

NUESTRA  
ARQUIT

509

Ej: 2

12/79

ISSN 0029 - 5701

50º ANIVERSARIO

# NUESTRA ARQUITECTURA

Año 50 - Número 509 - \$ 12.000

50 AÑOS DESPUES: Por Walter Hylton Scott/10 MOMENTOS DE NUESTRA ARQUITECTURA: 1929, Casa Victoria Ocampo, Arq. Bustillo; La Equitativa del Plata, Arq. Virasoro. 1939, Casa de Estudios, Arqs. Bonet, Vera Barros, López Chas; Casa Colectiva Patricios, Comisión Nacional de Casas Baratas. 1954, Reflexiones sobre lo moderno, Arq. Bonta. 1959, Casa en las Lomas de San Isidro, Arqs. Caveri y Ellis. 1964, Casa

Wright, Arqs. Erbin, Goldman y Ramos; Vida familiar y espacio interior, Arq. Iglesia; Banco de Londres y América del Sur, SEPR y Arq. Testa 1969, Casa Matriz del Banco Municipal, Arq. Mantéola, Petchersky, Sánchez Gómez, Solsona y Viñoly. 1970, Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires./ TEORIA: Arq. Ramón Gutiérrez: La Génesis de la Arquitectura Contemporánea en Argentina./ HISTORIA: Arq. Federico Frías; ¡Mi Buenos Aires Querido!; Arq. Al-

berto J.S. de Paula: 1929: Le Corbusier y otros eventos en la Arquitectura Argentina./ HABITAT: Arq. Rodolfo Livingston: El Ocaso de la Propiedad Horizontal./ TECNICA: Ing. Manuel Vila. La Constitución: 1929-1979. DISEÑO: Arq. Guillermo Gregorio: Streamlined... y algo más. VARIABLES: Jaime Ponjachik: Partición del cuadrado en cuadrados. HUMOR: Por Reji. INFORMACIONES: Segundo Encuentro Internacional de Críticos de Arquitectura.





**NORLUZ S.R.L.**  
ILUMINACION  
LIBERTAD 1242 - CAPITAL  
Tel. 42-3572

# Técnica y diseño al servicio del profesional y el hogar.



TELEFONOS IMPORTADOS DE ITALIA

Precios desde \$ 29.900.-



ANFA INCORPORA A SU EXTENSA LINEA, UN NUEVO SISTEMA DE RIEL  
QUE CUBRE TODAS LAS NECESIDADES DE DISTRIBUCION LUMINICA.

**En 1979** llegamos a los **6.835** puestos de trabajo diseñados para **357** empresas en Argentina.

**En 1980** seguiremos radicando en el país la excelencia del diseño mundial.

6.835 puestos de trabajo en 357 empresas líderes reafirman el éxito del Sistema Action Office de Herman Miller en Argentina.

Sistema que por su versatilidad, practicidad y economía, es líder mundial en el equipamiento de oficinas. Para 1980, Colección S.A. presentará las líneas más innovadoras en mobiliario y accesorios de oficina, de las siguientes empresas que cuentan con diseñadores de gran prestigio internacional.

### **herman miller**

Estados Unidos  
Sistemas de asientos Soft Pad.  
Diseño: Charles Eames.

Sistemas de asientos Chairgon.  
Diseño: Bill Stumpf.

Sistemas de sillones Chadwick Modular Seating.  
Diseño: Don Chadwick.

Sistemas de sillones Modular Sofa Group.  
Diseño: Ray Wilkes.

Sistema Action Office, nuevos implementos.  
Diseño: Robert Propst.

Sistema de escritorios C-Form.  
Diseño: Don Chadwick.

### **arflex**

Italia  
Línea de sillones para oficina y hogar.  
Diseños: Marco Zanuso / Cini Boeri / Tito Agnoli / Marcelo Cúneo / Mario Marengo.

Sistemas de oficinas.  
Diseños: Tito Agnoli / Carla Venosta / Guido Zimmerman.

### **DePadova**

Italia  
Asientos de la colección DAVIS.  
Diseño: Vico Magistretti.

### **KEVI**

Dinamarca  
Línea de asientos para oficinas.  
Diseño: Jorgen Rasmussen.

### **Alfoster**

Italia  
Línea de artefactos de iluminación para oficina.  
Diseño: Bruno Gecchelin.

### **STILNOVO**

Italia  
Línea de artefactos de iluminación para oficina.  
Diseños: Pas - D'Urbino - Lomazzi / Danilo Aroldi - Corrado Aroldi / Gae Aulenti / Roberto Beretta / A. Macchi Cassia / Livio Castiglioni / Joe Colombo.

### **oluce**

Italia  
Línea de artefactos de iluminación para oficina.  
Diseños: Vico Magistretti / Marco Sannuzo / Joe Colombo / Tito Agnoli.


### **DANESE MILANO**

Italia  
Línea de accesorios y complementos para oficina.  
Diseños: Enzo Mari / Bruno Munari / Angelo Mangiarotti.




# **Colección SA**

Florida 890. 19 v 29 piso. 1005 Buenos Aires, Teléfonos: 31-9073 / 32-9396 / 32-9600

  
 Av. J. B. JUSTO 2775  
 19 piso - CAP.

**ALFOMBRAS**  
**alpana**  
*invita*  
 A DESLUMBRARSE CON SU NUEVA Y  
 EXTRAORDINARIA COLECCION  
 DE ALFOMBRAS IMPORTADAS

**Philadelphia Carpets** a division of  Shaw Industries, Inc.

# ¡AHORA SI SE PUEDE!

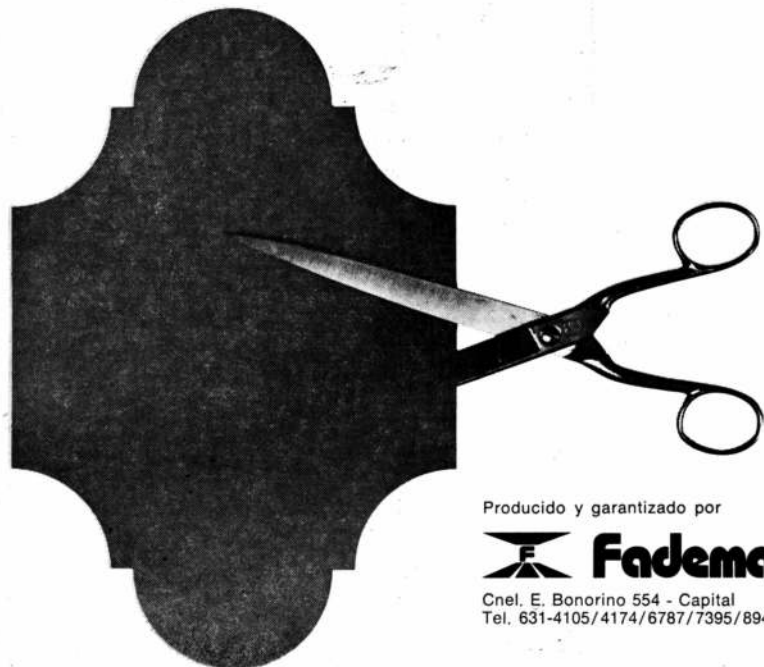
## FADEGLAS®

De neto corte cerámico

Baldosas con diseño provenzal de vinil-asbesto únicas con todas las ventajas de los solados vinílicos. Pueden utilizarse para la remodelación y decoración de pisos y paredes.

Ofrece:

- Rápida y sencilla colocación sin peligro de rotura.
- No absorbe grasas, aceite ni humedad.
- No es atacado por agresivos químicos comunes.
- Se presenta en una amplia gama de colores, siendo la medida de cada baldosa de 20 cm por 30 cm y el contenido de su envase de 2,10 m<sup>2</sup>.



Producido y garantizado por

 **Fademac S.A.**

Cnel. E. Bonorino 554 - Capital  
 Tel. 631-4105/4174/6787/7395/8948

## 50 AÑOS DESPUES

Por

Walter Hylton Scott

Cuando en 1929, a cuatro años de la Exposición de Arte Moderno de París, apareció el primer número de Nuestra Arquitectura, se encendió la acalorada polémica sobre las nuevas formas que, sin que se acertara a darle un nombre adecuado, comenzó a conocerse como Arquitectura Moderna o Arquitectura Funcional.

¿Qué pasó en el mundo en estos cincuenta años? Fundamentalmente que la ciudad, sobre todo la urbe, no está ahora solamente cuestionada sino que, sin exageración, está en plena crisis.

No es nuevo el problema; ya los urbanistas habían señalado, con Le Corbusier a la cabeza, los graves defectos de las grandes ciudades. Y sugirieron soluciones que, por otra parte, eran utópicas. Así, el problema se siguió agravando y ha llegado el momento de pensar cuál será el porvenir de los habitantes que cobijan.

Tomando como ejemplo a Buenos Aires, podemos decir que alberga una población no integrada, con chocantes contrastes entre barrios de lujo y barrios inhabitables; que respira un aire que, aunque un tanto mejorado, está lejos de ser bueno; un mar dulce de acceso prohibido por la polución del agua de su gran río; comodidad de hermosos departamentos, con sauna incluida, pero que obligan a trepar 15 o 20 pisos cuando falta la corriente eléctrica; escasez frecuente de agua, que sobra para inundar las cámaras telefónicas cuando llueve; transporte en autos particulares que no consiguen circular y colectivos que tampoco pueden, sobrecargados por racimos humanos en las horas-pico; enormes camiones volcadores y mezcladoras de hormigón, infaltables frente a los edificios en construcción, que cancelan las veredas y parte de la calzada; todo amenizado por la armoniosa melodía de las máquinas de aire comprimido instaladas en plena calle y la alegre música a pleno en los negocios que venden discos, en esta ciudad teóricamente silenciosa.

Lo dicho, con ser grave, no es lo más grave. Lo más grave es que, de acuerdo al pensamiento de Ortega "yo soy yo y mi circunstancia", también el habitante se ha "echado a perder". Cualquier turista, nacional o extranjero, sabe que en Buenos Aires y sus alrededores rige el principio de

"no te metás" o "a mi que me importa". Más allá, apenas se accede a algún pueblito o zona rural, el argentino es generoso, comedido y está inspirado por un gran espíritu de servicio.

Resulta realmente incongruente que esta ciudad, como todas las otras del mundo, esté integrada por edificios de hace sesenta, setenta u ochenta años —si no más— contiguos a otros recién terminados. Resultado fatal de los sistemas constructivos que, salvo mejoras técnicas que no resuelven el problema básico, siguen los métodos que heredamos de hace algunos miles de años.

Se impone la pregunta: ¿y ahora?

A poco de aparecer el primer número de Nuestra Arquitectura, numerosos ensayos nos hicieron concebir la esperanza que los métodos de pre-fabricación, en base a procedimientos en seco, podrían convertir a los edificios en una especie de mecánicos, susceptibles de armarse y desarmarse, con recuperación total de los elementos constitutivos. Ello hubiera dado a la ciudad un carácter proteico que hubiera permitido amoldar sus formas a las circunstancias cambiantes, y dado lugar a que la edificación dejara de ser una suma de artesanías para convertirse en una industria moderna. Hasta ahora, la esperanza ha resultado ilusoria.

¿No nos veremos obligados a transitar por un nuevo camino, el de la descentralización? Ya Inglaterra en plena guerra, allá por 1943, implementó un programa para evacuar de Londres 600.000 habitantes que fueron a instalarse en ciudades satélites. Y la Provincia de Buenos Aires acaba de resolver el traslado de ciertas industrias del conurbano para aliviar los problemas que lo afligen.

Es igualmente oportuno recordar que en el Primer Congreso Argentino de Planeamiento y Vivienda, realizado en Tucumán en 1957, se aprobó por la Comisión V de Política de la Vivienda, en su punto 8º, la siguiente proposición: "Que la política crediticia debe fomentar la descentralización de los grandes centros urbanos, lo cual contribuirá a la reactivación del interior del país". Es de suponer que se hizo poco caso de las conclusiones del congreso, pues se siguió con la política centralizadora, que ha hecho necesaria la declaración de un alto funcionario del actual gobierno quien, recogiendo la preocupación en la materia, acaba de declarar que "hay que proyectar el equilibrio poblacional que debe tender, progresivamente, a frenar el crecimiento demográfico de la región urbana de Buenos Aires".

Son de sobra conocidos los factores que han contribuido a la creación de estos entes monstruosos que se llaman Tokyo, Nueva York, Londres, San Pablo, Buenos Aires. La concentración que requiere la gran industria ha absorbido brazos de las zonas rurales, que ofrecían cada vez menos oportunidades de trabajo por la mecanización de las labores del campo. Y en el caso argentino puede haber contribuido a ello una influencia política institucional: nuestras prácticas unitarias en el marco de una constitución federal.

Ahora la humanidad se encuentra frente a una nueva circunstancia. Deslumbrados por las hazañas de la ciencia y los progresos técnicos, terminamos por creer que este planeta en que vivimos tenía recursos ilimitados. Y lo seguimos creyendo, hasta que hechos como el conflicto del petróleo y la explosión demográfica nos despertaron de nuestro alegre sueño, sin que por ello hayamos modificado nuestra conducta para afrontar el nuevo desafío.

Aunque beneficiados con una tierra rica, un clima templado y una población laboriosa-libra por suerte de fracturas étnicas o religiosas nos llegará sin duda el momento en que habrá que tomar difíciles decisiones dentro de un marco de exigencias ineludibles; que los argentinos, todos los argentinos tengan trabajo, alimentación suficiente, vivienda sana y una más plena vida espiritual. Lo que habrá de lograrse en un mundo empobrecido por sus múltiples conflictos y la desatinada carrera armamentista.

Pero para terminar, volvamos a nuestros bueyes. Hace cincuenta años se planteaba a los arquitectos la posibilidad de una renovación que imaginábamos revolucionaria, mediante la adopción de nuevas formas que la técnica hacía posible. El problema que ahora afronta es mucho más difícil, porque ha de actuar en un mundo de cambios vertiginosos a los cuales deberá amoldar su quehacer creador.

Sin pretender ejercer el difícil oficio de futurólogo, me parece vislumbrar en el porvenir una cierta tendencia hacia una marea descentralizadora, nada fácil de instrumentar sin desgarramientos. Tal vez por ese camino el ser humano, en más estrecha comunión con la naturaleza, a la que pertenece, pueda disfrutar de una vida más serena que la que le brindó este mundo aparentemente sobrado de riquezas materiales.

Si algún paciente lector llegó hasta aquí, le presento mis excusas. Porque esto es todo lo que puedo decirle después de 50 años.

# NUESTRA ARQUITECTURA

AÑO 50 - NUMERO 509/12/1979



700

ENTRADA	25	11	80
EXPED.	-	-	-
PEDIDO	-	-	-
ORDEN	BOLETA		
ORIGEN	EDITORIAL		
DESTINO	BA	10is.	1
SOLICITÓ	-	-	-
Nº ASIENTO	-	-	-
VALOR UN.	12.000/-		
REGISTR.	B. B.		

Director:  
Norberto M. Muzio  
Asesor editorial:  
Arq. Mario Sebastián Sabugo  
Sección técnica:  
Arq. Raúl Beguiristain  
Sección historia:  
Arq. Rafael J. Iglesia  
Sección variables:  
Jaime Ponlachik  
Colaboradores de redacción:  
Arq. Mónica R. Lux Wurm y  
Marcelo García Paz  
Jefe de publicidad:  
Norberto C. Muzio (h)

Revista fundada en agosto de 1929  
por Walter Hylton Scott.

Registro Nacional de la Propiedad  
Intelectual Nº 1.450.019.

Distribuidora en Buenos Aires: Brihet  
e Hijos, Paraná 777 - 5º p. "B", 1017  
Bs. As.

Distribuidora en el interior: Agencia  
Distribuidora Río Cuarto S.R.L.  
California 2587, 1289 Buenos Aires.

Precio de esta edición \$ 12.000,-  
Suscripción en el país (5 números)  
\$ 60.000,-

Suscripción en el exterior (6 números)  
US\$ 54,-

Composición e impresión: COGTAL  
Publicación de Editorial Contémpera  
S.R.L.

Administración y redacción: Sarmien-  
to 643-5 piso, tel. 45-2575/1793  
1382 Buenos Aires

	Pág.
50 Años después: Walter Hylton Scott .....	4
<b>DOCUMENTACION</b>	
<b>10 MOMENTOS DE NUESTRA ARQUITECTURA</b>	
1929. Casa de la Sra. Victoria Ocampo. Arq. Alejandro Bustillo .....	5
1929. La Equitativa del Plata. Arq. Alejandro Virasoro .....	7
1939. Casa de Estudios. Grupo AUSTRAL, Arqts. Bonet, Vera Barros y López Chas .....	8
1939. Casa Colectiva Patricios. Comisión Nacional de Casas Baratas .....	10
1954. Reflexiones sobre lo Moderno. Arq. Juan Bonta .....	11
1959. Una Casa en las Lomas de San Isidro. Arqs. Claudio Caveri y Eduardo Ellis .....	14
1964. Casa Wright. Arqts. Jorge Erbin, Mario Goldman y Horacio Ramos. Vida Familiar y Espacio Interior: Arq. Rafael J. Iglesia .....	16
1964. Banco de Londres y América del Sur. Arqts. Sánchez Elía, Peralta Ramos Agostini y Clorindo Testa .....	19
1969. Casa Matriz del Banco Municipal. Arqts. Flora Manteola, Ignacio Petchers- ky, Javier Sánchez Gómez, Justo Solsona y Rafael Viñoly .....	21
1970. Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires .....	24
<b>TEORIA</b>	
La Génesis de la Arquitectura Contemporánea Argentina (1925-1935). Arqui- tecto Ramón Gutiérrez .....	26
<b>HISTORIA</b>	
¡Mi Buenos Aires Querido! Arq. Federico Francisco Fricia .....	33
1929. Le Corbusier y otros eventos en la Arquitectura Argentina. Arquitecto Al- berto S. J. de Paula .....	46
<b>HABITAT</b>	
El Ocaso de la Propiedad Horizontal. Arq. Rodolfo Livingston .....	51
<b>TECNICA</b>	
La Construcción (1929-1979). Ing. Manuel Vila .....	56
<b>DISEÑO</b>	
"Streamlined" ... y algo más. Aspectos del diseño post-elementarista. Arqui- tecto Guillermo Gregorio .....	58
<b>VARIABLES</b>	
Partición del cuadrado en cuadrados. Jaime Ponlachik .....	65
HUMOR, por Reji .....	66
<b>INFORMACION</b>	
Segundo Encuentro Internacional de Críticos de Arquitectura .....	

La dirección no se responsabiliza por los juicios emitidos en los  
artículos firmados que se publican.



BIBLIOTEC

# 10 MOMENTOS DE NUESTRA ARQUITECTURA

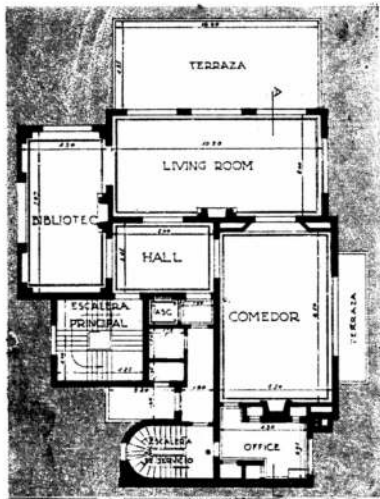
## 1929

### CASA DE LA SEÑORA VICTORIA OCAMPO

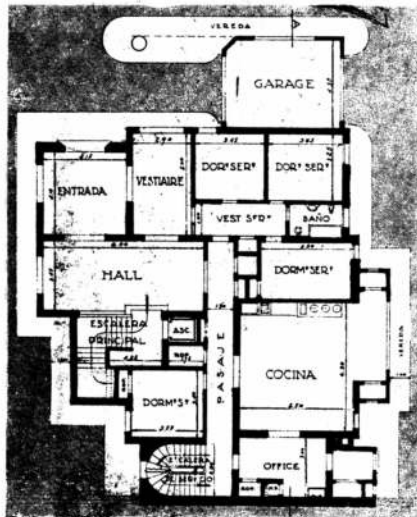
Arq. Alejandro Bustillo.

Reseña de lo publicado en el Nº 3  
de Nuestra Arquitectura,  
Octubre de 1929

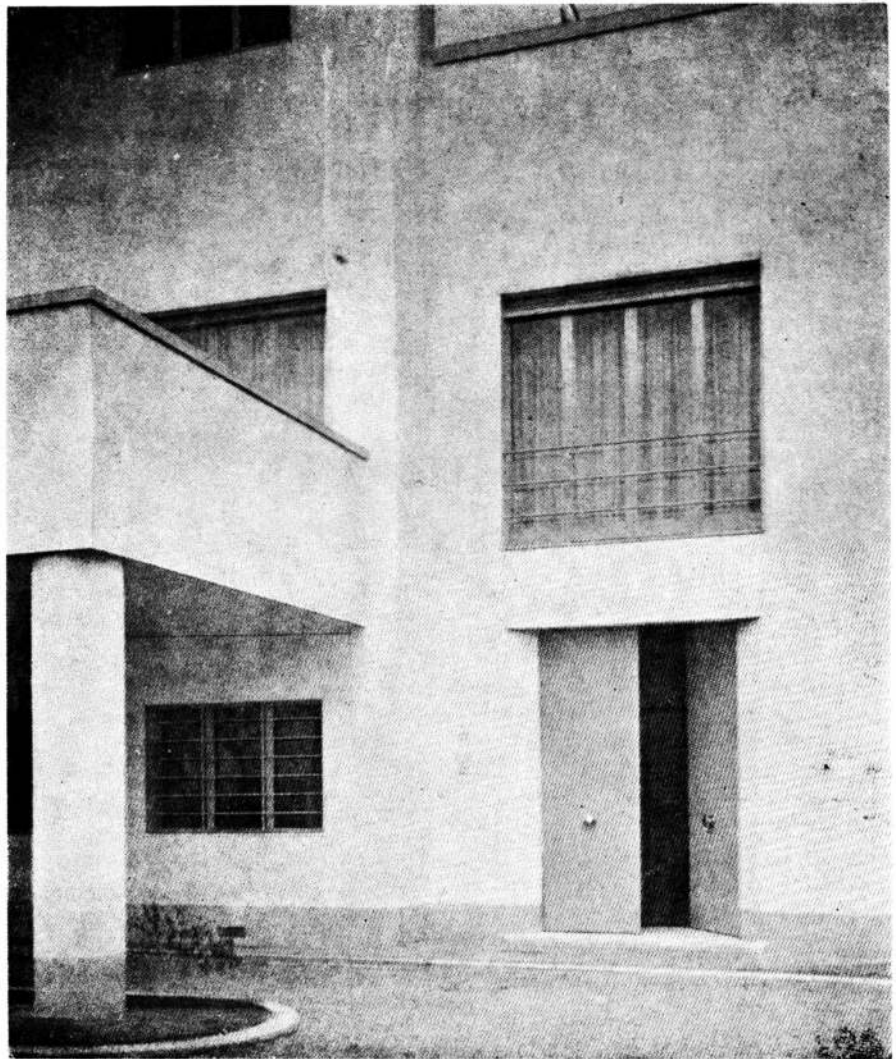




1



2



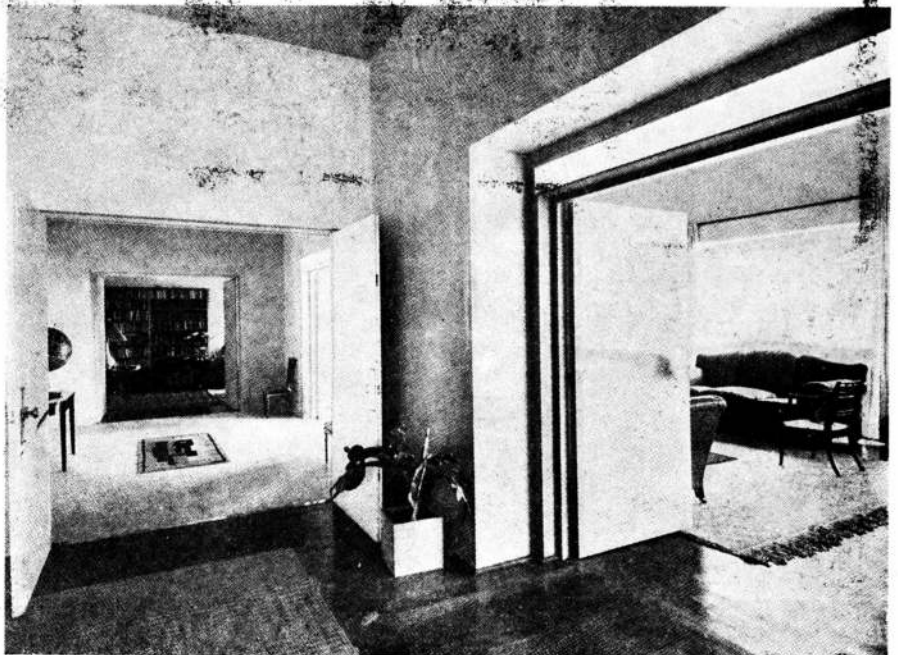
3

1. Planta alta.

2. Planta baja.

3. Acceso.

4. Interior de la vivienda visto desde el comedor.



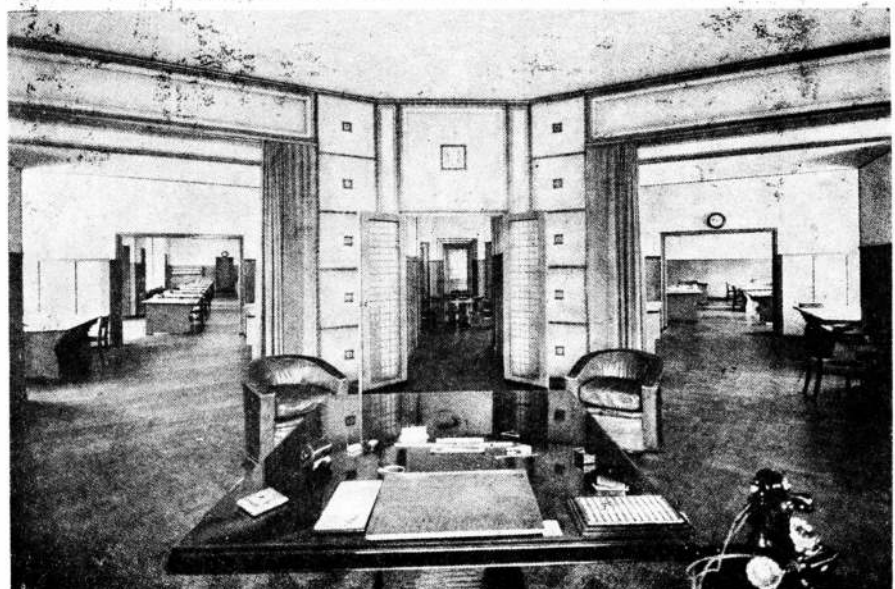
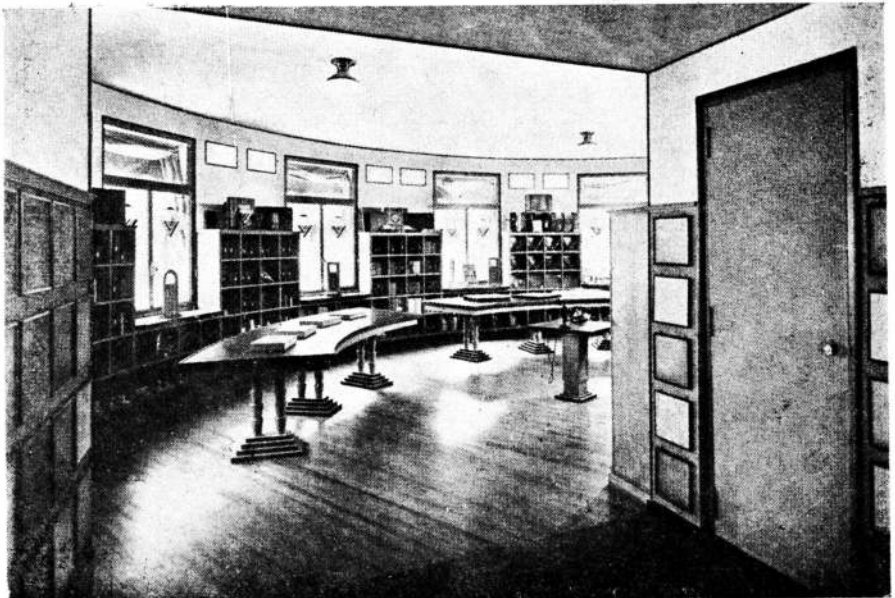
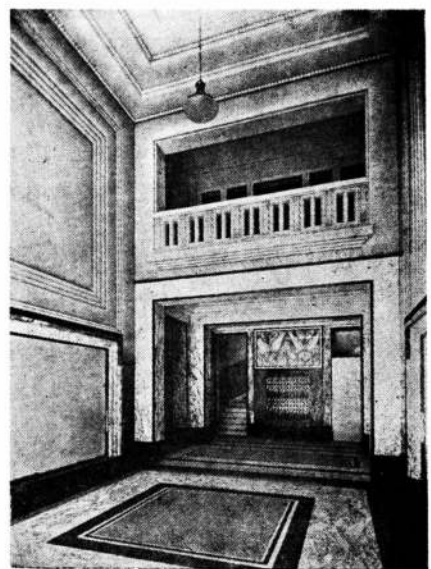
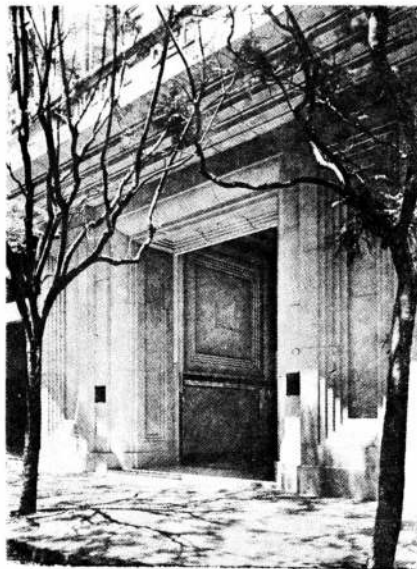


# 1929

## LA EQUITATIVA DEL PLATA

Arq. Alejandro Virasoro.

Reseña de lo publicado en el Nº 5  
de Nuestra Arquitectura,  
Diciembre de 1929

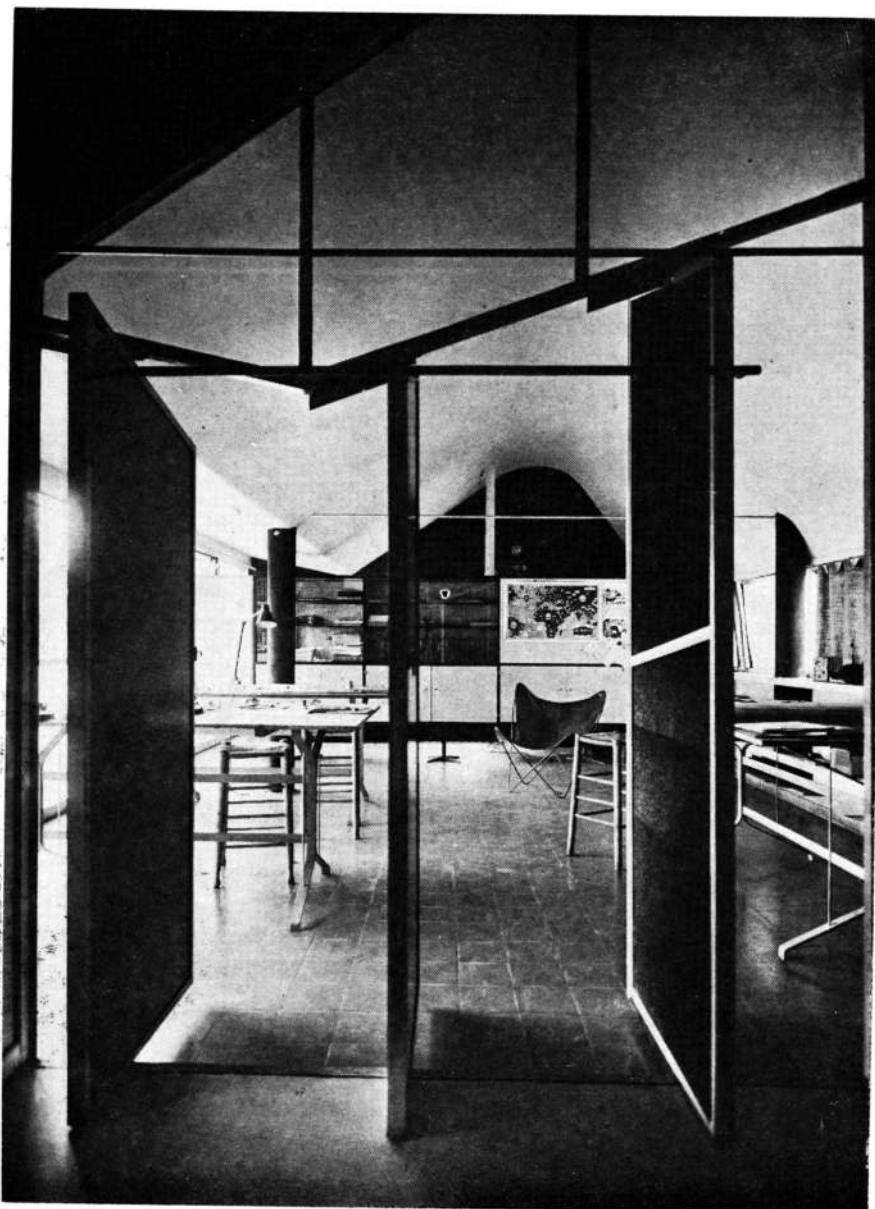


# 1939

## CASA DE ESTUDIOS

Grupo AUSTRAL - Arqts. Bonet, Vera Barros,  
y López Chas

Reseña de lo publicado en el N° 12 de  
Nuestra Arquitectura, diciembre de 1939.



Emplazamiento: Se disponía de un terreno ocupado por una casa vieja, carente de toda calidad artística, situada en el cruce de dos calles céntricas pero apartadas de la verdadera City.

El terreno es de escasas dimensiones, pero con extensos frentes.

2º El tema: Por imposición del programa y del barrio, la planta baja debía ser ocupada íntegramente por locales para negocios. En cuanto a las plantas altas teniendo los arquitectos libertad para la elección, se pensó en construir (dado que Buenos Aires carecía de ello) una serie de ateliers para toda clase de artistas, con la intención de crear un pequeño centro de relación. En total, la casa además de los 4 locales para negocios de la planta baja, dispone de 7 estudios, uno de ellos proyectado expresamente y ocupado por los arquitectos.

3º Altura total: Apoyados por razones de orden económico, y con la idea de no aumentar el número de estudios, proyectamos la casa con una planta baja, una planta de doble altura con escaleritas interiores en cada estudio y otra planta más, cubierta íntegramente con bóvedas. Así, por la doble altura y las bóvedas, hemos logrado prescindir de las alturas con las que los reglamentos municipales dictan rigidamente todos los frentes de la ciudad. Con plena libertad, pues se han estudiado las proporciones de las fachadas en sí, y en relación a las casas vecinas.

4º Estructura: Estructura simple de hormigón armado. Se ha empleado el tipo de viga en Z, para formar el jardín del primer piso. El voladizo general se ha obtenido por medio de la losa en ménsula. Las losas de las alcobas del primer piso, colocadas libremente en la doble altura, se han colgado del piso superior mediante tensores de 20 mm de diámetro. En el último piso, las bóvedas han sido calculadas como cañones seguidos, con los esfuerzos horizontales contrarrestados por tensores de 20 mm dejados aparentes en el interior de los locales. (Se han obtenido espesores de hormigón de 7 cms.) La escalera ha sido separada del resto de la estructura, por medio de un tabique de hormigón armado de 0,10 m de espesor.

5º Los materiales: Aparte del hormigón armado que forma la estructura general, existen como materiales importantes: el hierro, a base del cual se ha montado la fachada. Se ha empleado como protección térmica y acústica, diversas clases de vidrio. El ladrillo de vidrio al vacío: el Termolux que debe su poder aislante y difusor a la capa de lana de vidrio apesada entre dos vidrios triples comunes. Finalmente unos tol-

dos fabricados con tela de algodón y amianto, que cierran casi herméticamente y completan la aislación. Los efectos de los materiales aislantes están complementados con una perfecta ventilación transversal, obtenida en la fachada por medio de paletas giratorias situadas junto al techo. El corcho conglomerado ha sido empleado como aislante térmico, recubriendo las bóvedas. Ha sido también empleado como revestimiento aparente interior y aislante acústico. El corcho y hierro juntos, forman las grandes paletas giratorias verticalmente (4 m de altura) que dejan casi al aire libre el estudio de la esquina.

6º El color: En general el color ha sido considerado como cualquier otro elemento arquitectónico y juega un papel importante tanto en el exterior como en los interiores. En el frente todos los colores y calidades de materiales juegan dentro del marco común que forman las losas de hormigón armado acusadas en b'anco. Dentro de este gran marco se acusan principalmente el armazón metálico general de las fachadas cuyos elementos han sido clasificados por el color: azul oscuro; tierra de siena y gris claro. Completan estos colores la tonalidad del Termolux (blanco metálico sedoso) el ladrillo de vidrio y el vidrio común. Como elementos secundarios aparecen el verde de las plantas, el rosa y el gris más oscuro de los tabiques de las terrazas.

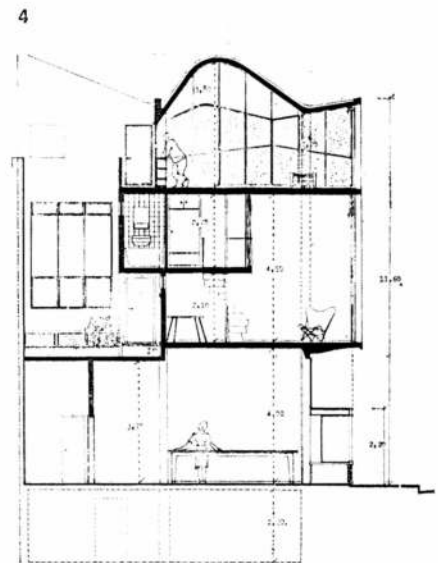
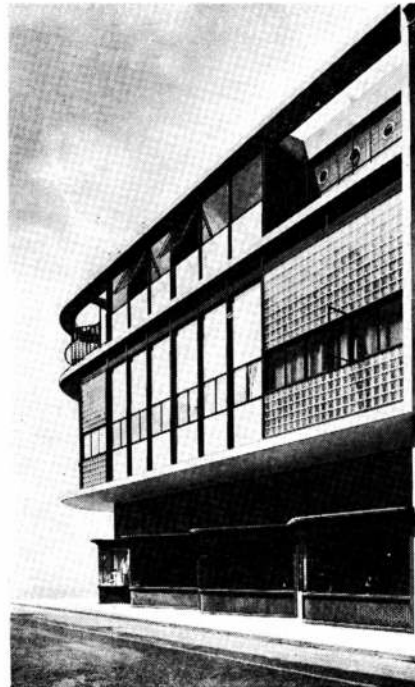
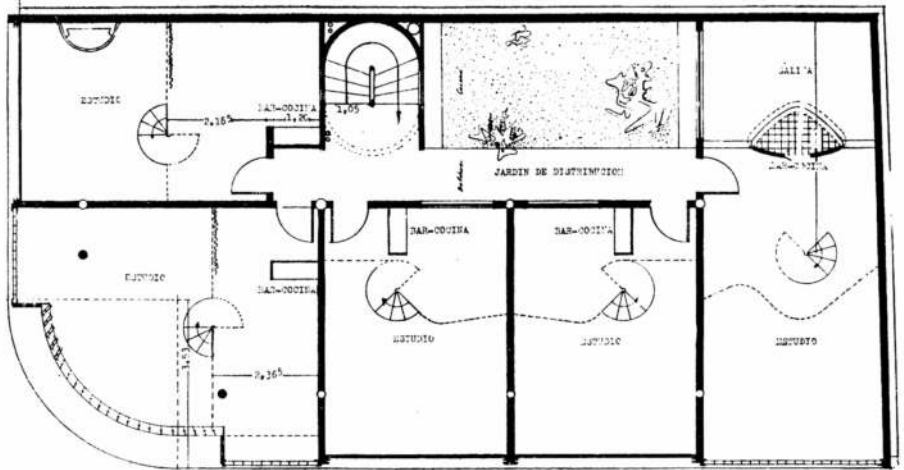
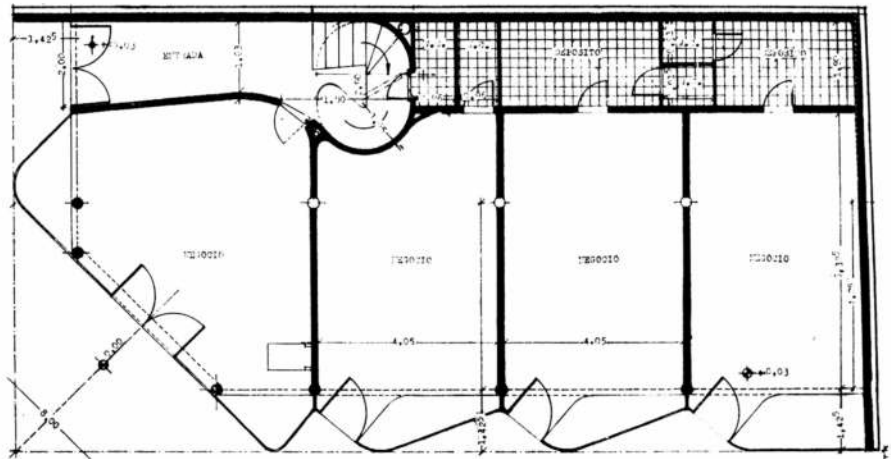
En los interiores se han obtenido soluciones plásticas, mediante la clasificación de elementos arquitectónicos por contraposición de colores claros (rosa, amarillo, blanco, cobalto, etc.) y oscuros (rojo, azul, tierra de sombra) y también por contraposición de materiales (maderas claras, corcho, etc.).

7º Los negocios: Disponen de un local para la venta, un depósito de mercaderías y una vidriera para exposición.

Las vidrieras han sido concebidas como muebles independientes de la estructura general. Como tales, se les ha dado formas libres estudiadas en función de la máxima visualidad y atracción del público.

8º Acceso de los estudios: Se han distribuido a lo largo de un jardincito elevado, obteniendo así máxima independencia entre ellos.

9º Los estudios: Los cinco estudios del primer piso son de doble altura disponiendo en la planta baja, una entrada, un bar-cocina y el estudio. (El más grande de ellos tiene dos ambientes con un desnivel de dos escalones). La planta alta, abierta al estudio, está formada por la alcoba y el baño. Los estudios del segundo piso son íntegramente abovedados y disponen de una terraza-jardín cada uno.



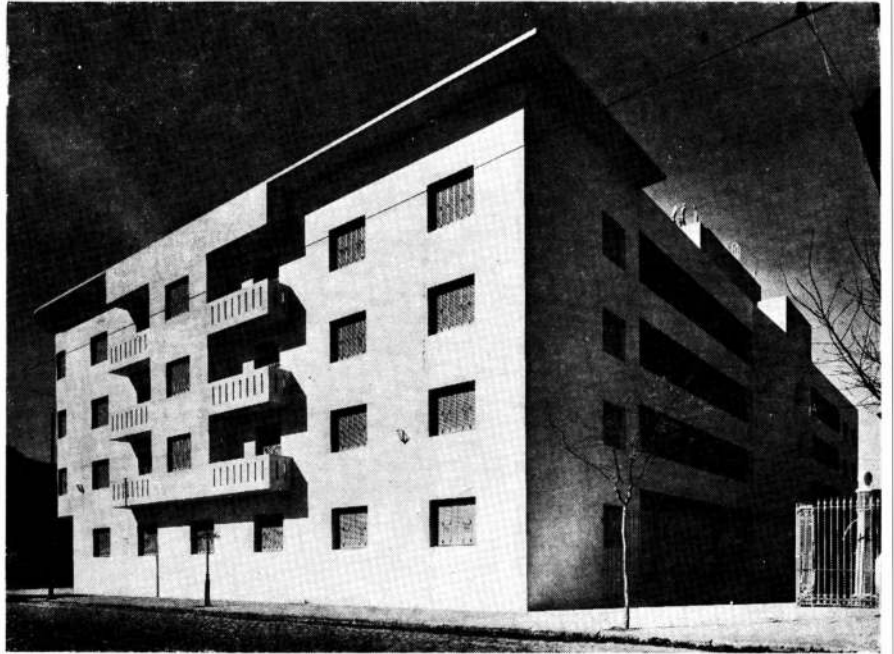
1. Planta Baja.
2. Primer Piso.
3. Fachada.
4. Corte transversal.

# 1939

## CASA COLECTIVA PATRICIOS

Comisión Nacional de Casas Baratas.

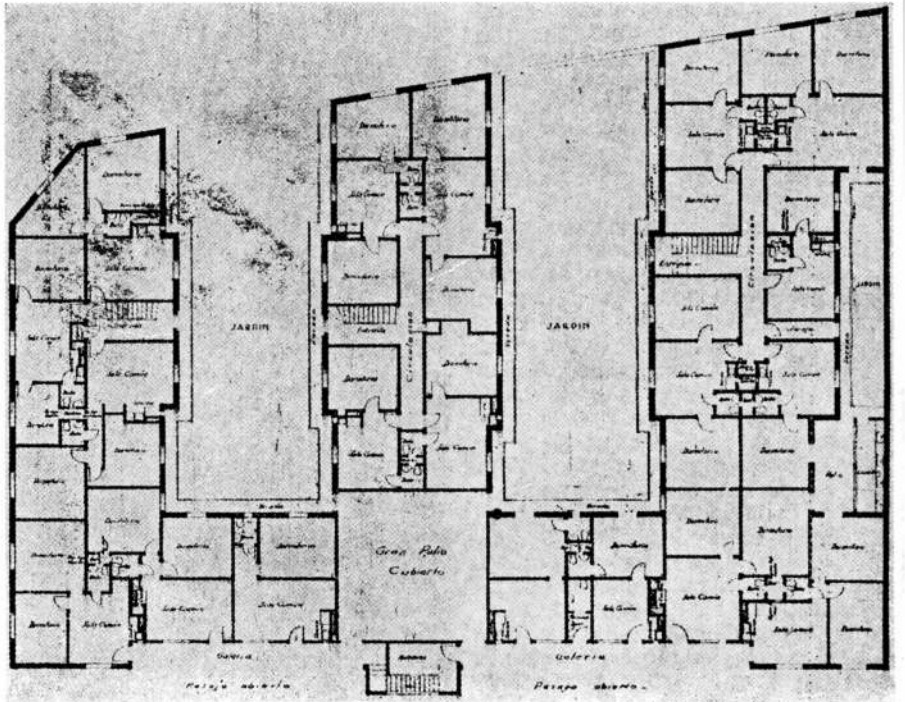
Reseña de lo publicado en el Nº 11  
de Nuestra Arquitectura, noviembre de 1939.



1



2



3

1. Fachada sobre calle 24 de Noviembre.
2. Fachada interior.
3. Planta baja.

## REFLEXIONES SOBRE LO MODERNO

Por

Arq. Juan Bonta.

Publicado en Nuestra Arquitectura N° 305,  
diciembre de 1954.

Existe entre nosotros el prurito de hacer arquitectura moderna más bien que buena arquitectura. Esto es una desviación de lenguaje, y una desviación de pensamiento. El objeto de este estudio es mostrar cómo esta desviación responde a un fenómeno ideológico más o menos subconsciente, cómo este fenómeno no se presenta sólo en el campo de la arquitectura, sino es representativo de la mentalidad occidental en los últimos cuatro siglos, y cómo, finalmente, una desviación de lenguaje y de pensamiento pueden convertirse en una desviación de conducta.

A principios de este siglo se ha comenzado a hablar de arquitectura moderna. Sin embargo, el fenómeno de pensar en términos de "arquitectura moderna" constituye, precisamente, el menos moderno de los fenómenos; ya que el hablar de arquitectura moderna es la introducción tardía al campo de la arquitectura de un concepto que ya venía dominando el pensamiento occidental en el campo de la filosofía, la teología, la política y la técnica científica a partir del siglo XVI.

La edad media, contra lo que generalmente se supone, fue un período de calma. Se vivía en un mundo de valores espirituales sólidamente establecidos, no expuestos al vaivén de lo contingente. Dios siempre bueno, Satanás siempre malo; un paraíso, un infierno, a partir del siglo VI también un purgatorio; "mientras tanto", un mundo falso de imágenes escurridizas, infinitamente más irreal que una visión divina o un sueño místico. Un mundo, entre paréntesis, cuyos eventuales horrores no eran sino algo así como un pálido reflejo de la Justicia Eterna, un mosaico entre tantos que encajaba perfectamente dentro de la composición.

La filosofía escolástica, el poema de Dante y la catedral gótica dan fe de esta estabilidad de valores. La filosofía escolástica es un sistema autosuficiente que no necesita del filósofo que la está pensando; es el sistema "acabado" por excelencia, el sistema en cuyas premisas (reveladas) ya están incluídas todos los contenidos de pensamiento de la última y más insignificante tesis. Es, en este sentido, una filosofía de demostración y conservación; no una filosofía de investigación o creación. Una vez escrita y leída la Divina Comedia de Dante, ya no queda nada por escribir ni nada por leer; está todo: el pasado, el presente y el futuro. (El plan de estudios medieval, trivium y cuadrivium, está abrazando, por la ma-

gía del número siete, la suma de todos los conocimientos posibles.)

La construcción de la catedral gótica puede durar siglos; y a pesar de ello, cuando la obra está terminada ya no se puede cambiar ni una piedra. La catedral se hace trascendente por sí misma, y el constructor se convierte en un mero espectador cargado de emoción.

Todo esto muestra una asombrosa coherencia de espíritu, una solidaridad en el tiempo, que es como la sombra misma de la eternidad.

Durante los siglos XIV, XV y XVI se produjeron transformaciones importantes en el espíritu de Occidente. La crisis de la cosmovisión medieval y la creación de un nuevo sistema de valores se produjo en el seno de la Iglesia Católica. Paralelamente a la transformación del Papado de guía espiritual en potencia terrenal, se produjo una transformación del dogma que se caracteriza por la intromisión paulatina de los actos de este mundo terrenal en el destino que nos depara la otra vida. El castigo eterno puede suavizarse mandando rezar misas o haciendo obsequios a la Iglesia. Pedro Damiani, teólogo y financista, calcula que tres mil azotes equivalen a un año de condenación. Se introduce el culto de santos y de mártires, que son como gestores de asuntos humanos ante la divinidad. El viejo panorama medieval del cielo y del infierno ya no resulta, pues, tan nítido y tan claro; las líneas se hacen borrosas, se inventan subterfugios de toda naturaleza, y una bula imprevista puede alterar en cualquier momento el panorama espiritual. (Contra esta secularización de la Iglesia se levanta al Reforma.)

La característica sobresaliente de la nueva mentalidad consiste en la discontinuidad del tiempo. El presente no es la prolongación natural del pasado sino su modificación violenta. El futuro no es la prolongación natural del presente sino un futuro utópico, irreal. Con el nuevo sentimiento de la vida hacen su aparición dos palabras claves: "nuevo" y "moderno". En el campo de la filosofía, la matemática, la literatura, la política, las relaciones sociales, el deporte, el amor, pueden rastrearse las huellas de la nueva concepción.

La dramática fórmula cartesiana de olvidarse de todo lo sabido para empezar a aprenderlo todo de nuevo, ilustra la nueva postura de la mente occidental. Descartes fue el primer filósofo consciente de la nueva corriente. Pero antes que él, otros, tal vez sin expresarlo explícitamente,

## REFLEXIONES SOBRE LO MODERNO

sintieron lo mismo. Francis Bacon, tres décadas antes del Discurso del Método, escribe su "Novum Organum", obra concebida en contraposición al "Organon" de Aristóteles. Nótese que el título no es "Organon II", sino "Novum Organum". Bacon no se solidariza con el pasado. Lo re-crea. La principal crítica de los nuevos pensadores a la filosofía escolástica es que ésta no permite descubrir verdades curvas. Creación, novedad, progreso, son las palabras que van a flotar en todos los labios.

También a Descartes se debe la incorporación, tal vez inconsciente, de la nueva mentalidad al campo de la matemática. La geometría analítica, invento cartesiano, presenta como novedad frente a la matemática medieval la introducción del concepto ordinal de número, frente al concepto cardinal. El sistema ordinal es un sistema discontinuo, donde cada ente es un ente totalmente nuevo, que no incluye a los anteriores. Si digo "el tercer cubo", me estoy refiriendo a un cubo independiente, que no tiene más relación que la ordinal con los dos primeros. En cambio si digo "los tres cubos", me estoy refiriendo a los tres como unidad corporizada y solidaria, y cada uno de los cubos no vale sin los otros dos. En este sentido, el número cardinal es el número medieval por excelencia: continuidad, solidaridad. El número ordinal, en cambio, vibra acorde con la sensibilidad moderna. En la edad media, cuando se decía que se estaba en el año 1250, lo que se decía era que la Cristiandad tenía 1250 años. Hoy, cuando nos referimos al año 1954, estamos usando el número en su sentido ordinal. Estamos hablando de este año, y nada nos importan los 1953 años anteriores.

Ciertas preferencias contemporáneas en cuanto a juegos y deportes están relacionadas con el concepto ordinal. Los deportes como la carrera de caballos y de autos exitan la fantasía más que el box o el fútbol. Y aun en estos últimos se introduce el concepto ordinal mediante los campeonatos.

Otro de los símbolos de la nueva época, relacionado con este concepto de ordinal y con la atomización del tiempo, es el record. Dominico Loricato, en el siglo XI, batió un record extraordinario: basándose en los cálculos de Damián, azotándose simultáneamente con ambos brazos logró cumplir cien años de condenación en seis días. El record no es valioso por la calidad del acto en sí, sino por su condición de último. Un record superado no es un record y carece por complejo de interés. (Ser el último es en alguna forma ser el primero.)

El ideal amoroso también sufrió, con el Renacimiento, una variación que ilustra el fenómeno. Compárese el amor del Dante por Beatriz o del Quijote por Dulcinea, un amor irrealizado, eterno y etéreo, con el concepto romántico del amor saltarín, el amor del aquí y ahora, del amor que conoce la amargura del fruto gustado y de la flor marchita.

Así como el presente se valoriza por sí mismo, sin lazos con el pasado, así también el futuro se libera del presente. Y surge, entonces, otro de los elementos significativos de la nueva cultura: la utopía. Este es un mundo gris y triste; pero de la acumulación constante de lo nuevo y lo moderno, lo moderno y lo nuevo, y con la ayuda de una ciencia que sólo piensa en progresar, surgirá un mundo mejor, la utopía. En 1516 aparece la "Utopía" de Santo Tomás Moro. Un siglo más tarde, "La Nueva Atlántida" (nótese el título) de Francisco Bacon incluye la predicción de una lista de descubrimientos científicos (buena parte de los cuales se han realizado) que mejorarán la faz del mundo. En "El año 2440", publicado en 1772, L. S. Mercier anuncia con confianza que la perfectibilidad del hombre armado con la geometría, la mecánica y la química no podrá detenerse.

El descubrimiento y la conquista de América han desempeñado un papel importante en el proceso. Insistiremos una vez más en la magia de los nombres: "Nuevo Mundo", en vez de "Mundo Desconocido", o "Mundo Transoceánico", nombres cuyo contenido perceptivo sería más inmediato. Que América fue considerada inmediatamente como el escenario de los sueños utópicos, lo prueba no sólo el hecho de que en la Utopía de Tomás Moro se registre ya la influencia de rumores llegados del Imperio de los Incas, sino el que las nuevas comunidades protestantes que replantearon el problema de la organización social, como los cuáqueros y los mormones, hayan venido a América a hacer sus experimentos. Aún hoy, en pleno siglo XX, el venir a América ejerce sobre el europeo una atracción irresistible: significa abandonar el pasado y empezar una vida nueva; el desarraigado, el que ya no se siente solidario con su pueblo y con su parroquia reúne sus bártulos y emprende la aventura.

Señalemos, finalmente, que no tiene nada de extraño que un mundo que baila al compás de las palabras "nuevo" y "moderno", haya ido a la revolución y a la guerra para suplantarse la monarquía por la república, más inconexa en el tiempo, más terriblemente nueva y actual cada vez que se elige un nuevo presidente.

En el siglo XIX el mito del progreso llega a su paroxismo. Entre el chimpancé y don Carlos Darwin hay una línea continua de engrandecimiento. Y, finalmente, entre la ameba unicelular que se rige por tropismos y el Capitán Marvel que se pasea por la cuarta dimensión, no hay más que un par de milenios de progreso.

Veamos ahora qué ocurre en el campo de la teoría del arte. Era dable suponer que el siglo pasado elaborara una teoría del arte revolucionista. El arte egipcio es lo que es, porque los egipcios **no supieron** hacerlo mejor; el arte griego representa una **superación** del egipcio; en el medioevo se produce el interregno, en el siglo XVI el «renacimiento» y desde entonces el arte avanza por la senda del progreso hacia cumbres insospechadas. Aceptando esto, la teoría del "einfuehlung" o proyección sentimental era absolutamente necesaria. Si las características del arte dieciochezo no hubieran sido las que fueron sino hubieran sido otras, no habiéramos tenido una teoría del "einfuehlung", sino otra teoría distinta que ensalzara esas otras características para poder mantener el ideal del progreso.

En el año 1904 se produce un hecho de importancia fundamental: Wilhelm Worringer limita los alcances de la teoría del einfuehlung, y mediante el juego combinado de la abstracción y de la proyección sentimental se destruye el mito del progreso. El arte egipcio y el nórdico prerrenacentista resultan ahora tan perfectos, cada uno dentro de su vocabulario, como el de Grecia o el del Renacimiento.

Se produce, entonces, la crisis entre lo que la teoría del arte dice, por un lado, y lo que el hombre común de la calle, por el otro, quiere que le digan. No es posible sostener, ya, que el arte del siglo XX es el más perfecto; pero no es posible, tampoco, renunciar de improviso a todo el bagaje espiritual que hemos analizado. No es posible, de pronto, solidarizarse con el Egipto de los faraones.

Se recurre, entonces, a un cambio de palabras que no alcanza a disfrazar la contradicción interna. No se habla más de arte perfecto. Se habla de arte moderno. Se habla, también, de arquitectura moderna. Al hablar de lo moderno se está sintiendo que lo moderno es, en algún sentido, mejor que lo no moderno. El mito del progreso se mantiene, se niega el pasado. El arte egipcio osó compartir con nosotros la calidad de lo perfecto. Pero jamás logrará compartir la calidad de lo moderno. El nuevo estilo que aparece en arquitec-

tura a principios del siglo, se llama "modern style". En francés, "art nouveau". Nótese como aparecen nuevamente las palabras mágicas.

Una época que tiene una ciencia tremendamente moderna; una cultura vieja que tiene una pasión infantil por los juguetes nuevos; una sociedad cuyos inestables valores máximos son la novedad y el progreso, y cuyos símbolos más expresivos son la Bolsa de Comercio cuyas cotizaciones cambian de hora en hora y el periódico lleno de noticias carentes de interés pero frescas, deben forzosamente tener un aire y una arquitectura modernas.

Hoy, a mediados de siglo, seguimos pensando más en términos de arquitectura moderna que en términos de buena arquitectura.

Cuando oponemos los conceptos de arquitectura moderna y de buena arquitectura, no estamos comparando los edificios modernos que hoy se construyen con ninguna buena arquitectura del pasado, distinta de esos mismos edificios modernos. Nos referimos a que, cuando vemos un buen edificio moderno, apreciamos mejor el que sea moderno que el que sea bueno.

Cabe ahora formularse una pregunta de capital importancia: si nuestro gusto por lo moderno responde, realmente, a una necesidad profunda del espíritu occidental, ¿no correspondería abandonarse al capricho de lo moderno, con el objeto de que nuestra arquitectura sea fiel reflejo de nuestro estado de ánimo cultural y se cumpla así el principio de la expresión?

No. Un rápido análisis nos mostrará que no corresponde. La búsqueda de lo moderno, mientras era espontánea e inconsciente, era realmente la expresión de una necesidad profunda. Pero en el instante en que comprendemos los móviles de nuestra conducta, y seguimos actuando movidos por esa comprensión, nuestra acción ya no responde a la necesidad profunda, sino a la comprensión mental. Los procesos espirituales no pueden forzarse a favor ni en contra. No podemos, por un esfuerzo de voluntad, ser más buenos de lo que somos, ni ser más modernos de lo que somos, sin riesgo de crear nuestra propia caricatura.

Borges, en una oportunidad memorable, observó que en el A'corán, libro árabe por excelencia, no había citas de camellos; que si Mahoma hubiera sido un impostor que se hubiera preocupado porque su libro "parezca" árabe, hubiera mencionado camellos en cada una de sus páginas. Pero Mahoma, sabiéndose

árabe, estaba seguro de que todo lo que él hiciera resultaría árabe, y por consiguiente no tenía por qué forzar situaciones... Nosotros, siendo lo que somos, nos expresaremos. No es posible usar fórmulas para expresarse.

Tal vez hayamos franqueado los umbrales de una nueva época, y seamos capaces, ya, de solidaridad. Dos disciplinas nuevas, el psicoanálisis en el plano individual, y la filosofía de la historia en el plano colectivo, parecen estar tendiendo a reenfocar nuestra imagen en el campo histórico, suprimiendo la idea de que somos esencialmente nuevos y distintos.

Hegel concebía la historia como la progresiva realización de la idea de libertad; se salvaba así la atomización del tiempo, se hablaba de continuidad histórica; pero se mantenía el ideal del progreso.

Pocos años después de la publicación de la "Filosofía de la historia" de Hegel, Jacobo Burckhardt, que no es historiador ni es filósofo, pero que tiene un espíritu sensible, combate en sus "Reflexiones sobre la historia del mundo" el ideal del progreso: "...lo grave es que éstas (las filosofías como las de Hegel) pretenden, en general, delinear las fases de su designio universal y, como tales filosofías no pueden librarse de teorías preconcebidas, están totalmente deformadas con las ideas con que sus autores se impregnaron desde la infancia..." E inmediatamente afirma la idea de continuidad "...nosotros hemos tomado como punto de partida el único elemento invariable que puede presentarse a un análisis semejante (el análisis de la historia): el hombre, con sus penas, sus ambiciones y sus obras, tal cual ha sido y será siempre".

Ya está preparado el terreno para pensadores como Spengler y como Toynbee, que en nuestro siglo vuelven a reordenar el campo histórico, no ya según el molde de progreso proyectado de las propias ambiciones humanas, sino según esquemas más o menos semejantes o distintos, progresivos pero no progresistas, que surgen o pretenden surgir del análisis mismo de los hechos.

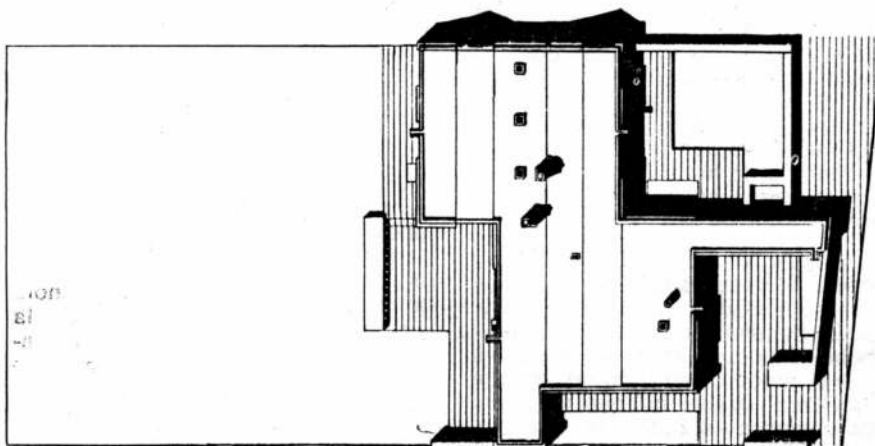
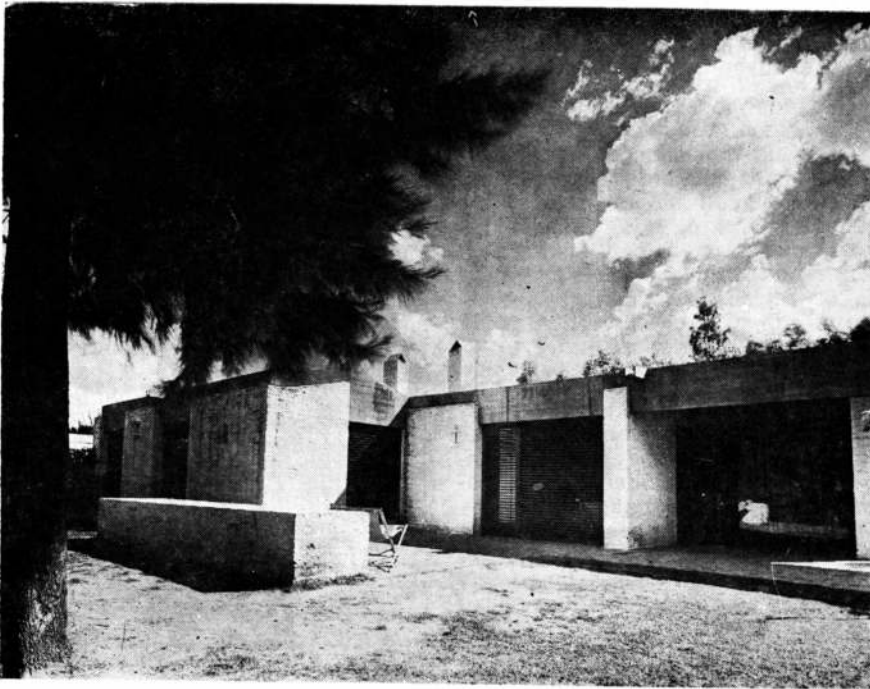
Renunciar a la idea de progreso y mantener la de continuidad, implica abandonar la persecución de lo moderno, y volver a una posición de solidaridad temporal. La sonora afirmación de Spengler de que la suya es la última filosofía occidental, no debe interpretarse como una mera explosión de humor germánico, sino como la expresión de una idea de solidaridad para con la filosofía que vendrá.

# 1959

## CASA EN LAS LOMAS DE SAN ISIDRO

Arqs. Claudio Caveri y Eduardo Ellis.

Reseña de lo publicado en Nuestra  
Arquitectura N° 353, abril de 1959.



¿Por qué la casa que aquí se presenta es capaz de producir, en quien la visite, una vivencia tan completa?

No busquemos la explicación a ésto solamente en la calidad de sus espacios, o solamente en la justeza de sus proporciones, sino más allá; en aquella armonía que existe cuando una feliz solución formal materializa un contenido que también tiene valor.

Porque si una casa está, en realidad, tan íntimamente ligada a las personas que la habitan, son éstas, por consecuencia, las que le dan su último sentido:

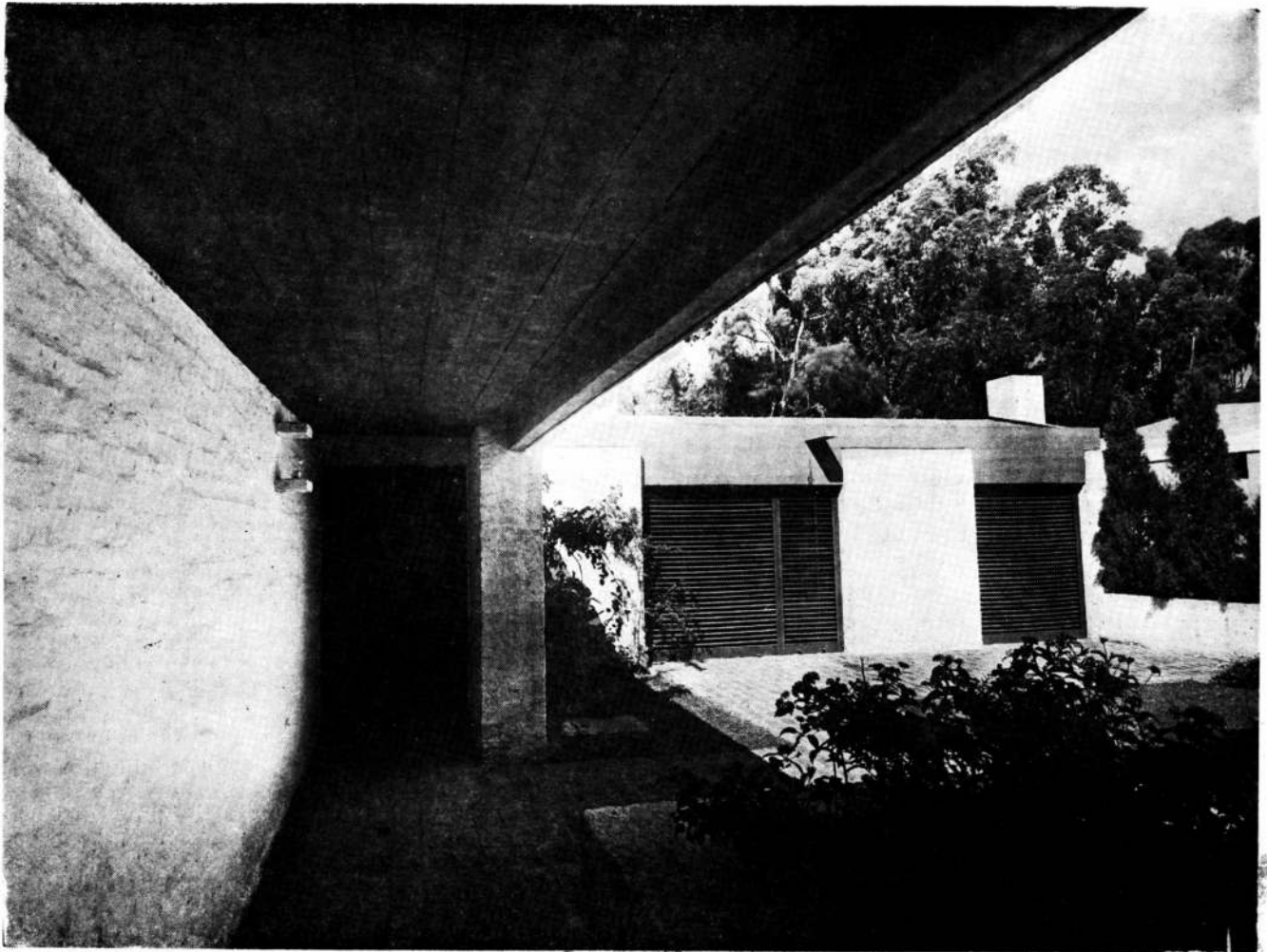
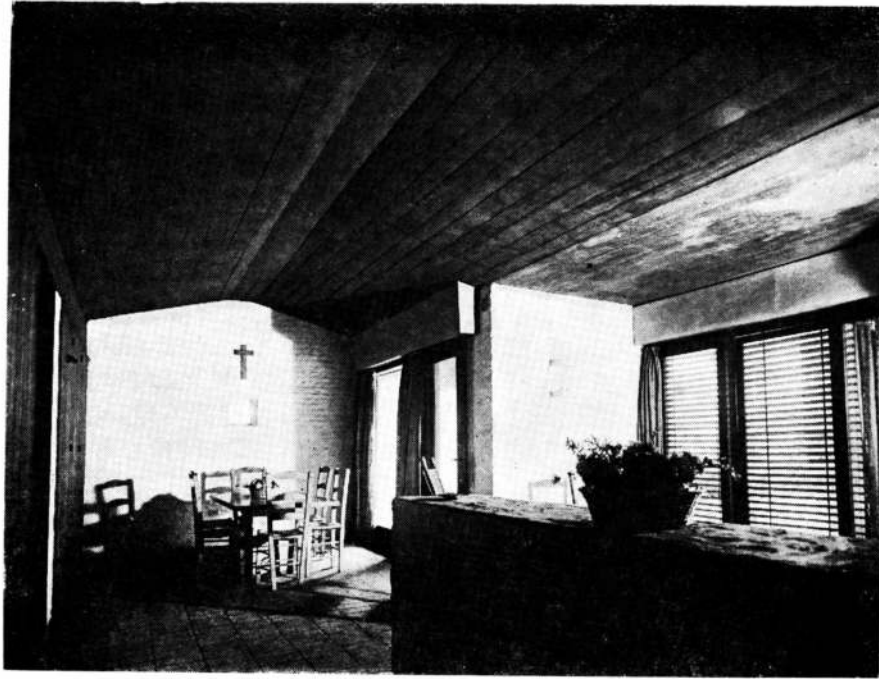
**"La puerta de mi casa es sólida, sólida como las relaciones fundamentales entre las personas que allí vivimos".**

De ahí la importancia que tiene, cuando se trate de este tema, el conocer la realidad de los hombres y sus relaciones.

¿Qué es el hombre? Muchas son las definiciones existentes. Unas son valiosas, pero otras muchas se refieren a una parte del hombre, deshaciendo su integridad de hombres. Y sin embargo, el destinatario de una casa es el hombre, y no alguna de las abstracciones que pueden resultar de estos planteos imperfectos. Porque el hombre justifica la casa, cuando la llena con sus lágrimas y su pena, o con su risa alegre. Se podría decir que cuando un edificio se hace como un envoltorio de las vivencias del hombre relativas a su esencia de hombre, tenemos uno de los invariantes a través del desarrollo de la arquitectura: el concepto de casa. Se ve entonces que este tema pasa a ser tan sublime que toda aproximación un poco menos respetuosa por parte del arquitecto, resulta una falla gravísima en su carácter de tal. Por eso, para presentar esta obra preferimos subrayar, no tanto su valor como obra de arte, sabiendo que el lector sabrá juzgarla al pasar las páginas que siguen, sino fundamentalmente al fondo que trasluce, ya que, desgraciadamente, eso no puede reflejarse en una publicación.

Héctor Ezcurra (h.)





# 1964

## CASA WRIGHT

Arqs. Mario Goldman, Horacio Ramos y Jorge Erbin.

Reseña de lo publicado en Nuestra Arquitectura N° 421, diciembre de 1964.

## VIDA FAMILIAR Y ESPACIO INTERIOR

Por  
Arq. Rafael Iglesia.

La casa Wright está en Olivos, en un barrio de viviendas unifamiliares ubicadas en parcelas cuya dimensión promedio es de 500 metros cuadrados.

Este parcelamiento se hizo a expensas de predios de dimensiones mayores, muy bien arbolados, donde se levantaban viviendas que, con su presencia, dieron prestigio al barrio. Prestigio que se afirmaba sobre el carácter de suburbio jardín, que sólo era buscado por los residentes extranjeros o por la clase más

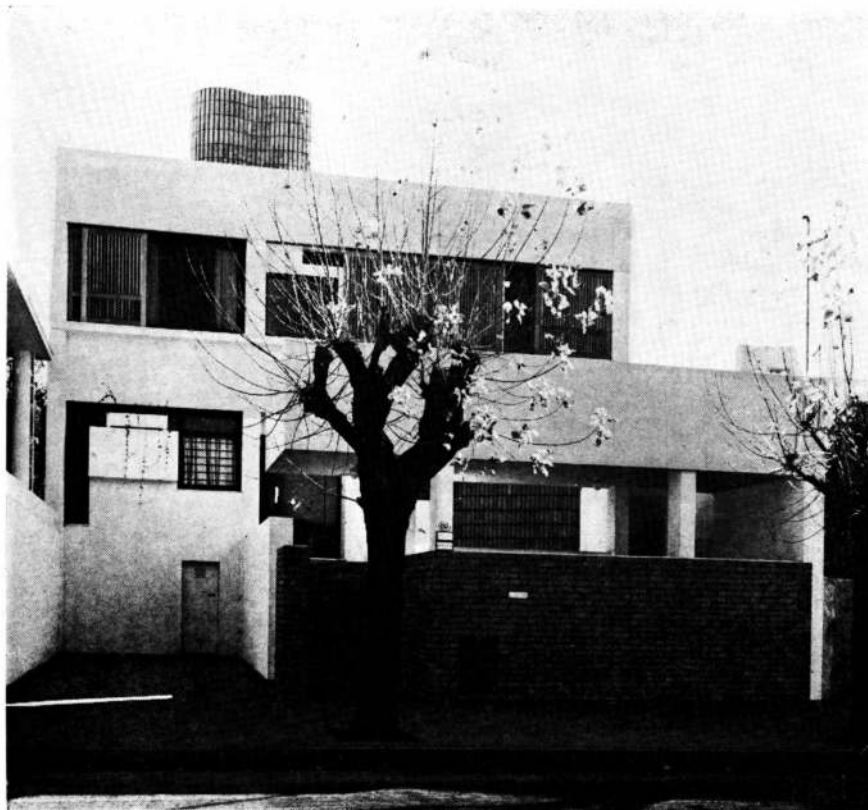
puddente cuando aún la vida en la ciudad era requerida y aceptada por toda la clase media. Cuando la ciudad comenzó a deteriorarse, cuando los síntomas de mal funcionamiento se hicieron cada vez más frecuentes, la clase media ascendente se trasladó a los suburbios arbolados y muchas veces, como en este caso, la afluencia de nuevos pobladores significó la liquidación definitiva del carácter jardín-suburbano que fue el motivo de la atracción.

Actualmente, las grandes vivien-

das aisladas que aún se conservan y las pequeñas viviendas apareadas en orden cerrado, están a su vez amenazadas por las viviendas colectivas que comienzan a ser cada vez más frecuentes, sobre todo sobre las grandes vías de acceso a la Capital Federal.

Este fenómeno revela el cambio que se ha producido en la estructura socio-económica de la Capital y la variación de los tipos de alojamiento de la familia porteña. La arquitectura que ha seguido estos cambios parecería haber dado su respuesta yendo de la gran vivienda unifamiliar al pequeño departamento apiñado en la vivienda colectiva. Sin embargo, en este caso, el cambio no es el resultado de una propuesta arquitectónica, sino de una situación extra-arquitectónica, ante cuya existencia la arquitectura optó por las soluciones más fáciles y convencionales. Ante las inevitables y casi siempre duras relaciones arquitectura-medio el conformismo optó por satisfacer la necesidad de suburbio jardín con *chalets*, variaciones de modelos anglosajones de techo a dos aguas con detalles más o menos ingleses los que poco a poco se fueron confundiendo con lo que en su momento se llamó "estilo californiano". Esta mezcla resultó en una pequeña casa con jardín al frente (muy pequeño) y al fondo; contrapunteo como solución suburbana, al urbano *petit hotel* francés.

Por último aparecieron los nuevos edificios de departamentos vendidos según el régimen de propiedad horizontal, los que, aunque parecían aceptar los principios lecorbusieranos de edificación colectiva y en altura, no sólo se produjeron con absoluto desconocimiento de la teoría del maestro, sino que su excesiva



preocupación por el lucro borró toda esperanza de que pudieran constituir una positiva expresión de la arquitectura moderna.

Destacándose entre los chalecitos, hubo, sin embargo, verdaderas propuestas de la arquitectura contemporánea que fueron realizadas en las décadas del 30 al 50 y que llevan el signo distintivo del racionalismo geométrico europeo. La casa Wright es una continuadora de ese impulso y, comprendiendo esa continuidad y las circunstancias que la rodean, podremos entender mejor la obra.

"Es la vivienda donde se proponen de manera más profunda las relaciones entre las manifestaciones culturales de una civilización, las estructuras sociales y los modos de pensar que le son propios.

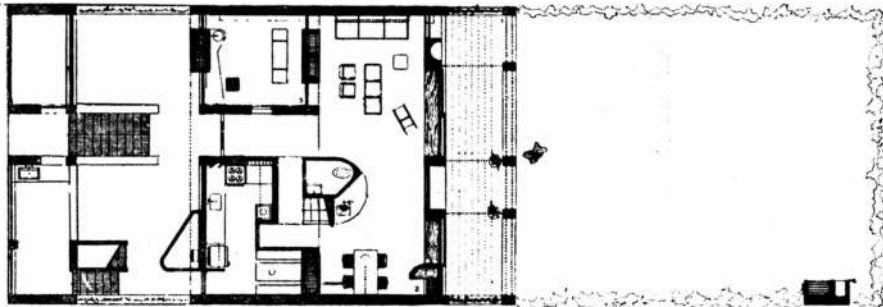
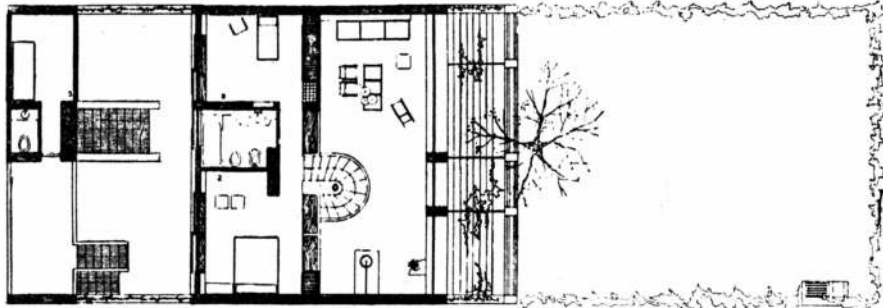
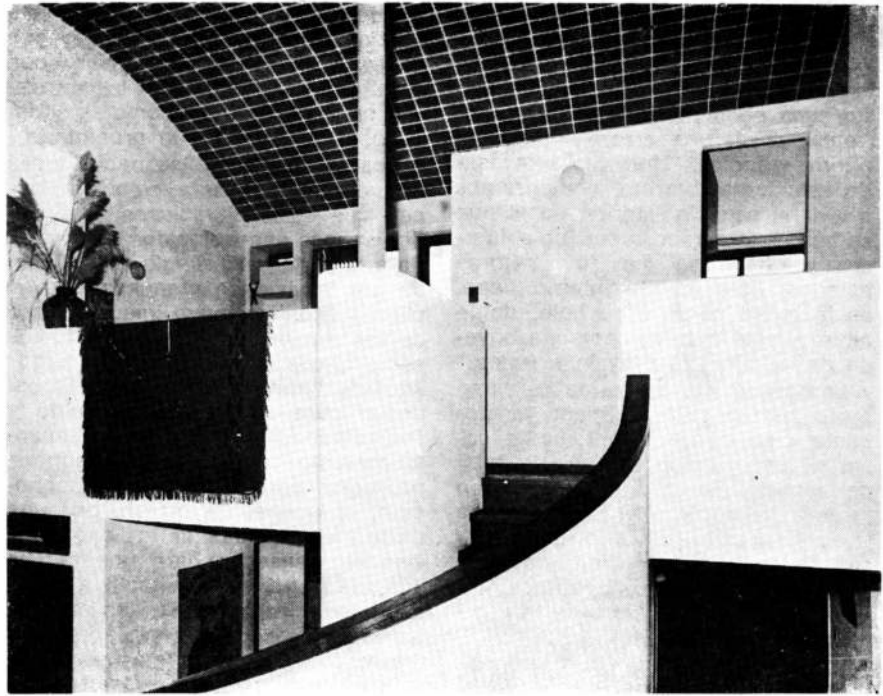
"Estudiar el habitat desde este punto de vista es observar la imagen de la sociedad inscrita en el suelo. Estudiar la planta de una vivienda es estudiar las relaciones entre la vida de una familia y el marco que ella ha podido darse o que la sociedad le ha impuesto".<sup>1</sup>

No es el propósito de este artículo examinar en profundidad los aspectos sociológicos de la vivienda en Olivos o de la casa Wright en particular, pero queremos destacar que aceptamos como hipótesis de trabajo la influencia del todo cultural sobre la obra arquitectónica, lo que establece límites, inevitables y naturales, a los propósitos del arquitecto.

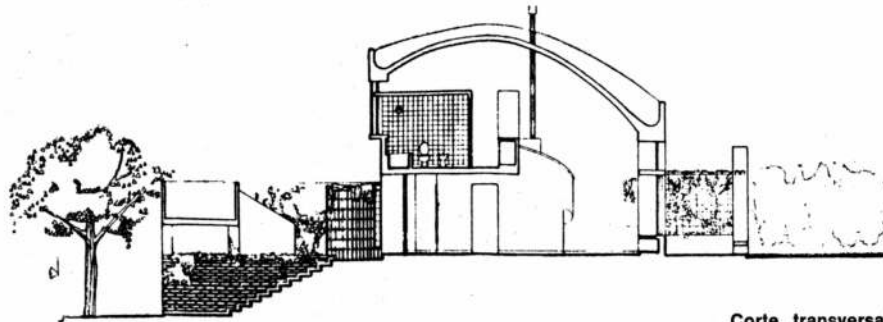
Para desarrollar la crítica de la casa Wright debemos reconocer esta situación previa que ha sido impuesta por la situación general a pesar de los deseos de los habitantes y de las propuestas de la arquitectura más sana.

Las principales condiciones dadas podrían resumirse así: el lote estrecho y profundo; el carácter formalmente urbano del barrio, pero realmente muy poco propicio para el desarrollo de estructuras sociales urbanas, comunitarias; el presupuesto de la construcción.

La vivienda estaba entonces predeterminada a cerrarse sobre sí misma, a olvidar a la calle y el escalón vecinal inmediato. La casa Wright se organiza según esta predeterminación y muestra sobre la calle sus formas más volumétricas, acentuadas por el marcado desnivel entre la planta baja y la calzada. Esta actitud no significa un descuido hacia el paisaje urbano inmediato; por el contrario, la composición plástica fuerte enriquece a la cuadra; pero funcionalmente la vivienda no puede menos que prescindir de la calle como elemento de apoyo para el interior.



Planta alta: 1, vacío sobre el living-comedor; 2, dormitorios; 3, habitación de servicio; 4, terraza de servicio. Planta baja: 1, galería bajo una pérgola; 2, living-comedor; 3, consultorio; 4, lavadero.



# 1964

## BANCO DE LONDRES Y AMERICA DEL SUR

Arqs. Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini y Clorindo Testa.

Reseña de lo publicado en el N° 418 de Nuestra Arquitectura, setiembre de 1964.



**Descripción funcional:** El edificio está destinado exclusivamente para cumplir las necesidades que el Banco de Londres y América del Sur prevee para esta sucursal. Está constituido por cinco niveles (se ha previsto la construcción de otro piso alto) que en conjunto suman una superficie de 1.300 m<sup>2</sup> y que son los siguientes: dos subsuelos, planta baja, entrepiso y un piso alto. El ingreso del público se realiza por Santa Fe al hall de planta baja e independientemente de la circulación vertical que comunica con las cajas de seguridad en el primer subsuelo y con los pisos altos. Esta distribución permite el ingreso de público, fuera del horario, a las cajas de seguridad. La entrada de personal se encuentra ubicada en la calle Junín. El grupo vertical sobre Santa Fe, formado por escalera y ascensor, está destinado exclusivamente al público. El personal se comunica internamente por una circulación vertical propia (ascensor y escalera). Esta diferenciación de circulaciones da independencia al movimiento interno evitando inconvenientes al funcionamiento privado del banco.

**Servicios e instalaciones:** Todos los ambientes están tratados acústicamente y tienen aire acondicionado.

**Estructura:** Para obtener en la planta baja un espacio interior que aproveche en su casi totalidad las reducidas dimensiones del terreno, se planteó una estructura sin puntos de apoyo interiores que permitió, en las plantas altas, una gran flexibilidad operativa. Esta estructura fue estudiada de manera de llegar a una integración con el conjunto. Es decir, deja de ser exclusivamente "estructura" para convertirse en envolvente portante. El hormigón, trabajado en forma estructural y con su estudiada textura, es el personaje central del edificio. En el interior, el encasetonado cubre con sus unidades de 1,20 x 1,20 el salón de planta baja (15,50 x 14,00) y tiene la particularidad de estar formado por pequeñas cúpulas que ablandan en cierta medida la estrictez de las vigas de encasetonado. El entrepiso cuelga de esta gran losa y su posición central

Es en ese interior donde se consiguen los mejores arreglos arquitectónicos. Al experimentar la casa entramos desde la calle, subiendo por una escalera lateral hasta enfrentar, desde una terraza anterior, la puerta principal. Una vez atravesada esta fuerte barrera, comenzamos a vivir el espacio interior, en el que se han concentrado todos los esfuerzos y donde se dan los mejores aciertos. Este ámbito interno tiene, en la mitad de su superficie, doble altura y está cubierto por una bóveda de ladrillos de máquinas vistos.

La bóveda, con su forma de mano protectora es particularmente englobante y se siente distintamente como *el techo*, como la cubierta total del espacio. En medio de éste y en la zona de doble altura, se enrosca la escalera que lleva al piso alto, diseñada con características casi escultóricas y cuyas volumétricas formas curvas son el centro de la composición espacial interna.

La bóveda que unifica la cobertura, la escalera que recorre el espacio, exaltan la continuidad espacial que es la característica de esta elaboración interior, en la que no existen límites que encajonan cada zona particular y donde todo se siente intenso dentro del gran ámbito limitado por el piso, las paredes exteriores y la bóveda. Y esta calidad de forma englobante y espacialmente continua acentúa acertadamente el carácter de introversión de la vivienda, sólo suavizado por las aberturas que permiten la visión del jardín.

Con esta composición, la obra se coloca en lo mejor de la tradición racional europea, particularmente la que es propia de Le Corbusier. Frente a esta fuerte presencia del espacio total, algunos detalles se debilitan, por imprecisión y falta de dimensión: los vidrios coloreados y el tratamiento general de la carpintería; los que aparecen como demasiado casuales dentro de una formulación espacial tan clara y definida.

La organización de la vivienda se basa en la distribución en planta baja de los lugares de trabajo, de encuentro y de reunión familiar. En el piso alto, que se abre en balcón sobre la planta baja, se ubican los lugares de recogimiento y descanso.

Siendo la solución formal excelente, el funcionamiento familiar que esta vivienda propone sólo puede ponderarse conociendo el funcionamiento de la familia que ha de habitarla puesto que para una organización familiar habitual, la sobre-comunicación impuesta por el diseño puede resultar en una falta de aislación (sonora, luminosa y psicológica) intolerable. Para que la familia

se desarrolle normalmente en este continuo espacial es necesario que se trate de un núcleo familiar que admita esta situación y la aproveche positivamente, tal como es el caso de la actual familia propietaria.

Los programas y las necesidades actuales de vivienda colectiva hacen que estas situaciones sean cada vez más excepcionales. La vivienda a medida está siendo reemplazada por la vivienda planeada para el cliente anónimo, cuya imagen surge de las encuestas y de los estudios sociológicos. Sin embargo, largos años de habitamiento al diseño especial para un cliente conocido y consultado dificultan el abordamiento correcto del cambio que supone proyectar para un cliente desconocido, al que se le ofrece, por una parte y en el mejor de los casos, viviendas pensadas para una familia imaginada por el arquitecto a partir de datos y experiencias las más de las veces excesivamente personales; y, por otra parte (este es el caso más frecuente), viviendas tan poco previstas para ninguna familia, de cualquier tipo que sea, que difícilmente se puedan denominar tales.

La casa Wright, ha de soportar la prueba de fuego con el pasar de los años, cuando la joven familia actual, de funcionamiento relativamente simple, se desarrolle y viva los espacios pensados para ella. La arquitectura ha de probar si su excelencia espacial, fruto de un manejo experto del paisaje interior, es también excelencia funcional, es decir, si logra trabajar como ámbito de una vida familiar compleja.

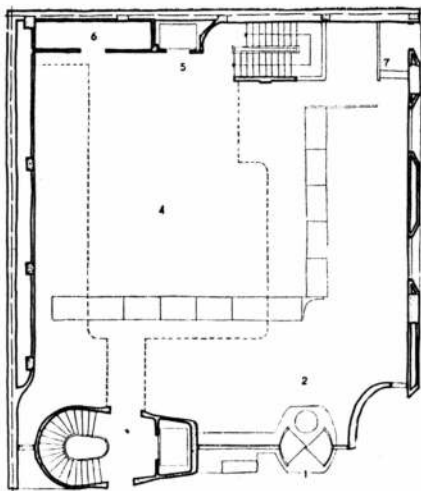
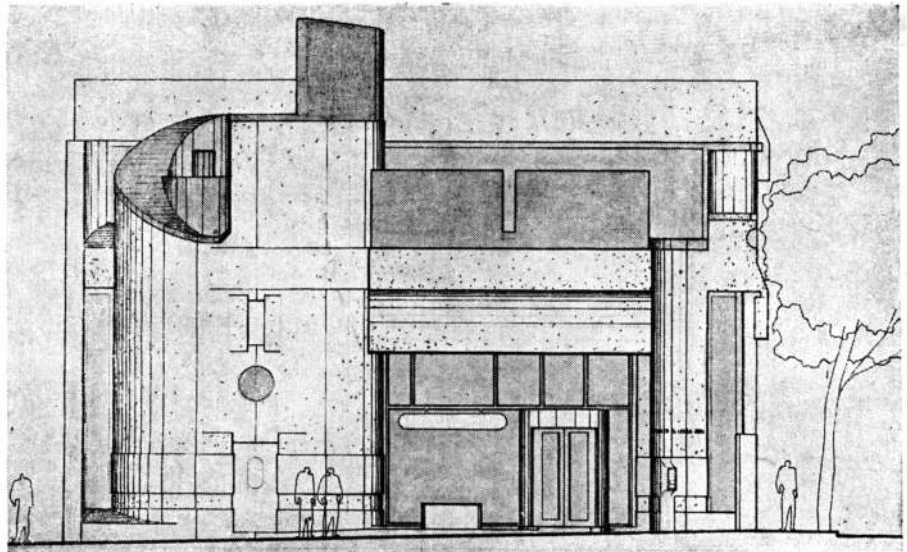
1. Chombart de Lowe; "Famille et habitation", C. N. I. C., Paris 1959.



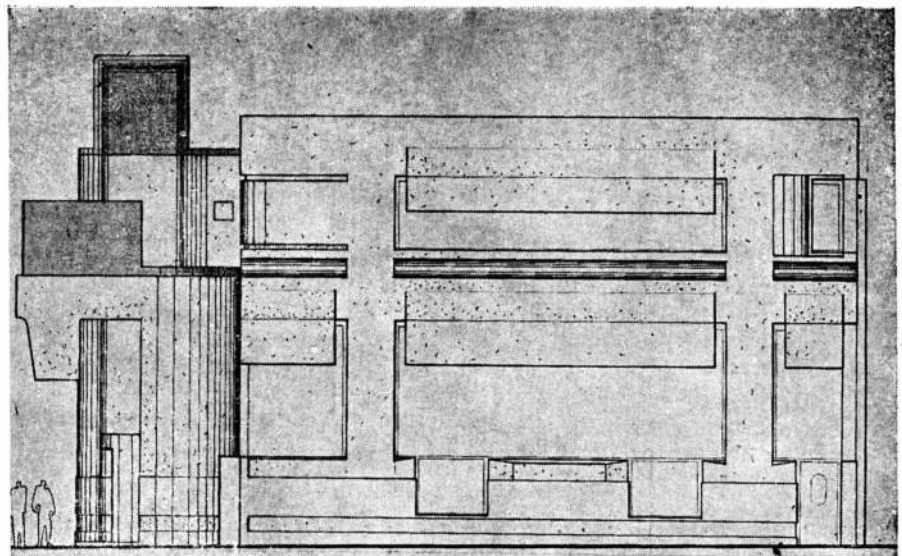
permite, prácticamente, desde cualquier punto de planta baja, apreciar en su totalidad el ámbito interior.

**Terminaciones:** Los frentes son de hormigón a la vista con tratamiento de pintura a base de silicónes y con mármol dolomita. Pisos interiores de linóleo importado de Gran Bretaña y paredes interiores de hormigón a la vista. Mostradores recubiertos de linóleo. La carpintería es de chapa de hierro y en los baños hay mesadas y tabiques de mármol de Carrara y revestimiento en glaseris blanco. En la gerencia (entrepiso) el piso está cubierto por alfombra de tripe cortado.

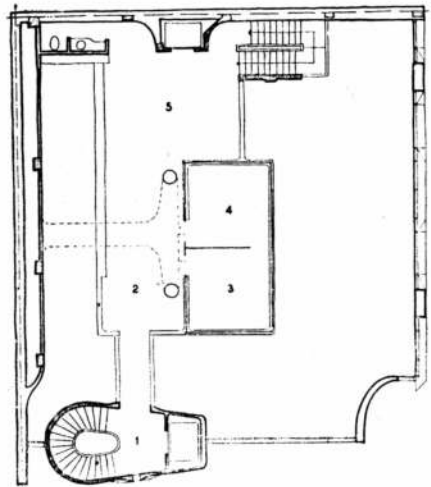
Fachada calle Santa Fe.



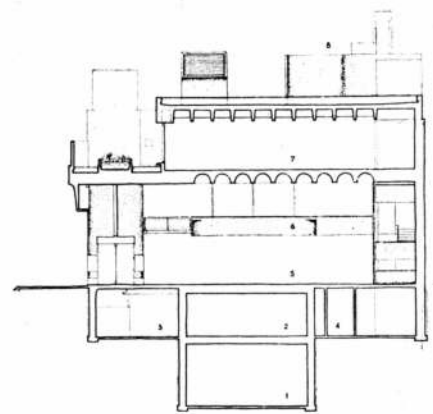
Planta baja: 1, entrada de público; 2, hall público; 3, entrada a cajas de seguridad; 4, oficina general; 5, circulación de empleados; 6, archivo contra incendio; 7, entradas de empleados.



Fachada calle Junín.



Entre piso. 1, hall público; 2, espera; 3, gerente; 4, subgerente; 5, oficina.



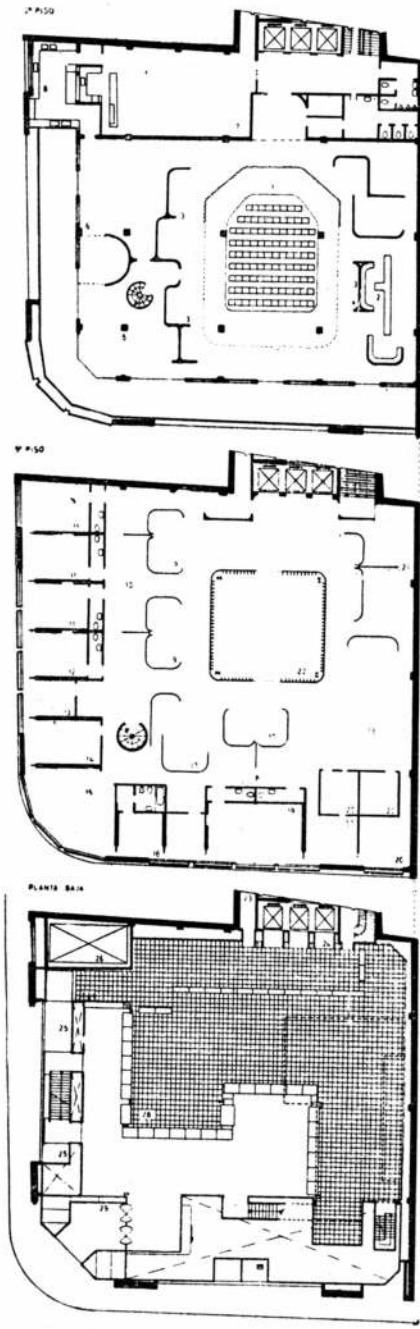
Corte paralelo a la calle Junín: 1, archivo papelería; 2, tesoro; 3, antecámara y caja de seguridad; 4, baños; 5, salón principal; 6, oficina-gerencia; 7, oficina general; 8, torre de enfriamiento.

# 1968

## CASA MATRIZ DEL BANCO MUNICIPAL

Arqs. Flora Manteola, Ignacio Petchersky, Javier Sánchez Gómez, Justo Solsona y Rafael Viñoly

Reseña de lo publicado por Nuestra Arquitectura N° 453, setiembre de 1968.



Arquitectónicamente la obra se divide en tres partes netamente diferenciadas: la "caja de vidrio" que se ofrece a las vistas de la calle, las plantas de los pisos segundo, tercero y cuarto, que en plantas libres acomodan oficinas de tipo corriente y las plantas de los pisos quinto y sexto, donde el directorio y los despachos principales recibieron un tratamiento singular. Dentro de la "caja de vidrio" se ubicaron aquellas oficinas que más contacto tienen con el público (cuentas corrientes, giros y ciertas cobranzas, caja de ahorro, descuento de documentos, etc.). En los pisos segundo, tercero y cuarto se colocaron las gerencias departamentales y las oficinas de funcionamiento interno. En el quinto piso está el directorio con sus despachos, secretarías, esperas y una sala de reuniones. El sexto, que tiene una gran terraza perimetral, se destina a comedores de directorio y de gerente, cafeterías, biblioteca, aulas y una sala de actos de 120 butacas. En esta planta había un comedor en el viejo edificio y sus dependencias se adaptaron para el mismo fin. Existen en séptimo y un octavo pisos, más pequeños, donde se colocan ahora diferentes dependencias. Parte del subsuelo tiene garaje al que se accede desde Sarmiento por un montacargas. El camión del tesoro opera en ese subsuelo. Las circulaciones verticales se realizan utilizando el sistema de escaleras y de ascensores del viejo edificio, muy poco modificados en el nuevo. Estas circulacio-

1, sala de actos; 2, biblioteca; 3, exposición; 4, oficinas relaciones humanas; 5, sala estar presidencia; 6, comedores presidencia y altos funcionarios; 7, comedor empleados; 8, cocina; 9, saloncitos espera demarcados por paneles de vidrio opaco; 10, secretaria directores; 11, direcciones; 12, secretaria presidente; 13, secretaria presidencia; 14, despacho privado del presidente; 15, presidente; 16, departamento privado; 17, espera para presidencia y vicepresidencia; 18, secretaria vicepresidencia; 19, vicepresidencia; 20, adscriptos; 21, comisiones; 22, sala directorio; 23, zona de servicio; 24, ascensores y escalera de público que conducen a los pisos superiores; 25, accesos desde Sarmiento; 26, ascensor automóviles; 27, zona de público; 28, escritorios; 29, acceso principal.

nes están colocadas en planta como en un apéndice sobre la unión de las medianeras, de modo que no afectan al casi rectángulo básico del edificio.

La estructura del viejo edificio era de acero y los nuevos proyectistas la exaltaron dejándola a la vista pintada y aún reforzaron su participación estética haciendo, dentro de la "caja de vidrio", "subestructuras" para el entrepiso y escaleras de tramo breve en el mismo material y en perfiles similares.

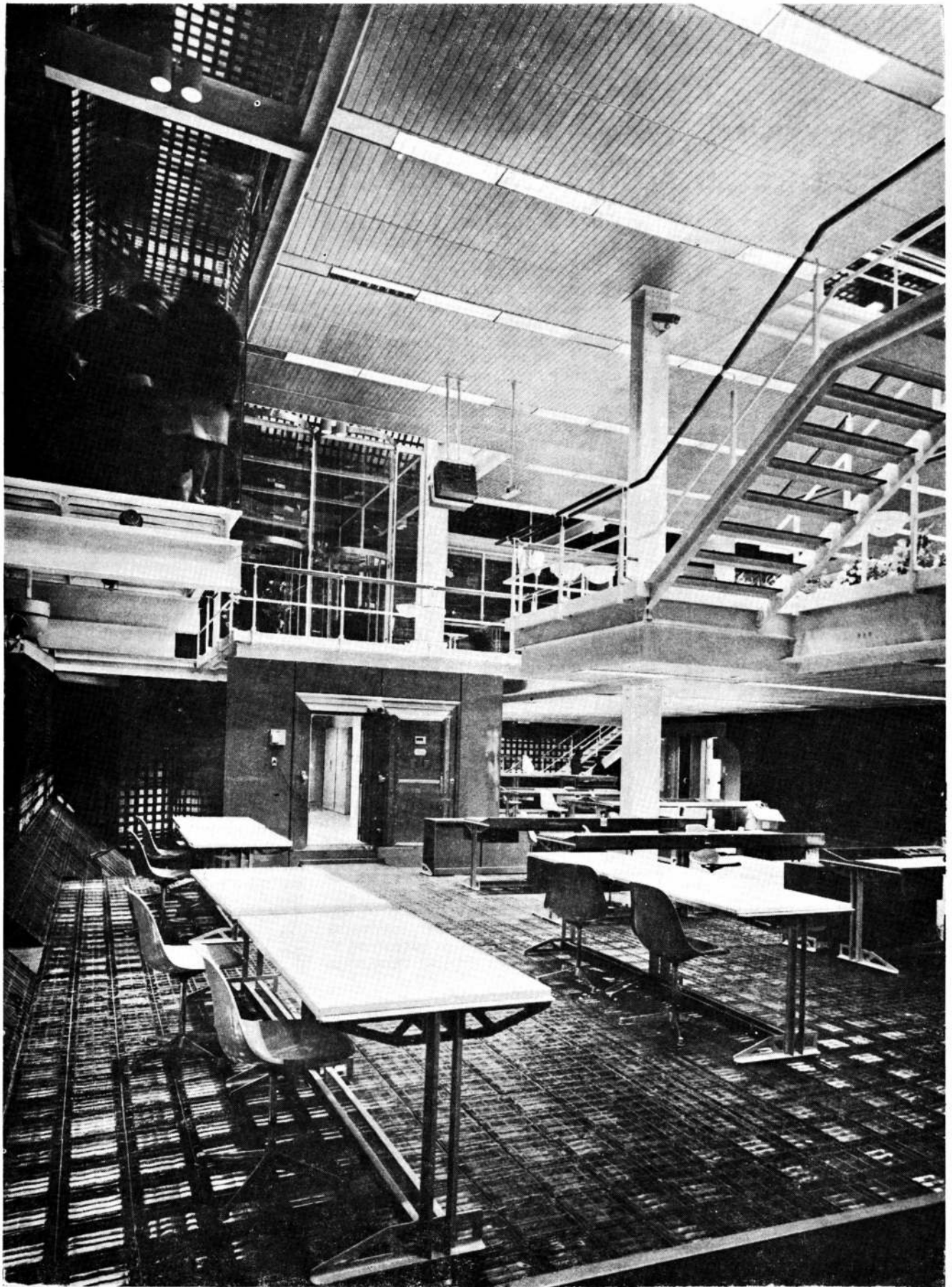
Se instaló un sistema de televisión de treinta cámaras.

La "caja de vidrio" abarca parte del subsuelo con el tesoro, que deliberadamente se dejó expuesto a las vistas del público, planta baja y primer piso, más el agregado de un entrepiso entre una y otra. Se la concibió como una unidad ambiental lo que se logró no utilizando ninguna de las cuatro plantas citadas en su totalidad y combinando espacios cubiertos y vanos de tal manera que prácticamente desde cualquier punto se percibiera el conjunto.

La "caja" propiamente dicha está formada, hacia las veredas por vidrios transparentes totales y en el cielorraso, piso y las paredes medianeras, por baldosas de vidrio diseñadas expresamente. Entre la "caja" y las paredes del edificio queda un espacio transitable por el que se llevan todos los conductos. Similares baldosas de vidrio son utilizadas para completar la fachada hasta el nivel que ocupa la "caja" y por encima de las vidrieras de paños de vidrio transparente. En total se usaron 64.000 baldosas de vidrio.

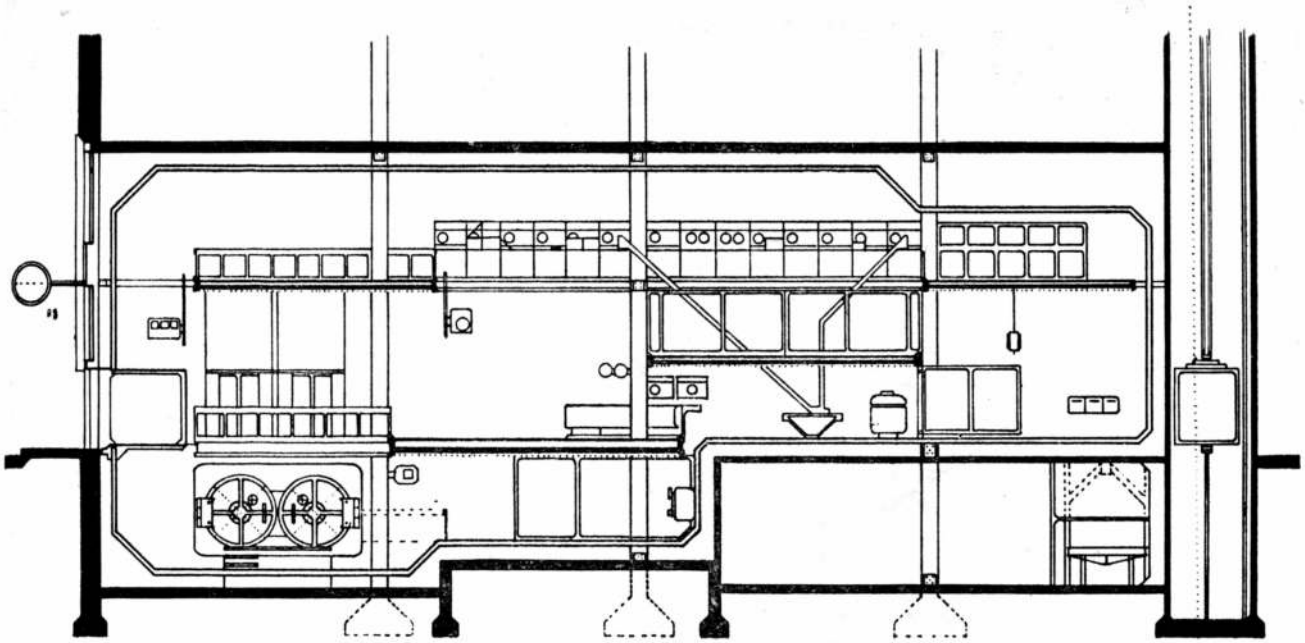
En el quinto piso volvió a utilizarse el vidrio como elemento definitorio. Tanto la sala del directorio como las numerosas salitas de espera que lo rodean están conformadas por tabiques de vidrio oscuro, traslúcido en partes y transparente en otras. La sala del directorio tiene, incluso, techo acusado de vidrio.

En el sexto piso cambia el clima y el vidrio deja el lugar de privilegio a tabiques opacos como separadores de ambiente. En el centro hay una sala de conferencias y en los espacios perimetrales, despachos y departamentos privados.

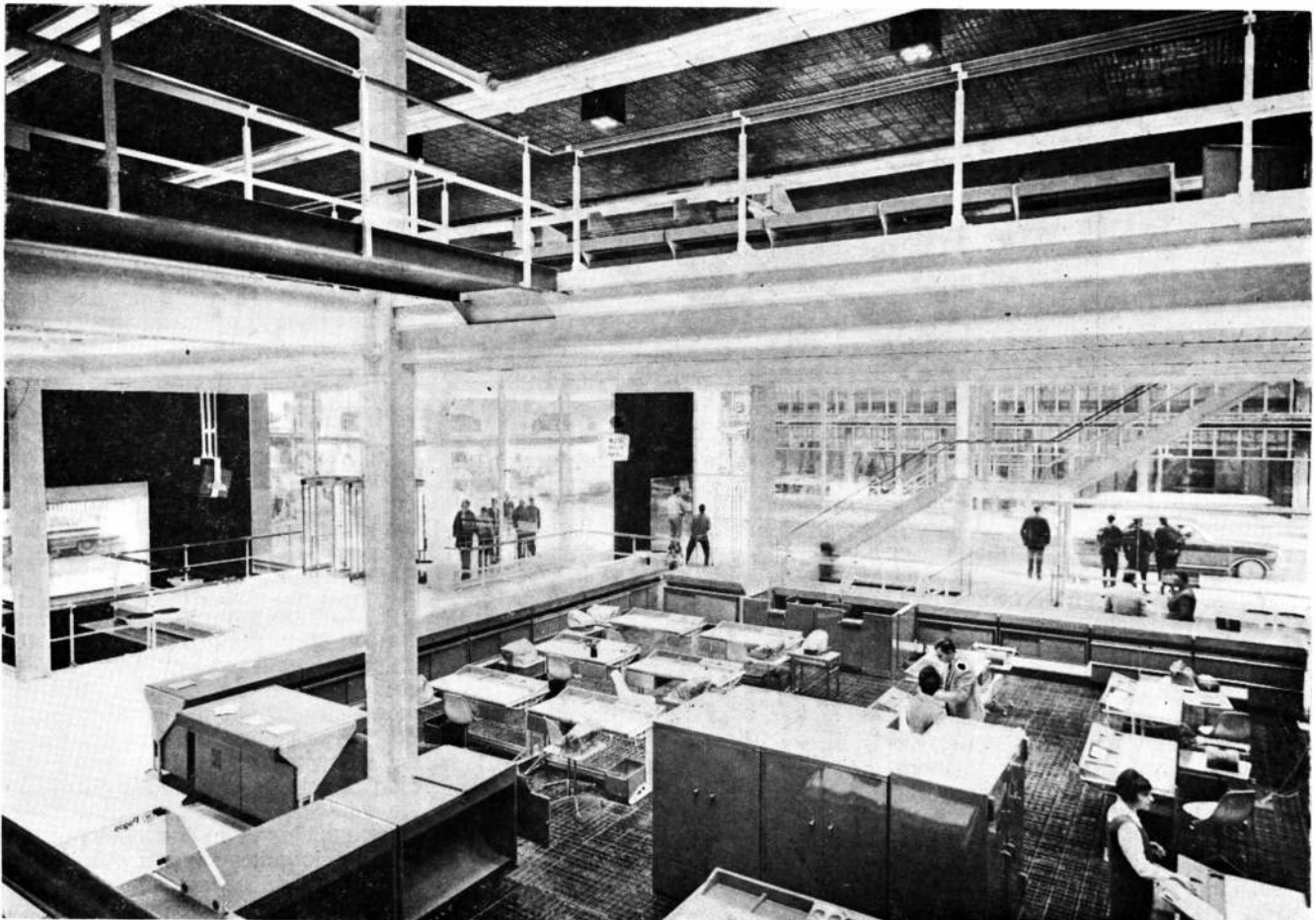




# CASA MATRIZ DEL BANCO MUNICIPAL



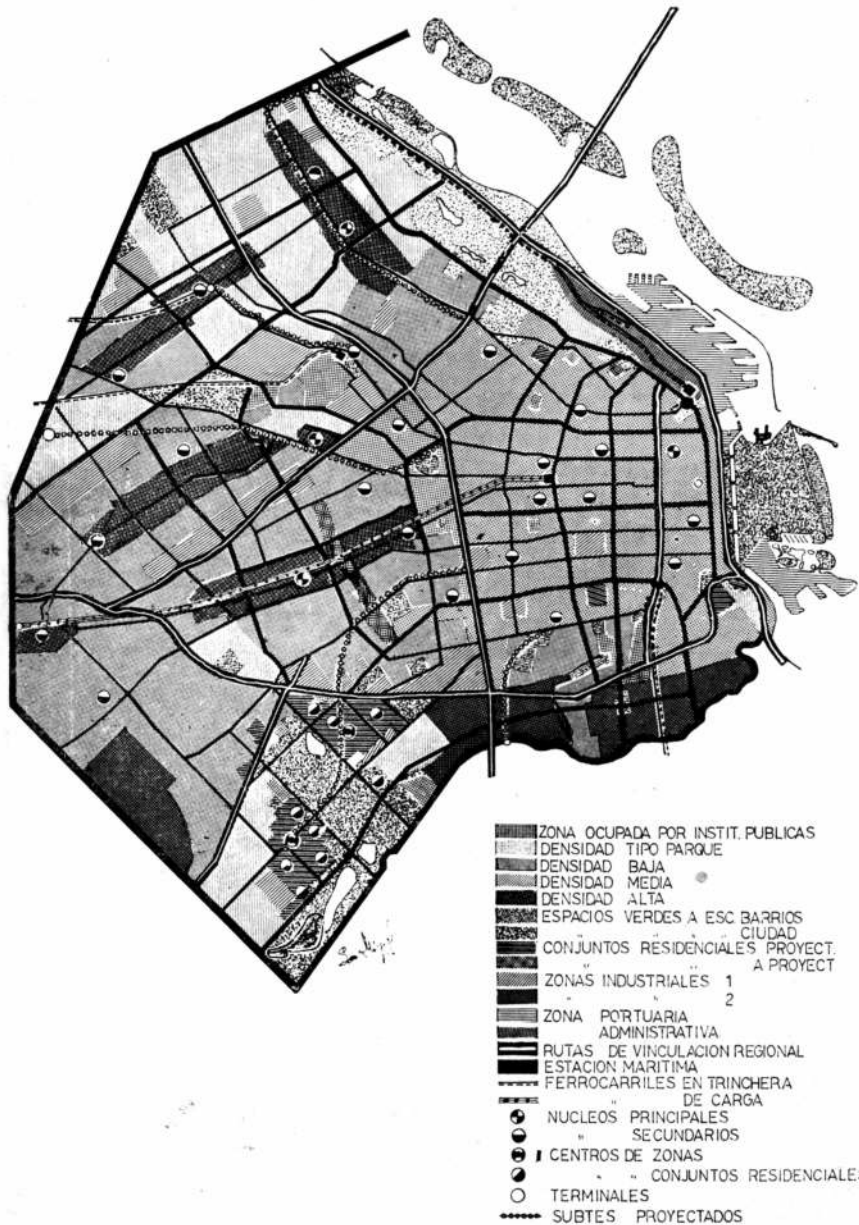
Corte de la caja de vidrio visto desde la medianera perpendicular en Florida.



# 1970

## PLAN REGULADOR DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Reseña de lo publicado en Nuestra Arquitectura N° 465, junio de 1970.



Plano de la propuesta del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires

Buenos Aires —y ciertamente toda la región metropolitana, como seguramente el resto de las grandes áreas urbanas del país—, podría muy bien ser declarada "zona de emergencia", si se considera como tal una situación en la cual las personas que allí viven dedican 1/5 de su tiempo productivo a trasladarse a su lugar de producción (1 día laborable por semana), no tienen acceso a la costa, como no ser bajo fuerte presión psicológica del peligro que representan las aguas contaminadas, donde las calles de la zona céntrica —cada vez más extendida— se asemejan más a túneles de ensayo de gases tóxicos y ruidos molestos que a vías de circulación, donde precisamente en estas vías lo único que es prácticamente imposible hacer es circular; donde más del 50 % de los locales habitables abren a patios que oscilan entre 15 y 20 m<sup>2</sup> de superficie de planta y 9 ó 10 pisos de altura y donde a las fuertes emanaciones tóxicas de los vehículos se agregan la de los incineradores privados de residuos que por su mal manejo y el gran promedio de días húmedos hace factible la existencia permanente de una gran cantidad de partículas tóxicas en suspensión.

### AREA CENTRO CARACTERISTICAS Y PROPUESTA

El Plano Director de la Ciudad de Buenos Aires del año 1961, define como Area Centro las manzanas delimitadas por las Avdas. Córdoba, Leandro N. Alem, de Mayo y la calle Carlos Pellegrini.

El Area presenta la mayor concentración de actividades decisionales del país, motivada por la dependencia y relación con los usos gubernamentales y económicos allí localizados, desde la época colonial. Presenta además características de edificación deficitarias, siendo el 70 % de los edificios anteriores al año 1940. Las condiciones de iluminación y vistas (presionadas además por la exigua trama de calles) son altamente deplorables; a lo que debe sumarse

el ruido y gases producidos por los vehículos que no pueden ser absorbidos por la inoperante trama vial.

En síntesis, la vieja trama urbana, que al principio tuvo un adecuado funcionamiento, dada la baja densidad de población, no consigue absorber la excesiva presión en el uso del suelo motivada por intensa explotación de los predios. La tierra subdividida para albergar 1 ó 2 pisos de edificación debió soportar una densificación que en algunos casos llegó a ser 10 ó 20 veces mayor que la primitiva, con la grave imprevisión de dejar la calle y la vereda con el exiguo ancho colonial.

Debe agregarse que el Area (110 Ha), y salvo la calle Florida, carece de recintos urbanos que sirvan de lugares de encuentro y/o expansión, y que los espacios verdes sólo cuentan en su periferia.

La propuesta del Plan Regulador pretende dar una solución global a todos esos problemas canalizando la obra privada en el Area dentro de una nueva estructura física.

Se propone una plataforma peatonal a nivel + 9.50, interconectada entre manzana y manzana por puntos, y a cuyo nivel se alienta el desarrollo de actividades que atraen al peatón. Por sobre esta plataforma las construcciones serán en torre. Se consigue así, no sólo librar el nivel + 0.00 para la circulación vehicular, sino que también se crea la posibilidad, para un futuro más lejano, de establecer un nivel vehicular intermedio, entre el + 0.00 y el + 9.50.

En el nivel + 9.50 el 30 % de la superficie será destinada a uso peatonal.

Desde el nivel + 0.00 se accederá a la plataforma por medios mecánicos.

Se propone también el ensanche de dos vías Norte-Sur y dos Este-Oeste y un ensanche restringido sólo a planta baja en el resto (salvo la calle Florida).

#### PARQUE ALMIRANTE BROWN

El área que bajo esta denominación ha sido planificada por la Organización del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires, al S.O. de la misma, sobre la ribera del Riachuelo y denominada antiguamente "Bañado de Flores", quedó retrasada durante muchos años en su evolución debido a la magnitud de las obras necesarias para su saneamiento.

Considerando que las 1.434 hectáreas que ocupa el Parque Almirante Brown constituyen aproximadamente la décima parte de la Ciudad, el Plan Regulador ha tenido como una de sus más antiguas metas, la recuperación de estas tierras mediante su saneamiento y su integración al contexto urbano.

El programa prevé destinar la mayor parte de la superficie al uso recreativo dada la exigua proporción de áreas verdes en la Capital Federal proyectándose en el resto, dos grupos residenciales nucleados en varios conjuntos. (Lugano y Soldati).

#### AREA COSTANERA SUR

El análisis de las áreas de deterioro y obsolescencia cercanas al centro de la ciudad, de la inadecuada localización de un gran número de oficinas administrativas y de la dificultad para encontrar parcelas en las cuales puedan implantarse conjuntos coherentes dentro del tejido actual, ha dado como resultado la convicción de la necesidad de la creación de una nueva área que convenientemente planificada responda a los requerimientos del acelerado crecimiento de la ciudad especialmente en su carácter de prestadora de servicios.

En consecuencia, se ha resuelto anexas al suelo urbano existente una zona de relleno sobre el Río de la Plata de aproximadamente 400 Hs., integrándola con las 150 Hs. ocupadas por el antiguo Puerto Madero, ya obsolecente y que actualmente forma una barrera entre la ciudad y el río.

Si bien en un principio, se ha programado para esta zona un destino exclusivamente de recreación y esparcimiento tanto físico como cultural, la misma podrá albergar en pequeña proporción áreas administrativas de uso específico, edificios culturales, instalaciones portuarias para pasajeros, espacios para exposiciones internacionales y edificios culturales y deportivos de diversa índole.

Se complementó el programa con una isla balnearia separada del conjunto por un canal apto para deportes acuáticos y con un puerto para veleros cuya necesidad es fuertemente sentida para el aprovechamiento de las aguas del Río de la Plata como factor de esparcimiento y deporte.

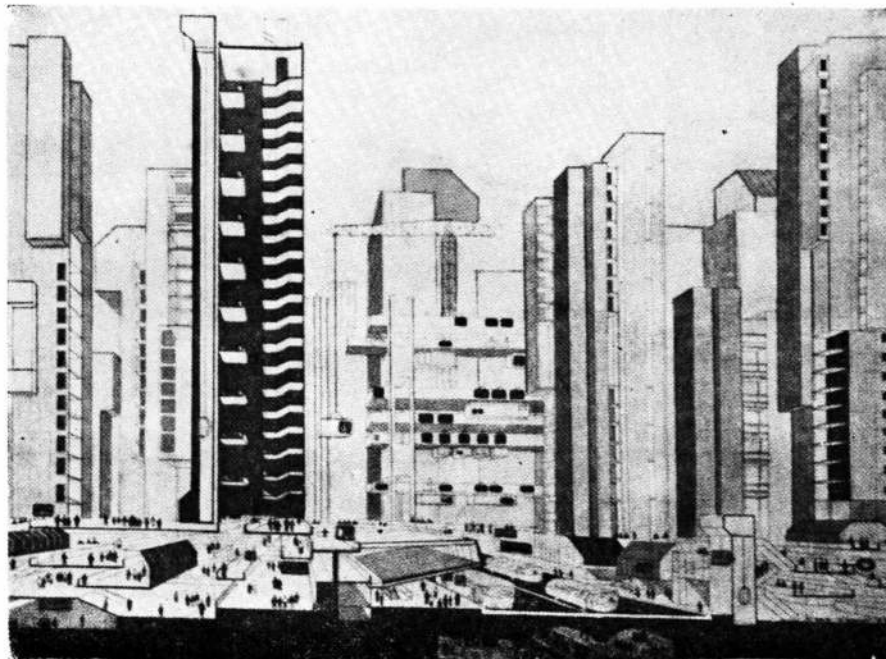
#### AREA COSTANERA NORTE

Comprende un área de 1.400 Hs. ubicada entre las vías del F. C. N. Belgrano, Avda. Gral. Paz, Salguero y el Río de la Plata.

Dentro de las propuestas para esta área se prevé el traslado del actual Aeroparque, ya saturado, a una Aeroisla. En el área así desahogada, se proyecta la construcción de una colina artificial. Este accidente topográfico romperá la monotonía llana de estas costas rememorando las antiguas barrancas del río.

Con el fin de proteger el Canal Costanero de las sudestadas y, a la vez, acelerar la corriente para que se mantenga limpia, se construirá mediante relleno, una serie de islas paralelas a la costa, desde San Fernando hasta el Puerto a manera de rompeolas discontinuas. Se crearán así playas libres de la contaminación de las aguas que aqueja a la actual línea de costas.

Corte perspectivado de la propuesta para el centro de Buenos Aires.



LA GENESIS DE LA ARQUITECTURA  
CONTEMPORANEA EN ARGENTINA

(1925-1935)

Por Arq. Ramón Gutiérrez



Esta nota tiene como objetivo presentar un cuadro de la arquitectura argentina en la densa década en que verá la luz "Nuestra Arquitectura". Como otros autores se referirán a este acontecimiento y a la visita de Le Corbusier, ambos temas no serán abordados particularmente.

Los límites cronológicos adoptados indican solamente un entorno aproximado que pueden encontrar sus antecedentes inmediatos en el diseño de "La Ciudad Azucarera" para Tucumán (1924) de Presbich y Vautier y una pléyade de ejemplos posteriores que aún expresan el balbuceo y la inmadurez de una búsqueda no consolidada conceptualmente.

Pero sin duda la crisis de los movimientos historicistas llega a su apogeo en esta década y comienza a abrirse paso la formulación de nuevos rumbos.<sup>(1)</sup>

Ello no fue aventura fácil ni exenta de contramarchas, recorrer su itinerario es en definitiva la tarea que nos hemos propuesto, limitada sin dudas por las posibilidades del espacio que disponemos.

### 1. El ocaso del "Renacimiento colonial"

Cuando en 1914 hacía eclosión el movimiento que preanunciara Ricardo Rojas en "La restauración nacionalista" se comenzó a forjar la primera teoría de una arquitectura americana en la pluma de Martín Noel y Angel Guido entre otros.

El mero reemplazo del repertorio clasicista por un lenguaje formal "americano" sin duda aceleró el vertiginoso derrumbe de los postulados de la Ecole des Beaux Arts entre nosotros, pero no alcanzó a germinar en una nueva arquitectura.

Ello obviamente se explica en términos de la dependencia conceptual de la academia, y su planteo de "los estilos" y a la restricción eclectici-sta, formalista e historicista que involucró al movimiento.

Entre sus aspectos positivos cabe recordar sin duda el interés que despertó por la arquitectura histórica americana que dejó los primeros estudios e investigaciones sobre el tema.<sup>(2)</sup>

Hacia 1929 el "renacimiento colonial" producía sus últimas obras significativas como el "arequipeño" diario La Nación de Pirovano o el Pabellón Argentino que triunfó en la Feria Iberoamericana de Sevilla, proyectado por Martín Noel.<sup>(3)</sup>

Sin embargo en la Escuela de Arquitectura de Buenos Aires en las

El Pabellón Argentino en la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1929 - Primer Premio Nacional de Arquitectura "Renacimiento colonial" que se agota en el repertorio formal de Andalucía e Hispanoamérica.

postrimerías de la década del 20 el ecléctico taller aceptaba soluciones en "neocolonial" hasta para estacione-s de ferrocarril (!). Más aún, el IV Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado en Río de Janeiro en 1930 abogaba por la creación de Cátedras de Artes Decorativas Nacionales retomando una antigua iniciativa de Ricardo Rojas (1915) para la Universidad de Tucumán.

Sin embargo los escritos de Mar-

Academia el fin de los academicistas ortodoxos y heterodoxos estaba preanunciado.

Sólo la dependencia cultural de la Argentina, esa denodada búsqueda de la mimetización y la notable tilingüería de un amplio sector de nuestra burguesía pudo mantener a flote el rerepetorio de formas y pastiches que formaron la densa escenografía urbana de nuestras principales ciudades.



Residencia del Arq. Martín Noel, hoy Museo de Arte Colonial Isaac Fernández Blar.co.

tín Noel y Guido de la década del 30 sobre el carácter de la arquitectura hispanoamericana o la "estética de la arquitectura criolla" estaban destinados más a la formación de una conciencia intelectual que a traducirse en operatividad arquitectónica.

Desde este flanco los ataques a la arquitectura contemporánea se realizaron en dos sentidos, su universalismo que prescinde de las tradiciones y valores culturales nacionales y la falta de sensibilidad estética y mecanicismo del movimiento moderno.

El brulote de Angel Guido sobre "la maquinolatría de Le Corbusier" y su insistencia en conectar las nuevas expresiones con la arquitectura austríaca y alemana de Wagner, Hoffman y Olbricht señala las distancias.

### 2. Los estertores del academicismo

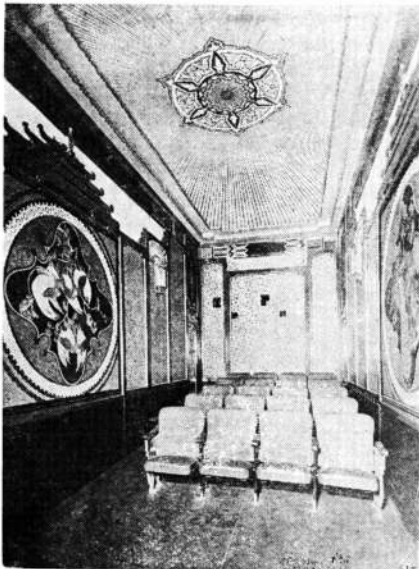
Desde que el eclecticismo triunfara imponiendo el individualismo liberal a la rigidez normativa de la

Las primeras formulaciones del movimiento moderno como era usual tendían a negar el academicismo más que a afianzar sus propios postulados. En cierta manera la fuerza de los eclectici-stas se afianzaba en el escaso vigor y persistencia de sus opuestos.

Así el art-nouveau y el "modernismo catalán" luego de efímero auge ya pertenecían a un pasado histórico en 1925. El "renacimiento colonial" se agotaba en sólo tres lustros y las "verdades eternas" de "Luis-es", "Imperios", "Regencias" y otros delirios borbónicos subsistían sin mayor convicción pero con buen aprovechamiento.

Alejandro Bustillo escribía "soy clasicista porque nació para serlo", lo que no le impedía simultáneamente realizar una de las primeras obras "modernas" de nuestra arquitectura: la casa de Victoria Ocampo.<sup>(4)</sup>

En la defensa del clasicismo comienza a desecharse la copia y señalarse que el camino es la imitación.



"Art Decó" Edificio Paramount sala "chinesca" de microcine. Croce y Mujica saltaron del "renacimiento colonial" al desconcierto generalizado.

Cuando se llegue a dominar los medios de expresión de los grandes momentos clásicos de la arquitectura podremos "decir algún día lo que es típicamente nuestro" vaticinaba Bustillo en 1930.<sup>(9)</sup> Veinte años más tarde cerrando felizmente este despistado camino nos proponía "una arquitectura monumental argentina de tipo netamente helénico tomada de su misma fuente originaria o a través de las tradiciones que de ella derivaron".<sup>(10)</sup>

Pero es interesante constatar que la actitud de los academicistas era por entonces defensiva. Ya aceptaban la crisis de las mascaradas estilísticas aún cuando reivindicaban los valores de la "composición" arquitectónica y la ornamentación.

Amparados por la arquitectura oficial, sus engendros derivaron en las propuestas clásico-monumentales que les otorgaron importancia aunque no razones.

Pero el desconcierto no era meramente nuestro sino también de nuestros habituales prestamistas culturales franceses y las Exposiciones de París de 1931 y 1937 se encargaron de demostrarlo.

Lambert al referirse a la Exposición Colonial (1931) señalaba como la misma reanudaba "las tradiciones que no logró destruir la Exposición de Artes Decorativas" (1925), caracterizándola como "simple momento artístico" que no dejó obra perdurable.<sup>(11)</sup>

Camille Mauclair, a la vez, señala cómo en la Exposición de 1937 "se vio reaparecer, victoriosamente a la piedra y también a la ornamentación escultural de las paredes. La tiranía

del nudismo y el cemento terminaba".<sup>(8)</sup>

Obviamente hay ciertas actas de defunción un poco prematuras.

### 3. El Pintoresquismo

Como consecuencia del eclecticismo y la desaparición de las "leyes de la buena arquitectura" (armonía, simetría, composición, etc.) y aprovechando el desconcierto comenzaron a florecer las expresiones pintoresquistas. Algunos derivaban de los romanticismos medioevalistas y otros de las tendencias regionales.

La arquitectura de los balnearios (Mar del Plata y Pocitos o Carrasco en Uruguay) se prestó admirablemente a cobijar esta escenografía de chalets y cottages en los cuales se zambulleron futuros nacionalistas como Sánchez, Lagos y de la Torre, "neocolonialistas" como Antón Gutiérrez Urquijo o Angel Pascual y Académicos como Bustillo.

Sólo alguien tan tozudo como el Maestro Alejandro Christophersen podía proyectar en 1929 un modelo de casa para la playa de Pocitos donde el trazado de las plantas y "el estilo de las fachadas" estaba inspirado "en la arquitectura de aquellos pabellones tan en boga en Francia durante el siglo XVIII".<sup>(10)</sup>

Para enervarnos de pintoresquismo en 1931 la Exposición Británica en Buenos Aires nos dio un muestrario de "estilos" tudor, isabelinos, "Reina Ana" y hasta reproducciones del Palacio de St. James.

De este modo la fiebre de las casas vascas, normandas, tudor y bretonas, tiene bastante que ver con nuestro sarampión mediterráneo contemporáneo.<sup>(11)</sup>

La fusión del "renacimiento colonial" y el "pintoresquismo" engendrará los "mission style" y los "californianos" consecuentes que so pretexto de salvar nuestra cultura destruyeron las auténticas obras coloniales para reemplazarlas por nuevas escenografías.

### 4. El Art-Decó

Originado en la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925 que le dio su nombre, éste es el primer movimiento de los surgidos en el período que podemos vincular con el desarrollo de la arquitectura contemporánea en la Argentina.

Quizás su carácter ornamental decorativista lo haría permeable a "una sociedad profundamente habituada a ello" a la vez que su base geométrica lo aproximaría a los postulados racionalistas.<sup>(12)</sup>

Su procedencia parisina también debió asegurarle una carta de ciudadanía aceptable para los académicos y el uso de los nuevos mate-

riales, la predisposición favorable de los modernos.

El Art-Decó actuó pues como una suerte de bisagra histórico-formal en la transición entre los dos opuestos.

Así si su vida fue efímera en el tiempo (casi no se extiende más allá de la década que estudiamos) su importancia fue muy grande para expresar la voluntad de cambio de la década del 20.

Los arquitectos que realizaron obras art-decò provenían de diversas vertientes y ello muestra el carácter catalizador del movimiento.

Esquirru y Croce Mujica emparentados a la hora inicial del "renacimiento colonial", y con varias obras de calidad en esta línea, realizarán en 1929 el edificio de "La Paramount Films".

Para ello estudiaron en Estados Unidos los modernos sistemas de almacenamiento y seguridad mediante puertas estancos y control electrónico, lo que habla del "aggiornamento" tecnológico. Pero el eclecticismo persiste y el notable tratamiento art-decò encierra una sala de proyección privada y los autores nos dirían "esta sala es la más lujosa que se haya construido en un film-exchange y está decorada totalmente en estilo chinesco".<sup>(13)</sup>

Era bastante obvia la relación del art-decò con el espíritu de Hollywood o de las escenografías de León Bakst o de la decoración de interiores de Alejandro Virasoro, pero sin duda nuestra Sala Chinesca mostraba que la frivolidad seguía incólume, máximo cuando nuestro decorador "chino" se llamaba Enrique Albertazzi.<sup>(14)</sup>

Futuros racionalistas como De Lorenzi, Otaola y Roca hicieron sus primeras armas en art-decò, temática que no eludió tampoco Antón Gutiérrez Urquijo al realizar una obra que albergó a una fauna peculiar de Buenos Aires: El Petit Café (1930).

Oscilando entre el neocolonial y el art-decò concibirá Gelly Cantilo la Escuela Joaquín V. González, mientras en las obras clásicas del movimiento debemos recordar el excelente Teatro Palais Royal de Calvo, Jacobo y Giménez en la calle Santa Fe (1930).

Prueba de su carácter confluyente podemos recordar que el propio Alejandro Christophersen realizó en art-decò el edificio para los Laboratorios Dupont señalando que "dada la finalidad de esta construcción de carácter utilitario ejecutada en cemento armado, la fachada ha sido concebida en una arquitectura que responde a la índole del edificio y los materiales empleados".<sup>(15)</sup>

El aporte troncal al movimiento será sin duda el de Alejandro Virasoro que reconoce su relación con Mario

Palanti uno de los arquitectos de mayor fuerza expresiva que trabajó en nuestro país (Palacios Barolo y Salvo este último en Montevideo).

Su temprana posición explicitada en 1926 señalaba el anacronismo de la arquitectura respecto de los adelantos científicos y tecnológicos de la época, bandera central del movimiento moderno. "Un hombre rico, si quiere construirse una mansión va a concretar con su arquitecto un palacio versallesco o un castillo gótico o un alcázar morisco y en ningún momento se le ocurrirá pensar si esto no es tan ridículo como viajar en una carroza Luis XIV".<sup>(16)</sup>

Su propia casa (Agüero 2038) realizada en 1925 marca pioneramente su libertad creativa y compositiva que preanuncia el racionalismo. Pero más notable aún es el conjunto de casas prefabricadas que en 1929 realiza en Banfield para la Compañía de Seguros La Continental donde pilotes, terrazas jardín y lo más granado del lenguaje corbusierano se manifiestan justo cuando se produce su visita a Buenos Aires.

## 6. Las ideas del movimiento moderno

Tratamos de rescatar aquí las ideas del movimiento moderno tan sólo como fueron planteadas en el debate de esta época porque ello ejemplifica a la vez la poca claridad conceptual de atacantes y defensores.

El conocimiento de las obras es tardío y hasta la aparición de Nuestra Arquitectura, la Revista de Arquitectura no había presentado conjuntos de obras de los maestros de la nueva tendencia. Recién en 1930 documentará obras de Fuller y Hoger y en 1932 transcribirá un artículo de Franc Moller sobre Gropius.<sup>(17)</sup>

De todos modos la inusitada edición dedicada al Transatlántico L'Atlantique, obra maestra art-decò de los arquitectos Patout, Raquenet y Maillard señalan una apertura temática y programática sin parangón.<sup>(18)</sup>

La usina del pensamiento renovador no venía —como suele suceder— de las universidades. El Taller de Arquitectura, a cargo del antiguo maestro René Karman, había llegado a transar hasta el eclecticismo, donde "lo moderno" constituía un estilo más y por supuesto no de los más prestigiados.

La Academia se manifestaba en temáticas fragmentadas en los primeros cursos (reja de entrada a un jardín, entrada a una Avenida, una escalera en el hall de un teatro, un azulejado, etc.) y en ejemplos más amplios (Casino, Stud, Pabellón de Conferencia, Iglesia, Campo Santo y

Osario, Palacio de Embajada, etc.) en los años superiores.

Dentro del eclecticismo los templos por ejemplo se resolvían generalmente en neocolonial, neorománico y neogótico y "el moderno" se aplicaba a obras "utilitarias" y algún hospital, hotel o correos.

En 1930 escribía un anónimo estudiante una nota bastante gráfica en la cual afirmaba: "La arquitectura moderna aparece en el estudiantado bajo el influjo de tres razones esencialmente diferentes: en el taller se hace moderno por convicción, moderno por snobismo y moderno por haraganería. Y este último es desgraciadamente el que más abunda".<sup>(19)</sup>

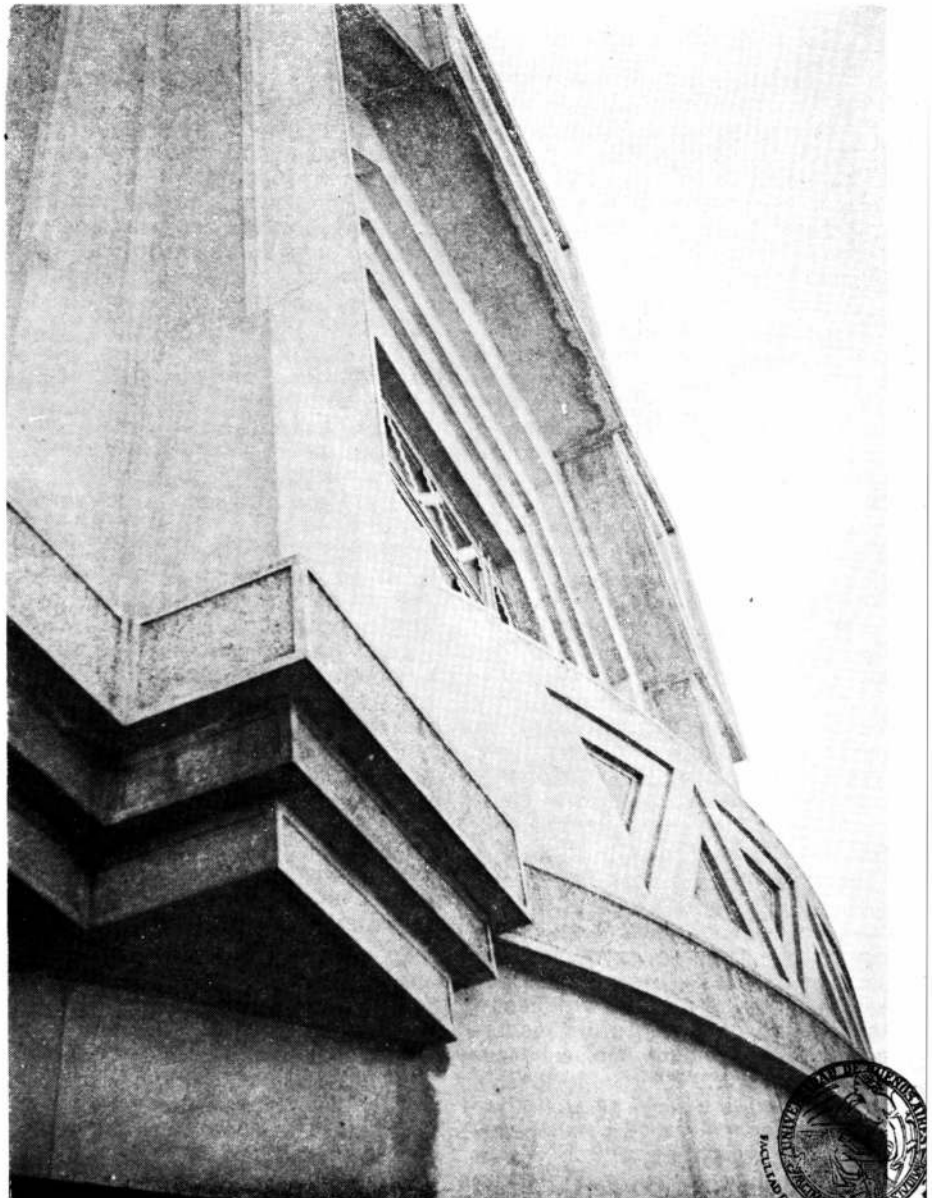
Como puede verse no está aquí la vanguardia del cambio, máxime cuando intuíamos que el comentario era veraz. Mientras tanto los archi-

tectos Christophersen y Coni Molina hacían gestiones en París para tener de profesor del taller a algún "Grand Prix de Roma" aunque sin mucho éxito.

## 6. A. Entre el estilo y la ornamentación - El debate

Las ideas del movimiento moderno debemos encontrarlas en los textos de sus protagonistas. Probablemente el más lúcido de ellos fue Alberto Prebisch que regresado en 1924 de Europa y Estados Unidos emprendió una sistemática tarea de divulgación desde las páginas de "Martín Fierro" en compañía de Ernesto Vautier.

En primera nota de junio de 1924 acomete contra "la superstición del estilo, el empeño irracional de perseguir una tradición inexistente".<sup>(20)</sup> La conferencia que dictó en 1930 en



El geometrismo del Art Decò abre las puertas al racionalismo. Casa en Bahía Blanca 1931.



el Salón Anual de Estudiantes de Arquitectura es brillante por la claridad de sus definiciones.

Así decía: "el arte no es antiguo ni moderno. Es simplemente arte". No hay estilo de decoración u ornamentación "para mí la arquitectura ha estado siempre al margen del ornamento". "La arquitectura es ante todo un fenómeno de índole funcional".

"Los elementos básicos de una arquitectura son sus elementos constructivos" y la sistematización de estos elementos hacen el estilo. "El estilo no proviene del ornamento sino que está plenamente asentado antes del ornamento". "El ornamento es el grano de sal que da sabor al plato, pero jamás el plato mismo".

Ataca la superficialidad de los manuales de estilos según cornisas o las clasificaciones de los "Luises" calificándolos de "arquitecturas bastardas cuya tambaleante individualidad se renueva al arbitrio caprichoso de los estilos".

"La voluntad de estilo —a priori— el estilo como punto de partida es la causa principal de toda aberración arquitectónica. Estilo no es punto de partida sino resultado".

De la misma manera la forma será consecuencia del programa y el sistema constructivo y no como dato primero. (21)

En otro de sus escritos de Martín Fierro decía "La geometría no está tan alejada como pudiera creerse del fenómeno estético. Cuatro volúmenes sabiamente dispuestos bajo el sol y henos ya ante un espectáculo que place al ojo y es capaz al propio tiempo de provocar en nosotros las más nobles emociones.

En definitiva la defensa de las primicias tecnológicas, de los sistemas constructivos, de la geometría, de la simpleza, del "Estilo" como resultante, de la ornamentación como valor agregado son las ideas que plantea Prebisch al debate en 1930.

Un tipo de respuesta académica a estas ideas, podemos localizarla en un texto anterior cronológicamente que realizó Alejandro Christophersen probablemente el mejor académico de su época (y bastante ecléctico por cierto).

Escribía Christophersen: "La arquitectura no puede reducirse a una cuestión de moda, es un arte noble que no admite misiones y cuyas leyes son clásicas y eternas". Es por eso que no podrá haber arquitectura moderna, lo que hay de moderno en la arquitectura son las necesidades nuevas". (Marcel Meyer).

"Sin desvirtuar las formas derivadas de la estructura de cemento armado, las cuales al contrario, conviene acentuar, nada impide basar

la composición sobre reglas varias y estéticas del arte clásico".

Los partidarios del cemento armado dicen que debe generalizarse para hallar en ese sistema constructivo este estilo único como un esperanto arquitectónico. "El standard sería la destrucción del individuo". (22) La defensa del decorativismo, la inmanencia inmutable de las leyes clásicas y eternas de la buena arquitectura son la base de la primera línea de crítica.

Alejandro Bustillo, otra contradictoria figura, arremetía por su parte afirmando: "Las formas escuetas y simples que ellos preconizan facilitan enormemente la labor del proyectista", tienen la ventaja "que no requieren mayores conocimientos ni experiencia y que dada la pobreza de los elementos en juego las posibilidades de error son mucho menores".

Algo de esto debe haber, cuando recordando el "moderno por haraganería" Albetro Prebisch comenta honestamente en 1939. "Muchas veces ante esos recientes bloques blancos horadados de ventanas sin gracia, sucios de vejez prematura, en que se manifiesta la nueva arquitectura porteña no se puede menos que lamentar la desaparición de ciertos "standards" clasicistas que por lo menos conservaban algo de la virtud ancestral de sus modelos". (23)

## 6. B. Entre el "nouvelle sprit" y el "ancienne regime"

La efervescencia triunfalista —que pronto la crisis del 30 y la segunda guerra mundial habrían de aplacar— desbordaba en los voceros de la modernidad.

Alfredo Coppola escribía: "Nuestra época no es romántica ni estéril, ni abúlica. Es sencillamente dinámica, fáustica, vertiginosa y efímera". (24)

Esta idea del movimiento permanente estaba muy arraigada. En un debate sobre "las tendencias modernas en la arquitectura y las artes" realizada en la Asociación de Arquitectos Británicos en 1929, una de las participantes —Miss Ledebaer— afirmaba "hace tiempo que hemos abandonado las ideas de filosofía y religión, y sabemos que siendo todo tan relativo no podemos construir para la posteridad.

En la actualidad se construye de manera que podamos cambiar nuestros edificios, reorganizarlos interiormente y abandonarlos en cuanto hayan terminado de ser útiles y esta inquietud es posiblemente la principal idea filosófica de nuestro tiempo. Sabemos que no podemos construir para la posteridad". (25)

Ante esta idea "efímera" era que



Arq. Alejandro Bustillo. El paladín del academicismo hizo la obra más ponderada por Le Corbusier.

alertaba Christophersen al referirse a las modas pasajeras.

Otro de los ideólogos del movimiento moderno fue Isaac Stok, quien afirmaba: "La técnica, la economía y el fácil viajar han creado un espíritu nuevo. Este espíritu nuevo nos librará de la rutina artística y el arte oficial". (26). Decía también que esa "independencia de espíritu constituye la conquista más valiosa de nuestra época" y por lo tanto era incomprensible un subordinamiento "a los conceptos históricos". (27)

"No somos consecuentes con las nuevas condiciones de vida. Sentimos moderno pero no nos expresamos en moderno".

Oscilando entre esa visión coyunturalista que concebía vida y arquitectura como "más positivista, efímera y ligera" y el desarraigo anti historicista (ver reacción a la Academia) el movimiento se convirtió en fácil blanco de diversos pensadores.

Los académicos estaban orgullosos de su europeísmo cosmopolita. Así con la ligereza habitual en él, Pagano decía: "Todo lo que en nuestra América es civilización es cosmopolitismo. Fuera de él sí hallamos, barbarie, barbarie auténtica y reacia a todo impulso de cultura largamente elaborada". (28)

Frente a ello señalaba atronadoramente don Ricardo Rojas: "La población cosmopolita y la burguesía extranjerizante rompieron la unidad moral de la patria. La honda crisis espiritual anarquizó la estética de las ciudades". "El individualismo vanidoso construyó a su capricho". "Arboles exóticos en las plazas y letreros poli-



glotas en las calles publicaron nuestra claudicación. Se subordinó la belleza urbana al interés mercantil. Surgieron monumentos pretensiosos de indefinible estilo, manchados además por la defraudación y la coima".<sup>(29)</sup>

Pero el movimiento moderno aspiraba a reemplazar el cosmopolitismo por el universalismo y sólo algunos de sus hombres como Alberto Prebisch intuyó que "lejos de constituir un obstáculo, la tradición parece ser, por el contrario, un elemento de imprescindible y activa influencia en la creación artística" y ello le llevará inclusive a valorar la arquitectura popular argentina tal cual hiciera Le Corbusier con las viviendas italianizantes de Buenos Aires.

Angel Guido, que desde el flanco del movimiento moderno arremete contra éste, no defiende por ello a los academicistas, a quienes señala que "por estar atentos solamente a lo que venía de París, estamos aún agonizando en los Luises cuando en la misma Francia hace tiempo que se los ha echado a volar".

Para los academicistas como Christophersen, lo del espíritu nuevo es en definitiva una patraña. "No debemos dejarnos seducir bajo el pretexto de la frase creada ad-hoc de una **nueva sensibilidad** a extravagancias que sólo son producto de una sugestión colectiva que está fomentando mistificaciones absurdas reflejo de una época de decadencia artística".

### 6. C. Funcionalismo, simplismo y otros ismos

Nos decían los precursores que "el aspecto dinámico (funcionalismo) debe prevalecer" y "el valor plástico queda subordinado aún cuando surge



Arq. Eugenio Steinhof. Sus conferencias sobre vivienda colectiva en Viena desataron las iras de Bustillo.

simultáneamente con aquéllos dentro de la concepción total". A su vez, Coppola afirmaba: "Uno de los motivos más racionales del vanguardismo no se refiere tanto a la estética como a la distribución en un edificio, en su planeamiento".

En otro trabajo, Stok afirmaba: "la función esencial de la habitación reside en permitir el libre movimiento del individuo dentro de ella sin impedimento ni trabas". "Hoy consideramos el 'confort' y las conveniencias como mucho más valiosos que las apariencias y el efecto". "La casa moderna basada sobre el plano de una geometría rigurosa es la envolvente de los movimientos humanos".

En una perspectiva similar posteriormente ratificada, el "gusto por la vida activa, característica de nuestra época, nos ha hecho menos románticos y más fuertes". Con cierta puerilidad agregaba "el motor a explosión, el psicoanálisis, la cirugía estética, el ralentisseur y el film documental, la literatura sexual y el jazz son el lugar geométrico de la conquista de nuestro tiempo. De ellas depende nuestra agilidad mental".<sup>(30)</sup>

«Resumimos nuestras aspiraciones en la exigencia de una arquitectura de sencillez y de reposo porque así lo requiere el espíritu nuestro, torturado por una vida complicada y dinámica. Para satisfacer las necesidades de equilibrio del cuerpo y del espíritu exigimos la *máquina de habitar* objeto de precisión y de funcionamiento seguro.»<sup>(31)</sup>

Bustillo a la vez opinaba "eso de la máquina de vivir no tiene ningún significado lógico". "Las plantas que yo conozco, y lo digo sin el menor asomo de animosidad son francamente malas. Desarticuladas, con los servicios mal ubicados, con poca independencia de las partes, revelan que la preocupación de la teoría ha dominado el sentido práctico y hecho olvidar lo aprendido en el estudio y la experiencia".

En el exterior afirmaba "no dan la impresión de ser muy confortables, ni higiénicas, ya que no ha de ser muy agradable ni saludable vivir en un invernadero".<sup>(32)</sup>

Como puede verse, también en este aspecto las opiniones eran irreconciliables.

### 7. C. La inquietud por lo social en la arquitectura

Esta fue sin duda una de las preocupaciones centrales de los arquitectos del movimiento moderno, aunque hoy nos sorprenderían algunas de sus afirmaciones.

En 1929 visitó la Argentina el arquitecto Eugenio Steinhof, quien realizó conferencias sobre aspectos de los proyectos de vivienda en Austria.

Al analizar los planes del munici-

pio socialista de Viena, reiteraba las hipótesis de los diseños extensos.

Así anunciaba que el "último Congreso sobre Urbanismo se pronunció en contra del tipo de habitación obrera en grandes inmuebles colectivos y favorablemente por el de colonia susceptible de ensanches indefinidos".

El disconformismo de sectores vinculados al movimiento moderno no era solamente sobre los bloques colectivos sino también sobre el carácter de las obras.

"Los inmuebles obreros, en los que parece hubieran debido ensayar de crear, un estilo nuevo que correspondiese a las exigencias de la vida de esta masa, que no puede compararse con la de un señor o un burgués y no pueden librarse de la sugestión de un estilo histórico. Reiríamos —y con razón— de la campesina que vistiera como una reina y ensayara con torpeza de copiar el porte de la soberana".<sup>(33)</sup>

Así vemos que la sencillez y el "funcionalismo" era a la vez una forma de estratificación social y diferenciación. Agregaba Steinhof (contra quien arremete también Bustillo) que con los techos inclinados sólo "la casa burguesa puede darse el lujo de espacios que no sirven para fines útiles" aconsejando por ello se recurra a la terraza.

Como puede apreciarse, un sistema harto heterodoxo para definir una premisa de diseño.

No menos sorprendente es la ponencia que sobre "problemas sociales" presentaron al III Congreso Panamericano de Arquitectos (Buenos Aires - 1927) los colegas uruguayos Pérez Montero, Labadie, Campos y Arrate Victoria— apoyando la realización de planes de vivienda obrera. Así señalaban "para un industrial es de gran utilidad poder tener junto a su fábrica el mayor número posible de obreros, pues considerando a éstos como una máquina que consume una limitada cantidad de combustible en forma de alimentos tendrá también una capacidad diaria limitada de trabajo y toda pérdida de energía producida por el transporte se traducirá en economía si esa fuerza perdida se aplica a los fines de la industria".<sup>(34)</sup>

Si tan poco clara era la postura de los "modernos", pues ya no bastaba la "máquina de vivir" sino hasta el hombre se maquinizaba, no puede sorprendernos la respuesta peyorativa del otro sector profesional.

Martín Noel denunciaba en los barrios obreros de Berlín o Amsterdam "el triunfo de la materia sobre el ingenio, del artesano sobre el artista".<sup>(35)</sup>

Más concretos y positivos eran los esfuerzos de Fermín Beretervide para la construcción de sus casas colec-

tivas municipales (concurso de 1926 concluido en 1928) o inclusive los concursos de Casas Baratas (Stok obtuvo un premio en el de 1930).

Con todo el tema de debate se centraría, no en el problema social sino en las supuestas respuestas para el mismo y sobre todo el proceso de estandarización.

"La estandarización hace de la arquitectura una industria innoble y no un arte, o lo que es lo mismo, convierte al arquitecto en traficante o comisionista", bramaba Angel Guido, agregando que ello era muestra de "la senilidad creadora, de la subalteridad fatal del arte".<sup>(36)</sup>

Y desde las páginas de La Nación, Camille Mauclair desde una óptica conservadora, vaticinaba "Las residencias modernas en cemento armado son tristes y monótonas, son hileras de celdas tan impersonales que todos los apartamentos se asemejan vulgarmente y provocan hastio. Son cajas sonoras donde se oye todo de arriba a abajo, cajas de cemento, de mica y de un vidrio, limpios y glaciales como clínicas".<sup>(37)</sup>

Evidentemente, la preocupación que desarrollaría desde Nuestra Arquitectura, Walter Hylton Scott sobre la vivienda popular adquiere un carácter pionero vanguardista en un marco de temores y futuros inciertos.

Bien señalaría Prebisch ese temor al cambio y a la adopción de nuevos principios por parte de vastos sectores de la burguesía argentina, pero a la luz de los textos debemos aceptar la poca claridad de los paladines activos del cambio.

## 8. La Casa de Victoria Ocampo. Un símbolo contradictorio

Hemos elegido este ejemplo, como culminación de la nota para señalar las evidentes contradicciones entre postulados y obra en los sostenedores de una y otra posición.

Una personalidad tan lúcida como Prebisch sin embargo nos ofrece aún en 1930 una residencia de renta neoacadémica (Casa Canevari - Cramer 2067 - Buenos Aires) y que podemos decir del paladín clasicista Bustillo que nos legó la casa de Victoria Ocampo...

Cuando Le Corbusier visitó Buenos Aires señaló que "sólo la señora Victoria Ocampo ha hecho hasta este momento un gesto decisivo en arquitectura construyendo una casa que ocasiona escándalo".<sup>(38)</sup>

Sorprendentemente, indicaba como el mayor logro del "movimiento moderno" en Argentina la obra de un académico confeso y militante.

Bustillo escribiría "Algunos dirán que yo estoy contra mí mismo, pensando, sin duda, en la casa de la se-

ñora Victoria Ocampo, pero se equivocan. Yo no encuentro mal que se levanten construcciones arquitectónicamente pobres y económicas, pero lo que no acepto es que a eso, que está al alcance de cualquier constructor, se le llame arquitectura".

"Por tal razón no la he firmado sin negar por eso su paternidad. Recuerdo con gusto que es obra mía, porque la hice con el mismo cariño que las demás, pero me parece que no corresponde al sitio donde está ubicada".

Las limitadas pretensiones del diseño de la casa nos habla de la solución de "compromiso" ya que Victoria Ocampo refiere que Bustillo la hizo a "regañadientes" y éste manifestó paladinamente que la obra "iba contra sus convicciones".<sup>(39)</sup>

Si éste era el modelo "moderno" en momentos en que apareció Nuestra Arquitectura, mucha tinta había de correr hasta que los planteos encontrarán una cimentación más sólida que la expuesta. Hasta entonces el "nuevo espíritu" no lograba zafar del eclecticismo dominante.

## NOTAS

- (1) ORTIZ, Federico - GUTIERREZ, Ramón. - La Arquitectura en la Argentina 1930-1970 - Hogar y Arquitectura N° 103, Madrid, 1973.
- (2) GUTIERREZ, Ramón. - Presencia y continuidad de España en la arquitectura rioplatense. Hogar y Arquitectura N° 97, Madrid 1971.
- (3) Diferenciamos este "Renacimiento Colonial" de otros neocoloniales pintoresquistas, "californianos", etc. que ya carentes del sustrato teórico del momento inicial se prolongaron hasta nuestros días.
- (4) PAGANO, José León. - Las normas clásicas rigen nuestra arquitectura. "La Nación", Buenos Aires, 17 de febrero de 1929.
- (5) BUSTILLO, Alejandro. - Reflexiones sobre Arquitectura. "La Nación", Buenos Aires, 1930.
- (6) BUSTILLO, Alejandro. - Posibilidades de una arquitectura monumental argentina. Conceptos sobre el estilo. "La Nación", Buenos Aires, 29 de enero de 1950.
- (7) LAMBERT, J. H. - La Exposición Colonial de París. Revista de Arquitectura N° 133. Buenos Aires, Enero de 1932.
- (8) MAUCLAIR, Camille. - El caso de la arquitectura nudista. Los decoradores. "La Nación" - Buenos Aires, 6 de agosto de 1939.
- (9) Véase al respecto el número de la Revista de Arquitectura del 15 aniversario. Buenos Aires, Enero de 1929 (N° 97) y N° 125. Buenos Aires, Mayo de 1931.
- (10) Es notable recordar la posición de Christophersen sobre el renacimiento colonial en 1913, su sugerencia de utilización del "estilo" en los medios rurales y ver su proyecto neocolonial para la estancia Mihura en Entre Ríos (1930). Hasta Bustillo, enemigo público número 1 del "colonial" hizo en este "estilo" una estancia en Tandil. (1931).
- (11) Alexander, Ricardo J. Villages fort export. Caramba. Documentos de Arquitectura Nacional y Americana N° 7. Resistencia, 1979.
- (12) DE PAULA, Alberto - GOMEZ, Raúl A. - El Art-Déco, orígenes y proyecciones en nuestro país. En "Documentos para una historia de la arquitectura argentina". Ediciones SUMMA. Buenos Aires, 1978.
- (13) Edificio de la Paramount Films. Revista de Arquitectura N° 109. Buenos Aires, Enero de 1930.
- (14) MARTINI, José Xavier - PEÑA, José María - VIRASORO, Alejandro. - Instituto de Arte Americano. Buenos Aires, 1969.
- (15) Revista de Arquitectura N° 126 - Buenos Aires - Junio de 1931.
- (16) VIRASORO, Alejandro. - Tropiezos y dificultades al Progreso de las Artes Nuevas. Revista de Arquitectura N° 65. Buenos Aires, Mayo de 1926.
- (17) Revista de Arquitectura Nros. 122, 123 y 135. Buenos Aires, Febrero y marzo de 1931.
- (18) Revista de Arquitectura N° 132. Buenos Aires, Diciembre de 1931.
- (19) El Moderno en el Taller. Revista de Arquitectura N° 109. Buenos Aires, Enero de 1930.
- (20) GONZALEZ LANUZA, Eduardo. - Los Martinfierristas. ECA. Buenos Aires, 1961.
- (21) PREBISCH, Alberto. - La Nueva Arquitectura. Revista de Arquitectura N° 121. Enero 1931.
- (22) CHRISTOPHERSEN, Alejandro. - Hacia un lógico renacimiento arquitectónico. - Revista de Arquitectura N° 100. Buenos Aires - Abril de 1929.
- (23) PREBISCH, Alberto. - El nivel de nuestra arquitectura - "La Nación" - Buenos Aires, 1º de enero de 1939.
- (24) COPPOLA, Alfredo E. - Originalidad, renovación y vanguardismo. - Revista de Arquitectura N° 108. Buenos Aires, Diciembre de 1929.
- (25) Las tendencias modernas en la arquitectura y otras artes. Revista la Arquitectura N° 109. - Buenos Aires, Enero de 1930.
- (26) STOK, Isaac B. - Teoría de la arquitectura. - "La Nación" - Buenos Aires, 24 de setiembre de 1933.
- (27) STOK, Isaac B. - Fundamentos de la arquitectura contemporánea. - "La Nación" - Buenos Aires, 15 de octubre de 1933.
- (28) PAGANO, José León. - Nuestra arquitectura es un arte de adopción. - "La Nación" - Buenos Aires, 3 de febrero de 1929.
- (29) ROJAS, Ricardo. - Cfr. Guido Angel. - Orientación espiritual de la arquitectura en América. - III Congreso Panamericano de Arquitectos. - Rosario - 1927.
- (30) STOK, Isaac B. - Arquitectura, técnica y vida. - "La Nación" - Buenos Aires, 30 de junio de 1935.
- (31) STOK, Isaac B. - Esbozo de una arquitectura tridimensional. - "La Nación" - Buenos Aires - 17 de febrero de 1935.
- (32) BUSTILLO, Alejandro. - Reflexiones sobre arquitectura. - Op. cit.
- (33) STEINHOF, Eugenio. - "La arquitectura moderna en Viena y sus aspectos sociales y estéticos". - Revista de Arquitectura N° 106. Buenos Aires - octubre de 1929.
- (34) Problemas sociales que deben considerarse en el ejercicio de la profesión. Revista de Arquitectura N° 112. Buenos Aires - Abril de 1930.
- (35) NOEL, Martín. - Racialismo y arquitectura. - Revista de Arquitectura N° 121. Buenos Aires - Enero de 1931.
- (36) GUIDO, Angel. - Orientación espiritual de la arquitectura en América. - Op. cit.
- (37) MAUCLAIR, Camille. - La crisis de la arquitectura moderna. - "La Nación" - Buenos Aires. - Marzo de 1933.
- (38) LE CORBUSIER. - Précisions sur un état present de l'architecture et de l'urbanisme. - París, 1930.
- (39) RINALDINI, Julio. - Un ejemplo de la nueva arquitectura. La casa de Victoria Ocampo - "La Nación" - Buenos Aires, 4 de agosto de 1929.

Buenos Aires, cómodamente instalada en su grilla hispánica, no necesitó en los primeros trescientos años de su vida, ningún tipo de cirugía urbana. Pero a fines del siglo XIX, problemas funcionales y sobre todo problemas de "progresismo", movieron a los ediles a efectuar cambios en el trazado original. Este trabajo narra las vicisitudes de ese proceso.

## ¡MI BUENOS AIRES QUERIDO!

Por

Arq. Federico Francisco Fricia

### PARA ENTRAR EN CLIMA

Junto con el afianzamiento y consolidación de la producción industrial, el fenómeno generalizado que se observa en Europa es la tendencia, a partir del siglo XVIII, a la concentración en ciudades, con lo cual esta nueva población urbana iguala en un principio, para luego superar, a la población rural.

Los problemas de esa expansión de actividades, el incremento de la población, en fin, el nuevo movimiento que provoca la transformación de una ciudad administrativa en otra industrial, no tardó en merecer la atención de una disciplina que entonces apareció claramente definida: el urbanismo.

La mayor concreción práctica de esa nueva disciplina fue en Europa la reforma que Haussmann llevó a cabo en la ciudad de París desde mediados del siglo XIX.

La Argentina, si bien tiempo después, no escapó a ese fenómeno. Ya en 1914 la población urbana representa casi el 40 % del total. No obstante, no era un país industrial. Buenos Aires, su principal centro urbano no era una ciudad industrial, ni tampoco tiene la densidad, el congestionamiento o los conflictos que tenían las ciudades europeas de aquel entonces. Sin embargo ello no impidió que los primeros pasos que el urbanismo dió se traduzcan en organizar la ciudad con el mismo esquema modelo que se organizó en París.

Esta adopción mecánica de modelos, sólo dió por resultado que las realizaciones obtenidas fuesen parciales y fragmentarias y no guarden coherencia con el resto de los planes que se formularon, ni aún con el plan original. Tal es la suerte corrida por los planes de reforma para Buenos

Aires, efectuados por Alvear, Bouvard y Forestier entre 1884 y 1925.

De ellos trata el presente artículo intentando describir el contexto en el cual ellos se desarrollaron y de demostrar el carácter parcial y fragmentario de dichas realizaciones derivadas de la falta de coherencia de los sucesivos planes.

### NOS VAMOS CONOCIENDO

El proceso de independencia política culminado a principios del siglo XIX, condujo al poco tiempo a un nuevo tipo de dependencia (principalmente económico-financiera), a raíz de la inserción de la Argentina en el mercado mundial como productor y exportador de productos agropecuarios e importador de productos manufacturados en su mayoría ingleses, dependencia ésta que se hará claramente visible a partir de 1853.

Todo ese desarrollo agropecuario se localizaría preferentemente en el litoral y tendría como puntos principales los puertos: Buenos Aires desde sus orígenes, Rosario, La Plata y Bahía Blanca a partir de la década del 80.

Las inversiones extranjeras, sobre todo inglesas, se vuelven intensas a partir de 1870 y bajo la forma de empréstitos al Estado tienen por destino los servicios urbanos (obras sanitarias, usinas eléctricas, tranvías y más tarde, subterráneos) y fundamentalmente los frigoríficos y la infraestructura ferrocarrilera.

Estas inversiones provocan a su vez la expansión en mayor medida de todos aquellos empleos relacionados con el aparato financiero y de servicios (bancos, compañías de seguros, transporte, etc.).

A partir de 1860 se desarrolla una política de atracción a la inmigra-

ción europea promovida por el Estado que deja como saldo el ingreso de 3.670.000 de inmigrantes entre 1860 y 1910 cuya mano de obra era barata y contaba con un nivel de capacitación elevado.

Este saldo no consigue ser ubicado en el esquema productivo del país a raíz del fracaso de los planes de colonización y del escaso requerimiento de mano de obra por parte de la industria. Como consecuencia, la mayoría de los inmigrantes (más del 70%) permaneció en los centros urbanos (Buenos Aires y Rosario principalmente), y participó de esa forma en el crecimiento desmedido de esos centros en relación a la estructura productiva.

Este esquema llamado comúnmente "liberal" llegó a su cúspide entre 1880 y 1914, subperíodo éste que coincidió con el auge de las exportaciones, las que alcanzaron sus niveles máximos. La riqueza fluía por doquier.

Se vivía en Europa la "belle époque", aquí se la llamó igual y durante un tiempo lo fue.

### NOSTALGIA DEL TIEMPO LINDO

Nacida de todos aquellos oficios manuales relacionados con la ganadería, venida de un pasado bien modesto, nuestra oligarquía no tardó en crearse un pasado mitológico y epopéyico, una "edad de oro", donde todo fuese armonioso.

Esa búsqueda de una edad de oro, de un tiempo feliz y de diversión, de una "belle époque", que caracterizó todo un período de nuestra historia (1880-1914), no fue solamente una necesidad evasiva sino que respondió a una realidad. Sus enormes rentas, ya provinieran de la exportación agropecuaria, los alquile-

res de la tierra arrendada a los chacareros, de la invernada de novillos, de la especulación con la tierra de reventa, de las casas de alquiler de las antiguas extensiones solariegas del centro de la ciudad, etc., no iban a parar a ningún negocio nuevo.

Dos factores hicieron posible esta postura de nuestros magnates. Por un lado dependiente de los países centrales, sus ganancias no estaban dadas por su propio desarrollo y el crecimiento de otras actividades productivas que pudo llevar a cabo, sino que estaban condicionadas por la mayor o menor necesidad de materias primas de dichos países. Por otro lado sus orígenes netamente "vacunos" la llevó a considerar como vulgar cualquier negocio o inversión ajena a esa actividad, como ser el desarrollo industrial.

Ello también dio lugar a considerar inútil cualquier tendencia al ahorro y a la inversión en otras ramas. Las ganancias entonces se volcaron hacia el gasto inútil y superfluo, crear nuevos circuitos de consumo artificial y minoritario. Se pasó así de una moral de ahorro (la vigente en Europa) a otra moral, la de derroche. La clase más pudiente se sintió segura, no temió por el mañana y pudo dedicarse a vivir el presente; no necesitó acumular como el industrial europeo: los pastos y las vacas crecían y se multiplicaban solos en las pampas. El mismo Sarmiento dijo: "El estanciero criollo no tiene iniciativas, obedece a la tradición colonial de las procreaciones naturales, a la explotación primitiva de cueros y lanas, que todavía se exportan tal como resultan de la esquila". Más adelante al plantearse la conveniencia de industrializar la exportación de carne y previendo la negativa por parte de los estancieros a invertir sus ganancias, decía: "Nuestros estancieros no entienden ni jota del asunto y prefieren hacerse un palacio en la Avenida Alvear que meterse en negocios que los llenarán de aflicciones". (El Censor 21|1|1886).

Así es cómo de aquellas enormes rentas no se invirtió un solo peso en actividad nueva alguna. Todo fue destinado a exaltar y ostentar su capacidad de gasto, a inventar un pasado mitológico e inexistente, traducido esto en los complicados atuendos femeninos traídos de Europa, en los modales rebuscados, en la oratoria ampulosa y hueca en el "arte por el arte", en la construcción de castillos y palacios, en la proliferación de lugares de diversión, casinos, hipódromos, hoteles de lujo: Buenos Aires en 1880 era un "inmenso garito", se jugaba en la bolsa, en los flamantes hipódromos de Palermo y Belgrano, en los tapetes

del Jockey Club, del Círculo de Armas, del Club del Progreso, en el Casino del Tigre Hotel. También se creó una ciudad que giró en torno a un Casino: Mar del Plata; construida a imitación de Deauville, Biarritz y Niza, en tanto que Buenos Aires, intentaba ser moldeado a imagen y semejanza del París de Haussmann.

A toda esa "belle époque", puso fin la guerra de 1914 en Europa. La crisis de 1930 impuso su cierre definitivo en la Argentina. Eso fue también válido para las experiencias urbanísticas iniciadas en Buenos Aires con Alvear. Se inició en la Argentina un nuevo proceso y éste alcanzó a todas las esferas inclusive la arquitectura y el urbanismo.

### SALIMOS A DAR UNA VUELTA

Constituida a raíz del puerto en el corazón del país, Buenos Aires no fue más que un punto en el recorrido de la exportación-importación que en el interior del país se prolongaba con los ferrocarriles, y hacia el exterior con la flota mercante inglesa; cumplía de esa forma la función de centro intermediario. A su vez, el movimiento de exportación e importación produjo el desarrollo de todos los servicios relacionados con él, lo que caracterizó a la ciudad a partir de 1880.

Así Buenos Aires, la ciudad-fuerte de la colonia se transformó en la ciudad-puerto. A partir de esta situación "privilegiada", Buenos Aires, comenzó a crecer: entre 1869 y 1930 su población aumentó casi 9 veces. Las inmigraciones fueron la fuente principal del incremento de población y ello se manifestó en el alto porcentaje de extranjeros sobre la población total: en 1869, sobre un total de 178.000 habitantes, los extranjeros representaron el 49%; en 1895, sobre 664.000 habitantes, el 52%; en 1914 sobre 1.577.000 habitantes, el 61%. Estos elevados porcentajes comenzaron a descender a partir de 1914: en 1936, sobre 3.430.000 habitantes, el 36% fueron extranjeros. Pero paralelamente a esa disminución de extranjeros, se advertía el incremento de los migrantes del interior del país y de los países limítrofes, que se volvió particularmente intenso de 1930 en adelante. Cambiaron desde ese entonces las causas del crecimiento de nuestras ciudades y también las características de la urbanización.

La introducción del FFCC en 1860 y la del tranvía a caballo en 1878, aceleraron la expansión física de la ciudad; la cuadrícula, pensada para la carreta y el peatón, mostró sus deficiencias y debió adaptarse al ferrocarril y al tranvía. Ambos junto a la centralización del puerto, definie-

ron el trazado radiocéntrico, característico de Buenos Aires. Esta creció en tres direcciones, hacia el oeste tendió a Flores, hacia el norte a Belgrano y hacia el sur a la Boca-Barracas. Flores y Belgrano permanecieron como núcleos separados y recién formaron parte de la Capital en 1887.

El crecimiento de los suburbios fue lento hasta 1904. Ello se debió a dos factores: uno referente a los transportes, el otro relativo al acceso a la tierra. El crecimiento de los primeros se intensificó desde 1898 con la introducción del tranvía eléctrico y la mayor frecuencia y velocidad de los trenes. Cuando seis años más tarde (1904) se abrió la venta de lotes a plazos; es entonces que ambos factores confluyen y es posible que los sectores de menores ingresos tuvieran acceso a la tierra. Entre 1904 y 1906 se vendieron unos 20.000 lotes, con los cuales se rellenaron las zonas intermedias entre el Centro y Flores, Belgrano y Boca-Barracas.

Este crecimiento se verificó en el aumento de población que registran entre 1904 y 1909 Palermo, Belgrano y Flores, antes casi pueblos de campaña y que absorbieron gran número del incremento de población, en tanto que la zona céntrica se mantuvo estable o creció muy poco.

Como resultado de ese acceso a la propiedad de la tierra, Buenos Aires pasó de 6,5 Km<sup>2</sup> en 1880 a 150 Km<sup>2</sup> en 1910, lo que equivalía al 75% de la actual extensión de la Capital Federal.

En ese mismo lapso las localizaciones habitacionales cambiaron. Las grandes epidemias de cólera en 1867 y de fiebre amarilla en 1871, influyeron para que las familias ricas huyeran del "malsano clima de la ciudad". En esa huida del viejo barrio Sur, se fragmentaron y eligieron distintas localizaciones: unos el Barrio Norte —en los alrededores de la Plaza San Martín y a lo largo de la Avenida Alvear— otros adoptarán la costumbre de los comerciantes ingleses de no residir en los lugares de trabajo y eligieron las antes quintas de recreo de los suburbios de Buenos Aires: Barracas, Flores, Belgrano, Olivos, San Isidro, Témperley, Lomas de Zamora, y los entonces exclusivos lugares del Tigre y Adrogué (estos dos últimos a la vez sitios de veraneo y descanso).

Las casas abandonadas del Barrio Sur, fueron transformadas en conventillos y pasaron así a engrosar la lista de los 2000 existentes alrededor de 1880. En ellos convivieron los inmigrantes, que son mayoría (72%), junto con los trabajadores nativos. De más está decir que el grado de



a



b



c



d

Avenida de Mayo del neoclasicismo  
al eclecticismo.

- a) La Municipalidad.
- b) Edificio La Prensa.
- c) Palacio Barolo.
- d) Inmobiliaria Heinlin.

hacinamiento era elevado.

Otro grupo de inmigrantes, los que tuvieron acceso a la tierra a partir de 1904 se instalaron en los nuevos barrios; allí las condiciones no fueron mejores que en los conventillos. La vivienda si así podía llamársela, constaba en general de una sola habitación y la zona carecía de todo tipo de servicio (agua corriente, cloaca, pavimento). Situación ésta no contemplada por los diversos planes de urbanismo que empezaron a elaborarse en ese entonces.

#### **ME DOY CUENTA DE QUE NO TODOS ERAN HIGIENICOS**

Si bien en los países europeos las experiencias sanitarias fueron producto de la expansión y afianzamiento de la industria (proceso conocido como la Revolución Industrial), en la Argentina esas experiencias no fueron frutos de una revolución industrial sino de otros factores. Tampoco la presencia de ciertos fenómenos comunes tanto en los países en que irrumpió la industria y en la Argentina, como el conventillo (las condiciones de hacinamiento en materia de vivienda) permite hablar de consecuencias de una revolución industrial local, sino que éstos fueron el resultado de la no ubicación dentro del esquema productivo de la gran cantidad de inmigrantes.

Aquí el sanitarismo tuvo dos tipos de experiencias: una teórica y la otra práctica.

La primera es la que se ocupó desde fines del siglo pasado de la vivienda obrera; tanto de sus condiciones sanitarias y morales como de su peligro desde el punto de vista de la salud pública en cuanto foco de epidemias. Ello se ve claramente en los escritos de Guillermo Rawson (Estudio sobre las causas del inquilinato en Buenos Aires, 1885), Eduardo Wilde (Curso de higiene pública, 1883) y Samuel Gache (Los alojamientos obreros en Buenos Aires, 1900). Pensadores éstos que al igual que sus predecesores europeos, mezclaban las ideas humanitaristas con las concepciones paternalistas del Estado.

La otra experiencia, la práctica (anterior a la teórica), nació a partir de las epidemias de cólera y fiebre amarilla que azotaron a la ciudad entre 1867 y 1871 y que desembocó con los años en la creación de lo que hoy es Obras Sanitarias de la Nación.

Desde el bajo Belgrano, la epidemia se desparramó por la ciudad, causando estragos. Se calcula que el 10% de la población sucumbió a ella. La zona más afectada resultó el Barrio Sur, otrora el más antiguo, poblado y "bien". Las familias ricas iniciaron su huida. La mortalidad por

la epidemia colmó la capacidad del cementerio sur (actual parque Ameghino) recientemente habilitado (1868) y se creó entonces el actual Cementerio de la Chacarita.

Frente a este panorama, el gobierno no tardó en dar respuestas; en 1870 se autoriza por ley la constitución de obras sanitarias, en 1871 se construyen las primeras instalaciones de agua corriente, en 1874 se inauguran las primeras cloacas.

Pasados los primeros temores de las epidemias, la acción se tornó un tanto más lenta: en 1867 se inaugura el depósito de aguas corrientes en la actual manzana de Córdoba, Viamonte, Río Bamba y Ayacucho; hasta allí llegaba el agua desde los filtros de la Recoleta donde se instaló una planta de tratamiento, más tarde esas instalaciones se trasladaron a su actual ubicación (Figueroa Alcorta y Pampa).

Ese mismo año se estableció el servicio municipal de limpieza pública. Este comprendía barrido y riego de las calles, extracción de basura y quema de la misma; no obstante el primer horno incinerador, el actual horno de Pompeya, se construyó algunos años más tarde, en 1904.

Todas estas obras no abarcaban ni satisfacían las necesidades de toda la población, sino las de un sector de ella.

Así en Buenos Aires, en 1909, sobre un total aproximado de 118 mil viviendas, 46.500 no poseían agua corriente (contando entre las abastecidas las que poseen un servicio local de aguas corrientes de pozo semisurgente) y 53.500 sobre el mismo total no poseían cloaca. Pero si se tiene en cuenta que el nivel de hacinamiento (medido en m<sup>2</sup>) variaba según esas casas fueran conventillos o mansiones, se verá que la diferencia entre los que tenían esos servicios y los que no, es más aún.

La ideología con que se encararon estas obras era liberal: la intervención pública no pasaba de ciertos campos muy específicos y aun dentro de ellos no iba a fondo. Esto se ve claramente con las obras sanitarias: mientras por un lado se iniciaba la construcción de cloacas y la provisión de agua corriente, no se prestaba la más mínima atención a los residuos que los saladeros, frigoríficos y algunas plantas industriales arrojaban al Riachuelo.

Por otro lado, esta actitud que regía los planes es la que permitió años después de las epidemias, que apareciera la experiencia teórica del sanitarismo antes comentada. En efecto, cuando el fantasma de la epidemia se diluyó ligeramente y el ritmo de obras se fue frenando, surgieron aquellos pensadores que vol-

verían a agitar el recuerdo de las epidemias para llevar adelante sus planes sanitaristas.

Es por demás claro que de todas estas experiencias no pudo salir nunca una política urbanística. Nuestra oligarquía, viviendo en el limbo de la "belle époque" sólo se preocupó de los problemas que hacían a su existencia. Así nació el sanitarismo, y en pleno desarrollo de éste se llevó adelante el plan urbanístico (el de Alvear, Bouvard y Forestier) que si bien era superador de las experiencias sanitarias en lo que a política urbanística se refiere, lejos estaba de comprender a la ciudad y su dinámica, limitándose por lo tanto a reproducir ciertos habitats y ambientes en un medio distinto al original.

#### **ES HORA DE PRESENTARLOS; ELLOS SON ALVEAR, BOUVARD Y FORESTIER**

Los planes de reforma de Buenos Aires, iniciados en 1884 bajo la intendencia de Alvear, continuados en 1907-1909 con la contratación de Bouvard y en 1924 por Forestier, si bien ambiciosos, carecieron a causa de sus escasas realizaciones de la coherencia y unidad que tuvieron las reformas llevadas adelante por Hausmann en París, modelo que se puede tomar como punto de referencia.

Ninguno de ellos se planteó la revisión total del funcionamiento de la ciudad, a través de la nueva localización de los emplazamientos y las vías circulatorias que los unirían; las grandes avenidas proyectadas y ejecutadas (la Avenida de Mayo y las dos diagonales) están lejos de otras funciones de la ciudad, fuera de entes representativos: el Poder Ejecutivo (la Casa de Gobierno), el Poder Judicial (los Tribunales), el Poder Legislativo (el Congreso) quedando trunco el poder comunal (la Municipalidad) que serviría de remate a la diagonal sur en Independencia y Bernardo de Irigoyen.

Los objetivos perseguidos son mucho más simples: embellecer la ciudad a partir de una cierta estética edilicia y urbana, asegurar la higiene de la misma (entiéndase que los edificios reciban un mínimo de aseo diario, que las calles estrechas de la colonia no hacían posible al elevarse en altura la edificación) y la posibilidad de agua corriente y cloaca. Es decir, habitats definidos que respondieran a la actitud ideológica de los sectores gobernantes. Recién en 1920 se construyó el primer barrio de viviendas (el barrio Cafferata, por intermedio de la Comisión Nacional de Casas Baratas). Se trataba de lograr un espacio de funcionamiento para las ac-

tividades relacionadas con lo financiero, lo político y lo jurídico de fuerte desarrollo en aquel momento. Todo este conjunto plasmado en la arquitectura y el urbanismo de la ciudad debía reflejar "la grandeza de la Argentina en el concierto de las naciones".

Las obras que se llevaron adelante para lograr esos objetivos comprendieron por un lado la apertura de calles (el equivalente a las obras viales de París) y la creación de plazoletas, plazas, y "parques públicos". Ambos no contemplaban la arquitectura a implantar en las nuevas avenidas, quedando librada ésta al "gusto" de los arquitectos de aquel entonces, formados todos en Europa (la escuela de Arquitectura recién comenzó a funcionar en 1904 y en 1907 salieron los primeros profesionales, admiradores y representantes en el ámbito nacional de los estilos y tendencias vigentes en Europa).

Intentaremos sintetizar aquí, se-  
ñalando las realizaciones, los planes de Alvear, Bouvard y Forestier.

#### TORCUATO FUE UNICO

El año clave para la iniciación de las reformas que experimentó la ciudad es 1884, con la designación de Torcuato de Alvear como intendente de Buenos Aires.

Alvear llevó adelante la reestructuración de la primitiva cuadrícula colonial, su obra, basada en el modelo haussmanniano, no contemplaba la acción del ferrocarril y el tranvía, que son los que iban dando la configuración a la ciudad. Las dos obras clave que quedaron de los primitivos proyectos son la Avenida de Mayo y la Avenida Alvear.

Para la primera, Alvear encarga el proyecto a Juan Buschiazco uno de los arquitectos de la época. La idea original de éste constaba de la demolición de la Vieja Recova, que cortaba en dos a la actual Playa de Mayo; la del Cabildo, y la erección de dos grandes edificios, en los actuales predios del Cabildo y la Municipalidad, a manera de pórtico de la nueva Avenida.

La rapidez con que se iniciaron las obras da a pensar que el plan ya existía anteriormente. Así es: al poco tiempo de hacerse cargo Alvear de la intendencia se autorizó por ley la expropiación de las propiedades necesarias para el trazado y simultáneamente se inicia la demolición de la Vieja Recova.

En 1889 se iniciaron los trabajos y en 1895 la Avenida quedó librada

al tránsito, la edificación circundante se completó totalmente en 1923 con la inauguración del Palacio Barolo, el más alto de su época.

Del primitivo proyecto quedó en pie un sector del Cabildo y los dos edificios a manera de pórtico no fueron realizados.

La ciudad festejó la apertura, no obstante, las familias oligárquicas dividieron su actitud hacia el boulevard: muchas de ellas fueron a vivir a los nuevos edificios (Fresco, Aguirre, Alcorta, Rosa, Chevalier, Boutell, Ferrer, Zemborain), otros iniciaron, un desplazamiento hacia otros sectores, la Avenida Alvear, primero, Palermo Chico después, y ya desde la epidemia hacia las quintas de veraneo y fin de semana.

La Avenida de Mayo fue durante mucho tiempo el centro de reuniones culturales, hasta que la invadió el "galleguero". Allí estaban los cafés, y lugares de diversión: Confitería Solari, café Tortoni, Curutchet, Gaulois, el aristocrático club del Progreso, el edificio de La Prensa. Se instalaron en ella también los grandes hoteles: el gran hotel España, Frascatti, The Windsor, Imperial, Metropole.

La oligarquía mostraba que sabía vivir en la calle tal cual lo habían aprendido de sus continuos viajes a Europa.

Las actividades políticas, financieras, también se instalaron en la avenida, allí funcionaban los tribunales (en el actual Cabildo), la municipalidad, las compañías de seguro (en cercanía de los bancos), los estudios profesionales (hasta que se mudaron a la diagonal), etc.

La Avenida dejó de ser con el

tiempo el lugar habitacional por excelencia en favor de la Avenida Alvear.

Corriendo sobre las leves barrancas que tiene la zona en forma paralela al río, la Avenida Alvear (ex calle Bella Vista y luego Buenos Aires) arrancaba en su trazado desde Callao y terminaba en la Recoleta. En 1885 se localizaron allí las primeras familias "bien". En 1913 quedó concluida su prolongación hasta la actual Cerrito, se continuaba por Arroyo, llegaba a Plaza San Martín y desde allí se tenía a mano Florida, a casas de moda, librerías europeas, joyerías, etc. Por el otro lado, se continuaba en los paseos de las barrancas de la Recoleta y un tanto más allá en nuestro Bois de Boulogne: Palermo.

Así, en torno a la Avenida Alvear giraba toda la organización del Barrio Norte, desde Plaza San Martín hasta la Recoleta.

Para los urbanistas de la "belle époque", el trazado regular, la cuadrícula de la colonia no servía. Había que imitar los intrincados barrios parisinos, de allí que en algunos sectores del barrio norte donde la topografía ha impuesto ciertos perfiles del trazado la imitación sea más fácil: calles tortuosas, curvas, cortadas, terminadas en escalinatas, diagonales que se curvan (típica organización de una edad media), intentando asemejarse al Faubourg Saint-Germain parisino.

De allí que toda esta organización, todos los castillos y palacetes que poblaban la Av. Alvear, no fueron más que la creación de un pasado inexistente, por vía de la imitación. Jaescke, un arquitecto de la época,



La Avenida Alvear.

Plaza Pellegrini.

Embajada de Francia.

decía: "tratemos más bien de hacer algo original que caracterice a Buenos Aires, y no copiemos zonzamente y por "rastacuerismo" a todo lo que hay en París, como si no hubiese otra cosa existente o posible en el mundo y no fueran tan distinto París y Buenos Aires, en su naturaleza, clima, topografía, etc.", (Las Avenidas, enero 1911).

Otras propuestas de Alvear que quedaron en el camino fueron la Avenida Norte-Sur (actual 9 de Julio) según proyecto de Pedro Luro, a pesar de que en noviembre de 1889 se había declarado de utilidad pública las propiedades necesarias para su ejecución (por decreto 8855), lo cual hizo presumir su realización, y la Avenida de Circunvalación (hoy General Paz), cuyo trazado definitivo se fijó por decreto en 1887. La avenida de circunvalación tuvo su primer antecedente en los planes de Rivadavia, en los que se incluía una avenida de circunvalación que después llegó a ser la actual Avenida Callao - Entre Ríos - Vélez Sarsfield, cobrando aquí nueva vida a partir de los proyectos que hiciera Haussmann para París.

En cuanto a plazas y parques, Alvear tomó todos aquellos "huecos coloniales", retazos del catastro, y los transformó con vistas a producir cambios posteriores dentro de la cuadrícula circundante de los mismos (tal cual ocurriría después cuando se trazara definitivamente la Avenida Alvear). Muchas de las plazas antes aisladas pasarían a formar parte de ese trazado.

Surgieron Plaza San Martín, Británica, Rodríguez Peña, Libertad, Vicente López, Carlos Pellegrini, Coronel Toribio Tedin, (en la cual terminaba el Pasaje Seaver, con una escalinata al más puro estilo parisino) y la plazoleta de Arroyo y Esmeralda.

Aquí se ve claramente cómo la reestructuración de la cuadrícula y la creación de plazas y lugares verdes, estaba destinada a dar un habitat acorde con las actitudes de la oligarquía, todas las plazas antes mencionadas pertenecen al Barrio Norte.

No hay la más mínima preocupación por las clases populares —no hay plazas ni sectores especiales para ellos; y más aún, las plazas públicas estaban rigurosamente protegidas con "artísticas verjas", algunas de ellas existentes (Carlos Pellegrini).

#### La Diagonal Norte del eclecticismo al funcionalismo.

- a) La uniformidad de líneas: igual altura de ventanas, balcones, cornisas, etc.
- b) Compañía de Seguro (Diagonal Norte y San Martín, Arq. Le Monier).
- c) Banco y Edificio de Oficinas (Diagonal Norte y Carabelas).

Nuevamente el arquitecto Jaescke reflejaría esta situación, refiriéndose a la posible compra de la quinta de Díaz Vélez en las cercanías del Parque Lezama, para instalar allí el Museo de Bellas Artes, de Historia Natural, etc., dice: "se ha desperdiciado la oportunidad única de situar alguno de estos edificios porque no vale la pena malgastar plata en el barrio sur. Todo ha de ser para el norte, aún los policlínicos" (Las Avenidas, enero 1911).

Pero en materia de "parques públicos" la realización de mayor envergadura fue la organización de los bosques de Palermo, imagen y semejanza del Bois de Boulogne. La realización del mismo no fue únicamente obra de Alvear. Ya antes de que

éste asumiera la intendencia se había comenzado la estructuración de ese sector de la ciudad.

En 1873 se sancionó la ley de formación del Parque 3 de Febrero en los terrenos de Palermo. Allí había funcionado hasta 1871 el Colegio Militar en la que era casa de Rosas, demolida en 1899. Ese mismo año se entubó el arroyo Maldonado, con lo cual las tierras ganadas a él pasaron a formar parte del Parque.

En 1874, se inauguró con "gran pompa" el Parque 3 de Febrero, que comprende zonas de paseos, el Jardín Botánico y el Zoológico.

En 1877 se instaló en la zona el hipódromo a semejanza del Longchamps francés; su fin aparente era la promoción de la raza caballar de





carrera. Cinco años más tarde le siguió la constitución del Jockey Club. Sus estatutos, copia del modelo parisino, tienen por objeto hacer de éste una institución del más cerrado exclusivismo.

Fue Alvear quien dio sus últimos toques a esta zona. Creó la Avenida Sarmiento (De las Palmeras en aquel entonces) conectada con lo que hoy es la Avenida Libertador (antiguo camino del Bajo) y la Avenida Las Heras, las cuales conflúan hacia las residencias del Barrio Norte. De ese momento en más, Palermo fue, al igual que el Bois de Boulogne para los burgueses franceses, el paseo preferido de la oligarquía. La Avenida Sarmiento será el punto de reunión y exhibición.

En 1898, una de las últimas aspiraciones será satisfecha; carentes de industria, era imposible realizar las exposiciones industriales tan de moda en Europa. Pero sustituir las máquinas por "finos animales de raza" no era mala idea, y entonces se instaló en Palermo (en su actual ubicación) la sala de exposiciones rurales, patrocinada por su institución agrupativa: la Sociedad Rural Argentina. Desde ese año en más, cada año se veía lo que la pampa era capaz de producir.

### BOUVARD ERA SOSPECHOSO

En el lapso que va desde 1884 a 1911 las distintas intendencias ( Crespo, Güiraldes, Anchorena, etc.) operaron en base al mismo esquema: abrir calles anchas y rectilíneas, (muchas de ellas previstas por Alvear), crear parques, embellecer la ciudad. En 1904 se resolvió ensanchar Santa Fe, Córdoba, Corrientes, Belgrano, Independencia, San Juan y Garay, lo cual con excepción de Santa Fe, abierta en 1913, se llevó a cabo años después. Quedando sin concretar Garay.

En 1893 se creó el Parque Lezama, en 1904 Parque Patricios y Chacabuco. En 1910 se emplazó en Av. Libertador y Av. Sarmiento el monumento a los españoles, de la misma época data el de Urquiza en Figueroa Alcorta y Sarmiento, típicas operaciones de embellecimiento urbano, los muchos monumentos que se desparramaron por la ciudad tienen un fuerte contenido alegórico: exaltar y ensalzar el pasado "glorioso" y "mitológico" de quienes lo levantan.

En 1907 se abrió el debate sobre la reforma de la ciudad, con más fuerza que nunca. En enero de ese año la Intendencia resolvió contratar a un arquitecto cuyo prestigio estuviese acorde con la ciudad. La elección recae en José Bouvard, jefe de

trabajos públicos de la Municipalidad de París.

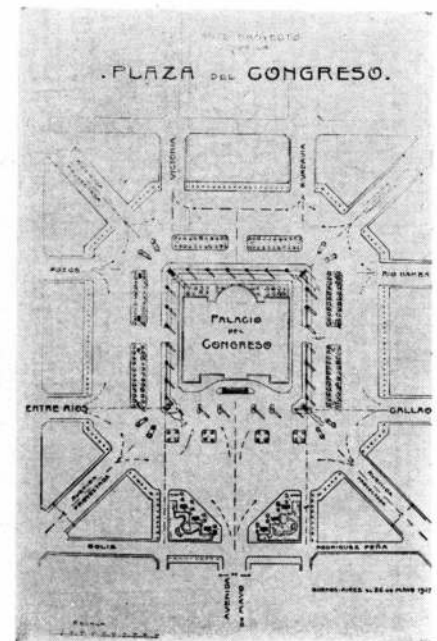
Bouvard llegó en mayo de 1907, permaneció 6 semanas y por sus servicios cobró 300.000 pesos de la época.

En julio de 1908 el intendente Güiraldes, por decreto nombró una comisión que asesoraría a Bouvard, la que se integró con el doctor C. M. Morales, el doctor F. Beazley, F. Paz, Ramos Barrios (rematador y luego subsecretario de Obras Públicas) y Charles Thays, conocido por sus obras de jardinería de Plaza Congreso y Palermo.

En junio de 1910 el plan se dio a conocer públicamente, apareciendo en los diarios de la época.

En ese lapso se van conociendo fragmentariamente algunos de los proyectos del plan: el debate queda abierto.

Proliferan los "planes" de trazado de calles entre otros se conocían los de Varela, Ocantos - Bermberg - Coelho, Justo, Desplats, Láinez, el de los vecinos de S-O, el propio de la Municipalidad, el del diario La Nación. La Sociedad Central de Arquitectos refleja claramente esta situación, dicen en la Revista de Arquitectura de diciembre de 1908, "No hemos salido todavía del período de iniciativas en materia de trazado de avenidas. Todos los días surge una



El Congreso según proyecto de Bouvard.

nueva idea, pero nunca se llega a resolver nada concreto, definitivo".

Era cierto: desde Alvear que no se resolvía nada, pero la Sociedad y por las dudas y para no estar ausente tenía su propio plan (plan Chanourdie director de la revista de Arquitectura), quien quiera que compare dichos planes verá que las diferencias entre los mismos, eran mínimas, todos se basaban en la creación de una trama romboidal, que se conseguía mediante el trazado de diagonales N-E, S-O, las que se encontraban en ciertos puntos focales (plaza Congreso, de Mayo, Lavalle, Independencia, etc.).

La diferencia de los mismos estaba dada más por el valor de los terrenos a expropiar y a quienes ellos pertenecen, que por lo propuesto en sí.

Chanourdie cuando difundió su plan dice que su avenida N-E, que terminaba en Tucumán y 9 de Julio (Teatro Colón) teniendo 1 Km. de longitud, costará 4 millones de pesos, en tanto la de Bouvard (la actual Diagonal Norte) de igual longitud, costaba 20 millones. Chanourdie no explica por qué tal diferencia.

Todo el debate del plan Bouvard se centró en este aspecto económico y en la especulación de la tierra. "Bouvard no ha basado su trabajo en ninguna clase de estudios, ni científicos, ni estéticos, ni financieros;

ha venido simplemente para firmar y dar autoridad aparente a proyectos ajenos que sus propios autores no podrían darles por ser meros aficionados y perseguir planes especulativos" (Jaescke, Las Avenidas, enero 1911). Este va aún más lejos, y sostiene que el proyecto de las diagonales norte y sur no es de Bouvard, sino de Desplats y Pérez, y tilda de simulación de discusión la aprobación de las mismas por el Congreso.

No es de extrañar que la especulación de la tierra haya influido en los planes, ya que la mecánica de expropiación para el trazado lo hacía posible. Esta mecánica era bien conocida: Delimitada la traza de la futura avenida, la intendencia expropiaba una franja mayor a la necesaria, dejaba abierta la traza y luego vendía los sobrantes a ambos lados de la nueva avenida, con la venta de dichos sobrantes se financiaba la expropiación y la apertura de la avenida. Al conocerse la traza los supuestos predios afectados veían elevar su precio (a influjo de la especulación) por encima de los habituales; cuando la intendencia expropiaba, lo hacía a valores tan elevados que luego le resultaba difícil colocar los sobrantes de la traza a precios superiores, con lo cual lo que en un principio era una operación que se autofinanciaba, terminó siendo un negocio a pérdida para la Municipalidad,

y uno excelente para los dueños de los predios afectados. De allí la puja para que la avenida pasara por aquí o por allá, 100 ó 200 metros en una traza eran mucho dinero (numerosos ejemplos en este sentido pueden verse en Las Avenidas, enero 1911 y la Revista de Arquitectura).

Esta especulación frenó en parte los planes e hizo que lo que podría haber sido una interesante renovación urbana terminó en una efímera ilusión, tanto de tener una ciudad a la europea... , como de enriquecerse con ser expropiado.

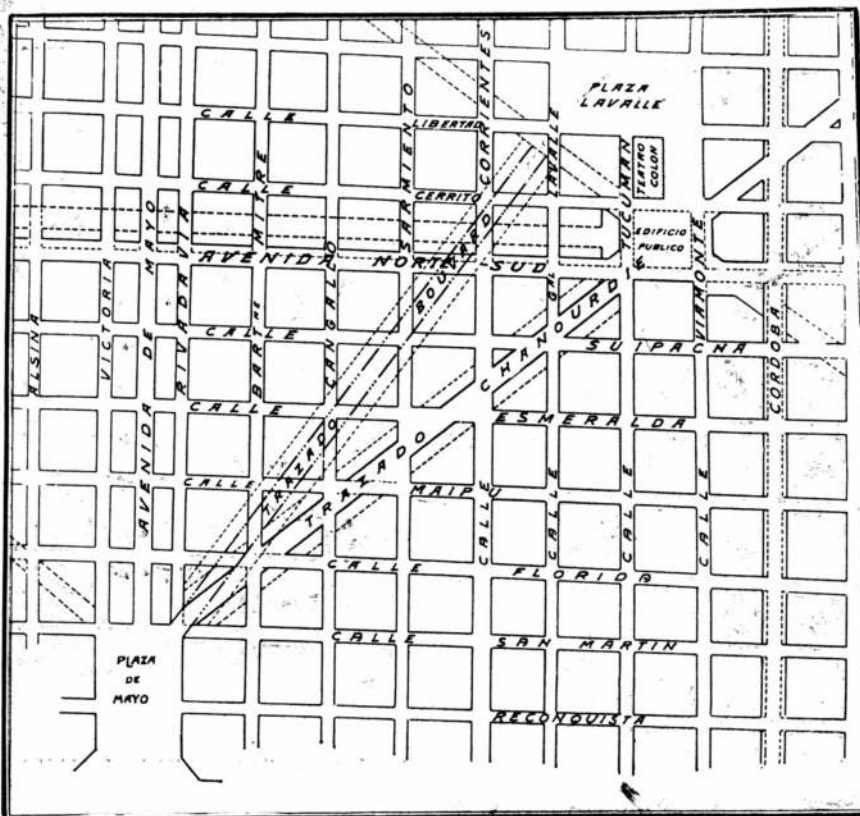
En medio de tal revoltijo la intendencia rompió el fuego en 1911, se aprobó el plan Bouvard.

El mismo abarcaba lo que hoy es la Capital Federal, reproduciendo fielmente en cantidad y no tanto en calidad el esquema parisino: avenidas diagonales, entrecruzadas, monumentos, plazas y plazoletas en la intersección de las mismas. Bouvard desparramó 32 avenidas al oeste de Callao-Entre Ríos, más de 100 "roind-points" por toda la ciudad, 60 Km. de calles nuevas, aparte de las que se ensancharían. Difícil es suponer que sus autores creyeron que el mismo podría realizarse y cómo hubiera sido el Buenos Aires que por aquel entonces llegaba con edificaciones de 1 y 2 plantas hasta Av. La Plata-Río de Janeiro al oeste, la Av. Garay y al sur y el río hacia el N-E con campiña a su alrededor de la cual emergen sólo los poblados de Flores, Belgrano y la Boca-Barracas (no se debe olvidar que Le Corbusier en los años 30 propone quintas de verdeo al oeste de Pueyrredón; y Flores y Belgrano como ciudades satélite).

En 1912 se inició la apertura de ambas diagonales, un año más tarde la Av. Santa Fe (destinada a afianzar al barrio norte), en 1917 se inauguró el Balneario Sur.

No obstante las obras se desarrollaron con lentitud, son el polo opuesto de lo hecho en época de Alvear. Parecería que habiendo conseguido su habitat los sectores oligárquicos dejan libradas dichas obras a su suerte: iniciada en 1912 la Diagonal Norte será terminada en la década del 40, se tarda 30 años en abrir un Km. de avenida, cuando en París en 17 años se hizo toda una ciudad, y aún en Buenos Aires en 6 años se hizo el trazado total de la Avenida de Mayo, amén de otras obras; la Diagonal Sur ni siquiera fue terminada, quedando a mitad de camino.

El tiempo deparará que la diagonal norte sobresalga, no por este he-



Trazado propuesto para la Diagonal Norte según Bouvard y según Chanourdie.

cho, sino por sus características arquitectónicas. En efecto, presenta una uniformidad de líneas: igual altura de ventanas, balcones, cornisas, etc. Es a la vez una continuación de la Av. de Mayo en lo que a escuelas de arquitectura se refiere. Si en la Av. de Mayo esas escuelas van desde el neoclasicismo al eclecticismo, en la Diagonal van desde el eclecticismo al funcionalismo. Han desaparecido los alcázares, mansardas, cúpulas, en su lugar están los miradores en esquinas y puntos claves, las cornisas-balcones y las cubiertas planas.

Estas diagonales realizadas no eran las únicas del centro. Bouvard tomaba una serie de puntos focales y los unía entre sí. En el área central esos puntos eran: plaza Lavalle, plaza Congreso y plaza Independencia (no ejecutada).

De plaza Lavalle se irradiaban 3 diagonales: a plaza de Mayo, a plaza Congreso y a plaza San Martín.

En plaza Independencia se concentraban 4 diagonales: a Parque Lezama, a plaza Mayo, a plaza Congreso, a Garay y Entre Ríos.

De plaza Congreso a su vez otras 4: a plaza Independencia, a plaza Lavalle, a Chiclana y Deán Funes, a Santa Fe y Anchorena.

Es de notar cómo este tratamiento del Congreso lo aislaba y lo convertía en un monumento, allí convergían no sólo las diagonales sino las visuales desde los distintos puntos importantes de la ciudad: Casa de Gobierno, Tribunales, Municipalidad nueva. El Congreso era para Bouvard el verdadero centro de la ciudad, allí llegaba también el Acceso Norte (diagonal a Santa Fe y Anchorena, y su prolongación por Av. Santa Fe), el Acceso S-O (diagonal a Chiclana y Deán Funes), el acceso oeste (avenida Rivadavia).

Así se armaba esta trama romboidal que cubriría todo el centro y que tomaba al Congreso como punto focal, trazado radio céntrico que nuestra ciudad ya mostraba abiertamente. Más allá de esa propuesta funcional, quedaba bien a la vista el sentido simbólico del esquema propuesto: la República, sus valores quedarían asentados en la ciudad: el Congreso (Poder Legislativo), Casa de Gobierno (Poder Ejecutivo), Tribunales (Poder Judicial) y la futura Municipalidad (Poder Comunal) y unidos indisolublemente entre sí, al menos por diagonales y amplios boulevards.

Dentro de estos moldes, pero con su simbología propia podría mencio-

narse el esquema de Jaescke, con sus 3 avenidas paralelas a la Avenida de Mayo: la de los templos (entre Alsina y Moreno, desde Defensa hasta Salta), la de los bancos (entre B. Mitre y Cangallo, desde Reconquista hasta Libertad), la del Jockey Club (entre Lavalle y Tucumán, desde Florida hasta Libertad), complementándose el esquema con la avenida norte-sur (ensanche de Libertad) y sus dos únicas diagonales N-E, S-O que ubican al centro de la trama a mitad de camino entre el Congreso y la Casa de Gobierno, sobre la Avenida de Mayo y la Av. N-S.

#### A FORESTIER LE GUSTABA EL CHORIPAN

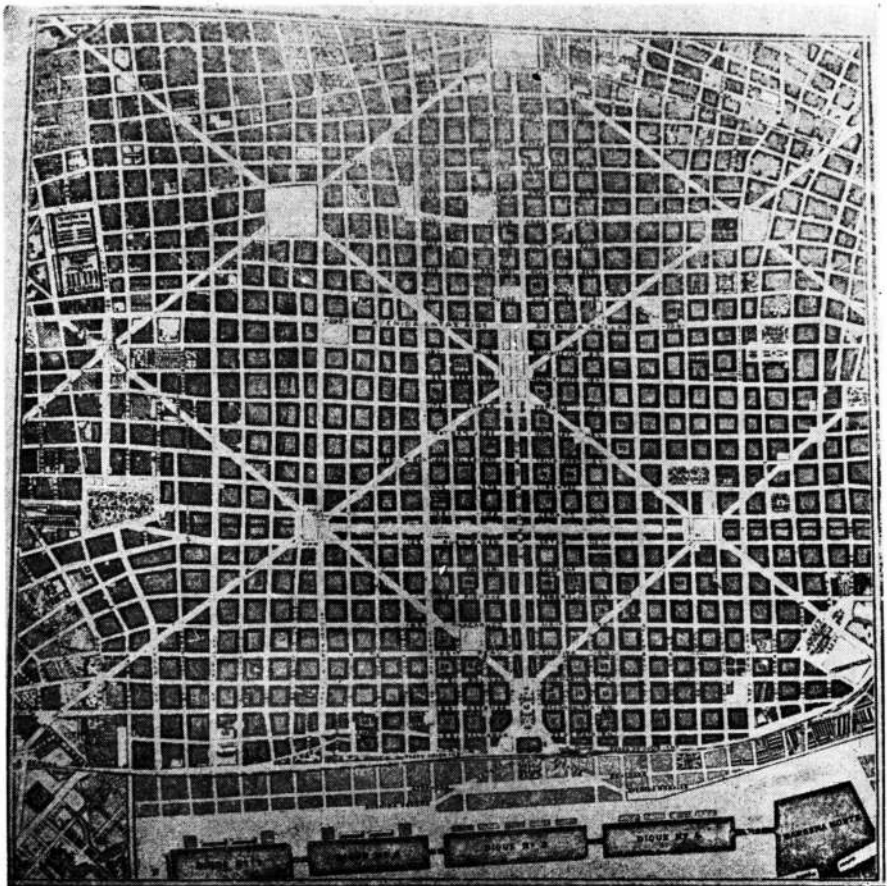
Entre 1913 y 1923, la ciudad camina sola. Hoy se hace un tramo de diagonal, mañana una plaza, se aprueba la traza de un subte, de todo un poco. Pero el abandono del plan Bouvard es evidente, 1923 se encuentra con que la Diagonal Norte ha llegado hasta Esmeralda y allí queda detenida. La Sur menos aún, sólo dos cuadras hasta Chacabuco.

En cambio el afianzamiento del trazado radio céntrico es evidente. Se ha construido el subte a Primera Junta, se ha abierto la Av. Santa Fe, se rumorea la apertura de otras ave-

nidas que llegarían al Bajo, etc.

En ese año el entonces intendente Carlos Martín Noel, decide tomar al toro por las astas, siguiendo los pasos de su predecesor, el intendente Güiraldes, forma por decreto una comisión: la Comisión de Estética Edilicia Municipal. La misma estaba integrada por el Arq. René Karman, como representante municipal; Carlos Morra, presidente de la Sociedad Central; el Ing. Sebastián Ghializza, director de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, y el Arq. Martín Noel, presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Todos juntos y al unísono encargan, en noviembre de 1923, a Mr. Forestier (ferviente adepto a los modelos haussmannianos), un proyecto para el mejoramiento de Bs. Aires. Este visitó la ciudad durante 4 semanas y en Mayo de 1924 elevó su plan. "Acreditaba una experiencia bastante larga en lo que concierne a los parques públicos y a los paseos de las grandes ciudades". En efecto, su informe lo certifica, de las 27 páginas del mismo, 19 se refieren a las especies a implantar en los mismos.

Forestier sabía que se movía sobre un piso enjabonado, ya que los intereses en torno a las posibles nuevas avenidas son muchos. Su colega Bouvard lo sabía muy bien, es por ello



Esquema propuesto por el Arq. Chanourdie para el Centro de Buenos Aires.

que no proponía una sola avenida en el centro, excepto la ampliación de Vélez Sarsfield, hasta el Riachuelo y el ensanche de la Avenida Caseros. En cambio, desparramó cerca de 62 Km. de nuevas avenidas y ampliaciones al oeste de Callao-Entre Ríos-Vélez Sarsfield.

Sin embargo, a tanto cuidado de Forestier en lo que hace al centro le sucedió la visión academicista y monumentalista de la Comisión. Esta revió el proyecto, desparramó unas cuantas avenidas y diagonales en el centro, insiste en la ubicación de la Municipalidad en Plaza Independencia, etc. De todo ello sólo se harán las diagonales, tal cual las conocemos hoy.

No obstante la reelaboración municipal, tres proyectos de Forestier realizados sólo parcialmente dejaron su impronta en Buenos Aires: la Av. Costanera Norte y la Costanera Sur y la rectificación del Riachuelo.

Forestier proponía ganar la vista del estuario, con un inmenso parque, que va desde el Puerto Nuevo (en aquel entonces en construcción) hasta la General Paz. Ese parque era la ampliación de Palermo y en él se

prevían nuevos barrios residenciales para las clases altas. El acceso principal al mismo se daba por Dorrego, dando al corazón del nuevo barrio. A la vez, que dos accesos por Pueyrredón (ésta cruzaría por encima del emparrillado del ferrocarril, precursora del proyecto de la 9 de Julio con la autopista costera).

La rectificación del Riachuelo entre General Paz y Puente Alsina era acompañado por la creación de parques a ambas márgenes, recordando los tiempos en que en el Riachuelo se pescaba y quedaban sauces.

La Costanera Sur era la ampliación del centro hacia el río, ya que para Forestier las dársenas eran obsoletas en relación al Puerto Nuevo.

Estas propuestas de Forestier fueron ejecutadas con los retoques que le efectúa la Comisión.

La Costanera Norte estaba destinada a ser la revitalización de Palermo, el gran centro exclusivo: "los beneficios de la Costanera no deben limitarse tan sólo al recreo de los transeúntes que la recorrieran, sino que deben hacerse extensivos a los numerosos habitantes de la Capital que morarán en los nuevos barrios, donde han de surgir palacios, hoteles de lujo, villas y blocks de casas

de renta, todo con vistas al gran estuario".

En efecto, la grandilocuencia de la Comisión transforma el primitivo barrio de Forestier en dos: "el barrio parque de la ribera", sobre la Costanera entre Dorrego y Pampa, y el "Belgrano Beauvillage" (para no ser menos franceses que los franceses), sobre la Costanera y entre Belgrano y Republicquetas.

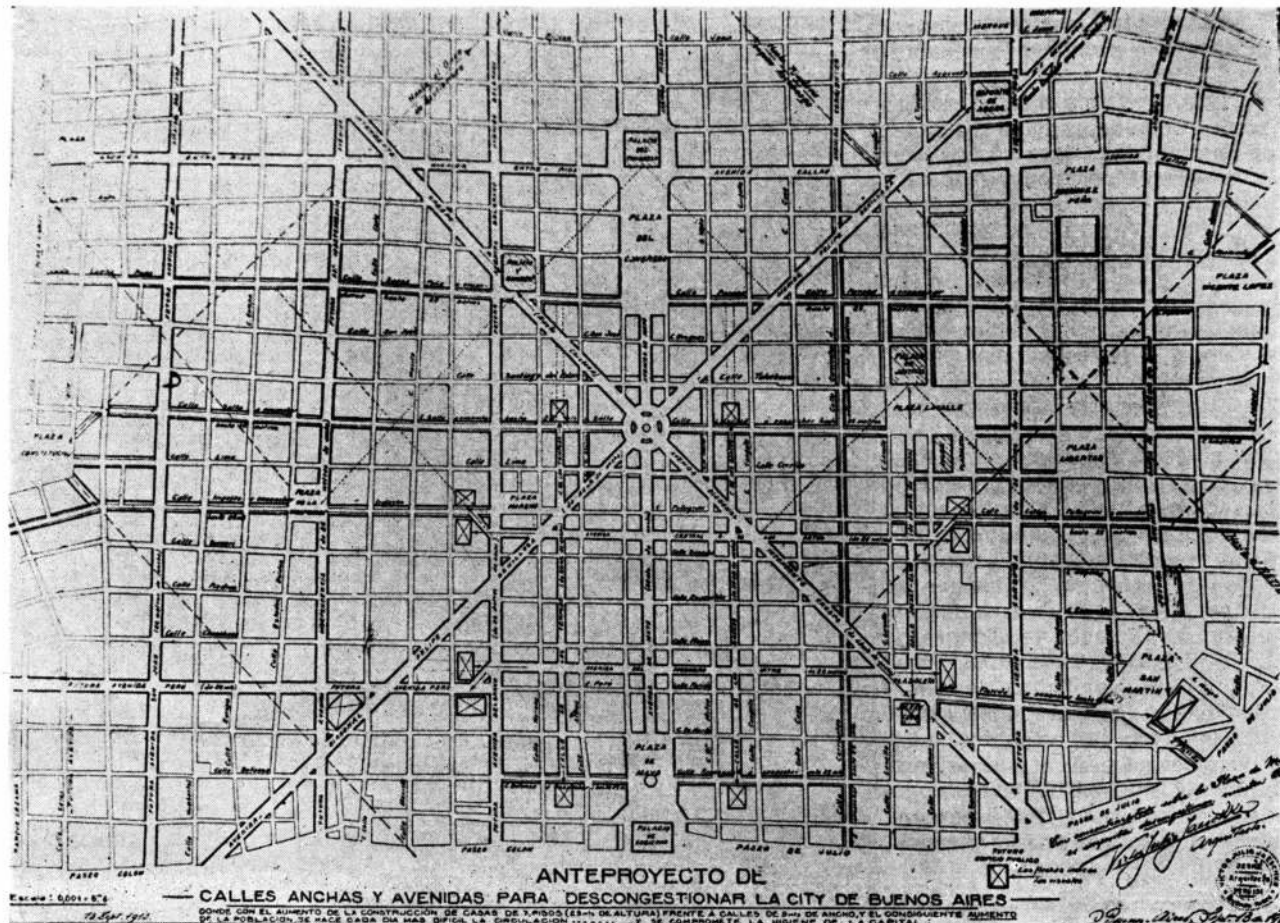
La entrada Monumental a la Costanera no iba a ser Dorrego, sino Sarmiento, para entrar así a través de nuestra avenida del Bois de Boulogne (Palermo) la cual remataba en un malecón de 150 metros de longitud con torre meteorológica y atracaderos de yachts y botes, el gran Restaurant Beau Rivage y Casino Municipal (para no tener que ir a Mar del Plata).

El Belgrano Beau Rivage tenía también su símbolo, la torre Belvedere.

La Avenida Costanera se costeaba mediante la venta de los terrenos ganados al río, por la ejecución del canal Mitre.

En 1925 recorre la zona el ministro de Obras Públicas; en 1927 se inician las obras y se construye la Avenida Costanera.

Esquema propuesto por el Arq. Jaescke para el Centro de Buenos Aires.



Los terrenos nunca se vendieron; "el barrio parque la ribera" y el "Belgrano Beau Rivage" serán sólo espejismo. Allí nos quedan en cambio los carritos, el aeroparque, la ciudad universitaria, y las piletas de Núñez.

Será realidad en cambio la Costanera Sur, el balneario popular porteño hasta que la contaminación y el relleno la hicieran desaparecer. Será realidad también el entubado del arroyo Maldonado.

Quedaron en el recuerdo en cambio los proyectos de plaza Constitución, Plaza Once, Plaza Italia y Casa de Gobierno.

Sobre esto último la situación es más que grave en las cercanías de 1910; con motivo del centenario se llamó a concurso para el monumento a la Independencia, el mismo es ganado por el Arq. Moretti y el escultor Brizzolara (principios de 1909). El proyecto de por sí monumentalista y soberbio, limpiaba la vista al río con la desaparición de la Casa de Gobierno, un edificio por entonces sin significado arquitectónico. Los jardi-

nes se prolongaban hasta el Correo, hacia el norte y hasta Belgrano, hacia el sur. En 1910 la construcción del mismo es casi una realidad. Otro espejismo.

En 1923 la Comisión desempolva el proyecto, pero a su vez llama al Arq. Maillart para que conforme un nuevo proyecto (autor de Tribunales, el Correo, el Colegio Nacional Buenos Aires).

Maillart, a la inversa de Moretti, ensanchaba la Casa de Gobierno, manteniendo el núcleo central del edificio, le adosaba en sus alas el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Residencia Presidencial, a fin de lograr un edificio simétrico y monumental.

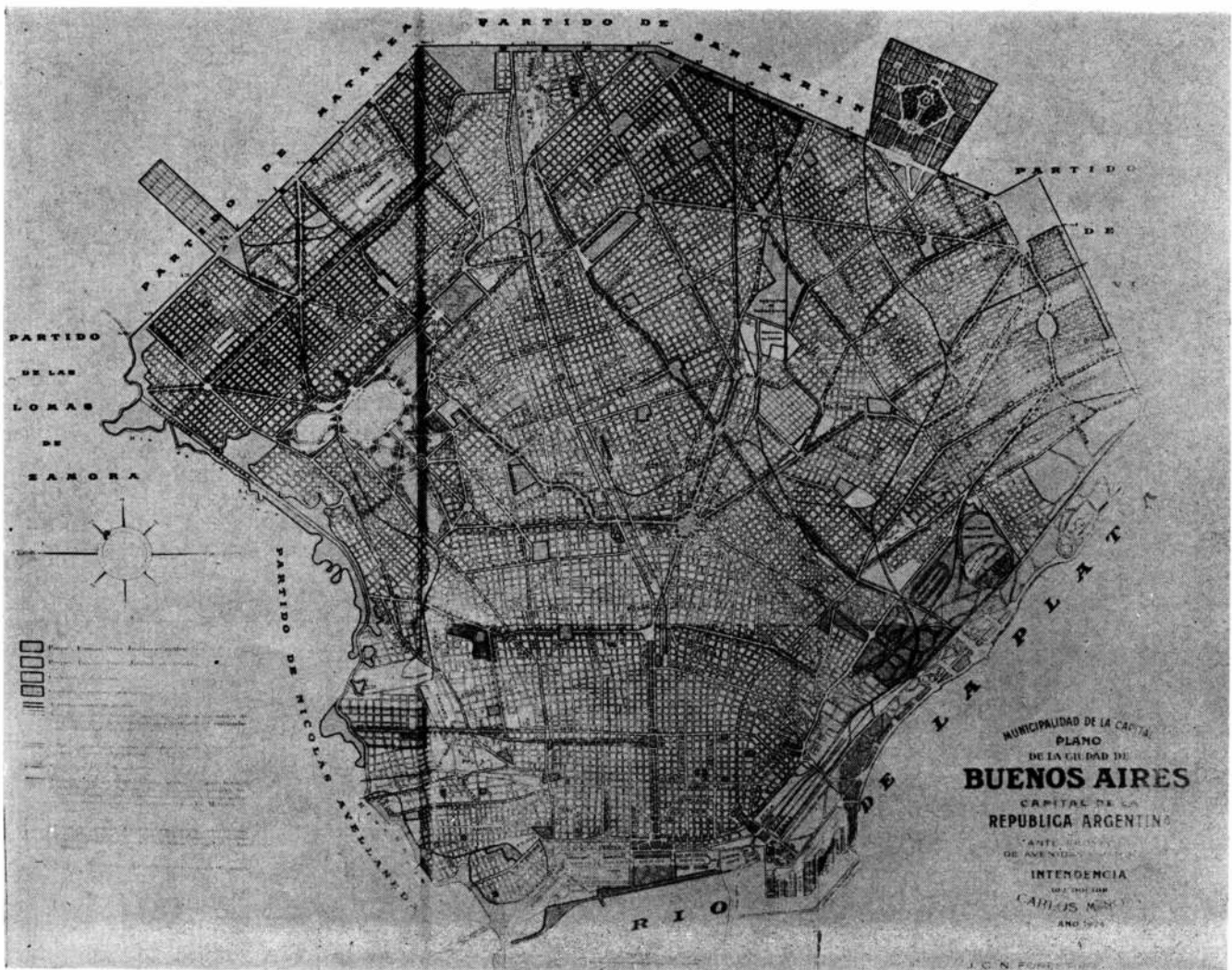
En base a estas dos propuestas la Comisión realiza un estudio y llega a 9 croquis posibles, en uno se abre al río, en otro no, en éste tira al Cabildo, en el otro no. Así en ese juego del vale todo no llegó a nada y el informe final reza: "la transformación de la plaza de Mayo deberá ser resuelta por el Poder Ejecutivo Nacio-

nal y las autoridades municipales en concordancia con el plan general de reformas edilicias a realizar".

Esta situación ambigua de la Comisión se reflejaba en toda la propuesta; por un lado, tomaba un esquema formal y monumentalista, y por otro lado, emite informes acerca de los trazados de subtes y transportes públicos; trataba de delimitar áreas según las construcciones posibles, distribución homogénea de espacios verdes, insinuaba las necesidades de cierta fracción de terreno libre, (el fondo), plantea el pulmón de manzana, etc.

De nuevo y con más vigor aparece a través de Forestier y la Comisión el mismo conflicto que ya se insinuaba con Bouvard: los planes que se le quieren poner a la ciudad en función de esteticismo, higiene, formalismo, monumentalismo, frente a la realidad de su funcionamiento, manifestándose a flor de piel, (los ferrocarriles, el tranvía, el Puerto Nuevo, las nuevas estaciones de trenes) o bien por de-

Buenos Aires según Forestier.

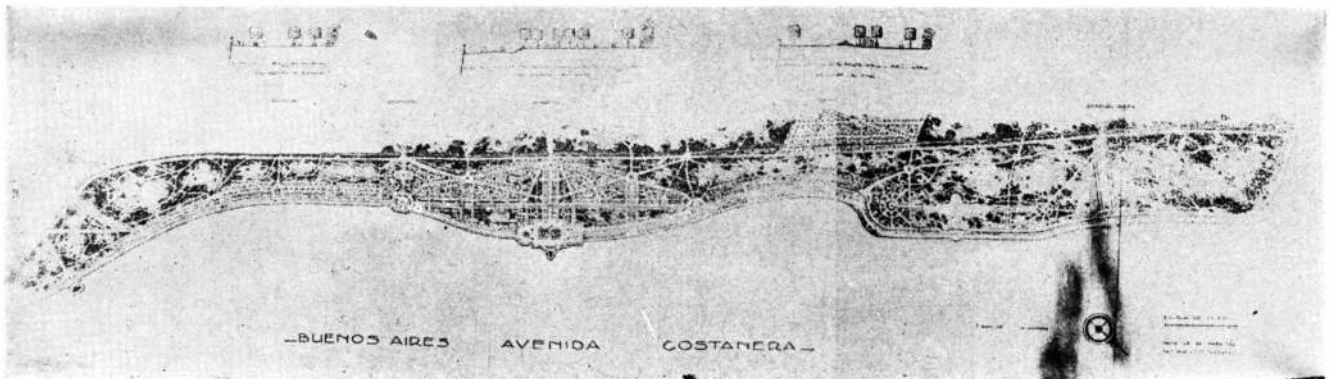




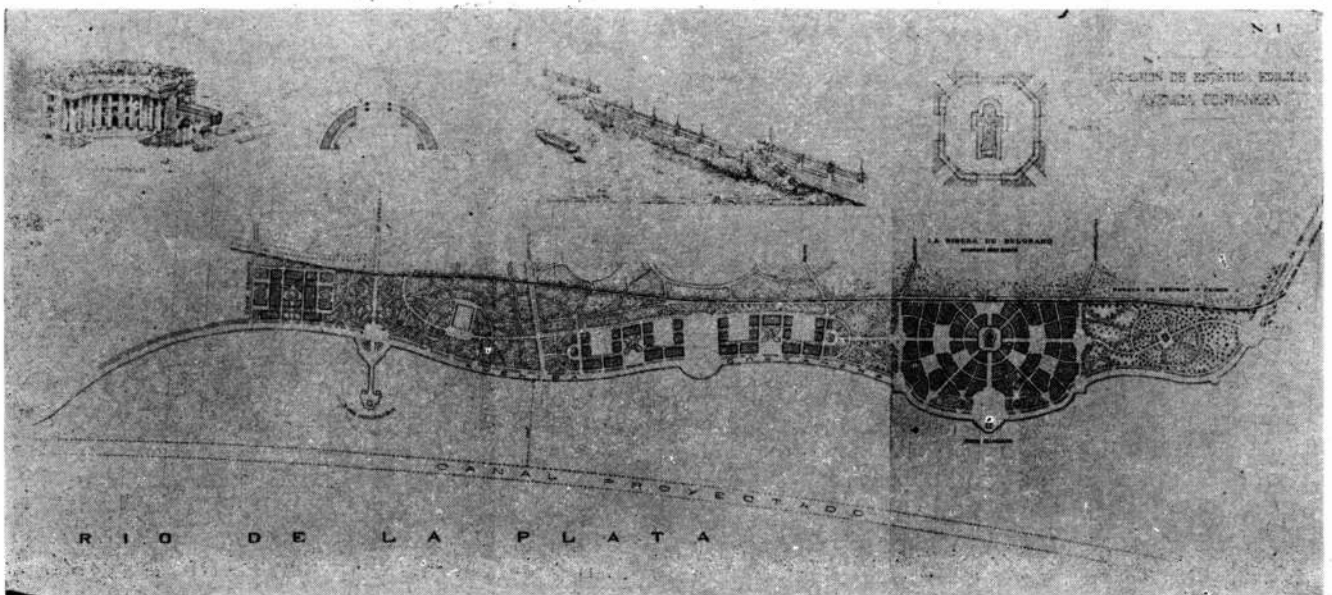
- 1) Vista de la Costanera Norte según anteproyecto de Forestier.
- 2) La Costanera Norte según Forestier.
- 3) La Costanera Norte según la Comisión de Estética Edilicia.

1

2



3



bajo de ella (los subtes). El urbanismo es llevado a la función de maquilaje.

No están ni el Parque de la Ribera, ni el Belgrano Beau Rivage, en la Avenida Alvear quedan 4 ó 5 palacetes de los que ayer fue el ensueño, la avenida de Mayo empieza a mostrar un estacionamiento o una obra cada 2 edificios de antaño y así siguiendo.

### **MUY LINDO TODO. LLAMAME, HACEMOS UN PLAN Y VOLVEMOS A SALIR**

Argentina de 1880 a 1930 muestra una confluencia de tres formas de encarar el urbanismo, que en cierto momento se superponen y en otros se ven superados entre sí.

Al sanitarismo, producto de las epidemias y las prédicas humanísticas se le superpuso y lo superó la reproducción estética formal, monumentalista del Buenos Aires parisino de Alvear, Bouvard y Forestier.

Esta reproducción producida por los condicionamientos culturales de los sectores oligárquicos no alcanzó a ser completa. Sus realizaciones fueron parciales y fragmentarias y se limitaron a conseguir un habitat determinado y un espacio para el funcionamiento de los distintos entes gubernamentales.

A su vez, se les superpuso a los anteriores, y superó la acentuación y consolidación del trazado radio-céntrico de la ciudad, producto de sus funciones y de la centralización del puerto. El año clave de este desarrollo es 1913, mientras se iniciaba a ritmo lento la apertura de las diagonales del plan Bouvard, a todo tren y simultáneamente se habilitaba el subte Avenida de Mayo y se iniciaba el ensanche de la Avenida Santa Fe, la segunda de nuestras avenidas radiales.

En ese lapso de expansión económica no se tenía idea clara de lo que es el urbanismo. En ciertos momentos se acentuaba la tendencia existente (adopción de la ciudad radio-céntrica), en otros se reproducía un modelo preconcebido (planes de Alvear, Bouvard y Forestier) y juntamente con ello en cualquiera de los casos se apelaba al método aplicado por Haussmann en París más de 50 años atrás, esto es deshacer, demoler, para hacer, para construir.

Caso típico de ello volvió a ser la Avenida de Mayo, donde a los 17 años de su habilitación, se la levantó para construir el subterráneo, a fin de solucionar el problema circulatorio. Lo mismo puede decirse de la Avenida Alvear, donde de su antiguo esplendor no quedan más de 5 ó 6

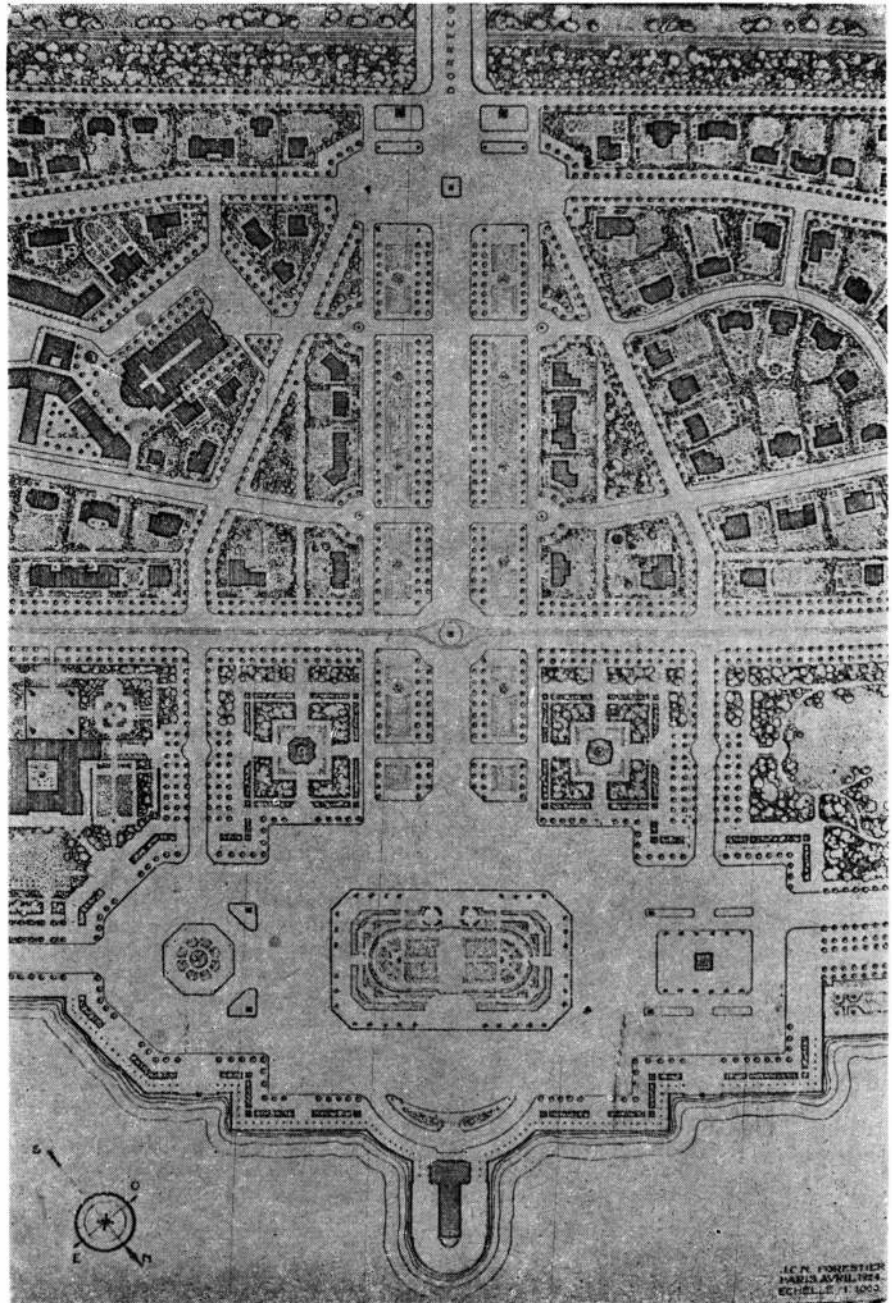
edificios de antaño, porque el resto fue demolido para dar lugar a nuevas construcciones ante el abandono que hicieron de la misma los que ayer la habitaron. Otro tanto sucede con la misma Avenida de Mayo hoy, donde construcciones nuevas, primitivas y baldíos se suceden por igual.

Ese mismo carácter efímero (como fue efímero la belle époque) es el que se manifestó en los distintos planes de urbanismo que fueron desde Alvear hasta hoy, pasando por Bouvard, Forestier, Le Corbusier, el esquema director del año 2000, etc., los cuales han dejado su huella par-

cial y sectorizada en nuestra Buenos Aires.

En tanto se suceden los planes de urbanismo, las realizaciones se limitarán a alguna obra aislada que no guarde coherencia con las anteriores y la ciudad seguirá a la deriva. Mientras tanto, el método haussmanniano, solucionar el problema (o deshacer para hacer) de forma que se reproduzca en otro lado y quizás más cerca de lo pensado, será un recurso y brindará momentáneamente una solución.

Dedicado a mis amigos maratónicos.



**Acceso a la Costanera Norte por Dorrego según Forestier.**

1929:  
**LE CORBUSIER  
 Y OTROS EVENTOS  
 EN LA ARQUITECTURA  
 ARGENTINA**

Por  
 Arq. Alberto S. J. de Paula

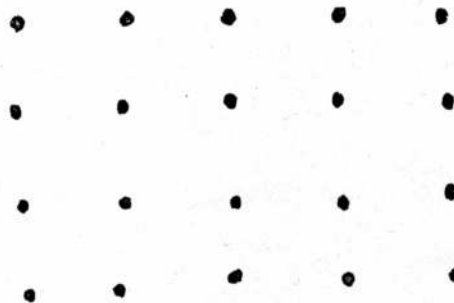
Evocar los orígenes de la revista NUESTRA ARQUITECTURA es, ineludiblemente, recordar la visita de un arquitecto que fue noticia medio siglo atrás: monsieur Eduardo Jeanne-ret-Gris (Le Corbusier) estuvo en Buenos Aires en octubre de 1929 y fue recibido entre grandes encomios en la Universidad, donde pronunció una serie de conferencias, la primera de las cuales se tituló "Urbanización en todo, arquitectura en todo". Han transcurrido cincuenta años y, según inexorable ley de la historia, lo "moderno" de entonces es ahora añejo, sin que necesariamente eso implique ideas de vejez u obsolescencia y, sin embargo, al releer los elogios que el N° 3 de NA dedicó a Le Corbusier, no podemos dejar de pensar en el dejo insultante que podrían tener hoy en los oídos de algún avanzado ecologista:

**Sería erróneo —decíase— creer que sólo son sensibles aquéllos a quienes parece emocionar el canto del ruiseñor y los prados donde florece la margarita —y agregábase: M. Le Corbusier extrae sus emociones de una fuente tal vez más fuerte y ciertamente más conforme con las aspiraciones de nuestra época. Está inclinado hacia las visiones mecánicas; los planos de un motor, el aspecto de un fuselaje de avión o de una chimenea de usina lo llevan a bien modernas meditaciones. Afirmábase también que Le Corbusier po-**

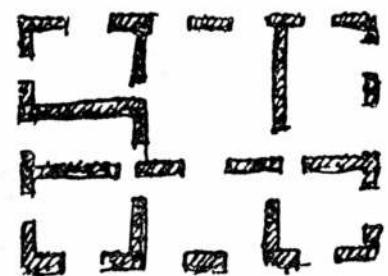
**seía en un alto grado la fobia del pasado, y que, sin negar valor a las obras históricas, las archivaba en el granero de los recuerdos, desde ahora inútiles y prohíbe que se las toque o que se las utilice para las próximas creaciones.**

Esta pose de "la historia como objeto fóbico" quizás sea poco comprensible en nuestros días cuando hasta la propia figura de "monsieur Le Corbusier" pertenece a ese pasado hacia el que ya no se abriga una "fobia" elemental; pero si hacemos el esfuerzo de situarnos en el contexto cultural de medio siglo atrás quizás lleguemos a entender la lucha entre los defensores de la vieja Academia con su estilística inspirada en el pasado y el Racionalismo que "como el gato entre la leña" se atrincheraba para defender sus propuestas de fondo (funcionalidad, manejos racionales de espacio, higiene, buen asoleamiento, etc.) y también formales: la geometría pura contra los tratadistas del Renacimiento que, al cabo de cuatro siglos, aún eran vigentes.

¡Qué profunda y fecundante ecléctica fue la década del '20! Aún sobrevivía la estilística académica en todas sus variantes, parte de sus huestes había pasado al "art déco" que geometrizaría viejos y nuevos estilos sin perder la monumentalidad espacial de la arquitectura académica; la heterodoxia historicista estaba



Pilares de sostén localizando el peso de la estructura.



Paredes de sostén según el antiguo sistema.



representada por el "nacionalismo arquitectónico" en todas sus variaciones (los neos: colonial, plateresco, mudéjar, maya, azteca) alguna de las cuales llegó a tentar al mismísimo Wright, y la heterodoxia compositiva por los pintoresquismos (normando, suizo, Tudor) que, más allá del repertorio formalista, entrañaban valores de libertad compositiva asociados a un sentido orgánico de implantación en el terreno. En ese contexto cultural-arquitectónico, eclécticamente permisivo, irrumpió el entonces "movimiento moderno" enfrentado a todos y, en esa compleja coyuntura, llegaba a Buenos Aires "monsieur Le Corbusier".

### LAS TEORIAS ARQUITECTONICAS EN LA ARGENTINA DE LOS '20

Las sucesivas revistas editadas en nuestro país durante las primeras décadas del siglo actual, estuvieron ligadas a una u otra, o a varias simultáneamente, de las teorías que comentábamos en el párrafo anterior. En abril de 1904 el "suplemento de arquitectura" de la "Revista Técnica" se transformó en "Arquitectura", órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos y portavoz del eclecticismo académico, especialmente de los estilos renacentistas y clasicistas franceses, tan en boga, y en cuyas páginas entraron también las últimas manifestaciones del "art nouveau" y, ocasionalmente, algún pintoresquista Tudor o normando; en julio de 1915

nació "Revista de Arquitectura", órgano del Centro de Estudiantes de Arquitectura (UBA) y ostentoso vocero del "diseño nacional", en 1917 -desaparecida "Arquitectura"- la revista pasó a ser conjuntamente el órgano oficial del CEA y de la Sociedad Central. Durante los años '20 el nacionalismo inicial de la revista se fue diluyendo en aquel eclecticismo permisivo propio de la década; en esta misma línea surgieron "El Arquitecto" en 1919, de breve existencia y "C.A.C.Y.A.", órgano oficial del Centro de Arquitectos, Constructores de Obras y Anexos, iniciada en 1927, en cuyas páginas tuvieron amplia acogida las expresiones del "art déco" y del pintoresquismo, de enorme consenso popular entonces, junto a alguna obra del "novedoso" racionalismo.

NUESTRA ARQUITECTURA nació a finales de aquella década, con la firme postura de difundir el racionalismo como su objetivo preferencial, bien que con el paso de los años y el influjo inevitable de las circunstancias del contexto, se volvió permeable a las manifestaciones del pintoresquismo doméstico, locales e importadas.

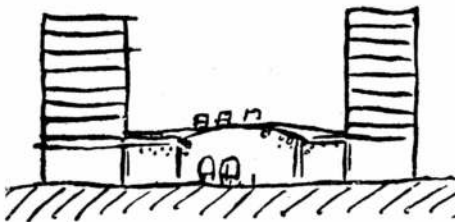
Una imagen del estado de las teorías arquitectónicas del '29 argentino la dio en forma un tanto irónica la "Revista de Arquitectura" al comentar bajo el título "El Moderno en el Taller": "Dedicamos el Número Extraordinario de enero de nues-

tra revista a las Arquitecturas Modernas, arquitecturas que aparecen entre el estudiantado bajo el influjo de tres «razones» esencialmente diferentes: en el Taller se hace **moderno por convicción, moderno por "snobismo" y moderno por haragane-ría.** ¡Y este último es desgraciadamente el que más abunda! y terminaba recomendando "... a los que militan en las 'inciertas filas' se plieguen a los que, ejecutando **moderno por convicción**, hacen su pequeño esfuerzo en pro de la bondad de la Arquitectura Argentina...".

Otro matiz de la polémica reinante en torno al racionalismo nos lo da la airada réplica del arquitecto Alula Baldassarini a otro gran maestro, el arquitecto y urbanista alemán doctor Werner Hegemann, quien durante una conferencia que pronunció en Mar del Plata en 1931 hizo alusión a "un constructor italiano que ha cometido el error de edificar castillos ingleses por docenas para los ricos más nuevos que gustan de ese snobismo extranjero...". En la revista "CACYA" de enero de 1932 apareció la respuesta de Baldassarini que incluye asertos como "yo no he levantado uno solo edificio del estilo Tudor; mis construcciones son de los más variados estilos... Como los demás arquitectos, no puedo rehusarme a ser intérprete de las tendencias artísticas del ambiente en que vivo; los premios que me confirió la Comisión Edilicia y los encargos con que me honran algunas personas del más alto prestigio cultural, prueban que mi obra no desentona con el gusto y las tendencias del ambiente de Mar del Plata... Que se enamoren otros de las formas sin alma de la arquitectura racional que el buen sentido rechaza para un balneario que es lugar de deleite y de lujo...".

No menos frontal fue la colisión entre los racionalistas y los propulsores de un "diseño nacional", para colmo aquéllos decían que el racionalismo era adecuado para un país "nuevo y sin tradiciones" como el nuestro, mientras que éstos venían sosteniendo la búsqueda de una expresión arquitectónica coherente con la historia y las "grandes tradiciones" de nuestro país. Hay aquí dos cuestiones juntas: 1) ¿tenemos o no tenemos tradiciones? y 2) ¿la historia y la tradición deben o no influir en la expresión arquitectónica? Podremos alcanzar un acuerdo en torno a la primera cuestión pero difícilmente obtendremos para la segunda una respuesta perenne la cual, por otra parte, dependerá también de situaciones contextuales.

Un teórico del nacionalismo arquitectónico como lo fue Angel Guido, arrojaba en 1936 contra los racionalistas europeos la doble, simultánea e incongruente calificación de ser "de



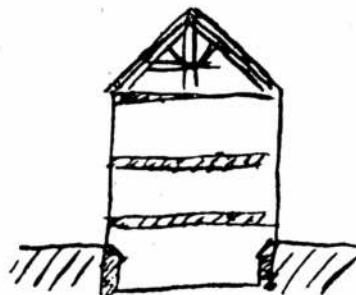
Una calle alta de concreto y al nivel del suelo una calle para el tráfico pesado.



El tipo actual de calle.



El jardín se extiende también sobre la casa.



Cuartos oscuros e insalubres.

ideologías dispares" y a la vez devotos del materialismo histórico y del marxismo... "Este grupo —decía— creó el maquinismo, el funcionalismo en el arte. Campeones como Le Corbusier y Gropius proclamaron la ridiculez de la imaginación en el arte, la absurdidad del espíritu. Y convencidos que el hombre de nuestro tiempo es el «homo economicus», sin vueltas que darle, lanzaron a la máquina como el mito del Arte Nuevo"

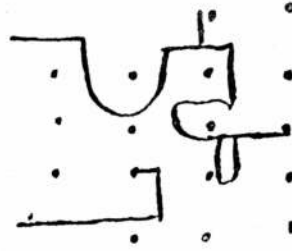
## HISTORIA Y POLEMICA

El debate no era sólo formalista, mientras la arquitectura popular rechazaba el abstracto mundo del neoplasticismo para optar por el "art déco" y las variantes del pintoresquismo hasta desembocar en el californiano hacia el '40 y mientras la arquitectura oficial se orientaba hacia un pseudo clasicismo "imperial" fuera de escala, alguien lanzaba hacia el bando racionalista acusaciones de marxismo y de inclinación hacia el materialismo histórico. ¡De nuevo la historia! pero ahora no ya como objeto fóbico sino como una actitud interpretativa del pasado.

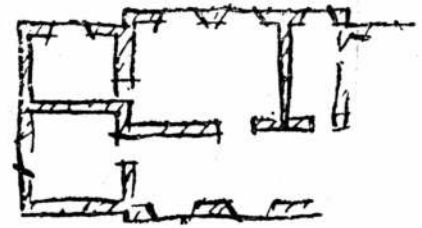
Detrás de tan enconadas posiciones se jugaba el rol de la historia de la arquitectura, en relación al diseño arquitectónico y a la formación del futuro arquitecto. El academicismo había "usado y plagiado" jugosamente la historia, como repositorio de los elementos de diseño con los cuales codificó sus diversos estilos y luego formó el eclecticismo mezclándolos a todos; el racionalismo la archivó entre los trastos inservibles hasta que comenzó a encontrar en ella antecedentes útiles para su defensa y entonces la «usó», pero no para plagiarla sino como un alegato: William Morris y el "art & crafts", la "escuela de Chicago" y otros más lejanos como el sentido anticlásico del manierismo y del barroco, constituyeron datos históricos capitalizables en la construcción de la teoría racionalista.

La nueva historiografía arquitectónica se enriqueció, con el tiempo, a medida que ingresaban a ella los pioneros del racionalismo, con lo que su utilidad no fue sólo teórica sino que recuperó parte de su rol instrumental, como en tiempos del difunto academicismo.

Un denso proceso ha transcurrido en este medio siglo último, la historia fue reinterpretada sobre conceptos de manejo espacial, de relación con el entorno, inserción orgánica o contrapuesta con el medio, simetría o pintoresquismo, escalas — desde la monumental a la doméstica — tratando de entender cuál es la mejor relación entre la arquitectura y el hombre, las obras singulares y las arquitecturas populares y verná-



Cada piso muestra una diferente distribución de los cuartos.

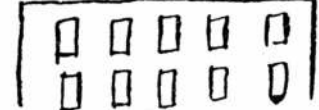


Todos los pisos son iguales.

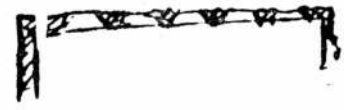
Ventanas horizontales produciendo una nueva estética.



Ventanas verticales de la estética tradicional.

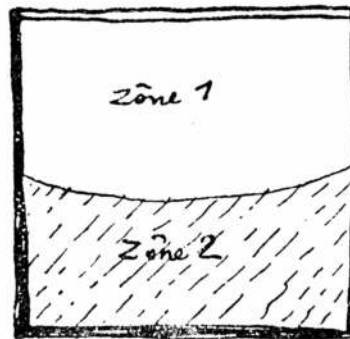


Una fachada según el nuevo sistema.

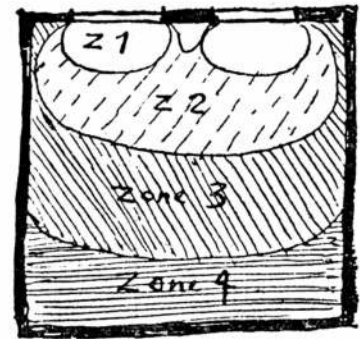


Una fachada de sostén.

Una ventana horizontal contigua con paredes laterales.

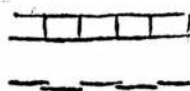
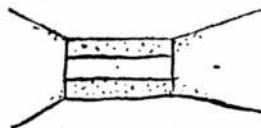


Ventanas verticales del tipo usual.



La luz refractada totalmente en todos los rincones; un efecto de alegría.

Una hendidura por donde filtra un poco de luz con una zona de sombras.



Ventana corrediza.



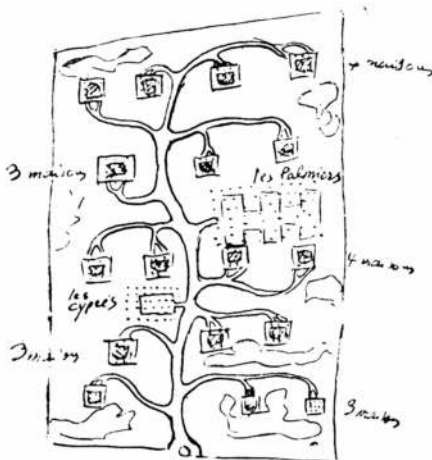
La ventana se abre hacia adentro y ocupa el interior de la pieza.

culas y su relación con los contextos culturales, fueron — como valores inminentes más allá de las formas reinterpretadas como “estilos” — las pautas críticas de una nueva historiografía arquitectónica; orientada hoy hacia la interpretación del lenguaje arquitectónico en relación con la cultura que lo produce, acaso como un buen método para conocernos a nosotros mismos.

Hoy no avizoramos en qué consistiría el “marxismo” de Le Corbusier ni cómo lo expresaba en su diseño, ni siquiera nos resulta de interés (en relación a él) ese sesgo de su personalidad; fuese cual fuese su ideología (problema más complejo de lo que aparenta) su figura desencarnada ha ingresado ya a esa misma historia que en 1929 era considerada por NA como “su objeto fóbico”.

### LE CORBUSIER Y LA ARQUITECTURA ARGENTINA

Los hoy conocidísimos cinco principios corbusieranos (pilotes, techos, jardines, plantas libres, ventanas alargadas, fachadas libres) no gozaban



Proyecto de 17 “Villes Savoye” en San Isidro. Dentro de un predio que pertenecía a la madre de Victoria Ocampo, entre montecillos de cipreses y palmeras, propuso Le Corbusier erigir 17 casas similares a su conocida “Ville Savoye” en Poissy, desde cuyo acceso general, consistente en una pequeña rotonda sobre uno de los bordes del predio, se desprendía el camino troncal, ondulante, del que derivaban las ramificaciones para llegar a cada una de las viviendas.

en octubre de 1929 en Buenos Aires de una extensa difusión; NUESTRA ARQUITECTURA de octubre los había explicado detenidamente y transmitido el comentario de Corbu en el sentido de que **No son fantasías estéticas o modas... sino hechos arquitectónicos y precisos que constituyen en sí mismos la reforma radical de la casa, desde la casa habitación hasta el palacio.** En su conjunto constituían un ariete claro, de gran viabilidad didáctica, capaz de excluir rápidamente la estilística académica; pero su misma simplicidad los hacía fácilmente plagiables (de ahí aquel comentario de que en el taller “los más” hacían “moderno por haraganería”) en contraposición a la dificultosa etapa de aprendizaje de los estilos clásicos.

Pero al cabo de cincuenta años, recorriendo calles y calles de nuestras ciudades, podemos preguntarnos cuáles fueron los alcances prácticos de la filosofía corbusierana de diseño, frente a la cual se habían consumido tantos litros de tinta en duras polémicas que desbordaron hasta el predio de la ideología.

La desornamentación de frentes es un hecho (claro que este principio no era personal de Corbu sino del racionalismo en general) y la geometría reemplazó con su temática todo resto de estilismo del pasado; el gusto por las ventanas horizontales ha dominado la arquitectura popular urbana y hasta las fachaditas neorenacentistas de viejas «casas chorizo» lucen su apaisado ventanal cruzando las pilastras rotas bajo los paños cegados de las “demodées” ventanas verticales, mientras la puerta de calle y los cielorrasos interiores acompañaron la “modernización” siendo víctimas de análoga reducción de alturas, pero... ¿era ésto lo que quisiera Le Corbusier? Sin duda que no, es apenas un “consumo”

de lo propuesto por el movimiento moderno.

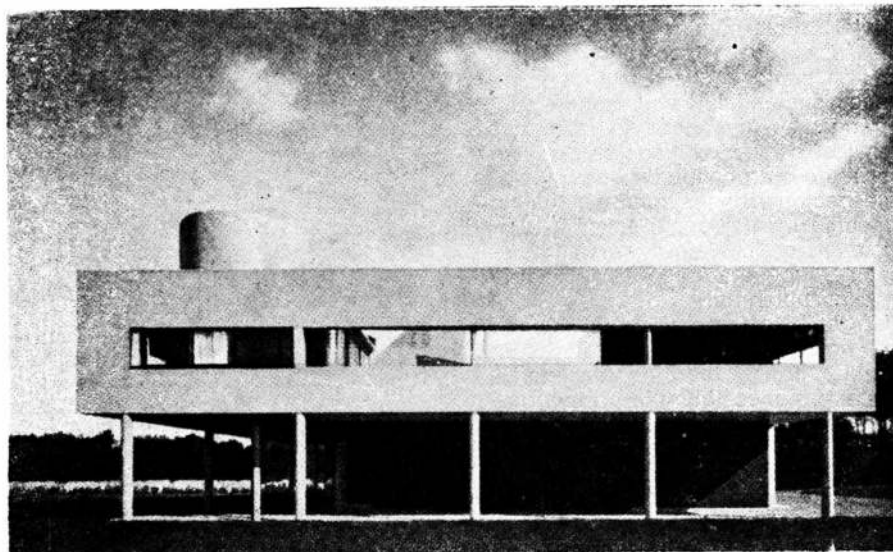
La construcción suburbana sigue perfectamente amarrada al suelo, ¿dónde están los airosos volúmenes flotando en el espacio, apoyados levemente en sus pilotes sobre un tapete verde y coronadas sus azoteas de jardines? No podemos olvidar, por supuesto, ni la casa para Victoria Ocampo del arquitecto Alejandro Bustillos, ni la Casa Curutchet en La Plata, proyecto personal de Le Corbusier, ni obras como las de Kurchan, Ferrari Hardoy, Vilar o Amancio Williams pero — en términos globales — la arquitectura argentina no se hizo eco de sus tan simples y concretos cinco principios.

Curiosamente, la torre vertical sobre pilotes — ideada por Mies que jamás estuvo en Argentina — ha cundido como un (poco deseable) prototipo de arquitectura urbana.

### LE CORBUSIER Y EL URBANISMO ARGENTINO

Las ideas urbanísticas que NUESTRA ARQUITECTURA recogió directamente de Le Corbusier partían de una premisa básica: diversificar el centro de gestión y la función habitacional en la ciudad, tal era su planteo básico para el “futuro” París, cuya operatividad y características resumía así:

**Se trata ante todo de desplazar una parte de los habitantes de las ciudades o de los suburbios, para volver a llevarlos a su medio normal. No se podrá escapar a la necesidad de tal trastorno. Pensamos que debemos admitir la inevitable intervención de una ley fuerte, una ley de hierro, una ley de salud pública.** (En realidad era una ley de expropiaciones). **Esta ley autoriza al Estado a adquirir la propiedad territorial en todos los lugares y en todos los momentos a medida del avance de los estudios técnicos**



nicos y financieros, a los precios del valor base el día de la promulgación; valor determinado por expertos.

El problema parisiense comporta una ciudad de negocios y su corolario: los medios de habitación de los que trabajan.

Después los talleres y su corolario de habitación.

Después los barrios industriales y su corolario: habitaciones obreras.

Además una ciudad de residencia urbana y el agrupamiento de los órganos de gobierno.

Dentro de esta propuesta, los talleres artesanales se repartirían por toda la ciudad, como una de las características de París.

El centro de gestión se compondría con edificios de gran altura sobre un suelo apenas ocupado entre un 5 % y 15 % de su superficie total, dedicando las áreas libres a espacios verdes; una trama circulatoria a dos niveles superpuestos canalizaría el tránsito pesado en el inferior y el liviano en el superior, luego sobre uno o dos ejes, grandes salidas dirigidas hacia las ciudades jardines desde el centro de gestión. En forma inexorable, todo el mundo iría y volvería masivamente a las mismas "horas pico" ya que Corbu propiciaba el "horario corrido" con supresión del almuerzo al mediodía. ¡Conocemos y sufrimos las ideas y vueltas masivas a "horas pico" y por cierto que nada tienen de recomendable!

La discriminación de usos sería enfatizada todavía más en la Carta de Atenas, al plantearse como base del urbanismo moderno, la conocida regimentación: 1) habitar, 2) trabajar, 3) circular, 4) cultivar el cuerpo y el espíritu.

Una frase que se ha hecho mitológica: "Cuando Le Corbusier estuvo en Buenos Aires la llamó la Ciudad sin Esperanza", también la calificó como la "ciudad más inhumana que he conocido". Al pensar en el alegre Buenos Aires del '29 con sus calles limpias, bien iluminadas y sin baches ni veredas rotas ni congestión de tránsito, con sus primeras y entonces eficientísimas líneas de subterráneos y sus todavía cómodos tranvías, con su edificación "ochentésca" de gran calidad y que generaba espacios urbanos homogéneos, no podemos menos que pensar —aunque parezca el colmo de la irreverencia— ¡cuánta pose trivial había en esas palabras!

Yo también las creí en una época pero hoy, entre el costoso "Mall" de Brasilia, donde todo es tan monumental e inaccesible y la porteña calle Florida, estrecha pero larga y llena de gente que mira vidrieras, opto sin duda por esta última y no por estéril "chauvinismo", sino por lo notoria diferencia de potencial humano que distingue una de otra: Florida es

un espacio urbano para personas, el "Mall" brasiliense para máquinas. Hasta pienso ahora, que ni a la heterogénea, sucia y caótica Buenos Aires de hoy le corresponden los sayos de "sin esperanza" e "inhumana".

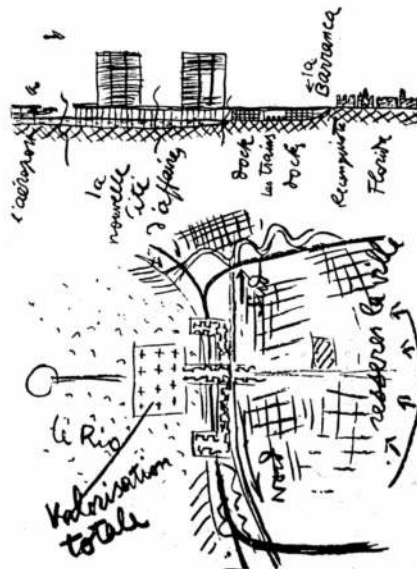
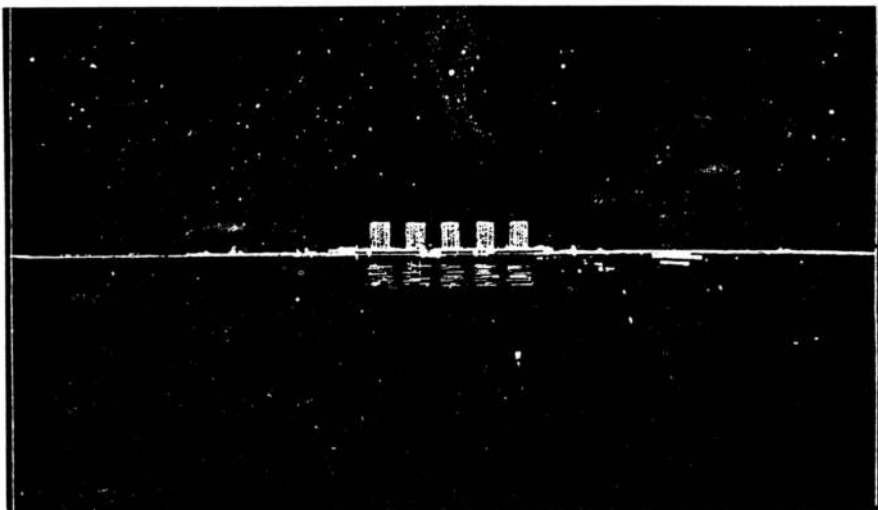
Se trata de un problema global de urbanismo en su sentido más amplio: ¿cómo puede hablarse de una "arquitectura para el hombre" inmersa en una "ciudad para las máquinas"? La penosa experiencia del centro histórico de Río de Janeiro, cuyas viejas y simpáticas callejuelas peatonales son interferidas a breves trochos por feroces corrientes de tránsito, nos da otra versión del auténtico peligro "inhumano" al cual están expuestas nuestras ciudades.

Se trata de preguntarse primero ¿qué espacio urbano queremos? cuando lo hayamos resuelto y decidido el carácter de sus bordes, entonces el diseño arquitectónico dará su respuesta específica, pero para una arquitectura humana se requiere también un urbanismo huma-

no. Por sobre la regimentación de la vida en la cantidad de funciones que se nos ocurran, existe una función global a la cual nuestras ciudades deben dar respuesta y solución: vivir en ellas; y la vida humana es multiforme, y cuanto más armoniosamente integrada esté la vida urbana, mejor nos prevendremos del peligro esquizoide de las megalópolis a que alude Mumford.

## ¿EN SINTESIS?

En síntesis, han pasado cincuenta años de una presencia incorporada a la mitología de Buenos Aires, que ha dejado una trascendental prédica docente, tal vez con pocos resultados «estilísticos» a nuestra vista, pero muy oportuna para liberar a la arquitectura argentina de su alienación a las formas del pasado. Y un envión, acaso no conciente para el lanzamiento de una revista entonces nueva: NUESTRA ARQUITECTURA que ha entrado ya en su segundo medio siglo de existencia.



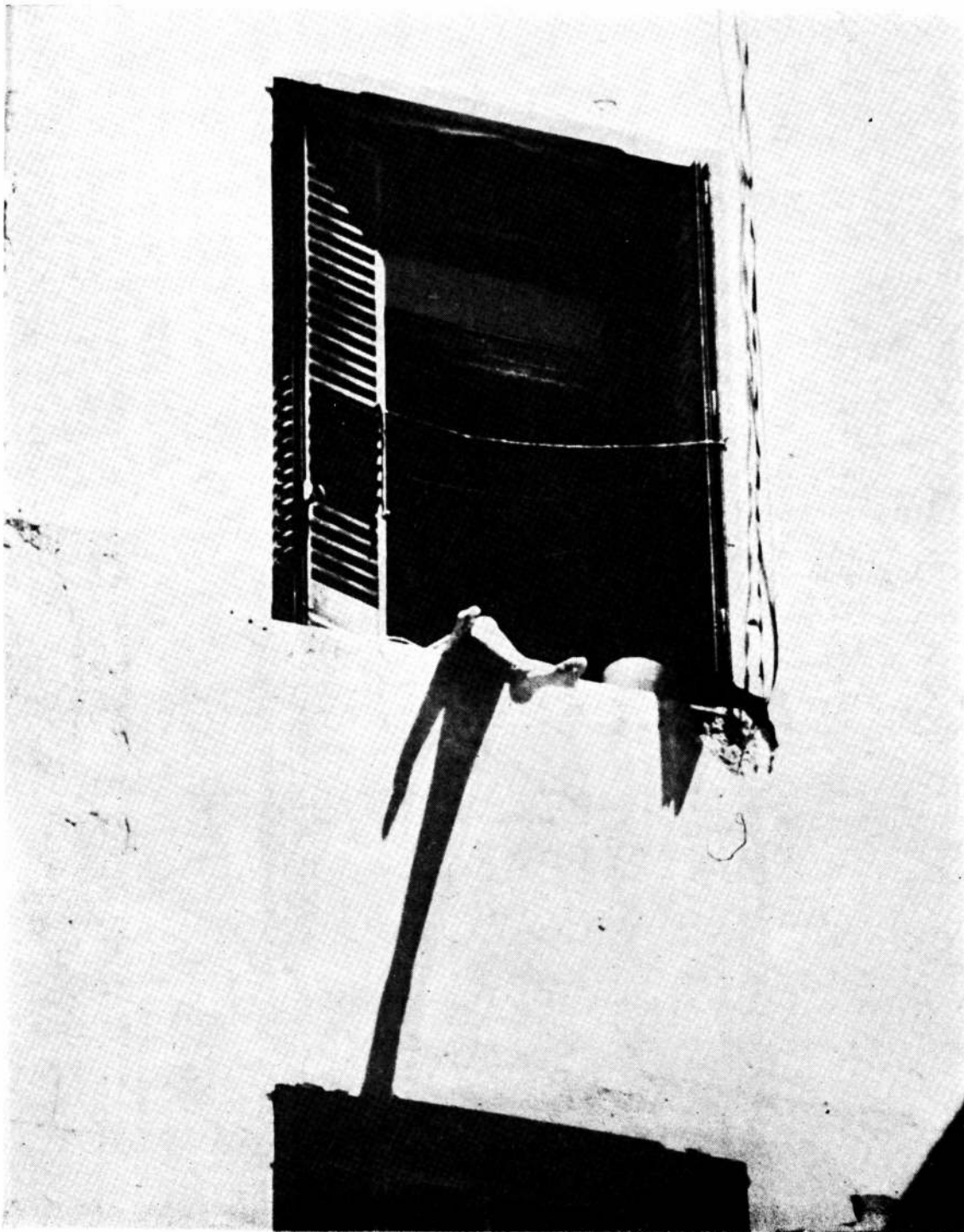
Buenos Aires en la propuesta de Le Corbusier. — Se trató de dotar a la ciudad de un centro de gestión, en reemplazo del tradicional área de Plaza de Mayo y sus alrededores. Propuso para ello un conjunto de cinco rascacielos erigidos sobre una península artificial a formar en el río de la Plata, a pocos metros de la Costanera Sud, en eje con la Avenida de Mayo; compondría una "fachada monumental" para deleite de cargueros y transatlánticos.

Existía localmente una tendencia (más lógica aunque tampoco se haya concretado) para desplazar el centro de gestión hacia el oeste, con el objeto de aliviar la congestión del área de Plaza de Mayo, ubicada marginalmente con relación al conjunto de la ciudad y (hoy) también de su conurbano.

De haberse materializado la propuesta de Corbu, hubiese acentuado el "descentramiento marginal hacia el Este" del "centro" de la ciudad, y causado más congestión aún en el área de Plaza de Mayo; en resumen, una solución errónea para un problema que no fue comprendido ni, quizás, sensatamente analizado: el más trivial de los proyectos urbanísticos porteños de la década del '20.

EL OCASO  
DE LA PROPIEDAD  
HORIZONTAL

Por  
Arq. Rodolfo Livingston



La propiedad horizontal acaba de morir, legalmente, a la temprana edad de treinta años. Nació y se desarrolló en los mismos ocho metros con sesenta y seis centímetros que marcaron los diez pasos de Juan de Garay como un chico que crece sin cambiarse los zapatos. Los patios con parra, cielo, flores y guitarras de entonces se convirtieron en los grises y anónimos "aire y luz" de cuatro por tres, oscuros tubos verticales de treinta y hasta cuarenta metros de altura.

El tejido urbano dentro de la manzana, invariable en su trazado y régimen legal, fue la matriz que dio forma a la tipología edilicia conocida como propiedad horizontal y marcó las diferencias con otros modelos de vivienda en altura. Se perdió así la posibilidad de ir creando gradualmente una nueva organización del terreno dentro de la manzana con espacios comunes, juegos, etc.

La ciudad de San Juan, arrasada por un terremoto en 1944, brindaba una extraordinaria oportunidad en este sentido, no obstante lo cual se volvió a dibujar el mismo trazado que dio origen a la vivienda colonial.

La propiedad horizontal creció entonces como resultado directo de tres factores: la forma del lote, la necesidad de hacer rendir al máximo el dinero y el código de la edificación que fijaba límites a la ambición de los inversores. La altura de las "rebanadas" (primero tres metros, después dos sesenta), el perfil de los retiros, la altura máxima, en fin, la totalidad de la caja construida fue determinada por estos tres factores y se llegó así al living-comedor de dos ochenta por cinco, el baño de uno cincuenta por dos diez y los

dormitorios de servicio de dos por tres ventilados al lavadero.

Los arquitectos se limitaron a "jugar" con la fachada, alternando en una y otra forma los balcones y los paños ciegos, "acusando" las losas y dejando o no el ladrillo a la vista, asuntos éstos que a nadie le importaban porque un departamento es una casa sin fachada. La imagen ante los demás, principal función de la fachada, quedó concentrada en el hall de entrada. "Una buena entrada" es lo que compra la gente y no la alternancia de los balcones en la abstracción de un geometral".

Poco a poco se fue formando una cultura de departamento reflejada en la valoración de los usuarios y los agentes inmobiliarios; azulejos hasta el techo, baño completo, comedor diario, cerámica italiana, mármol en la entrada, fueron los argumentos de venta que reemplazaron al espacio abundante, la posibilidad de tener animales y plantas y, sobre todo, el patio. Porque un departamento puede ser definido como una casa sin afuera.

#### El afuera y el adentro

Cuando empezó la moda de los departamentos no se tomó verdadera conciencia de esta brutal amputación del afuera cuyas consecuencias se fueron manifestando después. El auge de la psicología tiene mucho que ver con la presencia constante de los chicos, siempre "encima" de los padres que se ven impedidos de emplear el tradicional "¡chicos, vayan afuera!", porque el saludable "afuera" de todas las épocas había sido reemplazado por un ámbito anónimo y peligroso sólo atravesable de la mano de mucamas y niñeras o en las camionetas color naranja, dos

nuevos e imprescindibles accesorios de la propiedad horizontal.

La proliferación de los salones para fiestas y de las "guarderías" de ancianos tienen también mucho que ver con este nuevo tipo de vivienda.

La pérdida del afuera fue también la pérdida del barrio y de los vecinos convertidos ahora en simples letras (la señora del sexto F, el gordo del segundo B, etc.) sin nombre ni identidad cuyas vidas transcurren, paradójicamente, más cerca que nunca unos de otros.

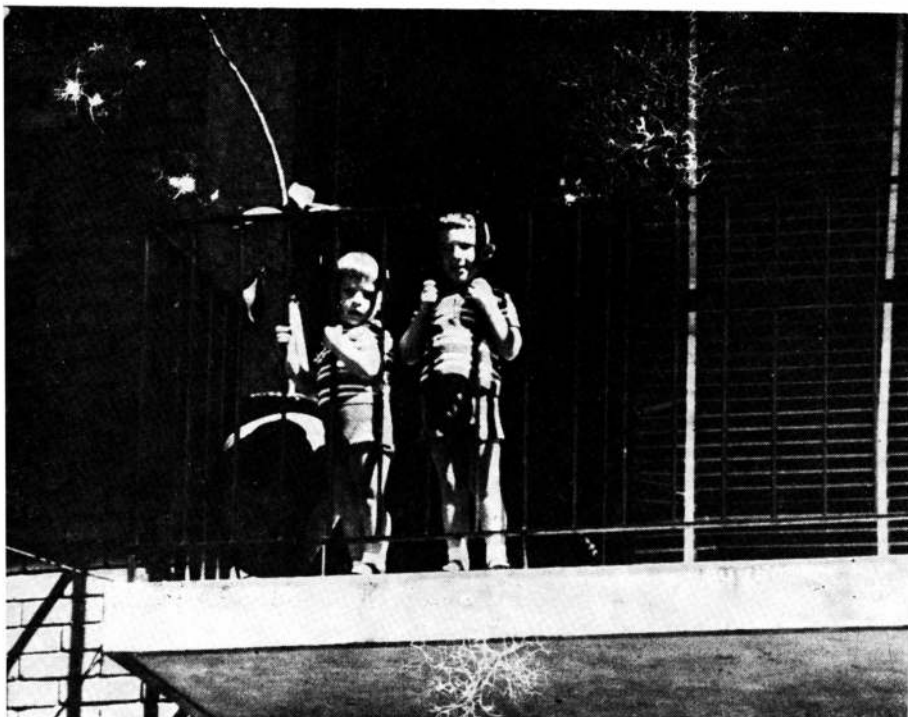
Sin ninguna duda la desaparición del barrio, de la calle, de la fachada y de los vecinos afectó seriamente la identidad de los argentinos criados a departamento. Aparecieron como obstante personajes compensatorios como el psicólogo, el portero (convertido en todos los vecinos) y la animadora de fiestas infantiles.

El automóvil aumentó su importancia hasta llegar a ser imprescindible para la fabricación del afuera semanal y la industria del camping se desarrolló por el mismo motivo.

Al llegar a este punto podríamos preguntarnos cómo fue posible que el público comprara viviendas que son definidas más por sus carencias que por sus ventajas. La necesidad económica no explica suficientemente este hecho porque fueron numerosas las familias de clase alta, adineradas, que vendieron su casa para mudarse a un departamento. En los comienzos del auge de la propiedad horizontal comprar un departamento era también comprar un estilo de vida más práctico, más confortable y sobre todo más moderno, es decir, más norteamericano. Los departamentos llegaron a formar parte de nuestros deseos a través de Hollywood; junto con Cary Grant, Rita Hayworth, Ginger Rogers, Tyrone Power, sus ropas, sus autos y sus gestos. Compramos también los ámbitos donde transcurrían sus dramas y sus comedias: los departamentos.

La filosofía del Progreso indefinido nos hacía pensar que lo último era, por definición, mejor que lo anterior, sin percatarnos de que —como dice Ernesto Sábato— a veces el progreso es reaccionario. El concepto del confort fue precisamente el que nos permitió aceptar, casi sin notarlo, la tremenda amputación del afuera. La compactación de la planta suprimió la distancia entre el baño y los dormitorios característica de la casa chorizo y la calefacción en **todos** los ambientes reforzó el concepto de ese perpetuo **adentro** que llegó a asumirse como una condición **necesaria** de la vivienda, aún en climas templados como el de Buenos Aires o cálidos como el de Tucumán, Chaco o Santiago del Estero.

Cuando "compramos" los depar-



tamentos norteamericanos compramos también, distraidamente, el clima de Nueva York.

Esa negación del afuera coincidía con cierta modalidad característica de nuestra clase media urbana que siempre desconfió de "la calle" a la que vio como fuente de peligros, de perversiones ("ese chico todo el día en la calle") y de movimientos populares. El temor a las enfermedades y a las "corrientes de aire" es característico también entre los miembros de la clase media y fue este otro aspecto de nuestra idiosincrasia ciudadana que hizo posible el aberrante sistema de valores que involucra la propiedad horizontal.

La patológica exaltación del adentro en detrimento del afuera se manifestó también en la ansiosa necesidad de techar los espacios vacíos. Los patios y las terrazas suelen ser vistos bajo esta óptica no por todo lo que son sino por lo que no son. Techar es como llenar. Ocupar el espacio con objetos, el silencio con ruidos y palabras. Es la naturaleza vista como vacío, un simple fondo de la única figura que forman las cosas y el cemento.

### El equipamiento

En las viviendas con ambientes de amplitud normal nunca fue necesario estudiar con exactitud la ubicación y tamaño de los muebles y mucho menos aún en la mal llamada "arquitectura espontánea" (que es la menos espontánea de las arquitecturas porque el proyectista es la tradición cultural) que mantiene con el equipamiento la misma sabia coherencia que la vincula con el clima, los materiales y el entorno.

En el caso de los departamentos los ambientes se fueron achicando poco a poco sin que los proyectistas tuvieran en cuenta el equipamiento como no fuera en una forma vaga e imprecisa. "La documentación" solía encararse como un mero requisito que cumplir, una etapa de un trámite ajeno por completo a cosas tan ligadas al uso y a la vida real como son los muebles y los objetos.

Los errores más comunes derivados de esta falencia fueron los siguientes:

1) La mesa del comedor no puede ubicarse cómodamente en el extremo del living cercano a la cocina porque la entrada es demasiado amplia y porque la puerta que da a los dormitorios está mal ubicada.

2) Cuarto de chicos: la ubicación de la cama en el ángulo correcto impide la apertura completa de una de las puertas del placard, razón por la cual no pueden abrirse los cajones.

Una de las hojas de la ventana se abre sobre la cabecera de la cama.

En este caso la ventana debiera ubicarse en un ángulo y no en el centro del ambiente.

3) El comedor diario no pasa de ser una leyenda en el plano de venta. La mesa y las sillas no caben porque la cocina no fue correctamente distribuida.

4) El planchado de la ropa no está resuelto. Se realiza sobre la mesa del comedor o en el cuarto de servicio.

5) La nueva modalidad de compras, el supermercado, no puede desarrollarse debido a que el guardado en la casa no está preparado para absorber compras grandes.

6) La distribución y el equipamiento del baño no variaron durante los treinta años de historia de la propiedad horizontal, mientras tanto la industria incorporó a nuestros hábitos de vida decenas de productos de cosmética y de aparatos que llegaron a considerarse imprescindibles. Los botiquines no pueden contener los frasquitos, los rulos resbalan infinitamente en la tapa del depósito del water, el secador de pelo y la afeitadora jamás encontraron su lugar, etcétera.

7) El guardado en general no obtuvo otra respuesta que el placard, relacionado únicamente con la ropa. Muy rara vez un proyectista de departamentos pensó en trenes eléctricos, triciclos, ventiladores, el coche y la bañera del bebé, cosas rotas que algún día se arreglarán, el árbol de navidad, disfraces, botes inflables, cajas con antiguas cartas y postales familiares, raquetas, máquinas de coser y de tejer y fue así como el changuito para las compras se apoyó siempre sobre el inodoro del baño de servicio, las cartas y las fotos de los abuelos finalmente se tiraron a la basura (cortándose la historia y la identidad familiar) y se fueron armando las sórdidas escenas de la vida real dentro de los departamentos.

Mi trabajo profesional me permitió conocer, fotografiar y resolver muchos problemas en este tipo de viviendas porque a pesar de la escasez de espacio siempre existen lugares desaprovechados en las partes bajas y altas de los ambientes cuyos errores de distribución pueden ser también corregidos muchas veces con pequeñas reformas. Es notable observar cómo puede incrementarse el lugar de guardado aumentando también el espacio libre entre los muebles. ¿Por qué entonces no se previeron todas estas falencias que tanto afectaron y afectan a la vida familiar? Porque estos "detalles" no figuran entre los intereses de los inversores, de las firmas inmobiliarias, de los teóricos de la arquitectura ni



Los arquitectos y la Propiedad Horizontal, según Kalondi.

de los arquitectos en su gran mayoría. La expresión plástica de la invisible fachada fue siempre más importante que el lugar para el changuito. ¿Acaso no nos sorprende en este momento leer la palabra rulos en una revista de arquitectura? ¿No sueña poco sería? Los arquitectos estamos todavía empantanados en la estéril solemnidad de lo plástico-formal, alejados de la vida y de la gente de verdad. Quizás por eso no nos comprenden ni nos llaman tanto como quisiéramos. Tan cierto es esto que es posible trabajar de arquitecto dedicado a la propiedad horizontal durante veinte años sin hablar jamás con ninguna señora, con ningún adolescente, con ninguna mucama, porque el cliente es el inversor. Las señoras aparecerán después de que hayamos entregado la obra y se las arreglarán como puedan. Tampoco las escucharán los críticos de arquitectura ni los historiadores. Sólo los psicoanalistas atenderán sus problemas pero ellos no entienden de arquitectura ni conocen la casa de sus pacientes. Sin embargo es imposible saber cómo somos sin saber donde estamos, donde habitamos. Y la afirmación vale tanto para la casa como para la ciudad y el país porque estos tres niveles del habitar son en el fondo uno solo. Urbanismo y arquitectura son dos aspectos de una misma realidad vital.

### La arquitectura como símbolo

Las formas de los edificios y su recorte en el paisaje de la ciudad tienen siempre un valor simbólico porque son la expresión física de una realidad social de la misma manera que la ropa y los gestos expresan a los individuos.

¿Qué representan los volúmenes de los edificios de propiedad horizontal destacándose entre casas bajas, rídiculamente comprimidos entre altas medianeras apenas perforadas por tímidas ventanas ilegales, impidiendo durante años que llegue la luz del sol a tantas habitaciones sombrías? ¿Y los techos a veces con insólitos ran-

chitos, aún en pleno centro, o habitados por mujeres trepadas a los tanques de agua en busca del sol del verano?

Esta volumetría incoherente muestra la simple adición de intereses individuales, la falta de armonía en el cuerpo social. Expresa también que no supimos replantear nuestro pasado, representado por el lote, tomando lo mejor de él para integrarlo a las necesidades del presente. El pasado permaneció congelado como uno de esos ejemplares del Martín Fierro encuadernados en cuero de vaca, recién sacados de la vitrina, que nuestros gobernantes suelen regalar a los visitantes ilustres. No supimos interpretar nuestra tradición simplemente porque no la entendimos. La tradición que sentimos es Europa, somos más occidentales que argentinos. La historia de la arquitectura fue siempre la historia de la arquitectura europea. Nosotros somos los que no somos europeos. Nos caemos casi del mapa. En la estación Retiro se puede leer todavía el cartel que indica "trenes para afuera" señalando a los que van al interior del país porque Europa es nuestro adentro y nuestro pasado. Y Estados Unidos es nuestro futuro.

Por eso la propiedad horizontal es, en última instancia, la expresión de nuestra falta de identidad nacional.

La propiedad horizontal fue, sin duda, una respuesta equivocada a la necesidad social de instrumentar una nueva tipología de vivienda. El panorama hasta aquí descrito refleja, a mi juicio, algo más del noventa por ciento de la realidad. Existieron excepciones sin embargo; edificios con los cuales sus proyectistas respondieron magníficamente a las necesidades de los usuarios, aún dentro de las limitaciones marcadas por el lote y el Código. También es cierto que no todos los edificios de propiedad horizontal fueron proyectados por arquitectos y que muchos colegas tuvieron que luchar en vano con la obstinada estrechez de miras de los inversores.

También es verdad que los departamentos —en especial los de uno o dos ambientes— suelen formar parte de los recuerdos gratos de muchas parejas que tuvieron en ellos el escenario entrañable de las primeras etapas del amor.

La propiedad horizontal fue acertadamente prohibida por el actual gobierno en 1978, pero los edificios siguen y seguirán siendo habitados, convertidos en una fuente permanente de aprendizaje de la cual todos podemos extraer nuestra lección.

Los arquitectos podemos aprender que no somos nosotros quienes hacemos la arquitectura pero que

# "El Gran Ambiente"

Alm. tal puede ser diseñada en una ubicación excepcional, de gran ambiente con la superficie de 2 ó 3- tanques de agua, para disfrutar de las ventajas de confort, seguridad y belleza.

**DEPARTAMENTO DE BUEN CATEGORÍA:**

Telefónica por cableado  
Tomas interiores para servicios básicos  
Cubos de gran capacidad  
Baños con piso flotante  
Decoraciones de gran calidad  
Instalaciones de aire acondicionado  
Baños y duchas con espejos de autor calef. y calefacción  
Piso cerámico  
Artículos de autor  
Ambiente cocina saliente

Comodoro entre T.V. y T.M.  
Frente de primera categoría  
Amenidades de categoría con alfiler de autor instalado  
Decoraciones interiores con efectos profundos de luz y sonido  
Luzes especiales  
Pisos de parquet, alfombrados, y estuco  
Cable de seguridad  
Calefacción central (gasificación)  
de aire frío-calor reversible  
Llave para abrigo exterior  
Llave para abrigo exterior

**A PRECIO FIJO, CON FACILIDADES HASTA 8 AÑOS.**

En la ubicación más destacada, frente a las avenidas Bunge y Marco Polo, sobre plaza con vista inigualable. Un conjunto arquitectónico de extraordinaria belleza, rodeado de parque.

CONDOMINIO USAR SUPLENTORE 900 x 900

AMBIENTE 3,20 x 10,50  
ESTAR-COMEDOR 2,30 x 10,40  
COCINA 3,20 x 3,20  
DORMITORIO 3,20 x 11,00  
BATH 3,20 x 3,20  
W.C. 1,20 x 1,20

- A metros de Plaza San Martín
- Unidades de 1 y 2 ambientes de categoría
- Antena colectiva de TV
- Pisos de parquet y cerámico
- Acabados en: Gabinetes Hidrobronce
- Calefacción por agua radiante
- Alacena
- Revestimiento de azulejos hasta cielorraso
- Grifería de primera calidad
- Comodidad de muebles
- Luces hall de entrada revestido en madera
- Baños en todos los ambientes
- Bañeras

Entrega: Diciembre de 1979 Desde \$ 12.627.000

Un proyecto exclusivo para brindarle toda la comodidad y confort que Ud. se merece.

Edificio del Sol

en Pinamar

Traetta 0,70 x 1,50  
Servicio y Comedor diario  
Cocina 1,50 x 4  
Estar 3 x 4,85  
Dormitorio 3 x 3  
Baño 1,50 x 2,20  
Terraza 1,50 x 3

Urte, que quiere aire y sol en su vida...

Que acostumbró a practicar aerobismo  
Gobierno de los distintos lotes de  
terrazas y jardines.  
Quien desea sentir la brisa y la fresca  
sombra de los árboles.  
Que se enmarca en la vida al aire  
libre.  
Quisiera estar disfrutando un ambiente para  
disfrutar.  
Quisiera un lugar donde vivir a su  
manera, "a todo pulmón",  
quiere Palermo.

A 1 cuadra de Córdoba y Canning

LIVING COMEDOR 3,20 x 4,20  
DORMITORIO 3,20 x 3,20

Un inimitable proyecto rodeado de un halo de categoría y buen gusto, digno de su nuevo estilo de vida.

## PASADO MAÑANA COMIENZA LA VENTA

SUITE 3,10 x 3,10  
DORMIT. 3,10 x 3,00  
AIRE Y LUZ.  
LIVING COMEDOR 6,50 x 4,85  
COCINA 3,60 x 2,30  
W.C. 1,50 x 1,50

AMBIENTE  
LIVING COMEDOR  
DORMITORIO  
Cocina  
Baño  
W.C.

ENTRE BUSTAMANTE Y PILLINGHURST

LIVING COMEDOR 6,30 x 2,65  
COCINA 4,10 x 2,30  
DORMITORIO 3,00 x 3,00  
DORMITORIO 3,00 x 3,00

JARDIN

aún dentro de las limitaciones impuestas por la realidad tenemos la posibilidad de contribuir al mejoramiento del habitad humano. Para que ello ocurra debiera modificarse seriamente la enseñanza de la arquitectura cuya historia, referida a nuestro país, resulta urgente escribir de una vez por todas pero con un enfoque diferente que permita superar los elegantes saltos de ballet que van desde el análisis de las obras maestras al pintoresquismo de la arquitectura "espontánea" (por lo general extranjera). Es necesario que abando-

nemos la idea de que la década del treinta está representada por los edificios del Automóvil Club y las casas de Wladimiro Acosta. O que la década del sesenta es sólo la arquitectura de los concursos y del Banco de Londres.

Sería bueno también que la gente aprenda algo de arquitectura y sobre todo que los arquitectos aprendamos de la gente, de la vida real dentro de los edificios, porque el fin último de nuestra profesión no es otro que el de contribuir a enaltecer la vida, a hacerla más alegre y menos gris.



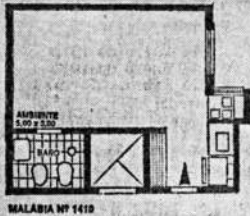
# AUTOAPARTAMENTOS

En una sola operación Usted compra un departamento y un auto, por lo que vale el departamento solamente. Con 60 meses de plazo para pagarlos.

- Por sólo el 10% del precio total Usted retira en el acto su automóvil 0 km.
- Y a los 30 meses de la fecha de compra obtiene la posesión de su departamento.

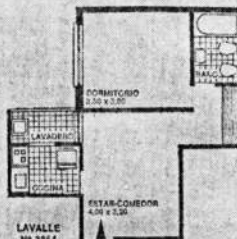
Ejemplos:

Departamento de 1 ambiente y un FIAT 600 S-77



Precio total, desde .... \$ 4.950.000  
 Al boleto ..... \$ 495.000  
 Y Usted retira su 0 Km.  
 60 cuotas mensuales de ..... \$ 49.500 c/u.  
 5 refuerzos semestrales de ..... \$ 247.500 c/u.

Departamento de 2 ambientes y un FIAT 600 S-77



Precio total, desde .... \$ 7.800.000  
 Al boleto ..... \$ 780.000  
 Y Usted retira su 0 Km.  
 60 cuotas mensuales ..... \$ 78.000 c/u.  
 6 refuerzos semestrales de ..... \$ 390.000 c/u.

¡Para sentir plenamente la alegría de vivir!

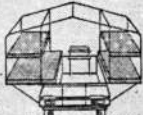


**TRAILERS**

EN SUS TRES MODELOS:



CUATRO CAMAS DE 1 PLAZA



UNA CAMA DE 2 PLAZAS  
 TRES DE 1 PLAZA Y UNA  
 ANPLIA BAULERA  
 UNA MESA CON  
 2 BANDEJAS

**BATAANES**

PARA EVITAR SOBRECARGAR SU AUTO



DOS CAMAS DE 2 PLAZAS  
 DOS DE 1 PLAZA Y DOS  
 ANPLIAS BAULERAS  
 UNA MESA CON  
 2 BANDEJAS

Su fácil armado y sólida estructura le brindan las cualidades de una casa rodante y las ventajas del trailer.

LARGOS AÑOS DE EXPERIENCIA EN LA INDUSTRIA AUTOMOTRIZ  
 VOLCADOS A CONSTRUIR RODANTES DE ALTA CALIDAD AL MEJOR PRECIO

**MIAMI.**  
**CONÓZCALA COMO**  
**SÓLO LA CONOCE**  
**QUIEN LA VIVE.**

Una vez que usted conoce Miami como nosotros que la vivimos, se dará cuenta de que ella le ofrece mucho más que un sol de oro y un lujoso bronceado. Usted no podría menos que admirar nuestras espalmeadas playas por sus encantos, nuestros lugares centros comerciales e infinidad de zonas turísticas "auténticas" que desbordan de mil y una maravillas procedentes de todo el mundo... y las cuales probablemente usted podrá adquirir a un precio mucho menor que en su propio país. En un futuro (no muy lejano, esperamos) cuando usted visite y conozca Miami, abra un financiamiento especial en su ciudad en donde conseguir ese tesoro de vacaciones y experiencias que vivirá con usted... año tras año.



... transforma tu pequeño lugar en el gran lugar!

**8 modelos**  
 en 1 y 2 plazas

créditos

"El automóvil aumentó su importancia hasta llegar a ser imprescindible para la fabricación del afuera semanal y la industria del camping se desarrolló por el mismo motivo".  
 "En los comienzos del auge de la propiedad horizontal comprar un departamento era también comprar un estilo de vida, más práctico, más confortable y sobre todo más moderno, es decir más norteamericano".  
 "La filosofía del Progreso indefinido nos hacía pensar que lo último era, por definición, mejor que lo anterior, sin percatarnos de que —como dice Ernesto Sábato— a veces el progreso es reaccionario".

## TECNICA

### LA CONSTRUCCION 1929-1979

Por  
Ing. Manuel Vila

Florida y Diagonal en 1930. Sólo los automóviles la diferencian de la esquina actual.



Cincuenta años es un período muy largo; más aun cuando son los últimos en el curso histórico, vinculados al crecimiento geométrico de la ciencia.

La construcción tiene la particularidad de estar relacionada, en partes iguales con el arte y la ciencia.

Acompañando los cambios producidos en una y otra disciplina, la construcción ha sufrido desde 1929 modificaciones debidas; por un lado, a la aparición de nuevos materiales, sean éstos los plásticos, los vidrios estructurales, aislantes artificiales, o bien al mejor conocimiento de las propiedades de otros como el cemento portland o los perfiles metálicos.

Por otro lado, la elaboración arquitectónica, acompañando la creciente libertad de diseños, ha ido reduciendo en la utilización de partidos, cada vez más adaptados a la función a cumplir, denunciando esas funciones en las fachadas, trabajando con elementos volumétricos, contra el tratamiento superficial (valga en ambos sentidos) de 1929.

La Argentina, y Buenos Aires en particular, como expresión de sus características constructivas, mostraba todavía en estos años, la fachada típicamente europea (en particular italo-francesa) de características neoclásicas y recargada ornamentación.

La Avenida de Mayo era "el pico" de este estilo que gustaba de las cúpulas de pizarra, los mástiles metálicos y la cornisa como definición de líneas.

Sin embargo, ya comenzaban a aparecer también las construcciones de línea americana (caracterizada como línea Chicago) de elementos simples y desprovistos de ornamentación, siendo tan sólo los aventanamientos los que definían el juego arquitectónico en las fachadas.

La utilización del hormigón era casi excluyente, y aunque algún reacio lo combinara aún con perfiles, ya la mayoría empleaba las barras redondas de acero liso para el armado.

En 1927 una Comisión de productores de cemento portland había fijado en un pliego de condiciones, características de fabricación que ya garantizaban buenas condiciones de resistencia.

Hasta allí la baja calidad había obligado a la utilización de gruesos elementos estructurales que permitían vanos pequeños y pesados. Aún el aluminio no había revolucionado el mundo de la carpintería metálica.

El balcón vinculado inicialmente al vano y en consecuencia, de dimensiones reducidas, fue tratado con el tiempo como un elemento independiente, capaz de funcionar como ambiente adicional y como tal empezó a definir las fachadas.

El tratamiento interior recibió, sin embargo, en estos cincuenta años, el mayor influjo de las nuevas técnicas y conceptos.

El tratamiento de los pisos, por aquellos casi exclusivamente de madera y mosaico, recibió la llegada de los vinílicos y la reparación perfeccionada de los cerámicos.

La carpintería de frente llegó de piso a techo y de pared a pared, generando con ello una mayor superficie de iluminación y ventilación, y vinculando estrechamente interiores y exteriores.

La altura de piso a piso varió sustancialmente, adaptándose a la escala del hombre y haciéndole perder a las viviendas esa sensación de "templo" que aún percibimos en algunos edificios públicos construidos en aquellos años.

La utilización de losas de hormigón generalizó en los ambientes la terminación de cielorrasos aplicados (sean a la cal o al yeso) que reemplazaron a las tradicionales bovedillas.

La iluminación interior se modificó fundamentalmente, pasando de las pesadas arañas de bronce e hierro a la luz difusa a través de gargantas y tubos fluorescentes.

En cocinas y baños prevalece desde la década del cincuenta la línea americana, de diseño moderno y estudiado en conjunto.

Pero donde las características se hacen más diferenciadas es en la evaluación de la construcción como obra de conjunto; al color exclusivamente gris de las construcciones del treinta se opone el alegre tratamiento de la actualidad, favorecido por la aparición de nuevos materiales de origen cerámico, acrílico, etc., y la utilización de ladrillo y hormigón a la vista, amén de la existencia de una gran variedad de pinturas impermeables.

Las actuales limitaciones en altura edificable, cambian la orientación general del arquitecto en el tratamiento del proyecto, dándole mayor vuelo que el que le permitía la construcción en altura; la vivienda unifamiliar rescata al hombre como fundamento del proyecto a la vez que permite revitalizar los espacios verdes en frentes y fondos.

El crecimiento del parque automotor ha agregado el garage como elemento típico de la casa actual, problema del que aún no se preocupaban nuestros colegas de hace cincuenta años.

La creciente y variable necesidad generada por el confort humano agregó nuevas características y elementos; así en la climatización de ambientes a los radiadores del treinta los fueron reemplazando la calefacción individual, la losa radiante y el aire acondicionado individual o central,

combinada actualmente con fuentes individuales de energía solar.

El preocupante aumento del déficit habitacional llevó a elaborar planes de vivienda económica que han planteado un desafío a los profesionales argentinos en cuanto a la resolución del proyecto con nuevas técnicas constructivas que sean a la vez rápidas, económicas y habitables.

Los sistemas premoldeados; los módulos completos donde sólo queda

para la obra el montaje; el pretendido y la mecanización de las tareas han sido respuestas que demuestran el camino futuro de la construcción.

Argentina muestra aún un retraso relativo en los métodos y eficiencia de la industria de la construcción en comparación con países europeos (Alemania, Francia) y Estados Unidos; pero la firme tendencia hacia las pautas antes mencionadas nos permiten ser optimistas a corto plazo.



La ampliación de la calle Corrientes planteaba en 1935 nuevas posibilidades a la urbe.



Reconquista y Leandro N. Alem en 1936; ya nada queda de esas típicas construcciones.

El "buen diseño" tiene una historia sorprendente. Nacido como una doble reacción contra la perduración de una estética caduca y contra el "estilismo" modernista, se desarrolló como una actitud estético-moral que predominó sobre la actitud técnica. Hoy, la "buena forma" se encuentra más en los artículos de lujo (muchas veces como un componente obligado) que en los productos industriales de gran serie. La actitud apostólica de los diseñadores de la Bauhaus no pudo con el contexto de una economía industrial y capitalista. La severidad formal de la "élite" de Ulm desconoció el gusto de las masas. Hacia el año 30 "lo moderno" hacía fu-

ror en los Estados Unidos, donde todo tenía que ser nuevo o novedoso, mientras que en Europa lo moderno era todavía una aspiración de las vanguardias artísticas. En medio de esa euforia el diseño como actividad profesional se afincó en América del Norte y produjo resultados sorprendentes, no imaginados por la Werkbund ni soñados por la Bauhaus. Doc Savage era moderno, el primer modelo aerodinámico de Chrysler fue moderno. Una nueva estética del objeto industrial llenó los escaparates y nos guste o no, creó la primera imagen masiva del mundo moderno, eléctrico y aerodinámico.

Arq. RAFAEL IGLESIA

## "STREAMLINED" Y ALGO MÁS

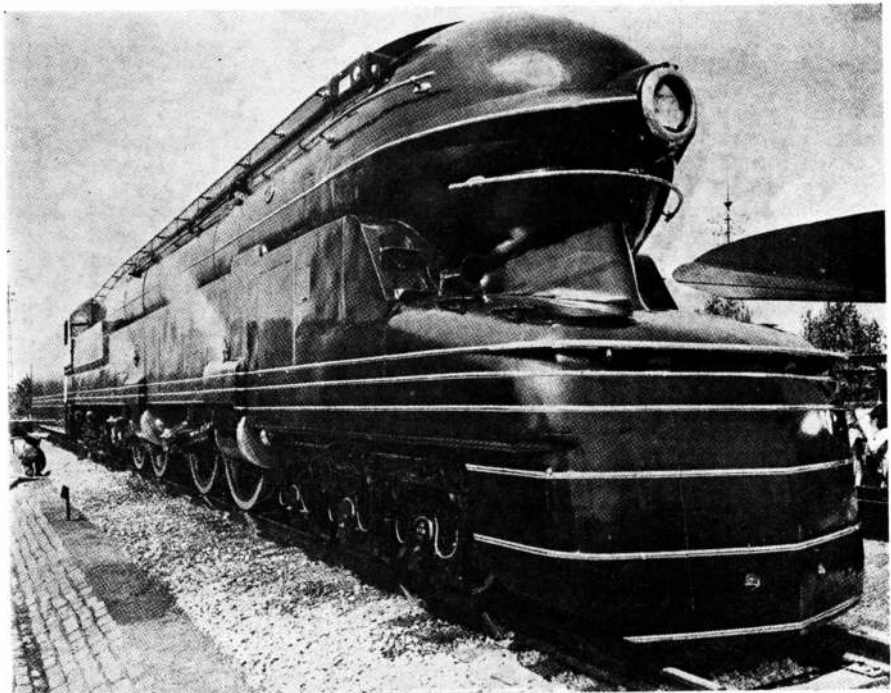
### Aspectos del diseño post-elementarista

Por Arq. Guillermo Gregorio

En más de un sentido la década del 30 podría ser la "clave" del siglo XX. En ella tuvieron origen importantes procesos. Otros, llegaron a su plena maduración o a su fase final. La inestabilidad política que vive el continente europeo es algo más que víspera de guerra. Hay una crisis de pensamiento. La civilización industrial debe asumir sus propios problemas de desarrollo, la sobreproducción y otra crisis: la conmoción económica del año 29. El hombre comienza a pensar en forma diferente su relación con la naturaleza: ya no la siente como el conjunto armónico de todas las cosas que le brinda con generosidad sus dones. Empalidece el sentimiento de "lo infinito", y el comienzo de la década encuentra ya a la teo-

ría cuántica plenamente desarrollada a través de su empeñosa trayectoria entre Planck y Dirac, con su consecuente cuestionamiento de la física "clásica".

Es una época de preanuncios. De apertura de posibilidades. De gestación de líneas y tendencias de desiguales destinos. Algunas de ellas encontraron el favor de la oportunidad histórica. Otras fueron muertas muy cerca del punto de partida o esperan aún reconocimiento. Se podría decir que en esa época se operó el verdadero "cambio de siglo", si es posible esta expresión. En ella terminan de diluirse las ilusiones fundadas sobre las estructuras de pensamiento y procedimiento que dieron vida y solidez a los siglos XVIII y XIX, estructuras que posibili-





taron el peculiar tipo de desarrollo que experimentó en esos tiempos la humanidad, particularmente en lo que se refiere al dominio de la naturaleza y el aspecto instrumental.

Aquella dilución de expectativas, aquella transformación legible desde 1930 aproximadamente, aquella sospecha acerca del "Orden y Progreso", no implicó, no obstante, un debilitamiento del orden instrumental pero, por confluencia de múltiples procesos y acontecimientos, el pensamiento reencontró dimensiones que había relegado temporariamente.

En el ámbito del diseño de los instrumentos y estructuras sustentantes de las actividades del hombre —arquitectura, transporte, objeto de uso doméstico, etc.— se operaron fenómenos y respuestas que dieron cuenta de aquel cambio dimensional, acompañados —cuando no precedidos— por algunos movimientos artísticos de significación. Tal cambio en el diseño obedeció a motivos complejos no siempre fáciles de considerar: la ya evidente insuficiencia del funcionalismo ingenuo o meramente fisiologista, la redefinición o descubrimiento de requerimientos de naturaleza más sutil e imponderable que los considerados por los bien intencionados higienistas de la civilización industrial, pero demasiado imbuídos de la idea que toma como arquetipo al hombre cuyo rendimiento es objetivamente discernible; es decir, el hombre máquina. Pero sin duda la imaginaria artística —que allí pareciera sugerir otros rumbos— influye decisivamente, respondiendo a la particular sensibilidad del artista para intuir y aún anticipar lo acontecido o por acontecer en otras regiones del pensamiento humano.

Estas transformaciones del hecho artístico y el diseño tuvieron diversos niveles de manifestación pero, sin demasiado riesgo de omisión, podría decirse que lo más relevante es el debilitamiento del elementalismo —formal, compositivo y conceptual— y el desdibujamiento de la "forma pura" como ideal de diseño.

El decaimiento elementarista se hace notorio por comparación con la producción de diseños y obras artísticas que constituyeron el centro de las propuestas de la década del '20, donde el elementalismo era a la vez solidificación de una forma de pensamiento y símbolo impuesto por la vocación maquinista.

*El hombre-mecanismo y el mundo elementarista.*

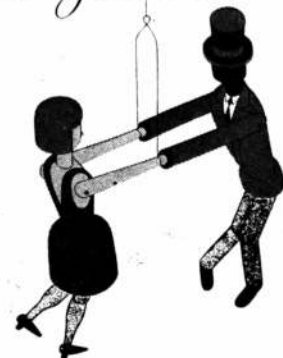
Si bien el período de manifestación explícita del elementalismo en el diseño fue relativamente corto —no así su prestigio— no debe olvidarse que este fenómeno fue el re-

sultado de un proceso que ocupó mucho tiempo en la historia del pensamiento occidental. El elementalismo es el resultado —en sus aspectos formal y compositivo— que expresa la voluntad de discriminar cada una de las partes de un todo diseñado, de permitir aislar las formas puras y elementales que conforman la composición. Actitud analítica consustanciada con el procedimiento cartesiano de reducir lo "confuso y oscuro" a lo "claro y distinto". El elementalismo en diseño es una propuesta plástica con profundos fundamentos conceptuales. El diseñador elementarista yuxtapone formas y volúmenes de manera tal que visualmente se puede desmontar cada una de ellas de la misma manera que *cartesianamente* se descompone en sus *elementos* un pensamiento que da lugar a la duda para su análisis. El diseño elementarista puede producir un objeto complejo y dinámico en su totalidad. Puede anunciar la superación de la "conciencia plana"; el "aspecto espacio-temporal plástico cuatridimensional", la caducidad de la matemática euclidiana. Pero sus partes constitutivas pueden ser discernidas, *determinadas* y cada una de ellas, identificadas con las formas elementales de la estética platónica. Aquellas formas que de Loos en adelante quedan instauradas como fundamento del "buen diseño". La forma abstracta como ideal de diseño. Theo Van Doesburg habla de "la abolición de todo concepto de forma en el sentido de un tipo preestablecido".

Pero se preestablece otro tipo: aquel que se identifica con la concepción mecanicista. Y aunque Werner Graeff en una exaltación de la creación elemental en 1923 anuncie el fin de la técnica mecanicista para dar paso a otra "más grandiosa de las tensiones, de los movimientos invisibles, del control remoto"...", la adhesión a formas alegóricas del mundo de la máquina, no supera el determinismo mecanicista.

Todo esto —inmediatamente reconocible en las obras de Gerrit Rietveld y en el trabajo de los artistas neoplásticos en general— toma lugar masivamente por medio de la pirotecnica geométrica del Art Deco y el ritmo machacantemente maquinístico y seriado de los bailes de moda, la "Nueva Objetividad" y el "retorno al clasicismo" de músicos y artistas desde principios de la década del '20. Las máquinas y automóviles tan "desarmables" visualmente como insectos. Esta experiencia masiva del elementalismo tiene un respaldo constituido por ideas y procedimientos de ninguna manera ingenuos. Malevitch, Lissitzky, la Bauhaus están sosteniéndola.

Paul Gündemüth



*Tanz der Holzpuppen*

DANCE OF THE WOODEN DOLLS  
DANSE DES POUPÉES DE BOIS  
FOXTROT  
AUS TUTTIFANTCHEN  
PIANO

EDITION  
SCHOTT 1734

Pero fundamentalmente detrás del entarimado elementarista están los presupuestos del siglo XIX que culminan con la glorificación de la *máquina*. Una Máquina que aparece como cúspide de perfección. El modelo que el hombre debe imitar. "¿Porqué los bailarines no habrían de ser tirados por hilos, o mejor ser movidos por un aparato de precisión completamente mecánico, casi sin influencia de la voluntad humana, cual si se tratara de un cuadro de distribución?" se pregunta Schlemmer, ante su Triadischen Ballet, para el cual Hindemith había compuesto música para órgano *mecánico*.

El modelo-máquina que se puede *separar en partes*; que cumple funciones que implican en sí mismas la idea de *parte*. Una máquina, en fin, que refleja la visión mecanicista del Universo de la cual proviene. El arte de la segunda y tercera década de nuestro siglo decanta el pensamiento occidental de más de tres siglos, desde el establecimiento del total predominio del intelecto y la concepción del mundo de "substancialidad geométrica" pasando por el reinado absoluto de la Razón Hegeliana hasta el naturalismo positivista, con la persistencia del determinismo mecanicista de la física newtoniana.

Una presencia retardada en el tiempo de los ideales "modernos" que el hombre había comenzado a sospechar caducos bastante tiempo antes.

Marionetas de troncos, brazos y piernas cilíndricas, con cabezas perfectamente esféricas, moviéndose acompasadamente al ritmo de la *máquina de vapor* del Charleston que los conduce. Tal el mundo elementarista.

#### *Una cierta forma de gota*

Con el transcurso de la cuarta década el diseño —más liberado de la efervescencia declaracionista y manifiesta de los años precedentes— comienza a mostrar un rostro diferente. De alguna manera podría decirse que progresivamente se va adueñando con ánimo abarcante de múltiples aspectos que lo alejan de las formulaciones abstractas del "universalismo constructivo" y de un "funcionalismo" que resultó una justificación maquinista de un formalismo compositivo. No sólo se tornó más consecuente con lo que le ofrecía la tecnología y la ciencia; algo tan importante o más aún: tiende a abandonar la extrema a-semantización del purismo geométrico y reencuentra ciertos niveles del lenguaje simbólico que tienen algo que ver con las ideas e imágenes más

arraigadas en el hombre como intergridad viviente en lugar de la plena abstracción intelectual.

La muy denostada "moda aerodinámica", blanco de los críticos y apologistas de la "buena forma industrial", tuvo mucho que ver con este proceso.

Es en este período que se extiende a niveles masivos y fundamentalmente domésticos la aplicación de la electricidad.

Una invasión de "electrodomésticos" modifica el paisaje hogareño de los países industrialmente desarrollados, y la radio y el cinematógrafo —hijos también de la electricidad— difunden y realimentan ese universo de objetos y las ansias de poseerlos. El "confort" adquiere entonces una forma masiva y todo ciudadano aspira a su cuota. Es la época de la "cocina americana" del futuro que completa su imagen con Sears Roebuck and Co. y los proyectos de Libbey-Owens-Ford. De la popularización de lavarropas y aspiradoras de formas aerodinámicas, cada vez con menos tornillos a la vista. Lo mismo ocurre con el automóvil en aquellos países. Se crea una imagen y un ideal de vida; esos objetos industriales son buenos aliados para ayudar a construirlo. La Depresión está presente. Hay que crear fuentes de trabajo y ofrecer productos distintos y eficientes. Pero sobre todo que hablen a la gente de confianza y fe; que les den seguridad y fuerza; que la proyecten en toda su potencia para alejar las consecuencias del colapso que trastocó el optimismo capitalista que parecía tan justificado a principios de siglo. Ha llegado el momento de aquéllos que dificultosamente trataban de dar forma a un profesional que nadie aún había definido con claridad: el diseñador industrial. Los esfuerzos europeos —desde el Werkbund en adelante— habían derivado en un neo-academicismo ignorante de las imágenes populares, y crecido en la contradicción resultante de pretender sentar las bases de un "arte" masivo sobre el pensamiento de una intelectualidad decidida a hacer del diseño un monumento permanente del arte abstracto.

En otros países los intentos nacionalistas, que también requerían imágenes de fortaleza y confianza en el futuro, apelaron a las formas más arraigadas en las gentes: el futurismo miró a la tradición. En el mundo socialista las urgencias ponen fin a la especulación constructivista y de lofan en adelante el realismo tendrá cara "neoclásica". Por distintas circunstancias —o mejor dicho por circunstancias complementarias— en todo el mundo, a medida que avanza la década del '30, la abstracción uni-

versalista va perdiendo terreno. La vida, compleja y contradictoria, va marcando rumbos más intrincados que los previstos por el puro intelecto. "Lo absoluto" deja de proyectarse en la imagen de objetos que nadie conoce. Las particularidades resurgen, y las cosas vulven a sugerir algo.

En mayo de 1935 Joseph Shagden y Edward Roosevelt presentan la idea de una exposición mundial a un grupo de hombres de negocios de New York. Los negocios necesitan estímulo. El 30 de abril de 1939 la muestra quedó inaugurada y constituyó en sí misma un muestrario completo del diseño del período que nos ocupa. Allí casi nada tendrá aspecto "cubista". Es más bien una decantación del futurismo —fundamentalmente— con alguna imagen cercana al constructivismo de Olonev o Silchenko; los trabajos entonces recientes de Moholy Nagy, la fuerza —en muchos casos— del expresionismo y el aerodinamismo como emblema presidiendo todo. Cuatro hombres que "inventaron" la profesión del "industrial designer" estaban presentes: Raymond Loewy, Henry Dreyfuss, Walter Dorwin Teague y Norman Bel Geddes. Ellos marcaron el camino de una tarea con su práctica y su creatividad, más allá de los programas de cualquier escuela. Aunque la persuasión de la Bauhaus los indujo a pensar en el "buen diseño", el camino que recorrieron es bien distinto.

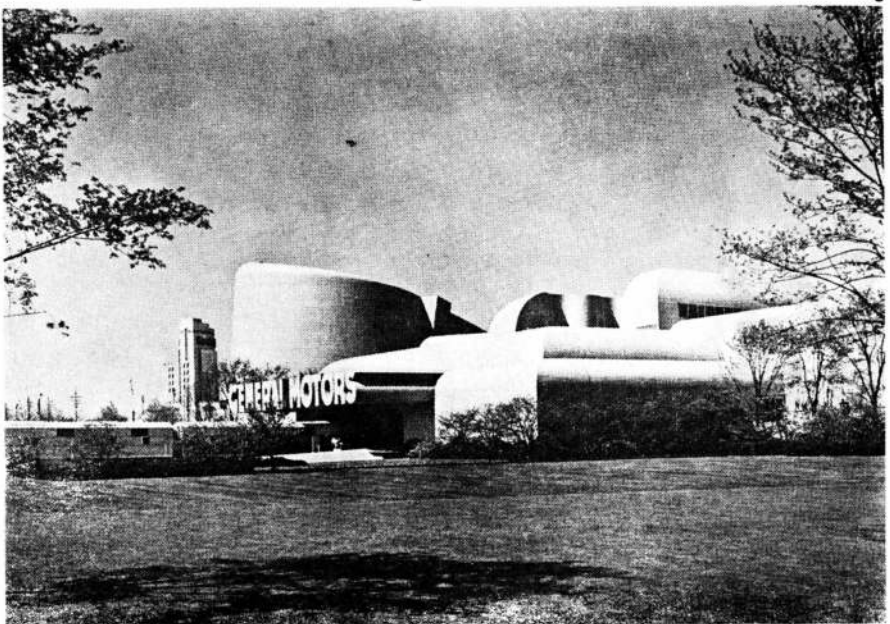
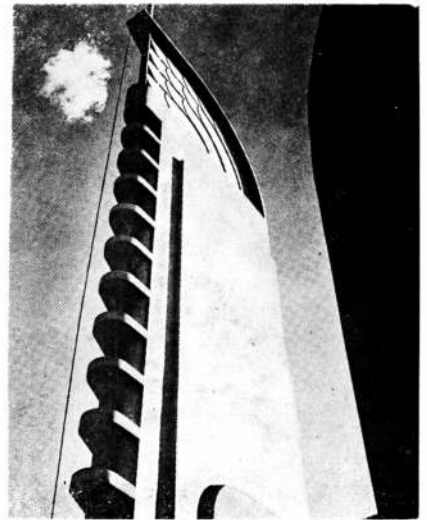
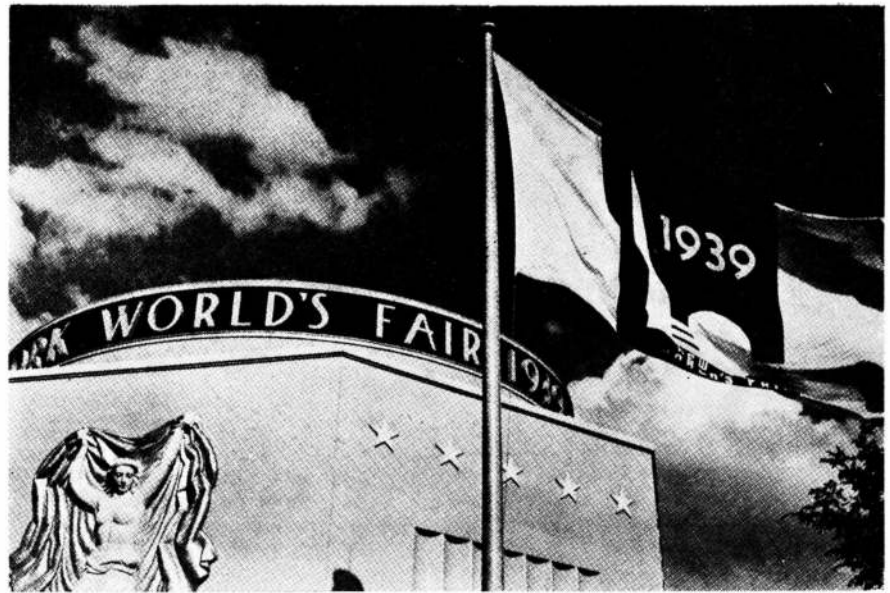
Dreyfuss mismo diseñó el interior del "Perisphere", uno de los componentes del conjunto —símbolo de la muestra, que incluía el "Trylon", especie de gran "aguja" de fase triangular, bajo el lema "Construyendo el Mundo del Mañana". En ese interior se exhibía en forma dinámica el mundo del futuro, el mundo de 1960. El público "sobrevolaba" —por así decirlo— el mundo de nuestro pasado reciente tal como lo imaginaba en esa década.

Esta Muestra Mundial constituye el núcleo de una modalidad de diseño que signaría las dos décadas siguientes viabilizada eficazmente por la "moda aerodinámica y sus consecuencias en los años '40 y '50. Junto a ella podríamos nombrar —por su eficacia de "muestrario de anticipo"— a la película cinematográfica "Things to Come", de 1936, producida por Alexander Korda y dirigida por William Cameron Menzies. Estos dos ejemplos asombrosamente coincidentes marcan el comienzo de un mundo de formas que se identifican, se definen claramente, como las formas propias de un hombre que se aleja rápidamente del siglo XIX, tan rápido como lo sugieren los poderosos y ágiles rasgos de la locomotora 6100 de Loewy o la espacionave-bala de "Things to Come". (1)

Resulta incomprensible que algunos autores incluyan en sus libros diseños de este período conceptuados como Art Decó, desde que —hace aproximadamente 15 años— se empezaron a llenar hojas y hojas con ilustraciones de objetos Art Decó, reconstruido como cuerpo estilístico e instaurado como materia de anticuarios y coleccionistas. La confusión es inaceptable porque el espíritu es diferente. (2). El Art Decó pertenece aún a la era del vapor. El "aerodinamismo" y la "Feria del 39" es la imagen de la Era de la Electricidad. Y esa imagen da cuenta de un momento importante: el pasaje, la transición entre la concepción mecanicista y la Era Electrónica, en los países poderosamente tecnificados e industrializados. Una fluida y rápida transición entre dos concepciones muy diferentes. De la polea y la biela al transistor y los circuitos integrados en un veloz viaje a bordo del aerodinámico artefacto eléctrico. Este es el sentido del diseño de los años '30 y sus derivaciones hasta 1955, aproximadamente. (3)

Posee este diseño —entre otras cosas— una expresividad y una fuerza, una potencia que el período precedente no conoció; y que los diseñadores de épocas posteriores desdijeron —en un retorno a lo abstracto— con Ulm y los neo-bauhausianos; con la glorificación de la "Gute Form".

¿Qué tiene de malo que Raymond Loewy intente expresar la potencia del motor del Studebaker 1947 con un "capot de avión" y trate de lograr con todo el conjunto una "irresistible sensación de velocidad"? ¿Qué tiene de malo que Dreyfuss se tomara la molestia de observar a la gente que compraría su primer reloj despertador, al encarar su diseño?. ¿No es alentador que el diseñador, en vez de encerrarse en su "escuela", en una pura intelectualidad, realice una operación tan sencilla como relacionar el producto con quién lo va a usar? ¿Qué tiene de malo que extienda su dominio y comprensión del simbolismo popular y despliegue su habilidad de manejo de esas imágenes? (4) Partiendo de un punto distinto al purismo y la esterilidad impuestos por las escuelas de buen diseño, es aceptable —según como contesemos las preguntas arriba planteadas— que una aspiradora presente un aspecto tal que pareciera lista a lanzarse a volar en cualquier momento, o una maquinita sacapuntas con forma de gota —el último grito de los estudios aerodinámicos de entonces— como para surcar el aire más veloz que una bala. ¿Porqué el diseñador no puede extraer su simbolismo de sueños, expectativas e imágenes, muy caras a la gente concreta?. Artificios para au-



1

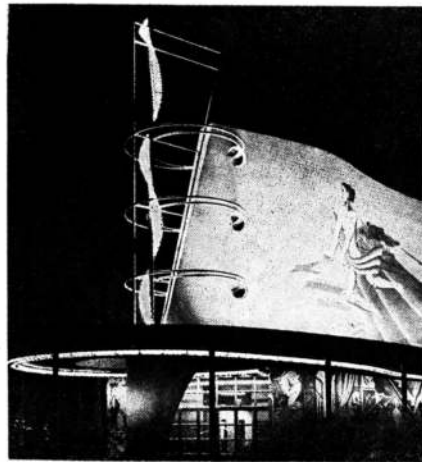
2

3

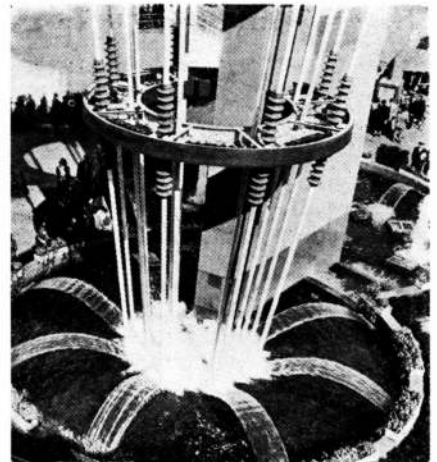
4



5



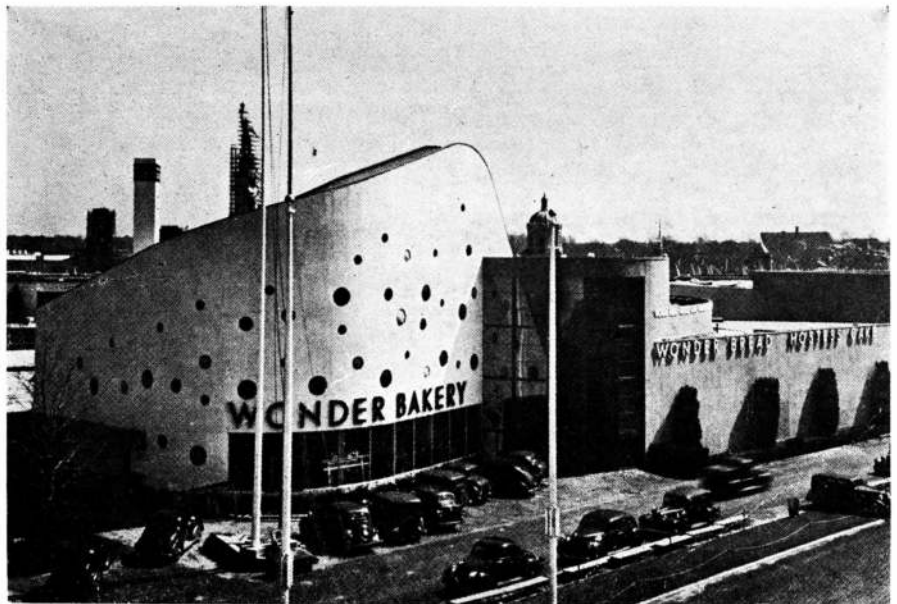
6



7

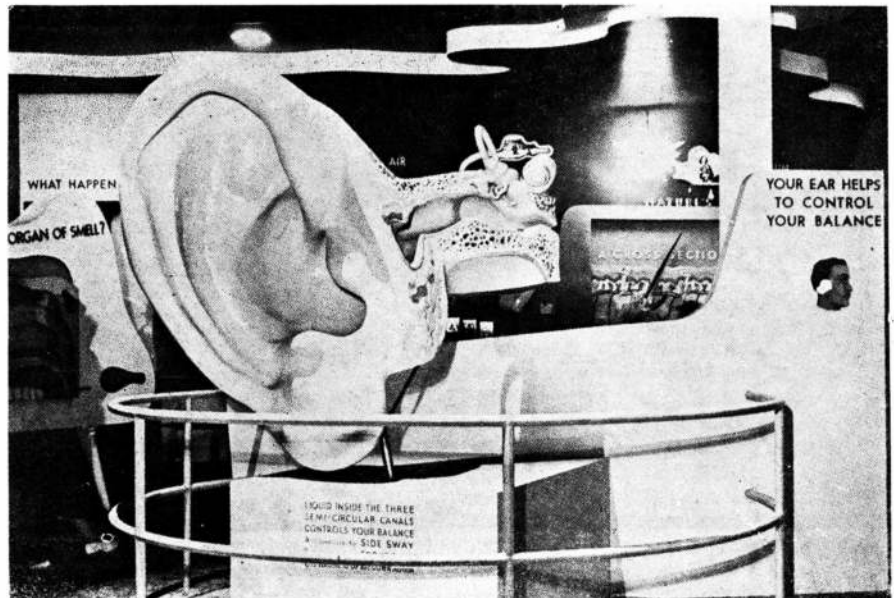


8



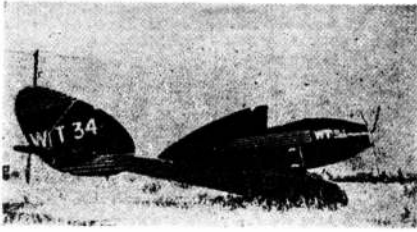
9

The New York World's Fair 1939/1940  
(Fotos 1 a 10)

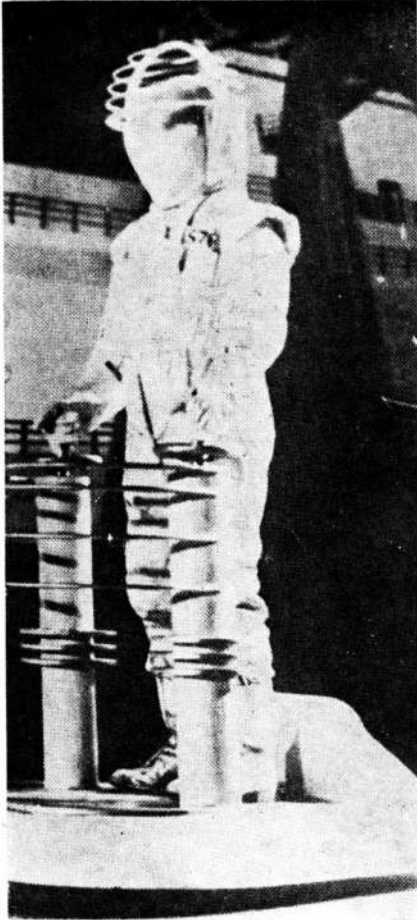


10

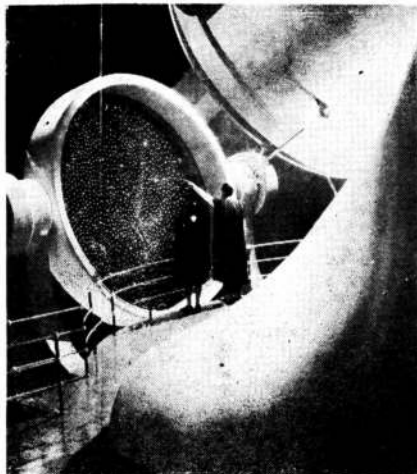




11



12



13

"Things To Come"  
(Fotos 11 a 13)

mentar las ventas, se dirá, en un momento en el cual era necesidad básica del capital. Es cierto. Pero entonces tenemos que recordar que otras experiencias —los nacionalismos europeos y la Unión Soviética— trataban de recuperar la posibilidad de producir objetos, arquitectura, imágenes en fin, que tuvieran "algo que ver" con hombres concretos; con sus vivencias, recuerdos, costumbres, etc. En todo caso, lo discutible pueden ser los contenidos, pero no la voluntad de generar objetos que tengan relación con imágenes y vivencias de pueblos, regiones y personas con *memoria y sentimientos*.

Se dirá que esto es tema viejo, se ha escrito mucho acerca de ello y en la actualidad los diseñadores se mueven con bastante desprejuicio. Pero entonces: ¿porqué no se reivindica y revalora el "streamlining"? Es que, aunque resulte contradictorio con cierta práctica del diseño actual que reintegra lo simbólico, lo alegórico y expresivo y hace caso omiso del funcionalismo convencional, los prejuicios puristas para hacer de esa actividad un tributo permanente al arte abstracto están aún presentes.

**"CONSTRUYAMOS EL MUNDO DEL MAÑANA": "LO QUE VENDRA"**

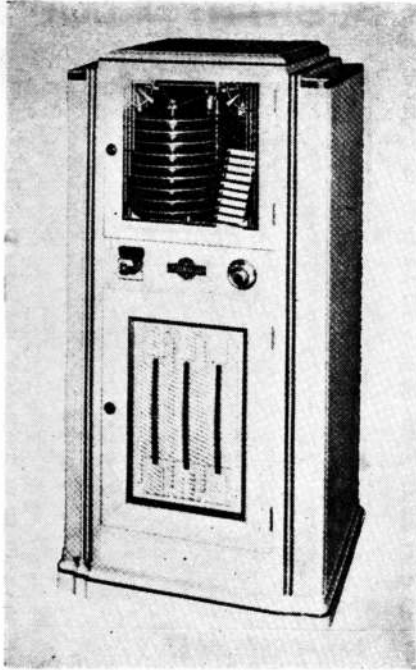
La exposición de 1939 contiene todo "lo que vendrá". "Things to come" encuentra allí su materialización en muchos casos y, en otros, lo presagia. La imaginería que alentó a tres décadas está allí presente: el aerodinamismo como invitado de honor; las últimas sofisticaciones en materia de transportación, en particular los automóviles con sus formas continuas y fluyentes, contagiando sus técnicas de armado y conformación de la chapa a casi todos los útiles de trabajo y domésticos (?); el "neoclasicismo" alegórico de las esculturas de Friendlander, Carl Milles y muy particularmente representado Paulanship; el monumentalismo casi expresionista del pabellón de la U.R.S.S.; el edificio cascada de Italia, de Busiri-Vici, y el ascético United States Federal Building, de Cheney. Los anticipos de la década del '50 con el Continental Baking Company Building y el pabellón de Venezuela de Skidmore, Owings, y Moss, el complejo Distilled Spirits Exhibit de Sanders, Ross Frankel y Morris Lapidus; las formas libres y complejas similares a relieves o esculturas de Hans Arp de algunos "stands" como el Medicine & Public Health y el Community Interest Focal; las formas fluyentes y dinámicas de los complejos de "General Motors" de Albert Kahn y Norman Bel Geddes y "Ford" de Kahn y W. D. Teague; el surrealismo que sería luego moneda corriente en el diseño de "displays"

y publicidad gráfica de los años '40, representado en el "Dreams of Venus" de Salvador Dalí. Todo esto, subrayado por abundantes monumentos a la electricidad, como la increíble "Singing Tower of light" de Westinghouse, el rayo de acero inoxidable de General Electric, o el "Star Pylon" de Francis Keally, y las esculturas de luz y agua, como los Aqualons y los conjuntos de tubos fluorescentes tentaculares.

La World's Fair de 1939 fue para el diseño de las dos décadas siguientes lo que la Exposition Internationale des Arts Décoratifs fue para los años previos: la patentización de una imagen. Pero si el Art Decó tendió a configurar una especie de "estilo", en 1939 lo que se presentó fue más bien una multitud de puntos reactivos. Reactivos a tal extremo que el "Styling" de fines de los años '50 puede considerarse aún heredero de aquellos eventos.

Poco después de 1940 las formas se tornan más ondulantes y libres, siguiendo la dinámica inaugurada por Dreyfuss en el interior del AT&T Building, el grupo MARS de Londres (1931) y las configuraciones biomórficas de Arp y Moore. Pertenecen a esta dirección los diseños y muebles de Alvar Aalto, Jean Royere y el notable Carlo Mollino, totalmente constanciado con el estilo "Boomerang", llegando a Paul Laszlo y los "chistes" de Paolo Chessa. El surrealismo presta su imagen al diseño y aparecen las vidrieras de Don Smith, la silla-corset en plexiglás y cuero de Doménico Mortellito y las ilustraciones de Bruce Angrave y Guy Georget. De aquí a los automóviles-escultura norteamericanos de los años '50 con la imaginería espacial de la coherencia de ciencia-ficción y los primeros artefactos de la "cultura rock" y el repertorio que inspiró al "Pcp Art" hay sólo un paso. Pero debemos ver también cómo la flexibilidad formal y conceptual —tan lejana del esquematismo "abstracto-universalista"— ha conducido a la magnífica producción de un Charles Eames, por ejemplo, profundamente arraigada en la experiencia.

Resultará difícil ver una línea estilísticamente coherente entre todos los ejemplos citados. La exposición no puede ser sino un tanto confusa. Pero esas manifestaciones diversas tienen mucho en común. Por un lado, muchas de ellas se desarrollaron por los caminos abiertos por "designers" geniales que se han venido construyendo y de esa manera han legado más que muchos programas sofisticados de escuelas cultas. Otras, poco o nada tienen que ver con aquellos personajes. Pero fundamentalmente todas surgen en un momento decisivo en el cual, por imperio de las circuns-

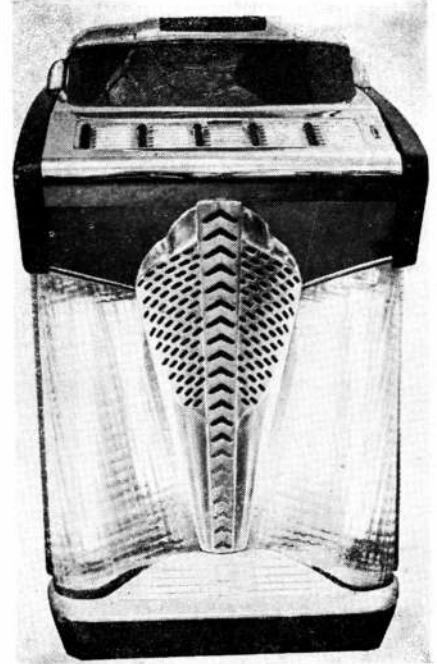


14



15

Juke Box: del elementalismo al Rock and Roll (Fotos 14 a 16)



16

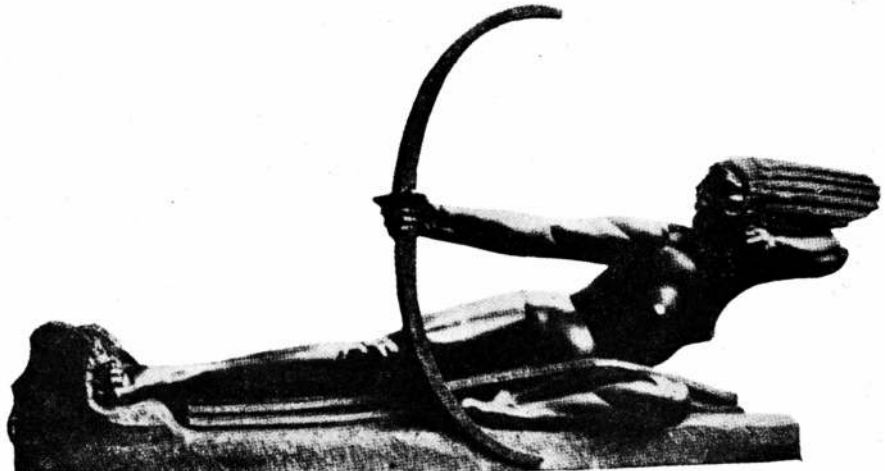
tancias fue necesario rescatar la experiencia, lo particularizado, lo vivido, lo implicado en la existencia, con todas sus contradicciones, en vez de buscar "leyes objetivas" y alegorías a la "Razón Universal", montadas sobre un funcionalismo inexistente.

Vale la pena no perder de vista aquellos años.

NOTAS:

- 1) Los dos ejemplos citados pueden considerarse la articulación entre dos épocas. Contienen el nuevo mensaje formal, pero la nave espacial de "Things To Come" está concebida como una bala y descansa sobre una trama argumental con resabios del siglo XIX, y la locomotora de Loewy —paradójicamente— es de vapor.
- 2) Al respecto hay que señalar que autores como Martín Greiff y Bevis Hillier han captado bastante claramente el espíritu que se comienza a modelar en la década del 30 y su correlato en el diseño.
- 3) Un sentido que se diferencia tanto del sentido de los elementalistas y neoacadémicos del formalismo abstracto de los años 20 que provoca la tentación de establecer un paralelo con lo que ocurrió entre dos concepciones de la ciencia natural en determinado momento. Es decir, entre la concepción que divide al universo en un proceso objetivo en el espacio y el tiempo, por una parte, y el alma en que se refleja ese proceso, por otra, —tal herencia cartesiana que alentó a la imagen simplista del mecanicismo materialista del siglo XIX que alimentó en última instancia a los elementalistas— y la otra que observa más bien la red de relaciones interactuantes entre hombre y naturaleza, donde se reconoce que la forma de interrogar acerca del fenómeno o el acto de medir, modifica siempre a aquello que está siendo medido o interrogado. Tal este último, el principio de indeterminación que, hacia aquellos años, estaba claramente enunciado, Heisenberg mediante. Pero estas analogías y comparaciones no dejan de ser, de todos modos peligrosas.
- 4) Imágenes de índole muy variada pero confluente. En ese momento los diseñadores rescatan antiguos símbolos de la imaginería popular que coinciden plenamente con lo subyacente en el aerodinamismo: Las alas, los caballos alados, el arquero, el rayo, de fuerte direccionalidad y energía. Pero también las nubes, las olas, los moluscos y ejemplares marinos que posibilitarán las fluidas formas de los años 40 y 50.
- 5) No hay que olvidar que el aerodinamismo aportó soluciones técnicas reales con sus formas. En particular en lo que se refiere a los procesos de estampado, moldeado y técnicas específicas de la chapa, el material plástico, etc.

La idea de lanzamiento hacia el futuro y el tiempo estará siempre presente. En la exposición de New York del 39 una de las principales atracciones fue la "cápsula del tiempo", la cual finalmente se enterró a 50 pies de profundidad con un mensaje para el futuro y ansias de perpetuidad temporal. Objetivo extrañamente coincidente con el de los edificios "neoclásicos" de la misma muestra, de imagen tan diferente.



# PARTICION DEL CUADRADO EN CUADRADOS

Por  
Jaime Poniachik

Le Corbusier propone en **El Modulor** un juego: se toma un cuadrado y se divide en compartimientos armónicos. La regla que determina la armonía de las partes es la proporción áurea. Podemos investigar un juego similar dejando de lado la exigencia de que las partes respeten la proporción áurea y pedir, a cambio, que las partes en que se divide el cuadrado sean también cuadrados.

Empecemos con el cuadrado de  $5 \times 5$ . Vamos a dividirlo en cuadrados efectuando siempre los cortes a lo largo de las líneas de la cuadrícula. Una primera respuesta, trivial, nos da una división en 25 cuadrados (figura 1a). Busquemos ahora una manera de reducir la cantidad de partes. Es sencillo llegar a una solución compuesta por 10 partes, un cuadrado de  $4 \times 4$  y nueve cuadrados de  $1 \times 1$  (figura 1b). Experimentando un poco más reducimos la cantidad a 8 partes (figura 1c). ¿Es ésta la solución mínima? Parece que sí. Probemos la idea con un cuadrado más grande. El cuadrado siguiente sería el de  $6 \times 6$ ; pero no ofrece ningún interés, ya que sin pensarlo dos veces podemos partirlo en 4 cuadrados cortándolo a lo largo de las líneas medias. Esta es la solución mínima y lo mismo va a ocurrir con cualquier cuadrado de lado par. Investiguemos entonces únicamente los cuadrados de lado impar. El de  $7 \times 7$  tiene una solución mínima que ya no es tan aparente. En la figura 2 lo tenemos dividido en 9 partes. No es posible reducir esta cantidad, aunque sí podemos llegar al mismo número con otras particiones.

Nuestras primeras soluciones mínimas parecen indicar una tendencia simple: el cuadrado de lado 5 admite una división en 8 partes, el cuadrado de lado 7, en 9 partes. ¿El cuadrado de lado 9 tendrá una partición mínima compuesta por 10 partes? Para nuestra sorpresa, este cuadrado admite una división en tan solo 6 partes, como lo ilustra la figura 3. Y lo mismo ocurrirá con los cuadrados de lados 15, 21, 27; en general con los cuadrados de lado  $3(2n + 1)$ . Nos queda entonces por ver qué pasa con los cuadrados que no caen dentro de esa ley. Por ejemplo, el cuadrado de lado 11. En la figura 4 lo tenemos partido en 11 partes, y creemos que es ésta la solución mínima

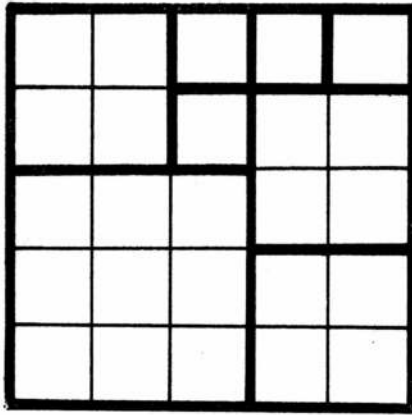
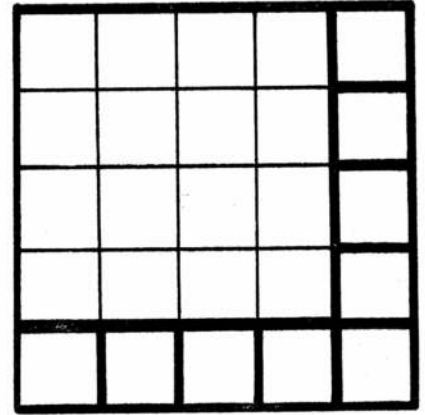
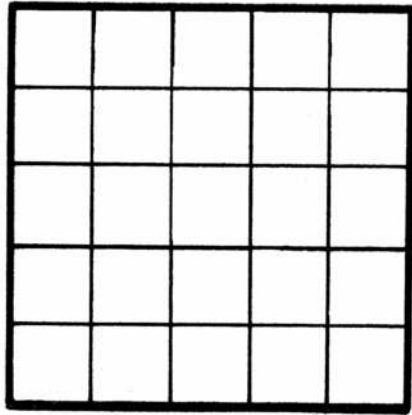


Fig. 1. - División de un cuadrado en compartimientos también cuadrados, haciendo los cortes a lo largo de las líneas de la cuadrícula. El propósito es alcanzar una división en la menor cantidad posible de partes.

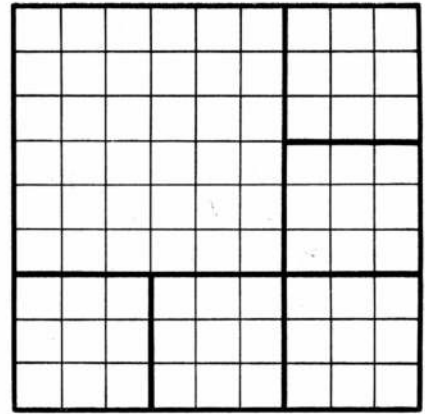
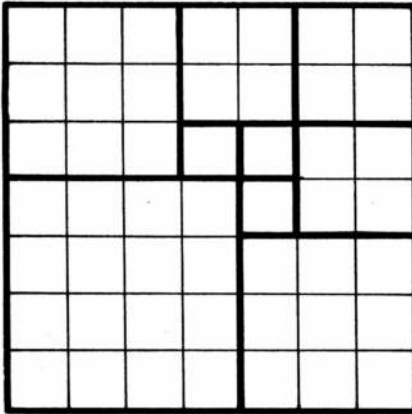
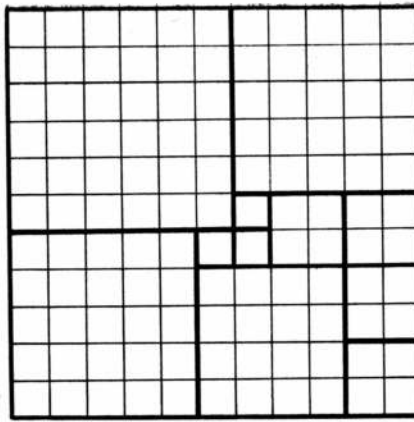
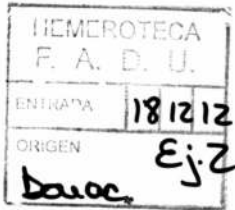


Fig. 2. - Un cuadrado de  $7 \times 7$  admite ser cortado en 9 partes.

Fig. 3. - Un cuadrado de  $9 \times 9$  puede ser dividido en 6 partes. Lo mismo ocurre con cuadrados de lados 15, 21, 27, etc.

Fig. 4. - El cuadrado de 11 x 11 dividido en 11 partes. ¿Puede el lector dividir un cuadrado de 13 x 13 también en 11 compartimientos cuadrados?



El lector es invitado a atacar ahora el primer problema verdaderamente arduo de la serie: dividir el cuadrado de lado 13 en la menor cantidad de cuadrados. La solución, compuesta por 11 partes, se dará a conocer en el próximo número.

El problema general de saber cuál es la menor cantidad de cuadrados en que puede partirse un cuadrado de lado  $n$ , no tiene aún respuesta, habiendo sido estudiado por destacados matemáticos, como el británico John Horton Conway. Nos gustaría enterarnos de cualquier avance que realicen los lectores hacia la elucidación de este problema, ya sea por esfuerzo propio o con ayuda de computadora.

En el número anterior dejamos sin responder el asunto de si era posible tender líneas de gas, agua y electricidad a tres casas, sin que las líneas se crucen. Las tres fuentes y las tres casas estando ubicadas sobre un toro. La figura 5 muestra cómo eso puede efectivamente hacerse.

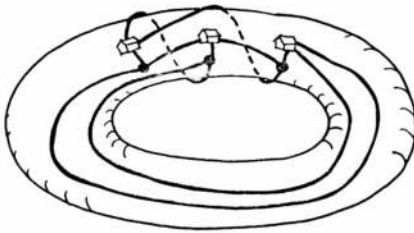


Fig. 5. - Tres casas sobre un toro pueden ser servidas de gas, agua y electricidad sin que las líneas se crucen.

## HUMOR



## INFORMACIONES

El Comité Internacional de Críticos de Arquitectura (CICA) realizará el Segundo Encuentro Internacional de Críticos de Arquitectura en Buenos Aires, del 13 al 20 de abril de 1980.

La reunión, auspiciada por la Unión Internacional de Arquitectos, la Federación Argentina de Sociedades de Arquitectos y la Sección Argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, contará con la presencia de los miembros del CICA así como de distinguidas personalidades en el campo de la arquitectura, y la crítica y teoría de ambas disciplinas.

El Segundo Encuentro consistirá de las actividades que se detallan a continuación: *Asamblea General del CICA.*

Los miembros del Comité celebrará las sesiones de la II Asamblea General, con el objeto de revisar y aprobar los Estatutos de la institución, que fueran redactados por el arquitecto Pierre Vago, fundador y actual presidente honorario de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA).

Además, deliberarán acerca de la aceptación de nuevos socios y miembros honorarios; entre estos últimos se han sugerido las candidaturas de Rudolf Arnheim, Lewis Mumford, Nikolaus Pevsner y Giulio Carlo Argan.

De igual modo, se avanzará en la programación de futuros Encuentros Internacionales; en tal sentido, la agenda del CICA señala las ciudades de Monterrey (México), Nueva York y Varsovia como sedes tentativas de tales reuniones.

Se discutirán las futuras relaciones del CICA con la UNESCO, informándose de las gestiones realizadas por medio del arquitecto Pierre Vago ante el director general de la organización, Amadou-Mahtar M'bow.

Asimismo el arq. Vago informará de la reunión que mantuvo con los miembros del Colegio de Delegados de la UIA y en la cual participaron además: el presidente de la UIA, Louis de Moll, el secretario general, Michel Lanthonie, el vicepresidente, Austin Smith y el tesorero, Geisendorf. Como representante del Comité Organizador del Congreso de Varsovia de 1981, informó el arquitecto Jankowski sobre el Programa del referido encuentro internacional y la inclusión de CICA.

Finalmente, la II Asamblea General debatirá las grandes líneas de acción del Comité, el otorgamiento de premios internacionales y la publicación de un Anuario Internacional de Arquitectura.

*Simpósio de la crítica de arquitectura.* Los días 13, 14, 15 y 16 de abril tendrá lugar un Simposio de la Crítica, con la participación de autoridades y miembros del CICA y especialistas de diversas naciones. Los temas previstos hasta el momento son:

a) ¿Es la arquitectura un len-

guaje, y en qué sentido?

b) El rol de la crítica en la enseñanza de la arquitectura.

c) Metodologías para una crítica arquitectónica.

d) Función del crítico en la relación creador-consumidor de arquitectura.

e) La concepción de Einstein del espacio tiempo y el proceso de la arquitectura.

Las ponencias acerca de estos temas deberán ser remitidas, antes del 30 de marzo, a la Secretaría del Congreso Organizador, Viamonte 452, 1053, Buenos Aires, Argentina. Los textos no superarán las 6 carillas mecanografiadas, y los idiomas a utilizar son francés, inglés y español.

*Semana de la Arquitectura en Buenos Aires.* Bajo este título se presentarán exhibiciones de obras de renombrados arquitectos y estudios del país y del exterior. Para tales fines han comprometido su apoyo y cederán sus salas el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo Eduardo Sívori, el Museo Fernández Blanco y el Centro de Arte y Comunicación, además de las galerías de arte Artemúltiple, Arte Nuevo, La Galería, Del Retiro y Ruth Ben-zacar.

Un nutrido grupo de artistas y críticos de arte participará también en esta Semana de la Arquitectura, que intenta dialogar acerca de la arquitectura en distintos contextos a lo largo y a lo ancho de la ciudad.

Dentro de este programa de celebraciones se ha instituido, respecto al cuartecentenario de la fundación de Buenos Aires, un concurso fotográfico, con importantes premios, que tendrá como tema: "La arquitectura hoy, en Buenos Aires". El CICA ha invitado a prestigiosos críticos europeos y americanos para integrar el jurado que discernirá los premios y que cuenta con los auspicios de la Federación Argentina de Fotografía.

*Inscripción:* Los interesados, tanto de la Argentina como del exterior, en particular de las actividades del Segundo Encuentro Internacional de Críticos de Arquitectura, deberán inscribirse y pagar los derechos correspondientes. A tal fin, pedirán, por correo o en persona, la solicitud de inscripción en la Secretaría del Consejo Organizador, Viamonte 452 (1053) Buenos Aires, Argentina. La Secretaría se ocupará también de realizar las reservas de hoteles que le fueren indicadas en el formulario de inscripción.

### ACLARACION

En el número 508 de Nuestra Arquitectura se publicó el proyecto para el Banco de la Provincia de Formosa que mereció la Segunda Mención. Los autores del mismo son: Arqs. Félix Casiraghi, Ricardo Cassina y Roberto Frangella. Arqs. asociados: Alberto Barbero y Juan Ruiz Orrico. Actuó como colaboradora la arquitecta Nacha Carranza.

# Técnica y diseño al servicio del profesional y el hogar.

Estructura Pub.

**NORLUZ** S.R.L.  
ILUMINACION

TELEFONOS  
IMPORTADOS  
DE ITALIA



Precios desde \$ 29.900.-

LIBERTAD 1242 - TEL. 42-3572 - CAPITAL

## PISOS DE GOMA



# orballo

RESISTENTES - DURABLES - HIGIENICOS

GARANTIDOS - 35 VARIETADES

PRODUCIDOS BAJO LICENCIA ALEMANA

ORBALLO S.R.L.: Sarmiento 643 - 3º p. - Of. 338/339

Tel. 49-7463 y 40-6534/1382 Buenos Aires.

## AIRE ACONDICIONADO

COMPONENTES:  
DISEÑO · CONSTRUCCION · GARANTIA

INSTALACIONES:  
PROYECTO · FABRICACION · MONTAJE  
ASISTENCIA TECNICA PERMANENTE

LICENCIA

**Luwa**

ZURICH · SUIZA

JOSE EVARISTO URIBURU 249, TEL 45-5670  
1027 BUENOS AIRES



**SEMPERÉ & COHEN**

**LA TECNICA  
DEL AIRE ACONDICIONADO  
ES ASUNTO NUESTRO.**

## NOVEDAD

# CARPINTERIA METALICA "DE MEDIDA"

Por Víctor Hugo Soto

Láminas con completos detalles constructivos de: Tabla de pesos. Puerta de una hoja con tejido mosquitero. Puerta vidriada, con aereadores. Portada americana con rejas y postigos. Portada americana, hoja de madera con rejas. Portada americana, hoja de madera con rejas. Puerta vaivén una hoja con aparato de piso. Puerta de dos hojas, manijón de madera, paños fijos laterales. Puerta corrediza con paños fijos en escuadra, aereadores superiores. Portón corredizo, cuatro hojas vidrios fijos superiores. Puerta corrediza una hoja y paño fijo. Puerta corrediza dos hojas escondidas entre muros. Puerta corrediza dos hojas y paños fijos con cortina. Ventana corrediza, cuatro hojas, aereadores verticales. Ventana corrediza dos hojas, paños fijos con postigón de madera. Ventana corrediza dos hojas con cortina de enrollar. Puerta vidriera y una hoja con rejas y paños fijos laterales. Portada principal, una hoja con rejas y paños fijos laterales. Puerta principal, dos hojas paño fijo lateral y dibujo de planchuela. Puerta principal dos hojas con suplementos curvos. Puerta principal dos hojas rejas de planchuelas aereadores verticales. Puerta vaivén rejas laterales, manijones de madera. Puerta principal reja lateral de planchuela dos paños fijos. Puerta principal rejas de planchuela manijones de madera. Puerta principal dos hojas dibujos de planchuela dos paños fijos. Puerta principal faja central, con dibujo de planchuela de bronce. Puerta reja dos hojas. Puerta principal dibujos y rejas de bronce dos paños superiores. Puerta principal dos hojas rejas de hierro. Puerta principal con rejas de planchuelas de hierro.

**Precio: \$ 17.000,— - Gastos de envío \$ 1.200**

**EDITORIAL CONTEMPORA S.R.L.**

Sarmiento 643, 5º piso - 1382 Buenos Aires.

Correo Argentino C. Central	Franqueo Pagado Concesión Nº 291
	Tarifa Reducida Concesión Nº 1089

# ediciones de arquitectura, decoración y jardinería

## LA ESCALERA

Por el Arq. A. Sabatini. Cómo proyectarlas correctamente con ilustraciones y 16 tablas que ahorran el trabajo de calcularlas y agilizan las soluciones. 104 páginas.

El ejemplar ..... \$ 8.700.-

## VIVIENDAS PARA HOY Y PARA SIEMPRE

### 2ª Serie

Fachadas y planos de 38 viviendas argentinas diseñadas por arquitectos, 7 proyectos de casas mínimas con presupuestos actualizables mediante un número índice y ocho páginas de jardines con planos y nóminas de plantas. Además normas para diseñar casas con buena distribución interna y principales disposiciones municipales, honorarios y otros datos de interés para los futuros propietarios. Tapa y 8 páginas a cuatro colores.

El ejemplar ..... \$ 14.000.-

## VIVIENDAS PARA HOY Y PARA SIEMPRE

### 3ª Serie

Fachadas y planos en escala y detalles interiores de 40 viviendas individuales construidas en la Argentina para residencia permanente o Week-end. Además se incluyen 6 proyectos de casas mínimas con presupuestos actualizables.

El ejemplar ..... \$ 14.000.-

## LA CHIMENEA y Parrillas

(10ª edición). Por Norberto M. Muzio. Con 190 fotografías y dibujos con ejemplos de chimeneas y parrillas, planos y detalles para su construcción. Cómo solucionar defectos de construcción. 104 páginas.

En impresión.

## RENOVANDO NUESTRAS CIUDADES

Por Miles L. Colean. El gran problema contemporáneo de renovar las ciudades existentes, tratado en una síntesis magnífica. 200 páginas.

El ejemplar ..... \$ 6.500.-

## INTEGRACION DE TIERRA, HOMBRES Y TECNICA

Por el Ing. José Bonilla. Bases para la planificación de ciudades y regiones. 96 páginas.

El ejemplar ..... \$ 5.000.-

## T.V.A.

Por el Arq. José M. Pastor. La urbanización del Valle del Tennessee. La transformación de la vida de millones de personas que habitan el valle del gran río por la más estupenda aventura de planificación democrática. 224 páginas.

El ejemplar ..... \$ 7.000.-

## MANUAL DE JARDINERIA

(3ª edición), por T. H. Everett. Síntesis de conocimientos teóricos y prácticos sobre la materia, dada en 150 páginas ilustradas con 400 fotos, dibujos y tablas con nóminas de plantas y sus usos.

El ejemplar ..... \$ 11.500.-

## MANUAL PARA EL CULTIVO DE FLORES

Por T. H. Everett. Extraordinaria síntesis de base científica y aplicación sorprendentemente práctica: 500 fotos y 160 páginas.

El ejemplar ..... \$ 11.500.-

## PLACARDS, MODULARES Y TODA CLASE DE MUEBLES PARA GUARDAR

(3ª edición), renovada. Ciento veinte páginas magníficamente impresas dedicadas en forma exclusiva a mostrar placards y todo tipo de muebles para guardar. Más de 250 ejemplos para solucionar el problema del guardado en los distintos ambientes, el living, comedor, la cocina, el dormitorio o el escritorio. Normas y dimensiones típicas.

El ejemplar ..... \$ 13.500.-

## EL HIERRO EN LA DECORACION

(3ª edición, renovada). Ideas para muebles, rejas, accesorios decorativos y otros elementos en los que se usa el hierro y que siempre están de actualidad. Más de 140 fotografías en un volumen de 108 páginas.

El ejemplar ..... \$ 15.000.-

## DETALLES DE CARPINTERIA METALICA

Por Víctor Hugo Soto. 41 láminas conteniendo: Puertas, Ventanas, Ventiluces, Marcos, Balcones, Taparrollos, Portones de Garajes, Puertas Telescópicas y muchos otros detalles prácticos de carpintería metálica.

El ejemplar ..... \$ 16.000.-

## LA MADERA AL SERVICIO DEL ARQUITECTO

### (1ra. Serie)

Por Severino Pita. Con 49 láminas encuadradas que contienen: La madera y sus propiedades. Perfiles mínimos para ventanas. Todos los tipos de ventanas con o sin cortinas de enrollar, persianas y mosquitero. Marcos vidriados. Persianas. Cortinas de enrollar. Taparrollos. Láminas a escala con todos los detalles constructivos.

El ejemplar ..... \$ 18.500.-

Para gastos de envío por correo certificado agregar \$ 1.200 por cada ejemplar

Envíe cheque o giro pagadero en Buenos Aires.

EFFECTUE SU PEDIDO A:

# EDITORIAL CONTEMPORA S. R. L.

SARMIENTO 643 - 5º PISO TEL. 45-1793-2575 1382 - BUENOS AIRES



# skelpools

30 ABR 1980

## LIDER EN NATATORIOS Y FILTROS

SKELPOOLS, industria y servicios al más alto nivel de eficiencia técnica y responsabilidad. El natatorio y su entorno constituyen un conjunto de elementos de complejo ensamble. Confíe en SKELPOOLS para un trabajo de calidad.

### ACCESORIOS - PARQUES - RIEGO - PERFORACIONES

- AV. SANTA FE 1444 - (1640) MARTINEZ - 792-8605
- AV. LIBERTADOR 14143 - (1640) MARTINEZ - 792-6031
- Bmé. MITRE 2298 - (1712) CASTELAR - 629-1113
- AV. H. YRIGOYEN 10151 - (1834) TEMPERLEY - 243-5959
- SAN MARTIN 455 - (6000) JUNIN - 21732

¡Ahora todos los natatorios pueden usar TRICLORO en comprimidos al mismo precio que el antiguo cloro líquido!

PRECIO: 40% menor que cualquier producto parecido o igual al cloro líquido (hipoclorito de sodio). Solo en SKELPOOLS y en Supermercados TANTI. (Se envían a domicilio en envases de 4.5 Kg y 9 Kg) más meses. Cantidad para 2, 3 o 6 abastecimiento semanal. Beneficiarse con la diferencia.

CON EL 75% DE CLORO ACTIVO

