arquitectura Moderna”, traducción de la estadounidense *Architecture*, un observador norteamericano comentaba con entusiasmo la Modernidad europea, pero el editor tomaba distancia al cuestionar el marcado repudio de la tradición que dicha posición implicaba. En el número 4 se incluyó un artículo de Le Corbusier, a propósito de su paso por Buenos Aires, aunque se presentaba este evento con tanta cautela como la del ejemplo anterior.

En la producción presentada durante los primeros años de la revista coexistían también estéticas diversas: por ejemplo, viviendas pintorescas en Mar del Plata (R. Soto Acebal); un patio “español” (Sánchez, Lagos y De la Torre, v.); líneas decididamente modernas (Bustillo, v.), casa

Ocampo) o *Art Déco* (A. Virasoro, v.). Otro buen ejemplo es el del número de diciembre de 1931, donde se presentaban obras de Gropius (v.) a la vez que opulentos chalets de actores de cine de Los Ángeles.

A través de estos elementos se observa que la propuesta inicial no residía en la difusión de una estética precisa. La idea de Modernidad que fundaba el proyecto editorial parece basarse, en cambio, en una transformación interior de la arquitectura, centrada en aspectos tipológicos y técnicos.

En esta idea de Modernidad se articula la gran cantidad de referencias norteamericanas que la revista difundía. Emerge de ella la tradición del habitar anglosajón, del hogar íntimo y confortable, coherente, además, como noción de técnica restringida a la acepción del confort.

De esta manera aparecían las casas californianas como un modelo posible para la necesaria transformación de las formas habituales del habitar popular, tema que se inició con la presentación de una obra de Carlos Malbranche (“Una casa californiana”) en mayo de 1930.

También una gran cantidad de artículos de tono didáctico, referidos al interior de la vivienda, a la decoración, a las características del *living-room*, seguían esta misma línea: la búsqueda del “hogar”. El chalet que ilustraba la portada de la revista parece resumir el sentido de la propuesta inicial de NA, tal como Hylton Scott la ideaba.

Un año después de su inicio, la revista comenzó a publicar obras modernas en forma sistemática: A. Prebisch (v.), W. Acosta (v.), A. Martínez (v.) y L. Dourge (v.), A. Vilar (v.). En este sentido, el número de abril de 1932, que introdujo una nueva portada diseñada por W. Acosta, marca un hito en cuanto a la adhesión a las formas radicales de la Modernidad.

Este nuevo período se extendió hasta fines de la década del treinta y ha recibido un mayor interés de la historiografía, ya que NA constituyó así el mayor espacio de difusión y consolidación del Racionalismo en la Argentina (v. **Moderna, arquitectura**).

A este proceso debe agregarse otro elemento central que contribuyó a construir el nuevo perfil de la revista: los editoriales de Hylton Scott, referidos en muchos casos a la vivienda, abordaban problemáticas nuevas con respecto al momento fundacional: la industrialización de la construcción, la construcción masiva y la apelación a la intervención del Estado en la cuestión de la vivienda colectiva.

La propia definición de arquitectura y la representación social del arquitecto sustentadas

por la revista cambiaron en este momento, hecho que indicaba que la adhesión al Racionalismo conllevaba una carga transformadora profunda. Así, la arquitectura se precisaba como “problema social y no como arte” (1931); y se proponían discusiones con posiciones tradicionales, como las sustentadas por la SCA a través de la *Revista de Arquitectura* (v.). Una serie de notas criticaba las modalidades institucionales, las competencias de los títulos profesionales y ciertos elementos básicos del ejercicio liberal de la profesión.

Posiblemente Acosta fue el colaborador central de este período —aunque también sobresalían Vilar y Prebish—, no solo por la publicación de sus obras y artículos, sino también por la introducción de referencias al Racionalismo en el plano internacional, ajenas a la perspectiva inicial de la revista: Gropius (v.), Neutra y, en menor medida, Le Corbusier (v.) y otros integrantes del CIAM (v.).

Al respecto, también debe tenerse en cuenta la llegada al país del colaborador de Gropius, Frank Moller, quien comentó la obra del maestro en la revista (diciembre de 1931), presentando también obras firmadas por ambos, en Alemania y en la Argentina.

A fines de 1935, esta insistencia en la arquitectura alemana cedió paso a otros ejemplos del Racionalismo europeo: L. Kozma, A. Sartoris (v.) y otras figuras italianas, como G. Ponti. También A. Lurçat, Sert, Torres Clavet y Zak.

Tal era el panorama dominante, mientras que la línea inicial de la revista y las referencias estadounidenses parecían pasar a segundo plano. Dentro de esta dirección, merecen subrayarse algunos artículos de Horacio Moyano Navarro (v.) —formado en los EE.UU.— sobre rascacielos; la serie de colaboraciones del húngaro M. D. de Dubovay; obras de Carlos Malbranche y Luis Aberastain Oro; mientras que también el número de febrero de 1934, “Nuestra Arquitectura en Mar del Plata”, mostraba la producción ecléctica que había caracterizado el primer momento de vida de la revista. Pero lo cierto es que, paulatinamente, esta línea llega casi a desaparecer, sobre todo entre 1936 y 1938.

También con respecto a estas dos vertientes, es significativo notar que hubo un solo arquitecto que tuvo una presencia notable y sostenida a lo largo de todo el desarrollo de la publicación: Richard Neutra (v.), figura que puede pensarse como articuladora de los dos polos dominantes en NA: Racionalismo y Organicismo, cultura europea y tradición americana, técnica y hogar, como un punto de encuentro en-

tre preocupaciones que en la década del treinta convivían distanciadas. Este tipo de articulación prefigura las búsquedas de los años 1945-1955.

Pero ya a fines de dicha década el predominio de la línea racionalista comenzó a evidenciar quiebres. La publicación, en octubre de 1938, de la “Casa de la cascada” de Wright puede considerarse el anuncio de una serie de cambios en la producción local, que la revista evidenciaba, un viraje en las obras de ciertas figuras claves del Racionalismo y colaboradores centrales de NA, que comenzaban a interesarse por la utilización de materiales locales o por búsquedas regionalistas (los casos de A. Vilar, A. Prebisch o A. Martínez).

Esta nueva aproximación, que más tarde se denominaría Modernismo Regionalista, se relacionaba con un cambio generalizado en el debate internacional, indicado por figuras como Aalto, Le Corbusier o Neutra, y la valoración de arquitecturas de países marginales como las de Finlandia, Suecia o Brasil (v. *Tecné*).

Dentro de este mismo proceso se inicia una nueva generación, como la que representa Austral (v.), cuya formación registró tempranamente NA. Sus integrantes manifestaban una similar voluntad de distanciarse del período racionalista.

También reaparece en la revista la arquitectura de chalets, que dejaba ya de ceñirse al Californiano para incorporar una amplia gama de tipologías de viviendas suburbanas, casas de *week-end*, *country clubs*, estancias y casas de vacaciones en Mar del Plata. Entre ellas puede señalarse la gran cantidad de obras de Aberastain Oro y Rodríguez Etcheto en Mar del Plata; los *cottages* con techo de paja de Lyman Dudley (v.); la casa del Tortugas Country Club, de Sacriste (v.), o la casa en el lago Nahuel Huapi, de A. Bustillo.

Si la casa de renta, programa esencialmente urbano, más precisamente metropolitano, puede considerarse emblemática de los contenidos de la publicación en la década del treinta, la vivienda suburbana o rural, esto es, el campo, el interior, pueden pensarse como las figuras condensadoras del nuevo momento.

Estas tendencias se fueron acentuando entre 1940 y 1944, y se observan sobre todo en las obras publicadas. En cambio, son pocos los artículos que dan cuenta del desplazamiento; entre ellos, dos de Federico Ruiz Guiñazú, “El material y la arquitectura” (1940) y “La ciudad en el paisaje” (1941), señalan dos núcleos de preocupaciones centrales del momento.

A la vez, en comparación con el período anterior, eran escasas las referencias extranjeras

que se publicaban (entre ellas se destacan las de R. Neutra, el decorador francés Jean Royère, Gilbert Rhode, Schweikher y Lamb, continuando con el predominio de obras realizadas en los EE.UU.).

Además de los cambios concretos que había traído aparejada la guerra mundial para el país, ella parecía crear un clima cultural de introspección, forzando la mirada hacia el interior, cuando los grandes programas de modernización urbana se consideraban de difícil abordaje.

Dos editoriales de Hylton Scott aludieron a la difícil situación en que la guerra colocaba a la industria de la construcción local. En el primero, de octubre de 1939, manifestaba aún cierto optimismo en la rápida regularización de los desfases producidos, pero en el segundo, de abril de 1942, consideraba inexorable una disminución de los estándares de vida de todos los países y aconsejaba moderación y equilibrio. En este clima, NA parecía recuperar una de sus líneas de búsquedas iniciales: aquella que, alrededor de la vivienda individual, remitía a una Modernidad ligada a la tradición.

Pero, en 1940, este retorno a los modelos impulsados por la revista en 1929 no parecía complacer completamente a su director, quien, a partir de su apoyo al Racionalismo, había incorporado el tema de la experimentación en arquitectura como un nuevo valor, imprescindible para su desarrollo. Tal vez esta razón explique la ausencia de artículos críticos que reflexionen sobre las nuevas orientaciones del período.

Este ciclo de introspección finalizó en 1944, cuando comenzaron a publicarse los nuevos temas de la posguerra. Números como el de septiembre de 1944, dedicado a la reconstrucción de Gran Bretaña, o el de noviembre del mismo año, que, traduciendo a la revista *Architectural Record*, informaba fundamentalmente sobre dos temas para tener en cuenta de allí en más: la prefabricación y el urbanismo.

El segundo de los temas fue sin duda el más importante, ya que el primero pronto se consideró difícil de implementar en el país; por lo tanto, los materiales referidos al tema tenían un carácter más informativo que propositivo.

La publicación sistemática de las problemáticas del urbanismo fue mucho más decidida, aunque tardía, si se compara con el énfasis puesto en ellas por la *Revista de Arquitectura* en los años treinta. Se inició en 1944, a partir de los temas ya indicados, pero también alrededor de cuestiones locales, como el debate sobre la reconstrucción de San Juan. Adquirieron mayor precisión a partir de la traducción

de una serie de artículos de *Pencil Points* que introducían el debate norteamericano en 1945. En cuanto al ámbito local, el tema estuvo a cargo de José M. Pastor (v.), quien, entre 1945 y 1947, publicó regularmente artículos sobre planeamiento. En ellos se muestra partidario de las teorías descentralizadoras y de los planes regionales, posición a la que la revista adhería, y dedica un número a la obra de “La autoridad del Valle del Tennessee” (1946), referencia clave de aquellas teorías.

La publicación comenzó así a adoptar una nueva dirección, caracterizada por la introducción de estos nuevos tópicos y por la abundante publicación de arquitectura internacional —sobre todo estadounidense—, en detrimento de la difusión de la producción local. Superado el momento inicial de “puesta al día” que entrañaba el comienzo de la posguerra, esta tendencia se fue afirmando más tarde como forma particular de respuesta frente a una nueva situación política, que tendría importantes consecuencias en el campo arquitectónico: la llegada del peronismo.

Este hecho no deja de ser sorprendente, ya que la revista siempre se había propuesto ser una publicación especializada, que no ingresaba en cuestiones políticas o religiosas. Pero durante los gobiernos peronistas, sin abandonar completamente estas premisas, adoptó una estrategia que podría llamarse de “resistencia cultural”; esta se desarrolla entre 1946 y 1953, prolongando por años el panorama que ofrecía en los inicios de la posguerra.

Los contenidos salientes de tal estrategia fueron los siguientes:

► A través de los editoriales se realizaban críticas a la acción del Estado por su política de obras públicas y vivienda, que se consideraban inadecuadas para la capacidad productiva del país o carentes de valor arquitectónico. Así también se criticaban las iniciativas de planificación o la relación entre arquitectura, Estado y cultura. En ese sentido, debe destacarse el temprano artículo de Moyano Navarro (septiembre de 1945), donde se discutía el modelo estatal que se estaba configurando.

► Se publicaba más material extranjero que local, ignorando voluntariamente gran parte de esta última producción. La incomodidad política se combinaba con la percepción de improductividad cultural en el período: según Hylton Scott, la arquitectura argentina se había paralizado en 1940, ya que, por diversas razones, la experimentación se hacía imposible (1954). De esta manera, las referencias extranjeras constituían una suerte de refugio, de exilio, frente

a una realidad política y cultural no deseada, así como una apelación a su transformación.

► Otra alternativa para ignorar la mayor parte de la obra producida por el Estado (excluyendo “los partes de la dictadura” y los “pangegóricos preparados por los hombres de gobierno”, como se afirmaba en el editorial de agosto de 1955), era la publicación de números monográficos, de autores argentinos o extranjeros: Amancio Williams (agosto de 1947); Auditorio de Buenos Aires (enero de 1948); Ciudad Universitaria de Tucumán; Richard Neutra (julio de 1953); Marcel Breuer (septiembre de 1947).

Esta estrategia fue paulatinamente abandonada al iniciarse la década del cincuenta. En 1951 se incluyó la sección “Nuestro Urbanismo”, donde se publicaban obras locales, sobre todo de Pastor y Bonilla (v.). En 1953, se incorporaron las páginas del Centro de Estudiantes, que produjeron un efecto refrescante en la publicación, al introducir nuevos problemas y enfoques teóricos, entre los que deben señalarse las discusiones alrededor de la Arquitectura Orgánica y, más tarde, el interés por la historia de la arquitectura.

La cuestión de la Arquitectura Orgánica comienza a tematizarse en forma explícita y reiterada en 1952, a partir de los artículos de Enrico Tedeschi (v.), en los cuales no podían sino resonar ecos de la visita a Buenos Aires de Bruno Zevi (v.) en 1950. De este último autor ya se había publicado en noviembre de 1949 su conocido artículo de discusión con las corrientes funcionalistas: “Sobre la cultura arquitectónica”. Las reflexiones del debate italiano permitían a NA definir teóricamente las posiciones que ya había adoptado en sus editoriales, en la selección de obras presentadas y en sus universos de referencia, y consolidaban su visión de una Modernidad que no destruyera los valores tradicionales del habitar.

Finalmente, otro signo de la finalización de aquella actitud de resistencia pasiva, consistió en la intención de publicar obras de autores latinoamericanos, campo poco frecuentado hasta ese momento por la publicación. Tal intención se hizo explícita en el editorial de septiembre de 1953, en un número dedicado a Antonio Bonet, y se prolongó en los años siguientes, sobre todo en la publicación de arquitectura brasileña.

En 1955, el derrocamiento del peronismo fue recibido con el rotundo editorial “Nunca más”, de Hylton Scott, y con un nuevo director, Raúl H. Burzacco. Durante los años en que este último dirigió la revista (1955-1957) y

durante los primeros tiempos de la dirección de Raúl J. Birabén, resultaron centrales las colaboraciones de Juan A. Casasco (v.), Mauricio Repossini (v.) y Natalio D. Firszt, quienes, a partir de 1959, comenzaron a figurar como asesores de redacción. Mientras que del primero se publicaron gran cantidad de obras, por las cuales se insistía en estéticas derivadas de la obra de Mies van der Rohe, el segundo intervino a través de innumerables artículos y opiniones, sobre todo en los temas de visión y diseño industrial. Firszt acompañó la publicación de obras latinoamericanas, sobre la base de sus relaciones con Niemeyer y el campo brasileño. También debe señalarse que Hylton Scott mantuvo sus colaboraciones en el tema de la vivienda masiva.

Entre 1963 y 1966, la revista alcanzó un nuevo punto de tensión cultural, posiblemente el último de su desarrollo. En enero de 1963 se consignaron como colaboradores permanentes tres figuras claves de este nuevo momento: Rafael Iglesia, Hernán Álvarez Forn y Federico Ortiz (v.). Las búsquedas de NA encontraron en estos aportes un nuevo sentido.

Se incorporaron temas de historia de la arquitectura en la Argentina, a través del artículo de Álvarez Forn “No solo el agua horada la piedra” (1963), donde abordaba el tema del estado de los monumentos históricos en el interior del país. A él se sumó luego la publicación de una serie de edificios históricos argentinos del período colonial y fines del siglo XIX, a cargo de Federico Ortiz y de Rafael Iglesia (v.). La historia de la arquitectura ya había sido introducida en la década anterior desde las páginas del CEA, y se había prolongado en las colaboraciones de Bruno Zevi y las traducciones de *L'Architettura cronache e storia*, entre otras, pero se refería en todos los casos a la arquitectura europea. Este nuevo momento se centraba en la arquitectura argentina, de la cual se registran escasos antecedentes en la publicación.

En junio de 1963, Rafael Iglesia inició la publicación de una serie de obras argentinas de diversos autores, que poco más tarde se agruparon bajo la denominación de “casas blancas” (v.). Años antes, NA había ya publicado “Nuestra Señora de Fátima de Caveri” y “Ellis” (abril de 1960), inspiradora de buena parte de las intenciones de este conjunto de obras, emparentadas con energía por la crítica.

La primera obra presentada fue la “Casa De María”, en San Fernando, del grupo ONDA (v.), y a ella siguieron, entre otras, obras de Ellis, Llauro y Urgell (v.), Ezcurra, Chute y Berreta (v.). En esta serie, Iglesia introdujo la crítica de

obras de arquitectura, tema que había estado ausente de la trayectoria de la publicación.

Aunque obras de este tipo se presentaban también en otras publicaciones como *summa*, en el caso particular de NA se produjo una notable identificación entre la revista y estos contenidos. En diciembre de 1963, tal identificación se planteaba en los siguientes términos: “En el transcurso de 1963 NA redobló su esfuerzo por acercar a sus lectores a lo que consideró que podía llamarse “arquitectura nuestra”. En años anteriores hubo una tarea de aproximación a lo nuestro, que se concretó en la presentación, casi diríamos indiferente, de obras argentinas contemporáneas. [...] El medio no estaba aún apto para la crítica. En 1963, concretamos nuestra aproximación y criticamos. Supusimos, entonces, que el medio estaba ya apto para recibir críticas, aun duras. Nos felicitamos como parte que somos del medio. En 1963 hicimos también una aproximación a lo nuestro a través de nuestra historia, colonial y del siglo XIX. Seguiremos esos caminos y ahondaremos en ellos. El resultado fue excelente”.

Con respecto a la relación de estas propuestas con los desarrollos, temas y enfoques presentes anteriormente en la publicación, esta nueva acepción de “nuestra arquitectura” puede observarse como continuidad y también como ruptura. Lo último es evidente en la defensa de una estética radical en su carácter antitecnicista, antirracionalista, y su marcado sabor arcaizante. Pero los elementos de continuidad en las formas de pensar los problemas locales son igualmente evidentes:

► Se mantenía la idea de pensar el territorio de “lo nuestro” en relación con el debate internacional; de esta forma, el tratamiento del tema se abordaba, antes que como dato, como cuestión abierta para construir e indagar. Esta actitud es clara en los artículos de Iglesia, cuyos referentes más fuertes eran Wright y el Le Corbusier brutalista, y en los que se trataba permanentemente de colocar las obras presentadas dentro de las soluciones proporcionadas por el debate internacional.

► Buena parte de las perspectivas del Casablancaquismo, tal como Iglesia las presentaba en la revista, pueden ser pensadas como una particular transformación del pensamiento orgánico, defendido por la revista en décadas anteriores. Si las teorías organicistas habían reflexionado sobre las relaciones hombre / medio / arquitectura desde una matriz biológica, estas nuevas indagaciones intentaban incorporar ciertas problemáticas de la cultura

—en clave antropológica—, de los significados y, más aún, del “espíritu”.

Pero ya a mediados de 1966, estas ideas languidecieron y la publicación de “casas blancas” en NA finalizó. En tal sentido, aunque no puede descartarse la existencia de un nuevo clima político en el país, que sacudió los medios universitarios y culturales, tampoco puede desconocerse el agotamiento propio de la tendencia.

A partir de ese momento, la publicación parece ir perdiendo las tensiones culturales que, con altibajos y en medio del Eclecticismo que siempre la caracterizó, la habían animado. En agosto de 1969, NA comenzó a ser dirigida por M. Muzio, quien mantuvo en carácter de asesores de redacción a: Hylton Scott, Ortiz, Iglesia y Miguel Asencio, y como colaboradores, a Álvarez Forn y a Esteban Larruccia. Merecen ser destacados en esta etapa algunos números monográficos, como el dedicado a la Arquitectura Industrial (octubre de 1969) o a la Arquitectura Escolar (octubre de 1970), donde la publicación, abandonando la línea crítica que la había caracterizado en los sesenta, parece aspirar a la información correcta y precisa sobre la producción local. La revista también comenzó a tender casi exclusivamente a este último ámbito, y abandonó la difusión de obras y debates del exterior. En el mismo sentido parece dirigirse la continuación de las series históricas referidas a arquitectura argentina.

A partir del N.º 507 de junio de 1979 se incorporaron Mario Sabugo, como asesor editorial, y Raúl Beguiristain y Jaime Povachik, a cargo de las secciones técnica y variables, respectivamente, mientras que Iglesia mantuvo la sección historia. En ella la publicación intentó recuperar posiciones críticas. Las búsquedas de “lo nuestro” se vinculaban entonces con la indagación del pasado argentino antes que con la producción arquitectónica contemporánea.

Esta renovada alianza entre historia y crítica, y el énfasis puesto en ella, parecía partir en dos los contenidos de la publicación: la producción arquitectónica y los artículos teóricos presentados marchaban por caminos separados y, quebrando la tradición de la revista, las búsquedas parecían residir más en los segundos que en la primera. Se destaca en esta etapa el N.º 511-512 de abril-mayo de 1980, dedicado al 400 aniversario de la fundación de Buenos Aires. Este perfil se mantuvo hasta el N.º 517 de abril de 1982; de allí en adelante Mario Sabugo abandonó la asesoría editorial. Entre 1982 y 1986 se publicaron solamente 6 números, de aparición irregular, donde se atenuó

la presencia de la historia y de la crítica, y se documentaron, en cambio, temas arquitectónicos precisos (Supermercados, N.º 518; Propiedad horizontal, N.º 519, etc.).

En el último número (523 de mayo-junio de 1986) se observa un cambio de diagramación y tipografía, que, junto a la ausencia de los colaboradores anteriores, anunciaba una intención de renovación, que el desarrollo de los últimos años prefiguraba ya como de difícil concreción. **A. B.**

Bibliografía: NUESTRA ARQUITECTURA. N.º 301, AGOSTO DE 1954 (DEDICADO A LOS 25 AÑOS DE NA); F. ORTIZ. “LOS ARGENTINOS Y LA ARQUITECTURA. 1929-1977”. EN: NUESTRA ARQUITECTURA. N.º 500, 1977; NUESTRA ARQUITECTURA. N.º 509, DICIEMBRE DE 1979. (50 AÑOS DE NUESTRA ARQUITECTURA).

NUEVA VISIÓN. 1) Revista trimestral de gran importancia para el desarrollo de las nuevas corrientes de la arquitectura de la década del cincuenta, fundada en diciembre de 1951 por Tomás Maldonado (v.). 2) Editorial que surge a partir de la fundación de la revista y continúa luego de su desaparición. Editó títulos vinculados con la historia del arte y de la arquitectura, que aún permanecen como clásicos (Zevi (v.), Wörringer, Maldonado, J. C. Paz, M. Bense), muchos de ellos en forma casi simultánea con sus ediciones originales.

La revista se planteó, desde el primer número, como una empresa de renovación integral de las artes, con eje en la plástica. Aunque otras ramas del arte, como la música y la poesía, intentaron ser integradas en este verdadero manifiesto del “arte total” en su versión de posguerra —Juan Carlos Paz y Edgar Bayley se ocuparon de estos rubros en los primeros números—, el subtítulo de la publicación (Revista de cultura visual) aclara la preeminencia que tendrían en sus páginas las artes plásticas, modernamente emparentadas con el campo más general del diseño gráfico e industrial.

En efecto, la pintura ocupó en la revista un lugar clave, en tanto la poética que programáticamente levantaron sus editores se identificaba (en los números de fundación) con el llamado Arte Concreto. Pero la idea de unidad de las artes tiende a romper con la tradicional división jerárquica promulgada por la estética, como también con la jerarquía arte-técnica, o artes mayores y artes aplicadas, y este propósito lleva a incorporar sistemáticamente temas de diseño industrial, gráfico y urbano. La ten-

dencia, sin embargo, no lleva jamás a la sub-sunción de las especificidades artísticas dentro del campo del *design*. Es que la poética que se difunde se encuentra en oposición radical a la pérdida de cualidad que puede verificarse con la explosión consumista de posguerra. Así, siguiendo las ideas difundidas por los emigrados alemanes en USA (por ej: Moholy Nagy y la New Bauhaus), y de Max Bill en Suiza, la clave consistía en extender la buena forma al mundo cotidiano, otorgando orden al complejo caos de la vida urbana. “Su programa máximo —comenta Maldonado en el artículo sobre el Arte Concreto, publicado en el número 1, que oficia como manifiesto— apunta ambiciosamente hacia la conquista de un escenario apropiado y que no puede ser otro que el del urbanismo integral”.

La revista se presenta también en polémica deliberada contra el *status quo* del mundo artístico, repitiendo los gestos de la vanguardia de entreguerras; la idea de lo nuevo que irrumpe polemizando con la tradición está presente desde el nombre: la visión alude tanto a las artes visuales como a una perspectiva cultural diversa desde donde observar. En un plano general, sus referentes se recortan contra el mundo de la posguerra, en donde la renovación permanente del *Styling* aparece conectada con las más alienadas necesidades del mercado de consumo. La buena forma (*gute Form*) otorgada a los objetos (desde la casa a la ciudad) implica la convicción de una estructura de belleza objetiva, que es posible transmitir y, sobre todo, enseñar: “Ver claro” aparece en la revista como una consigna con el doble sentido morfológico (nitidez de las formas por transmitir) y de afirmación de un valor universal.

En este marco ideológico, alcanzan importancia las asociaciones con la ciencia moderna. Siguiendo sugerencias de Susan Langer, el diseñador Mario Pedroza sintetizará en el N.º 6 las relaciones y las diferencias entre arte y ciencia: el arte, modo de conocimiento autónomo, permitiría una concepción sintética del flujo de sensaciones humanas que los lenguajes científicos o la misma palabra no permitiría “pensar”.

La ciencia (cuyo paradigma es la matemática) no solo provee un nuevo mundo de imágenes; es también el elemento regulador del arte y de la técnica, el “control de las fantasías” (Bill) y de la sinrazón de la sociedad. La técnica aparece así subsumida y ordenada por esta racionalidad más extensiva: la publicación de las ideas del filósofo de la Escuela de Ulm, Max Bense (en el número 8 de la revista, y de

su estética en el editorial), y, en general, el tono de todos los artículos ligados con el problema de la técnica moderna (los de Pizzini sobre arquitectura estructural, las modalidades científicas de organización del proceso de diseño industrial descriptas en los de Nelson en los N.º 2 y 3) implican una crítica al uso moderno de las posibilidades técnicas cuando escapan del dominio del espíritu, representado asiduamente por el orden matemático.

Las disquisiciones sobre la pintura, como se dijo, marcan el tono en los primeros números de la revista. La racionalidad integral que en ella se propone (que en pintura se traduce en los productos del grupo de pintores concretos, en la tensión hacia la ausencia de cualquier marca subjetiva) discute a su vez con las tendencias del arte *engagé*: en particular con el Picasso de la pintura de guerra (“abstracto” y no “concreto”, en tanto al ofrecer una síntesis emocional de los crímenes ofrece referencias reconocibles en el mundo de las formas cotidianas). No se trata, en la propuesta de los editores, de mimetizar un mundo de miseria, sino de mostrar una clara armonía futura, compartida por toda la sociedad. En el ámbito de las artes plásticas locales, aunque las referencias distan de ser explícitas, discuten contra la “polilla existencialista” que caracterizó ciertas vertientes de la pintura de los treinta (especialmente el aire surreal que teñía tanto al Realismo Poético como a las obras de algunos pintores abstractos de la generación anterior) y contra el Realismo Social, cuyo éxito urbano puede verificarse en los murales de las galerías Pacífico (1946: Spilimbergo, Berni, Uruchúa, Colmeiro). La doble batalla implica siempre, junto a la radicalización de ciertos postulados de vanguardia (la invención en lugar de la representatividad, la razón en lugar de la emoción), el mantenerse firme dentro de la autonomía del arte, contando con sus propios instrumentos. Así, se destacan tanto de los propósitos extraartísticos del Arte Social, como de los posteriores seguidores del Arte Concreto en los sesenta (la Pintura Generativa, el Arte Cinético, etc) que abandonan el cuadro para fundar espacios plásticos nuevos. Alfredo Hlito expone esta posición en un artículo de 1955, a través de la reflexión sobre el espacio e incluso sobre los campos autónomos de las distintas artes: hasta el último número, en que se percibe un cambio en este parámetro, la defensa de la autonomía será uno de sus caballitos de batalla.

Aunque la arquitectura y el urbanismo están presentes desde el primer número (la pin-

tura parece insuficiente para brindar respuestas a tan ambicioso programa, que necesariamente apunta a la reforma integral del hábitat), pareciera no hallarse la expresión arquitectónica adecuada para el programa que levantan. No la encuentran en el plano internacional: Aalto, cuya obra ilustra la tapa del primer número, no parece ser el representante más ajustado de la nueva objetividad. Oud es protagonista del segundo número, con nuevas obras, pero se trata de una figura de las generaciones anteriores. La presencia de Gropius en su setenta aniversario, en el cuarto número se constituye más como un homenaje al maestro y publicista que como un modelo a seguir. En el mundo de la integración técnica, la arquitectura revela sus límites para constituirse como lo absolutamente nuevo, mientras que la pintura mantiene más valencias libres para enfrentar la utopía.

En las elecciones locales esto aparece con mayor dramatismo. La pintura posee exponentes dentro de esta poética, ya reconocidos internacionalmente

(Hlito obtiene en 1954 el 2º premio de la Bienal de San Pablo; el joven Maldonado pasa a integrar, en el mismo año, el cuerpo docente de Ulm; pintores como Lozza o Fernández Muro supieron utilizar el rigor programático sin esquematismos). La arquitectura, para principios de los cincuenta, ya ha dado muestras de una densidad en sus búsquedas, inédita hasta entonces en el país (piénsese en Bonet (v.), o en Williams (v.)), pero difícilmente el camino de contaminaciones elegido por la disciplina pudo ser apoyado sin reservas por la revista. Pareciera que el dilema se resuelve publicando aquellas obras que rompen con el estado de cosas. Aunque el comité de redacción ya está formado en su mayoría por arquitectos en 1954 (Borthagaray (v.), Bullrich (v.), Goldemberg, Iglesia), no parecen encontrar una línea definida como en pintura, ni un encuadre de alto perfil, como los sutiles y a la vez contundentes artículos que sobre esta última aparecen en forma permanente.

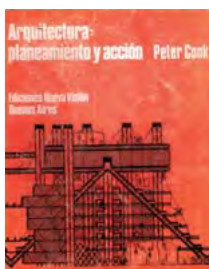
El diseño industrial, en cambio, se adecua más a la poética formal-racional que se proclama: los diseños de OAM (v.), en especial los de Gerardo Clusellas (v.), se presentan como objetos abstractos, en donde la línea se cons-

tituye en protagonista, con materiales y tecnología de avanzada. Aun así, no puede dejar de verificarse la fuerte tensión entre racionalidad tecnológica manifiesta y uso de materiales locales y rústicos —claramente en casos como Baliero (v.) o Bonet—, que domina también la arquitectura de los cincuenta, en contradicción con los principios universalistas que se habían hecho explícitos. La importancia del diseño industrial local culmina en el número siete, con un artículo especial sobre la producción argentina en este campo.

En las obras tardías de Mies (el teatro de Mannheim se publica en el cuarto número) es donde probablemente se encuentren más afinidades con la poética concreta. Los proyectos de Bill (v.) se mueven también en este sentido. Y si hay que nombrar en estos primeros números de la revista a un arquitecto que intenta llevar a la práctica con coherencia estos principios universales del manifiesto inicial, este es César Jannello (v.), quien continuó sus investigaciones vinculadas a la práctica pedagógica hasta su muerte, con el propósito de llevar adelante una metodología racional para la creación de la forma. En el primer número ya había avanzado su poética al analizar las relaciones entre arquitectura y pintura en lo que respecta al plano y al color, cuyas leyes constituirían el núcleo de la conformación arquitectónica. Esta línea culmina con la publicación de los pabellones de Jannello y Clusellas en la Feria de América en Mendoza (1955).

Pero ella no basta para dar respuesta a los conflictos del campo, que la revista refleja puntualmente en la ambigüedad de sus elecciones arquitectónicas, regidas más por un afán de novedad. La recepción entusiasta de Bruno Zevi (sobre cuyo libro, publicado por la misma editorial Nueva Visión, aparecen reseñas en la revista) no pareciera engarzarse con la línea racionalista dentro de las artes.

La aparición de la figura de Amancio Williams permite deducir el cambio que se avicina en el terreno arquitectónico y de las artes en general, que lleva, finalmente, a la desaparición de la revista, cuyo punto de partida de extrema rigurosidad le impide una adaptación a los tiempos. La originalidad de Williams lo destaca de figuras como Jannello, quien, siguiendo al pie de la letra los principios programáticos, no intenta ninguna marca de autor en sus obras. Pero la marca de Williams aparece para esa generación como enteramente “racional”, por más que hoy podamos abordarla con una perspectiva distinta. Presentado por el ingeniero Pizzetti en 1954 (N.º 5), se publica el



► TAPA DE UNA PUBLICACIÓN DE NUEVA VISIÓN.

proyecto del hospital de Mburucuyá, ya que hace hincapié en el hallazgo de una nueva unidad estructural, matemáticamente diseñada, de posible repetición. Por ahora la figura de Amancio aparece en el concierto de las novedades: por el contrario, el artículo del último número de la revista, presentado por Goldemberg, indica no solo el paso de Williams como paradigma de la nueva arquitectura sino también cambios que la revista no podrá soportar.

La arquitectura ha tomado en este último número un papel protagónico. El consejo de redacción, con excepción de Hlito, está integrado por arquitectos. La cuestión de la unidad de las artes, característica de las líneas neobauhausianas, aparece soslayada. La “realidad” social entra de lleno, obviando las polémicas estéticas que caracterizaban los números anteriores: el artículo editorial, por ejemplo, está dedicado a las modificaciones del Código de Edificación. El número ilumina la realidad del contexto político anterior en el que la revista se desarrollaba —el del peronismo—, con las ambiguas relaciones que este establecía con la disciplina. Con los cambios políticos, los arquitectos parecen sentirse llamados a operar, ya no en el plano utópico que Maldonado proponía en su artículo introductorio, sino en el práctico, la modificación de la ciudad. Esta ya no será entonces el “escenario apropiado” de la realización del hombre a través del arte, aunque los ecos de esta idea, que transitan toda la cultura moderna, reaparecen sistemáticamente. En lugar de la ciencia, la técnica adquiere una nueva centralidad. El carácter de esta técnica promueve una nueva polémica; no se trata de la técnica alienada promovida por el valor de cambio contra la que también se luchaba en números anteriores, sino de la técnica en función del valor de uso (F. Bullrich). El control de esta técnica no alienada no descansa en la pureza científica, sino en la sociedad. Este es el sentido con el que Goldemberg presenta “La poética técnica de Amancio Williams” en el que se discute contra la “poesía morfológica de las vanguardias”. No se tratará para Goldemberg de una mimesis de la técnica sino de la técnica en sí: lo concreto de la arquitectura. Parecieran haberse alcanzado los objetivos programáticos: la presentación de “lo que es”, desechando las apariencias del *Styling*, en el mismo momento en que en realidad, se abandona. Un hilo sutil divide esta interpretación de los planteos anteriores: la insistencia en la tecnología en lugar de la ciencia, o en el uso social en lugar del control ordenador del artista. Cuando aparezca *summa* en los primeros



► PALACIO DE AGUAS CORRIENTES SOBRE LA AVENIDA CÓRDOBA, BS. AS., REALIZADO POR CARLOS NYSTRÖMER.

años del sesenta, iluminará claramente cuál ha sido la ruptura que llevó a la revista a desaparecer: es *summa* la que entablaría la alianza entre el diseño de avanzada, tecnológico y racional, y los requerimientos sociales, cada vez más centrales y enlazados con el auge de los valores establecidos por la izquierda tercermundista. Muy atrás ha quedado la idea inicial de que las formas bellas, por descansar en la universalidad supuesta, conjurarían el caos de la civilización. **G. S.**

NYSTRÖMER, CARLOS A. B. Visby (Estocolmo, Suecia), 1842 - Estocolmo, 1913. Ingeniero. Realizó trabajos de infraestructura en diversos lugares del país a fines del siglo XIX.

Graduado como ingeniero civil en Estocolmo, en 1866, un año después se incorporó a la firma inglesa de ingenieros Thomas Hawksley & Co., y se especializó en la construcción de redes de agua corriente. En 1870 pasó a formar parte de la firma John Frederick Latrobe Bateman & Co. (v.). En condición de asistente de Bateman llegó a Buenos Aires en 1874 para supervisar la provisión de agua y desagües

de la Capital, encomendada al estudio londinense. Las obras fueron interrumpidas en 1877, pero una vez federalizada la ciudad pudieron reanudarse bajo su dirección. En 1891 se le encargó la finalización del proyecto, por cuenta del gobierno nacional.

Paralelamente, Nyströmer recibió varios encargos de gobiernos provinciales para proyectar redes de servicios de salubridad. En 1887 proyectó las obras de salubridad de Mendoza, más tarde hizo lo propio con las ciudades de Santa Fe, Córdoba y Salta. A partir de 1899 presidió una Comisión encargada de realizar un plan de desagüe y canalización de la región deprimida de la Provincia de Buenos Aires.

En 1887 le fue encomendada una importante tarea arquitectónica, la ejecución del depósito de agua y locales de Obras Sanitarias sobre la Av. Córdoba, en Capital Federal, conocido como Palacio de Aguas Corrientes, obra de la firma Bateman (v. *Obras Sanitarias, Arquitectura de*). También proyectó y realizó el Hospital Nacional de Alienados (1894).

Bibliografía: J. MOROSI. “EL APORTE DE LOS TÉCNICOS SUECOS DURANTE LA PRESIDENCIA DE SARMIENTO”. EN: ANALES DEL LINTA, LA PLATA, 1996.

Redactores:

Vivian Acuña, Noemí Adagio, María Pía Albertalli, Fernando Aliata, Julio Arroyo, Anahí Ballent, Sonia Berjman, Mónica Bertolucci, Ebe Bragagnolo, Gustavo Brandariz, Cuqui Bustamante, Pilar Cabrera, Julio Cacciatore, Fernando Caccopardo, Luis María Calvo, Horacio Caride, Anallá Chiarello, Silvia Cirvini, Adriana M. Collado, Federico Collado, Roberto Cova, Alejandro Crispiani, María Isabel Cusa, Jorge Czajkowski, Mercedes Daguerre, Federico Deambrois, Alberto De Paula, Equipo para el estudio de la vivienda, Graciela Favelukes, Roberto Fernández, Graciela Fernández Troiano, Mónica Ferrari, Virginia Galcerán, Fernando Gandolfi, Javier García Cano, Eduardo Gentile, Mariana Gil, Carlos Gil Casazza, Carlos Gustavo Giménez, Ricardo González, Adrián Gorelik, Fabio Grementieri, Edgardo Ibáñez, Ana Igareta, Otello Iolita, María Isabel de Larrañaga, Diego Lecuona, Marta Levisman, Jorge Francisco Liernur, René Longoni, María Marta Lupano, Jorge Mele, Patricia Méndez, Rita Molinos, Daniela Moreno, Silvia Moscardi, Luis Müller, Alberto Nicolini, Alicia Novick, Verónica Osso, Ana Otavianelli, Verónica Paiva, Silvia Pampinella, Horacio Pando, Elisa Pastoriza, Olga Paterlini de Koch, Beatriz Patti, Roxana Pérez, Raúl Enrique Piccioni, Jorge Pietro, Ricardo Ponte, Giancarlo Puppo, Jorge Ramos, Florencia Rauch, Carlos María Reinante, Ana María Rigotti, Mónica Rojas, Elías Rosenfeld, Mario Sabugo, María Elisa Sagues, Sandra Sánchez, Cristina Sanguinetti, Gustavo San Juan, Daniel Schavelzon, Claudia Shmidt, Graciela Silvestri, Pedro Sonderegger, Pablo Szelagowski, Andrea Tapia, Marina Tarán, Jorge Tartarini, Julio Valentino, Gustavo Vallejo, Roberta Vasallo, Gastón Verdicchio, Carlo Viola, Silvia Nora Wilchepol, Fernando Williams, Pablo Williamzen.

i n

ISBN 950-782-423-5



9 789507 824234