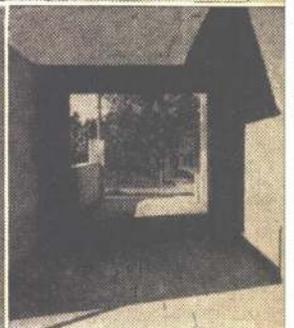
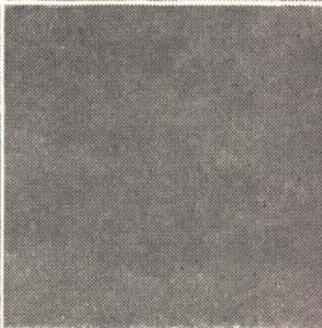
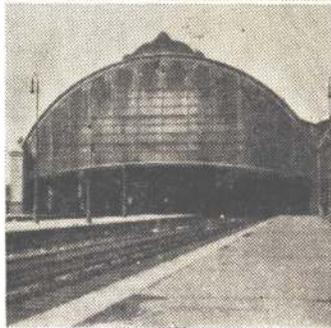
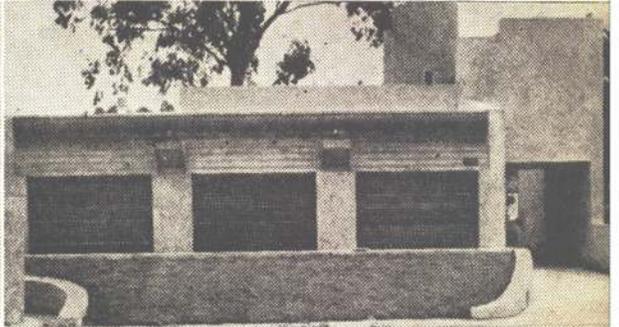
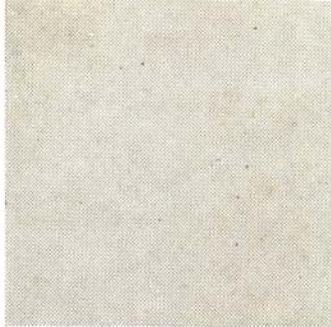
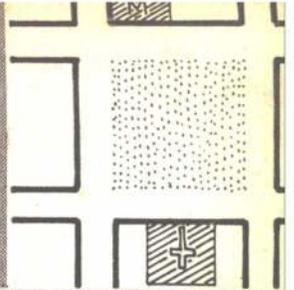
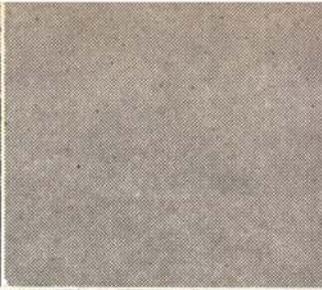
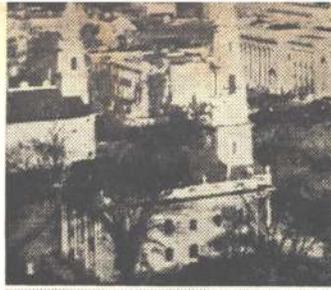


NUESTRA  
ARQUIT

407

10/63



# NUESTRA ARQUITECTURA

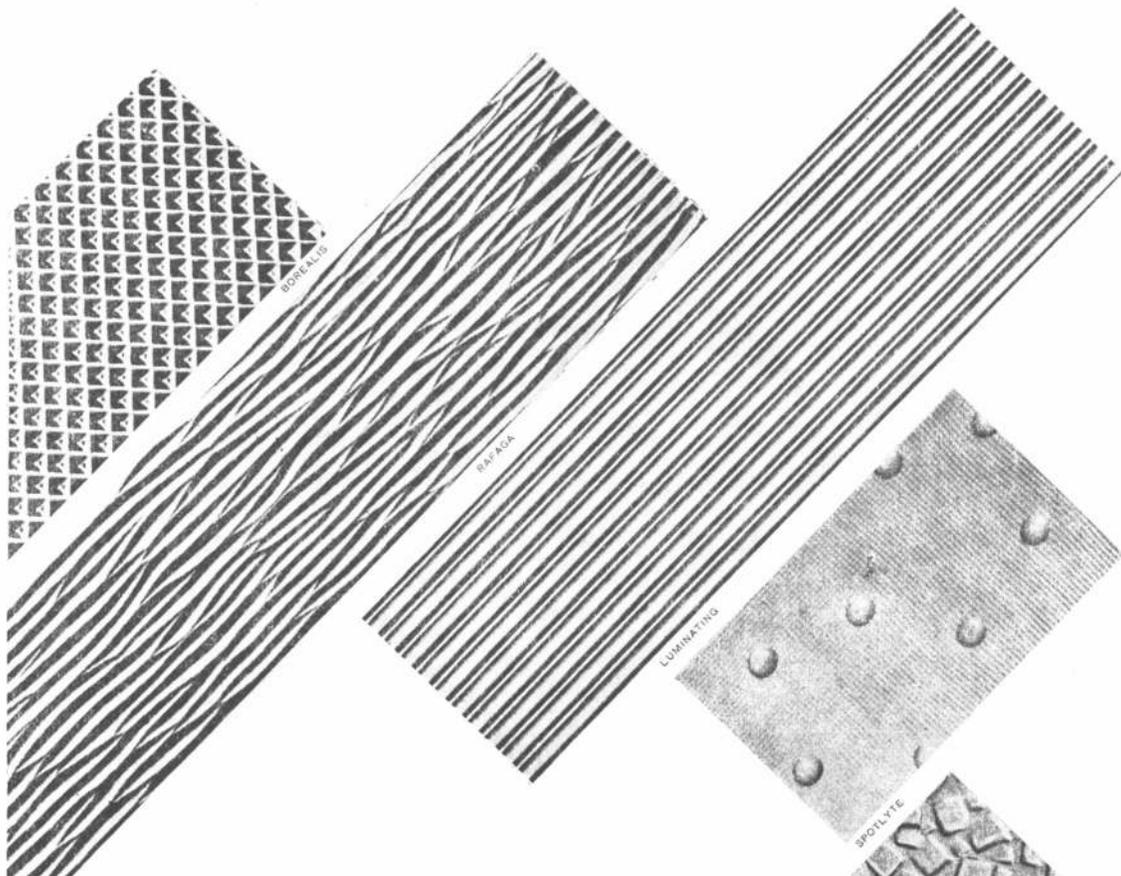
octubre 1963

# 407

**historia** La estación Retiro del Ferrocarril C. Argentino

**obras** Una casa del arquitecto Chute en Lomas de San Isidro, y tres obras de Rojo y Borioli.

**artículos** Rafael Iglesia plantea el problema de la "arquitectura en sí misma" Randle habla sobre la uniformidad de las ciudades pampeanas en nuestro país. Juan Manuel Llauró se enfrenta con los vicios de los jurados de arte.



# VASA *¡avanza!*

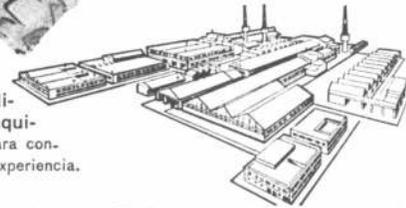
...ahora 5 nuevos diseños de vidrio laminado!

V.A.S.A. es vidrio, y el vidrio está tan presente en todos los rincones de nuestra vida que puede llegar a pasar prácticamente inadvertido. Sin embargo la industria se renueva y en Vidrio se dá que hablar! Vidrieria Argentina S.A. la primera industria de vidrio plano y fibras de vidrio en el país, ha importado nuevos rodillos para vidrio laminado de Pilkington Brothers, Inglaterra y Glaverbel S.A., Bélgica. Así V.A.S.A. agrega 5 nuevos diseños, a los 19 ya existentes, lo que conjuntamente con la línea de fuertes espesores para la industria del templado, significa la producción más importante de vidrio laminado en América Latina.

V.A.S.A. avanza!.. las novedades se irán sucediendo con el cumplimiento de un ambicioso plan de expansión, cuyas etapas comprenden máquinas y plantas nuevas para nuevos productos, y mejoras en los procesos. Para concretar estas realizaciones Vidrieria Argentina S.A. pone en marcha todo su esfuerzo y experiencia.

**VIDRIERIA ARGENTINA S.A.**

25 años de progreso en vidrio  
Telcahuano 768, T. E. 42-5405/8653, Buenos Aires  
Soliciten la nómina de distribuidores en su zona



CON OPTIMISMO EN EL PRESENTE Y FE EN EL FUTURO **VASA ¡avanza!**

# CREDITO A 10 MESES



Al público en general:

Informamos por la presente, que nuestra firma debido a la incorporación de nuevos métodos de fabricación, por nuevas maquinarias y la incorporación de fuertes capitales en nuestra sociedad, van a hacer posible una utopía en lo que se refiere a créditos de casas proveedoras de materiales.

En efecto, hasta ahora era posible comprar a crédito o en cuotas un televisor, una radio, un terreno, etc., pero no era difícil, sino IMPOSIBLE, adquirir un revestimiento a pagar en

## 10 CUOTAS SIN INTERESES

pues bien, desde ahora, toda persona con responsabilidad, seriedad y teniendo garantía, podrá ser poseedora de un crédito ILIMITADO SIN INTERESES; a pagar en cuotas iguales

### HASTA 10 MESES DE PLAZO

Debe tenerse presente que esta oferta, está respaldada por la garantía de una compañía que desde hace 25 años está en el renglón Revestimientos y que se decide a esta modalidad en un momento en que el solicitar plazo, es como pedir un favor y nosotros lo estamos encarando como una simple modalidad de trabajo, y que al hablar de crédito ilimitado, lo hacemos con el convencimiento de que, tanto necesita el crédito el contratista pequeño para revestir el zócalo de una propiedad, como el gran ingeniero o arquitecto que necesita el revestimiento de todo un edificio, tanto en el frente como en detalles interiores.

Toda casa en construcción o en refección, puede llegar algo de nuestros materiales, está en Ud el aprovechar esta oportunidad.

### RECUERDE:

Piedras Rústicas BERTINI ..... \$ **400.-** el m<sup>2</sup>

Revestimiento LAJAMAR ..... \$ **600.-** el m<sup>2</sup>

la totalidad de su compra a pagar hasta 10 meses, sin intereses y con **entrega inmediata.**

para **CASOS PARTICULARES** en revestimiento de frentes e interiores

<b>PIEDRAS RUSTICAS</b> <i>Bertini</i>	<b>MAGIA</b>  en las paredes	revestimiento <b>LAJA Mar</b>	MIT publicitarios
--	------------------------------------	-------------------------------	-------------------

DISTRIBUIDORES EXCLUSIVOS

**BERTINI & CIA.**

AVDA. DIRECTORIO 233-35 · T. E. 90-6376 · BUENOS AIRES

**PRIMER  
PRODUCTO  
ESPECIFICO PARA  
LA PROTECCION  
INTEGRAL  
DE LA MADERA  
PENTA® F-10 B**

CON  
PENTACLOROFENOL  
Y REPELENTE AL AGUA

Protege la Madera de la  
**Pudrición - Humedad - Insectos**  
Descascarado de Pinturas  
Fácil de aplicar

No altera el color natural de la  
madera Cumple las normas de la  
NWMA de los EE. UU.

Especial para puertas, ventanas,  
marcos, cajones, casas  
prefabricadas, escaleras,  
estructuras, paneles, etc., etc.

Solicite asesoramiento a  
nuestro departamento técnico



**SINTESIS QUIMICA S. A. I. C.**  
VIAMONTE 1465 - 11º PISO  
TEL. 41-8339 - BUENOS AIRES  
FABRICA EN GUTIERREZ  
FERROCARRIL ROCA

**PISOS** de goma brillante con Base de Corcho de

baldosas de 30 X 30 cm. Agradables colores.

**PISOS** de goma con base de arpillera ancho de  
0.90 cm. Gran gama de colores.

**PISOS** de Linoleum y Kork importado, ancho  
200 cm. Varios colores.

**PISOS** de Linoleum STRAGULA importado en ro-  
llos de 200 cm de ancho. Modernos dibujos.

**REVESTIMIENTOS** para paredes LINCRUSTA, lo  
más moderno y revolucionario, importado de  
Alemania. Gustos modernos y colores de gran  
efecto.

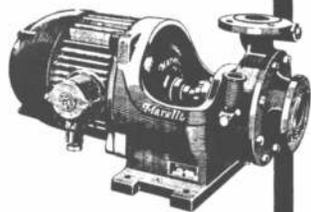
**FELPUDOS** de goma maciza, de goma y tela y  
coco de la India.

**LANGER Y CIA. S. R. L.**

PARAGUAY 643 - 7º Piso. T. E. 32-5562 - 2631 - 5735

Y CONTRA INCENDIO

**MATAFUEGO ABO**



**bombas centrifugas  
Marelli**

**para cada problema  
la bomba adecuada**  
Y 60 años de experiencia en  
todo el mundo!

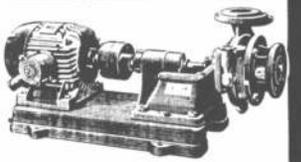
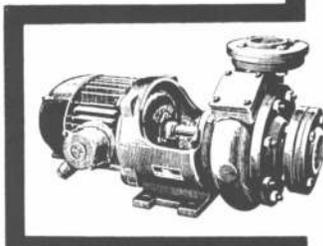
Más de 100.000 propietarios  
de Bombas Marelli en la Ar-  
gentina garantizan su calidad  
y eficiencia.

**Para la ciudad y el campo**  
Para uso doméstico e irrigación.

**Para desagote de piletas**  
Para irrigación en pequeña y  
gran escala, para la conducción  
de líquidos, y otros usos donde  
se requiera elevado caudal con  
poca presión manométrica.

**Para la ciudad y el campo**  
Aptos para casa de departa-  
mentos, industrias, agricultura y  
toda clase de aplicaciones don-  
de se requiere una bomba de  
robusta construcción.

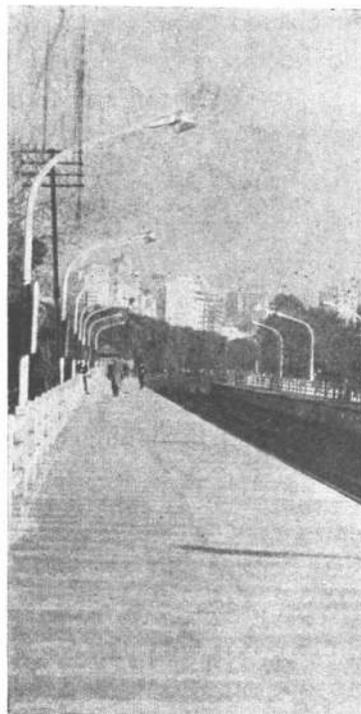
Solucionamos cualquier  
problema de extracción o  
impulsión de agua. Sin com-  
promiso consulte su caso  
con nuestro departamento  
técnico.



**Marelli**

AV. LEANDRO N. ALEM 673  
T. E. 32-6551-52-53-54  
BUENOS AIRES

SUCURSALES EN: ROSARIO - CORDOBA - MENDOZA - TUCUMAN - SANTA FE



**PRETENSADOS**

- LOSETAS
- ENTREPISOS
- VIGAS
- POSTES
- BARANDAS
- PILOTES
- PUENTES
- TINGLADOS
- GALPONES

Plataformas elevadas del  
FCGBM - Losetas, co-  
lumnas, barandillas y vi-  
gas en hormigón preten-  
sado y moldeado  
SCAC.

**SCAC**

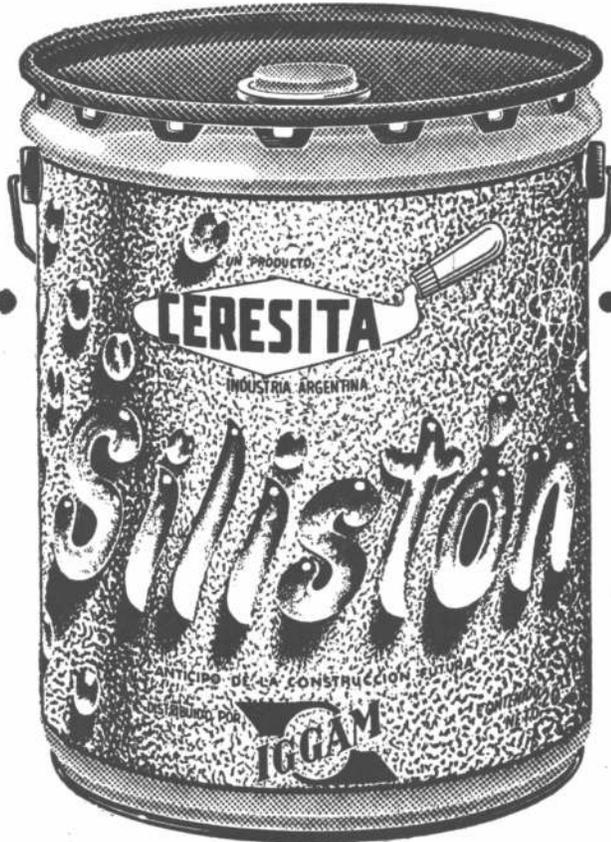
**Sociedad Cementos Armados  
Centrifugados S. A.**

VIAMONTE 965 - BS. AIRES  
Tel. 32-4891 - 4892 y 4893

FABRICAS:  
S. Nicolás, FCBM - Prov. de Bs. As.  
Olavarría, FCR - Prov. de Bs. As.  
Rodríguez del Busto, FCB - Cór-  
doba.  
General Gutiérrez, FCSM - Men-  
doza.  
San Luis, FCSM - Prov. de S. Luis

PARA PROTEGER SU VIVIENDA CONTRA LA HUMEDAD...

# MAS SEGURO!



# MAS FACIL!

- Impermeabiliza sin tapar los poros.
- Cierre inviolable.
- Vertedero especial.
- Tambor recuperable, muy práctico.

(Es tan bueno que ya tratan de imitarlo!)



Fabricado por **CERESITA** 50 años de experiencia en hidrófugos!

Distribuido por: IGGAM S.A.I., Defensa 1220, 34-5531  
Sucursales y Representantes en todo el país,

milares reuniones en cada capital latinoamericana trataron de recordar, pero sin mucho entusiasmo, el cumplimiento del segundo año desde que firmóse la Carta de Punta del Este en 1961. En ellas se habló del plan nacional de desarrollo, cuya formulación y puesta en marcha constituyen el compromiso básico que cada país signatario se ha impuesto para optar a los estímulos y ayudas cooperativas estipuladas en el programa para la década 1961/71.

Seis reuniones congregaron a nutridos grupos de especialistas y aficionados en materia de ciencias y técnicas de desarrollo para escuchar, en primer término, a funcionarios oficiales y luego a disertantes libres, que hablaron en nombre de instituciones privadas o individualmente. Se oyeron algunos discretos discursos oficiales sobre el tema, contemplado desde los enfoques previamente especificados en el programa de las jornadas: (a) la política y el plan nacional de desarrollo y (b) salud pública, vivienda reforma agraria, educación, ciencia, cultura e iniciativa privada frente a la Alianza para el Progreso.

Como conclusión general de las reuniones quedó clara la evidencia de que *nuestro país sigue creciendo sin un plan de desarrollo premeditado y consciente*, tanto en lo nacional como en lo provincial y en lo municipal.

Se puso también de manifiesto la *heterogénea, simultánea e incoordinada cuando no contradictoria acción de múltiples cuádras inestables planes parcializados* en cada uno de los rubros preestablecidos en las jornadas.

El Consejo Nacional de Desarrollo, creado en 1961 para cumplimentar formalmente el compromiso argentino frente a la Carta de Punta del Este, organismo heredero de la responsabilidad atribuida en 1943 al ex Consejo Nacional de Postguerra (sucedido por la ex Secretaría Técnica de la Presidencia, luego ex Ministerio de Asuntos Técnicos, y de nuevo ex Secretaría Técnica de la Presidencia de la Nación), presentó un lánguido informe sobre sus dos años de vida, anunciando la ejecución de trabajos preparatorios para formular el programa nacional y la elaboración de un plan general de inversiones para el próximo presupuesto de la Nación.

La jornada dedicada a "Vivien-

da" reunió a casi un centenar de personas para escuchar una docena de disertaciones sobre financiación, construcción tradicional y prefabricada, sistemas de ahorro y préstamo, créditos oficiales de origen nacional y foráneo (incidentalmente del BID, dentro del programa de la Alianza), participación sindical y patronal en los planes de vivienda, estímulo oficial e iniciativa privada. Fueron interesantes las exposiciones del presidente del Banco Hipotecario Nacional, en cuanto al concepto de que el plan de vivienda es parte fundamental del desarrollo urbano y de que la ayuda exterior, con lo importante que es, sólo representa un mínimo del esfuerzo que debe hacerse en el país, así como la del representante de la Agrupación Laboral Argentina pro Alianza para el Progreso quien se refirió a la necesaria participación de los destinatarios de los planes de vivienda que, hasta ahora, son elucubrados en cerradas esferas públicas y privadas sin tener en cuenta la opinión ni la posible y realista cooperación de los grupos familiares presuntamente beneficiarios de tales planes.

Asimismo, como delegados del IPRU (Instituto de Planeamiento Regional y Urbano) y como representantes de la Sociedad Central de Arquitectos, tuvimos oportunidad de llamar la atención sobre la importancia y absoluta imprescindencia de que el todavía ausente plan nacional se integre con sendas políticas para programar condiciones favorables a una sana y eficiente vida rural y urbana, considerando la normalización del buen uso de la tierra rural y urbana para bienestar del pueblo como supremo objetivo del planeamiento para el desarrollo físico nacional y latinoamericano. Aclaramos que las ideas de *reforma agraria y de reforma urbana* no deben asustar a nadie que piense en términos de "estructuración regional" y de "sistemas urbanos", como partes de un plan nacional, democrática a la vez que humanísticamente concebido y puesto en marcha.

Advertimos que en nuestro país la reforma urbana —"hermana carnal de la reforma agraria" como se le ha llamado— implica el mejoramiento conscientemente planeado de las ciudades existentes, manejando su remodelación, su protección y su ensanche o limitación al actual tamaño. Recalcan la

importancia que ello tiene, desde que 14 millones (de los 21 que integran nuestra población) viven en las actuales áreas urbanas y señalamos también que las reformas rural y urbana en nuestro país se traducen fundamentalmente en la *apertura de nuevas regiones* y en la *creación de nuevas ciudades*, recordando que los dos millones de habitantes incorporados al Gran Buenos Aires entre los censos de 1947 y 1960 hubieran podido distribuirse en veinte ciudades nuevas de 100.000 habitantes cada una, con el mismo esfuerzo y capitales y con menos gastos improductivos que han requerido y requieren para vivir precariamente en villas miserias, suburbios y barrios subdesarrollados. Reclamamos una política de desarrollo urbano basada en paralelos y concomitantes planes de vivienda y localización industrial. Por último recordamos que el trasfondo de la Alianza para el Progreso está constituido por la "Operação Municipio" brasileña (1953) donde Kubitschek, proponente de la "Operación Panamericana" (1959) tomó inspiración y resumió vivencias de su pasado político-administrativo como intendente municipal; y todos sabemos que la Carta de Punta del Este se define a sí misma como pacto dentro del marco de la Operación Panamericana, hija de la Operação Municipio.

Entre las críticas (muchas de ellas infundadas, por incompreensión y por "pose" de los criticantes) que se hicieron a la Alianza para el Progreso en las Jornadas, quizás la más constructiva resida en hacer notar *el olvido del nivel de desarrollo municipal en todo lo actuado hasta ahora*. Será, incluso, más efectivo aleccionar a los municipios sobre los alcances del programa de progreso de Latinoamérica que hacerlo exclusivamente al nivel burocrático nacional.

Esa es nuestra tesis. Habrá quien dude de su eficacia; pero al menos al soportar los relativamente magros resultados de estos dos años de Alianza en nuestro país (y en la mayoría de los demás) nos queda el beneficio de esa duda para insistir en la doble idea de *latinizar y municipalizar* el programa que, juntos, todos los países americanos hemos convenido con el nombre de Alianza para el Progreso.

"Mucho se habla de desarrollo, tanto que el uso desaprensivo o interesadamente politizado de esa palabra la convierte en un slogan más o fomenta la creencia en fórmulas mágicas para resolver todos los problemas."

Con esta frase inició el ministro de economía las disertaciones que la OEA improvisara en Buenos Aires, entre los días 12 y 14 de agosto último para difundir los principios y fines de la Alianza. Simultáneas y si-

SEÑOR PROFESIONAL:

# CONSTRUYA

con

# Aurora



### HELADERAS ELECTRICAS

Línea americana,  
de avanzado  
diseño, en 4  
tamaños, de 7 a  
12 pies.



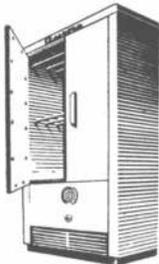
### COCINAS A GAS

Modelo Standard y  
De Lujo, a dos  
colores, en 3 y 4  
hornallas, con  
horno y parrilla.



### CALEFONES A GAS

Automáticos, con  
válvula de  
seguridad, que evita la  
ventilación al  
exterior. Rinden  
hasta 16 litros y  
no requieren  
servicio mecánico,  
porque no tienen  
mecanismos.  
SISTEMA PATENTADO!



### SECARROPAS A GAS

La perfecta  
solución para el  
secado de ropa  
SIN HOLLIN,  
prescindiendo del  
sol y la azotea.  
No requiere instalación  
especial, ni  
ventilación al  
exterior.



### CALEFACTORES A GAS

A rayos infrarrojos,  
con capacidad  
desde 3.000  
a 10.000  
calorías.  
Reemplazan  
ventajosamente la  
calefacción central.

¡JERARQUIZANDO SUS OBRAS!

A su disposición la línea  
más completa en artefactos  
de gran calidad y diseño  
funcional.



7-55 010017

¡Decídase por la calidad y conveniencia de Aurora!

CONDICIONES ESPECIALES PARA LA CONSTRUCCION

AURORA S. A. — GALICIA 1463/69 — TEL. 59-6809 — BUENOS AIRES

Todos los artefactos funcionan con Gas  
Natural, Supergas o Garrafas.

ya  
está  
**blindex**<sup>®</sup>

NERVA

cristal  
templado  
inastillable



ya  
está  
**BLINDEX**

en: 1 Bernar -  
di y Cia. 2 Florida  
Garden 3 Cine Para-  
mount, 4 La Tour de Pa-  
ris, 5 Barynie Automotores ,  
como así también en Ruca-Hué ,  
Hospital Francés, Viviendas Argenti -  
nas, Banco de Londres y América del Sud ,  
etc. Todas ellas confiadas a las cualidades de  
**BLINDEX**, que permiten armar grandes estructuras  
autosoportadas utilizando pequeñas piezas metálicas en  
las uniones entre los cristales templados, eliminando así todo  
tipo de marcos metálicos o de madera. **SANTA LUCIA CRISTAL**

S. A. C. I. F. — BERNARDO ADER 3180 MUNRO — T. E.: 740-0078/79/70

**blindex**<sup>®</sup>

octubre 1963

407



## nuestra arquitectura

Nuestra arquitectura es una publicación mensual de Editorial Contémpera, s. r. l. — capital, 102.000 pesos—, de Buenos Aires, República Argentina. El registro de propiedad intelectual lleva el número 778.757. Su primer número apareció en agosto de 1929 y fue su fundador Walter Hylton Scott, su primer director.

Director: Raúl Julián Birabén. Asesores de redacción: Walter Hylton Scott, y Mauricio Repossini. Colaboradores permanentes: Juan Angel Casasco, Rafael Iglesia, Hernán Alvarez Forn y Federico Ortiz.

Precio de venta en Argentina: ejemplar suelto, 65 pesos; suscripción anual, 650 pesos. Precio de venta en América Latina y España: suscripción anual 8 dólares. En otros países: 14 dólares.

Dirección y administración en Sarmiento 643, Buenos Aires, teléfonos 45-1793 y 45-2575. Distribución en la ciudad de Buenos Aires, Arturo Apicella, Chile 527.

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

<b>artículos</b>	J. M. F. Pastor. Plan nacional de desarrollo, tema de las Jornadas de la Alianza para el Progreso	4
	Rafael Iglesia. ¿Arquitectura en si misma? ...	15
	Martín Augusto de la Riestra. Influencia de las ideas de Ortega y Gasset sobre una teoría de la arquitectura .....	21
	Juan Manuel Llauró. Una opinión sobre la pintura y el premio Di Tella .....	28
<b>urbanismo</b>	Patricio H. Randle. Los orígenes de la uniformidad de las ciudades pampeñas .....	33
<b>historia</b>	El siglo XIX en Argentina. La nueva estación terminal en Retiro del Ferrocarril Central Argentino (primera parte) .....	45
<b>diseño</b>	Un equipo para hotel .....	11
<b>obras</b>	Jorge S. Chute. Casa en Bergallo 136, Lomas de San Isidro, Buenos Aires .....	15
	Rojo y Borioli. Casa en Nicanor Carranza s/n, Córdoba .....	29
	Rojo y Borioli. Casa en Belgrano s/n, Córdoba	30
	Rojo y Borioli. Casa en 9 y 12, Córdoba ....	32

Termina la presentación de la Estación Terminal del Ferrocarril Central Argentino, en Retiro, presentada en nuestra serie "Siglo XIX".

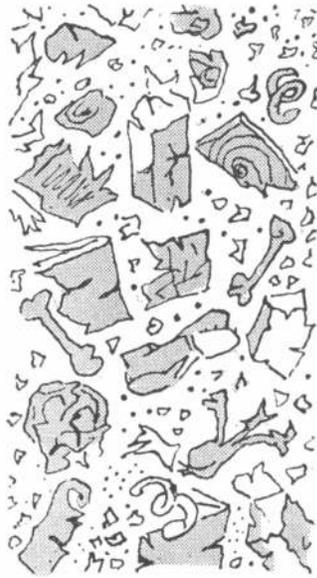
Iniciamos la publicación de una serie de notas del arquitecto Roberto Champion sobre las corrientes de la arquitectura contemporánea, orígenes, desarrollo y recíprocas influencias.

En "diseño", Mauricio Repossini muestra y juzga los trabajos de STILKA, de los jóvenes arquitectos Castro y Leiro, y agrega la presentación de sus obras arquitectónicas en la ciudad de Buenos Aires.

Rafael Iglesia continúa su artículo sobre arquitectura argentina presentando una casa (casa Minuto) de Horacio Berretta, en Ramos Mejía.

en el próximo número

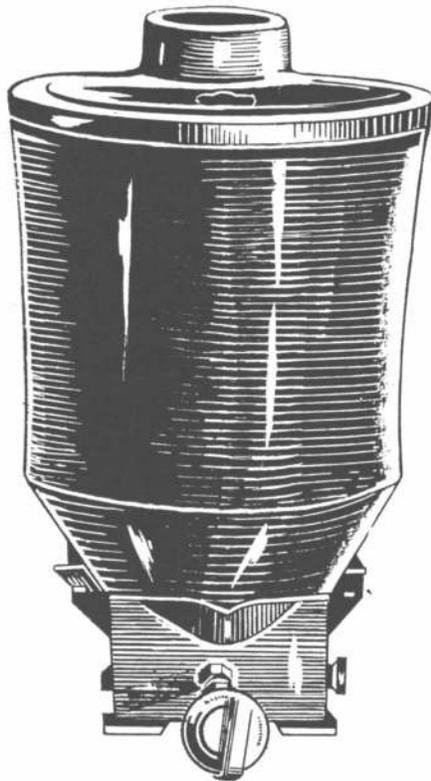




# Tire la basura

## al primer **INCINERADOR FAMILIAR**

### ...y a gas!



- Suprime el tacho de basura, principal fuente de contaminaciones.
- Reduce los desperdicios a cenizas.
- Soluciona el problema de la irregular recolección domiciliaria.
- Evita el contacto directo con las personas.
- Es adaptable y ubicable.
- Tiene garantía por 5 años.

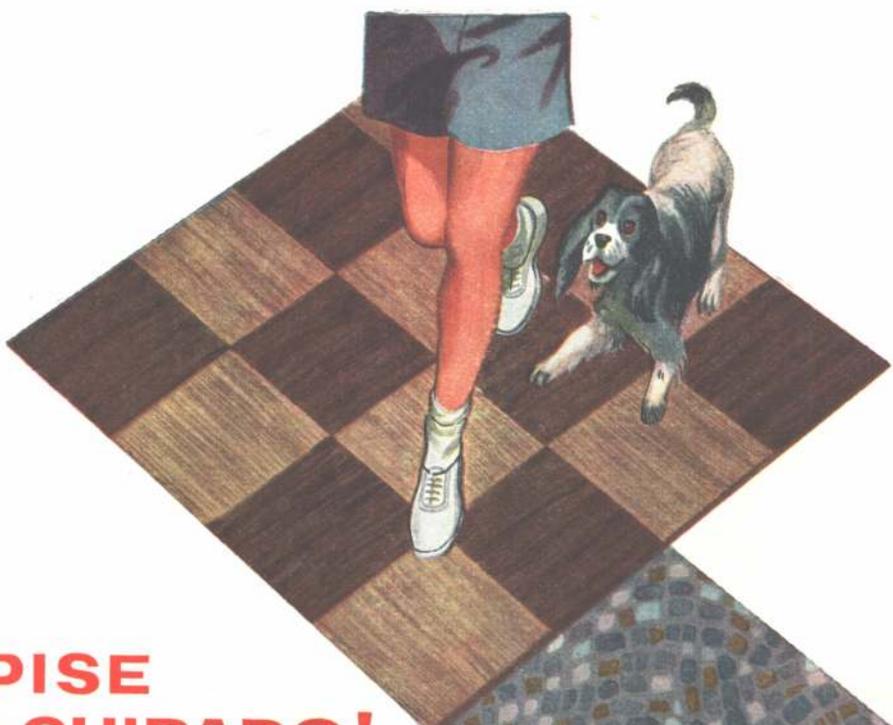
SEÑOR PROFESIONAL DE LA CONSTRUCCION:  
TENGA EN CUENTA ESTE ARTEFACTO CUANDO  
REQUIERA EL MAXIMO CONFORT

# Adriano

**INCINERADORES y QUEMADORES**

Florida 910

Valentín Alsina



**PISE  
SIN CUIDADO!**

ES

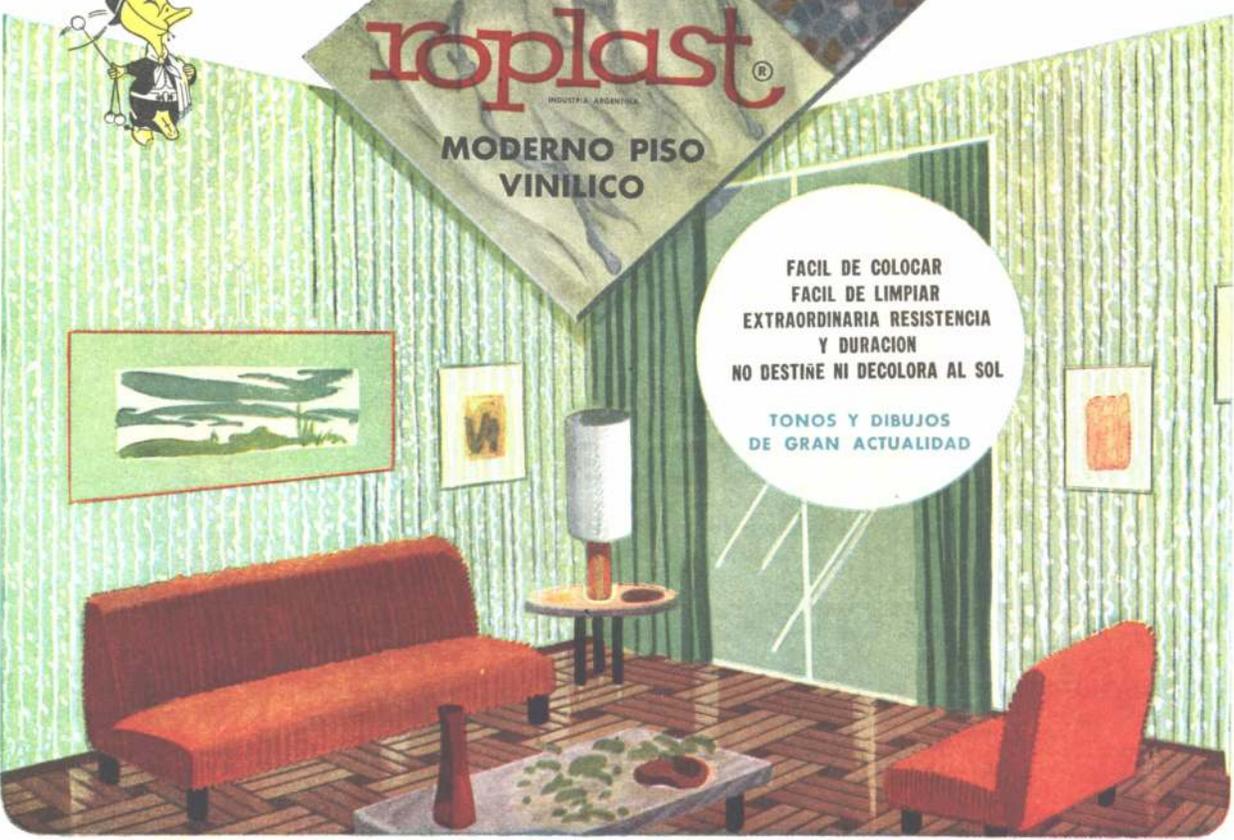
**roplast®**  
INDUSTRIA ARGENTINA

**MODERNO PISO  
VINILICO**

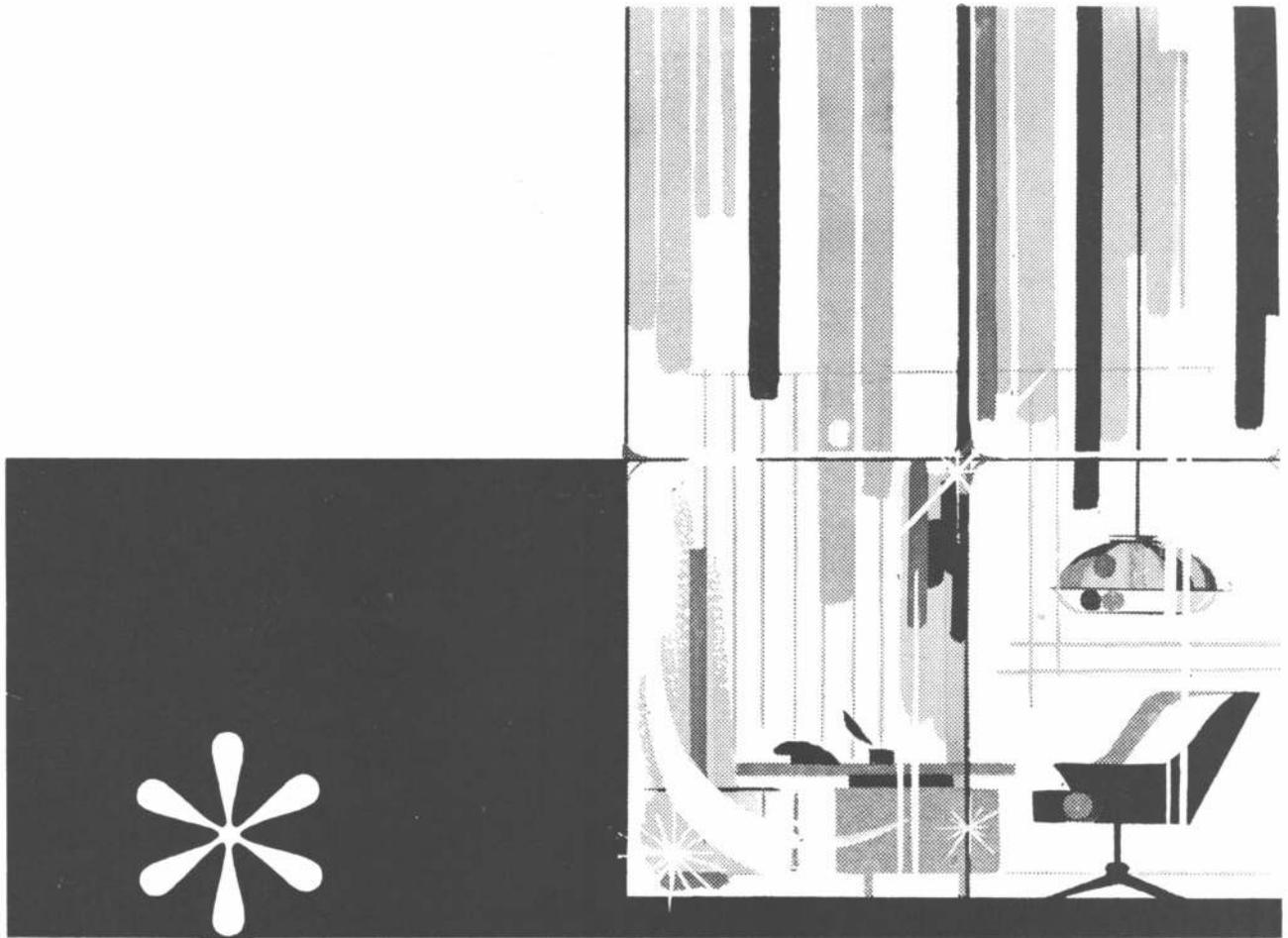


FACIL DE COLOCAR  
FACIL DE LIMPIAR  
EXTRAORDINARIA RESISTENCIA  
Y DURACION  
NO DESTINE NI DECOLORA AL SOL

TONOS Y DIBUJOS  
DE GRAN ACTUALIDAD



Es un producto **VIPLASTIC S.A.C.I.** - Piedras 1073 - Buenos Aires



# ARMOURPLATE

Para el edificio que Ud. tiene en construcción, ARMOURPLATE es un elemento indispensable. ARMOURPLATE es el cristal de seguridad que Ud. debe colocar en puertas, paneles o tabiques divisorios... porque ARMOURPLATE es cuatro veces más resistente que cualquier cristal común de igual espesor, no se astilla y no tiene ondulaciones. ARMOURPLATE es imprescindible en la construcción moderna. Es luz y alegría. Para mayores detalles o consultas dirijase a: Pilkington Bros. Ltda., Avenida Callao 220, 2do. piso, Buenos Aires.

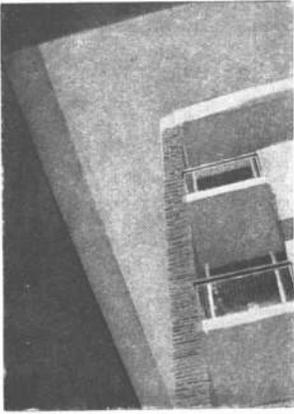
**significa  
seguridad  
y protección** 

**ARMOURPLATE: el cristal de seguridad para protección máxima.**

sólo el  
cristal  
de seguridad  
lleva la marca  
registrada

**ARMOURPLATE**

**ARMOURPLATE**



Un equipo para hotel

Un concurso ganado por los arquitectos Koppmann y Lubavsky

medio, el hotel exhibe hoy un equipo interior (muebles) según diseño de los propios arquitectos. Este hecho configura además, la circunstancia de que este hotel se presente ahora como una *unidad* de arquitectura-equipo. En este sentido, se ha procurado en el diseño que estos muebles sigan la tónica del edificio en cuanto a grado de *civilización*. Son de formas simples, sólidos, constituidos por piezas modulares, con medidas y secciones que se repiten, constituyendo una gran serie. Se pensó en la fabricación a máquina, con un mínimo trabajo de banco. Materiales: viraró, suela de potro para sillas y sillones; esterilla con estructura de hierro redondo, cuero y goma-pluma, laminado plástico, herrajes de bronce.

Para adjudicar el trabajo se realizó un concurso de diseño

y precio. Las ofertas incluían, pues, el proyecto y el presupuesto. Las ofertas fueron examinadas por un jurado de diez miembros; entre ellos, un profesor de la escuela de arquitectura del Chaco, el director de arquitectura de la provincia y otros arquitectos y funcionarios. Antes de abrir los sobres con los precios el jurado —que ya se había expedido en cuanto al diseño propiamente dicho— consideró conveniente extender sus funciones a la consideración de los precios. Para la apreciación de la mejor oferta hubo, pues, una dualidad diseño-economía. En este aspecto, la presentación de KL obtuvo el segundo puesto en cuanto a diseño y el primer lugar en cuanto a precio, adjudicándosele el trabajo. El trabajo que obtuvo el primer lugar en cuanto a diseño (arquitecto Maseras, de Corrien-

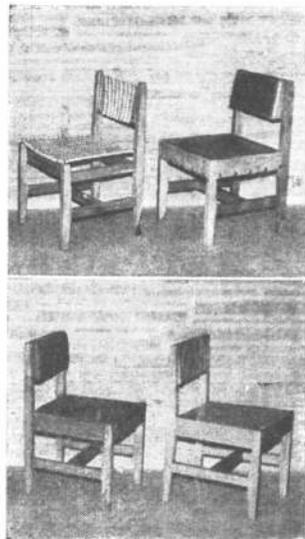
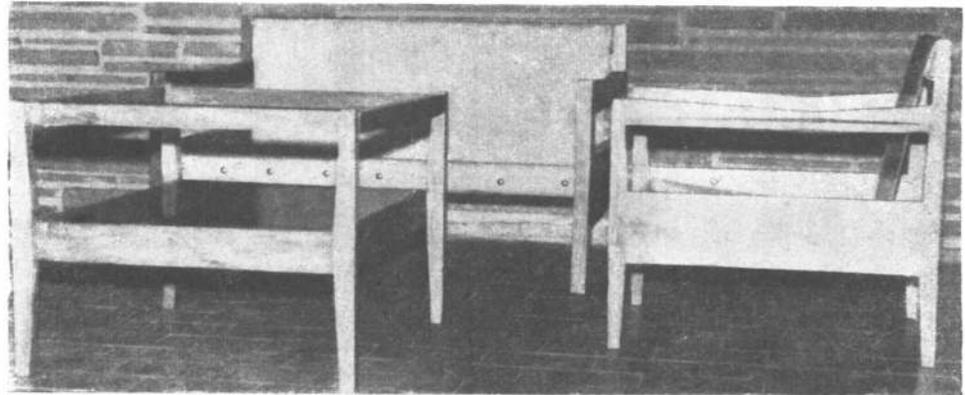
tes) incluía formas y materiales novedosos y variados; el precio resultaba, en mucho, superior a la oferta de los propios arquitectos. Con esta decisión se han logrado resultados interesantes en cuanto a que el equipo no destruye el espíritu y las características especiales de la obra.

Debe mencionarse también que los muebles fueron totalmente ejecutados en un taller de la zona (Bagnus), con mano de obra local y que los resultados obtenidos fueron muy satisfactorios.

El estudio constructivo de las distintas unidades, demandó un prolijo estudio de detalle y ajuste de medidas. De ese análisis se llegó, finalmente, a planos de detalles para cada unidad. Como dato de interés, publicamos el correspondiente a una *reposera* que, por su forma y características, se consti-

una nota de Mauricio Repossini

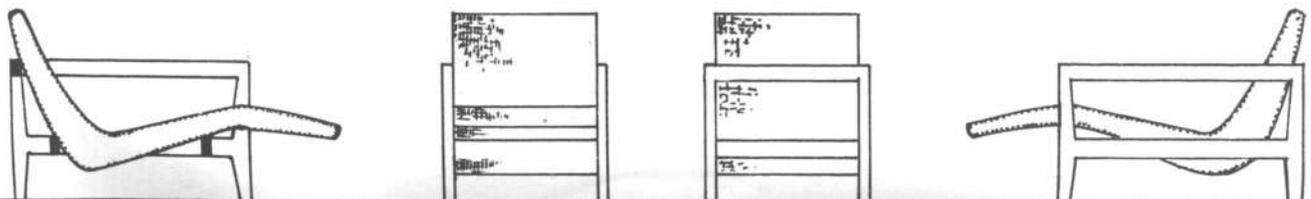
na (402) publicó en detalle el hotel de Cruzú Cuatiá (Corrientes), propiedad del Instituto de Ahorro y Previsión de la provincia (L. Koppmann y S. Lubavsky, arquitectos). Como caso excepcional en nuestro



tuye en un elemento fundamental en los espacios abiertos del hotel. Esta reposera ha sido ejecutada en viraró, con esterilla sobre armadura de hierro redondo.

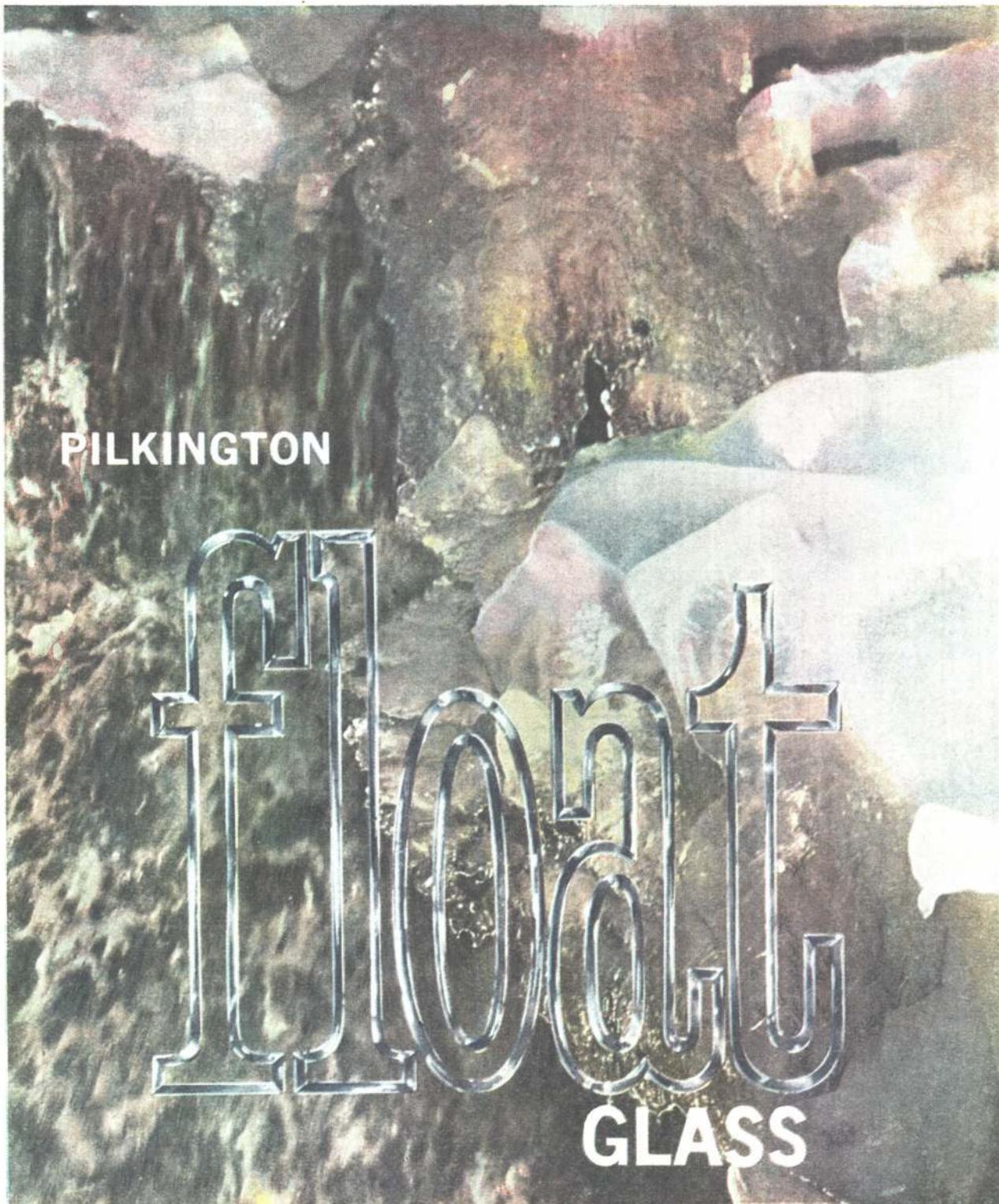
Igualmente ilustrativo resulta el conjunto, en el vestíbulo del hotel, compuesto de sillones y mesa, con estructura de viraró, suela de potro y tachas de bronce.

El conjunto de sillas muestra los distintos tipos adoptados, que correspondían a elementos para distinto uso (dormitorios, comedor, servicio) y que registran, por otra parte, el sentido de *unidad conceptual* a que hacíamos referencia. Fotos de los muebles: Ruiz Díaz.



# NUEVO BRILLO! NUEVA CLARIDAD!

*el nuevo Float Glass de Pilkington ha hecho anticuado al cristal pulido*



**PILKINGTON**

**float**

**GLASS**

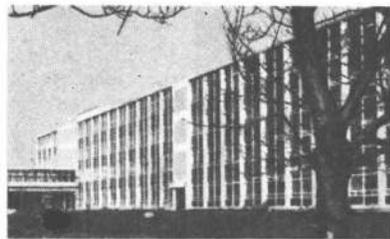
# La mejor selección de vidrios para la construcción proviene hoy de PILKINGTONS

Float Glass es el máximo adelanto en la técnica de la fabricación del vidrio en más de un cuarto de siglo. Este método revolucionario de producir un cristal que posee las mejores cualidades tanto del Cristal Pulido como del Vidrio Común, fue inventado y desarrollado por Pilkingtons, quien tiene ahora en uso uno de los hornos más grandes para vidrio que se hayan construido jamás. Haciendo flotar la cinta de cristal sobre la superficie de un metal fundido, el proceso Float produce un vidrio con la claridad de cristal, sin distorsiones, pero con mayor brillo aún. El Float ha hecho completamente anticuado el uso del Cristal Pulido. Para calidad en colocaciones especifique siempre Float de Pilkington.

Para cada necesidad de la construcción moderna hay una novedad en la selección de vidrios de Pilkington. Hay vidrios Pilkington para todo tipo de colocaciones, vidrios con diseños para todos los gustos, vidrios de revestimiento en la más amplia selección de colores en existencia, ladrillos huecos de vidrio en los diseños más modernos, y cristal Armourplate para construcciones de paredes y conjuntos sin necesidad de barras de colocación.

## PILKINGTONS ENCABEZA LA INVESTIGACION EN EL MUNDO

En Lathom, Lancashire, Pilkingtons ha construido y equipado uno de los laboratorios de investigación de vidrios más grandes y modernos del mundo. Los laboratorios Lathom, en donde trabajan 500 personas, están constantemente buscando nuevos progresos en la fabricación de vidrio con el objeto de suministrar al diseñador y al constructor mejores y más interesantes materiales con que trabajar. Pilkingtons mantiene, también, el laboratorio analítico de vidrios más grande del mundo, que realiza un control permanente de los productos de las fábricas de Pilkington en todo el mundo.



Parte de los laboratorios Lathom, el centro más grande del mundo para la investigación de vidrios.

## LA MEJOR SELECCION DE VIDRIOS DE CONSTRUCCION EN EL MUNDO

Para cada necesidad de la construcción moderna hay una novedad en la selección de vidrios de Pilkington:

- Float • Cristal Pulido • Vidrio Común • Con Diseños • Cristal Armado • Absorbente de Calor • "Vitrolite" • Puertas de "Armourplate" y "Armourcast" • Vidrios de color para revestimiento • Claraboyas • Ladrillos huecos de Vidrio • Unidades de doble colocación "Insulight" • Vidrio de Reflexión Difusa • Hojas de vidrio Louvre.

## EL REPRESENTANTE DE PILKINGTON EN BUENOS AIRES



Robert Greenall

El Sr. R. Greenall ingresó en la firma el 25 de agosto de 1920, comenzando en el Departamento de Ventas para Exportación en la Casa Matriz y en 1929 fue transferido a Río Grande do Sul como sub-agente residente. Regresó a Inglaterra en 1931 y pasó luego a Suecia y Noruega Oriental como agente, fijando su residencia en Estocolmo en enero de 1932. Dos años después retornó a Casa Matriz donde permaneció hasta 1942, fecha en que se ofreció para servir en las fuerzas de Su Majestad. Volvió a Casa Matriz en 1945 donde permaneció hasta 1949, fecha en que fue trasladado a Londres donde actuó hasta 1958, año en que se lo designó Gerente de la Sucursal de Buenos Aires, cargo en que se desempeña actualmente.

## PARA SOLICITAR INFORMACIONES

Enviar este cupón a: R. Greenall, Pilkington Brothers Ltd., Callao 220, 2º piso, Buenos Aires.

Rogamos enviar folleto sobre.....

(Especificar tipo de vidrio o su aplicación)

Nombre.....

Dirección.....

## PILKINGTONS

EL NOMBRE MAS GRANDE EN EL MUNDO DEL VIDRIO  
ST. HELENS, LANCASHIRE, INGLATERRA



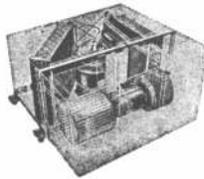
# Surrey

## LA LINEA MAS COMPLETA EN AIRE ACONDICIONADO

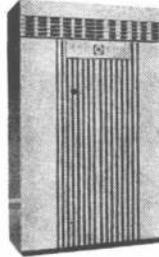
**ACONDICIONADOR DE VENTANA:** Acondicionador individual, para habitación, de estilo moderno, combina con cualquier decoración; son los PLUS COMPACTOS SURREY que: refrigeran, calefaccionan, deshumectan, filtran, ventilan y circulan el aire.  
**CAPACIDAD 1, 1 1/2 y 2 HP**



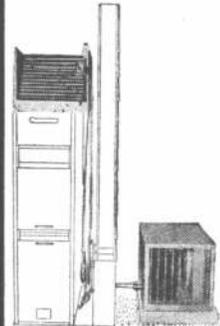
**ADAPTOMATIC:** Acondicionador de aire integral para refrigeración, deshumectación y ventilación con distribución del aire y condensación a aire a través de conductos.  
**CAPACIDAD DE 3 a 5 TONELADAS.**



**CAC:** Acondicionador de aire autocontenido, para refrigeración, deshumectación, circulación, ventilación y filtrado del aire. Atractivamente diseñados para usar dentro o fuera del espacio acondicionado; con o sin conductos.  
**CAPACIDAD DE 5 a 40 TONELADAS.**



**ACONDICIONADORES SISTEMA SEPARADO:** La unidad condensadora a aire, es ubicada al exterior y el sistema de enfriamiento dentro, sobre un HIBOY o en la cafetería de distribución.  
**CAPACIDAD DE 2, 3 y 5 HP**

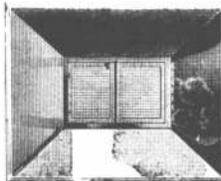


### CALEFACCION A RAYOS INFRARROJOS

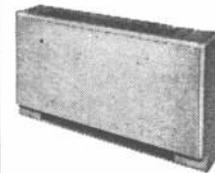
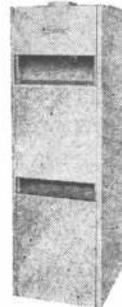
**IR-400:** Calor por convección, suave y uniforme, es el resultado de la doble acción del calor por radiación infrarroja combinado con la circulación de aire caliente. La aireación permanente no ocasiona pérdidas importantes de calor.  
**CAPACIDAD 3000 c/h.**



**IR-6000** Diseñado especialmente para aplicaciones industriales y comerciales. Calefacciona fábricas, vestuarios, depósitos, locales abiertos y se utiliza en procesos industriales, como hornos de secado, etc.  
**CAPAC. 3000 y 6000 c/h.**



**HIBOY:** Calefacción central totalmente automática, a gas, por circulación de aire caliente forzado y filtrado. Proporciona calor uniforme y limpieza en todos los ambientes. Seguridad y economía. Se instala con o sin conductos.  
**CAPACIDAD DE 20.000 a 35.000 c/h.**



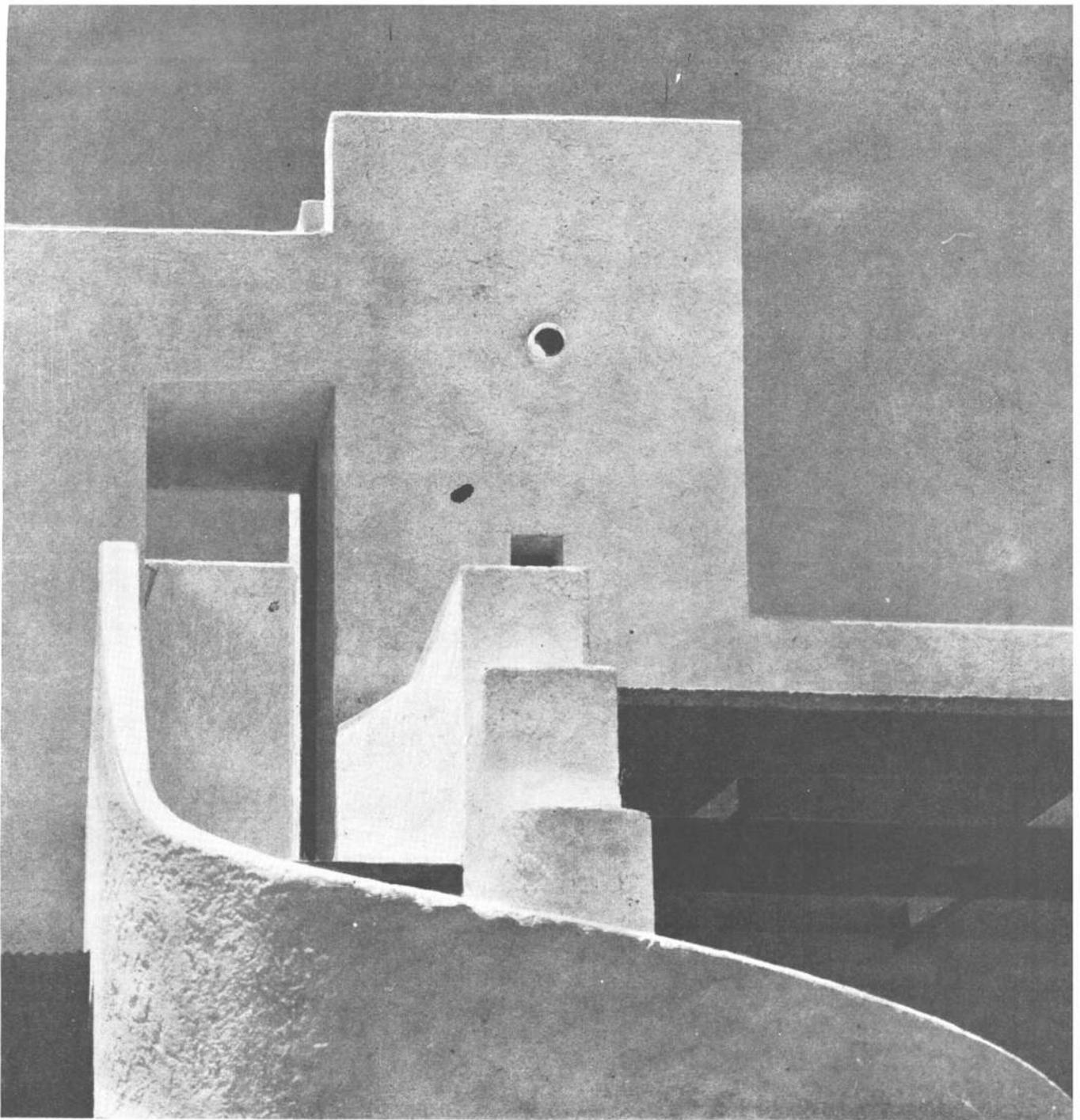
**REMOTAIRE:** Acondicionador de aire hidrónico, de control individual, para refrigeración, calefacción, deshumectación, circulación, y filtrado con toma de aire exterior (opcional) y regulación del caudal de aire.

Para los Señores profesionales que deseen una mayor información, ponemos a su disposición la experiencia acumulada por AMERICAN STANDARD, a través de nuestra DIVISION INGENIERIA, cualquiera sea el problema de aire acondicionado.



**VENTAS: JUNIN 151 T. E. 49-8870/8380**  
**FABRICA: JUJUY 1657 T. E. 91-5407/3274/6490**

**Surrey S.A.C.I.F.I.A. PRIMERA FABRICA ARGENTINA DE ACONDICIONADORES DE AIRE LICENCIADA DE AMERICAN STANDARD - NEW YORK**



## ¿Arquitectura en sí misma?

Proyecto y dirección: arquitecto Jorge S. Chute. Construcción: empresa El Redentor. Comitente: señor Gilberto Lepre. Ubicación: Bergallo 136, Lomas de San Isidro, partido de San Isidro, provincia de Buenos Aires. Superficie cubierta: 95 m<sup>2</sup>. Superficie del terreno: 372 m<sup>2</sup>.

Lomas de San Isidro es una zona que recién está configurándose como barrio. En un principio fue el lugar buscado por la alta clase media para construir, en un arbolado paisaje suburbano, sus grandes quintas veraniegas. La presencia de estas quintas prestigió el lugar, alrededor del cual comenzaron a lotearse, esta vez con dimensiones exiguas, los terrenos de las quintas más antiguas. Así surgió un típico barrio-dormitorio, dependiente de la Capital Federal.

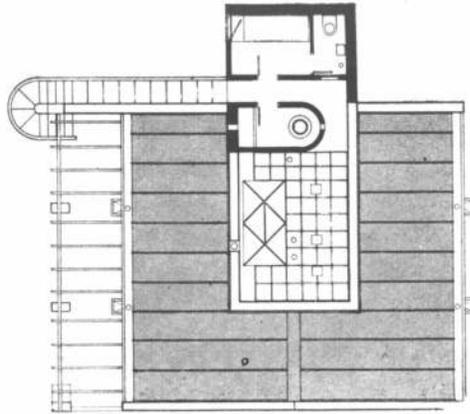
A pesar de ello, la zona tiende a estructurarse poco a poco como un barrio con sus propias características y con las inevitables relaciones sociales que corresponden a esta estructuración. Sin escuela primaria, sin centro de reuniones (se suple su ausencia con reuniones

en casas familiares), sin iglesia; el barrio tendrá que desarrollarse mucho para llegar a ser tal. Entretanto, las casas siguen adosándose unas a otras y a duras penas la reglamentación impuesta para los *barrios residenciales* salva unos metros de jardín sobre la calle.

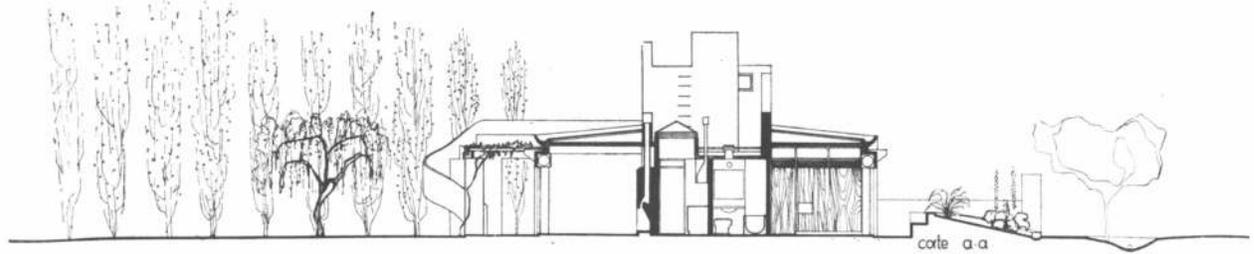
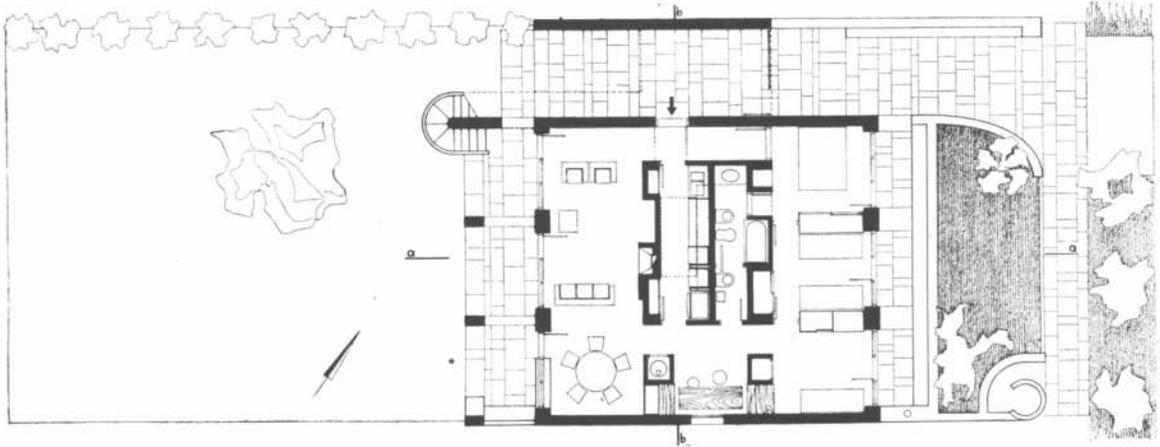
La casa que Chute construyó en este lugar *f2* y *f3* está dedicada a una familia de la clase media: un matrimonio con dos pequeños hijos varones (1 y 2 años). Las necesidades de una familia así constituida debían satisfacerse en 100 m<sup>2</sup> de superficie cubierta, aunque un análisis detallado señalaba como deseable una mayor amplitud.

Chute se encontró así frente a un programa típico; a un terreno desgraciadamente típico, con dos medáneas de

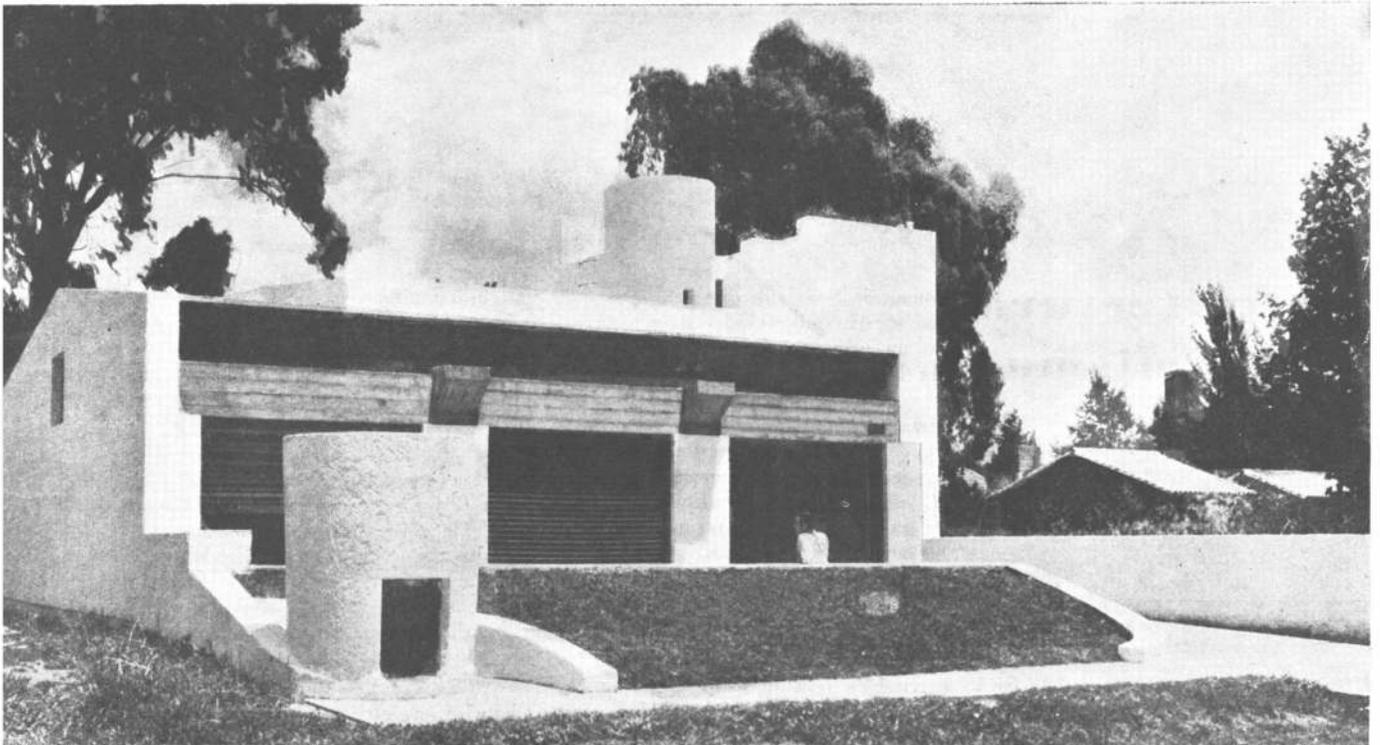
1

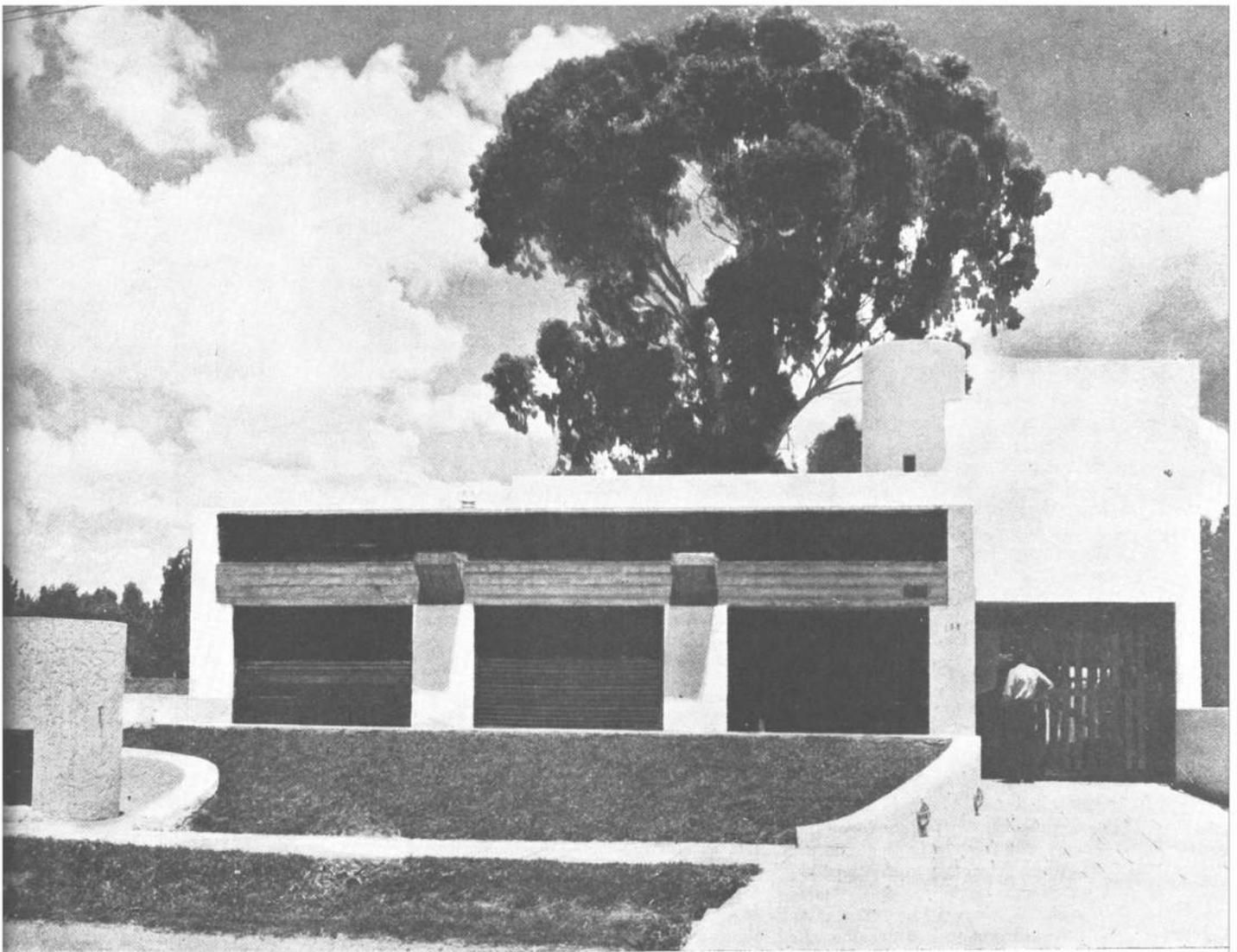


escala 1:200



2





3 terminantes; y a un equipo constructivo también típico: la pequeña empresa formada por algo más que una cuadrilla de albañiles.

Con ésta, más la inevitable premisa económica, hubo de proyectarse la vivienda.

El partido adoptado fue determinado, según la memoria presentada por el autor, por los siguientes factores: programa, carácter del barrio, proporciones del terreno. De acuerdo con ello, la casa saltó de medianera a medianera, dejó libres al frente algunos metros de jardín, sobre los que abren los dormitorios, y reservó para el fondo el jardín de uso, sobre el que se abre el estar-comedor.

La organización interior está estructurada alrededor de un núcleo formado por los espacios sirvientes —cocina y baño— iluminados cenitalmente y circundados por un espacio intercomunicante e intercomunicado donde cada zona está determinada por elementos livianos de madera: los dormitorios, el comedor de diario, el comedor *propia-mente dicho* y el espacio de estar.

La clave de la casa es esta continuidad espacial que ha sido hábilmente mane- jada con los elementos divisorios (ro-

peros, armarios) y enriquecida con volúmenes de mampostería que recuerdan los muebles-esculturas de Le Corbusier en las maisons Jaoul o en la villa Sarabhai *f4*. Gracias a esta continuidad la casa es atravesada por el aire y por la luz. Los ambientes-caja, tan criticados por Wright, tan disimulados y alterados por Le Corbusier, son superados por esta arquitectura decidida a no enmarcar el espacio con límites rígidos y menos aún con límites conformados según la geometría del cubo. Sólo escapa a esta continuidad el piso superior donde se hallan el dormitorio y el baño de servicio y una pequeña terraza.

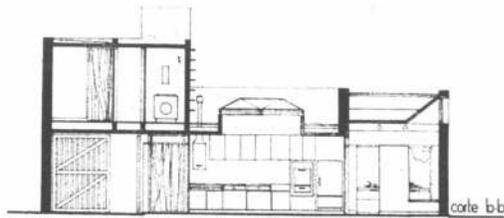
La solución propone una vida familiar de encuentro, cuyo recogimiento hacia adentro está acentuado por la orientación de la sala de estar y el comedor, los que se abren sobre el jardín del fondo y se continúan en él en una zona de transición que está definida por la pérgola que cubre un patio de loset de hormigón armado.

La intención ha sido la de crear un espacio habitable enriquecido por las formas y que permita una vida familiar plena, con todos los matices correspondientes: encuentro, recogimiento, aislamiento y comunicación personal. Un

espacio anti-departamento y que, evidentemente, parte de una definición de vivienda familiar que supera al mero abrigo.

Contra ese intento conspiraron las medidas del terreno, propias de un loteo cuyas motivaciones se basan en el lucro, y la dificultad de construir a un precio económico un diseño tan rico formalmente. Y conspira también la organización actual de la vida ciudadana que pone en crisis tal organización familiar al permitir la reunión completa sólo los fines de semana.

Así, la arquitectura viene a ser expresión de dos individualidades: la del comitente y la del arquitecto. Ambos consideran a la *obra*, para ambos *su casa*, como un hecho aislado, original e irrepetible. Esta actitud frente al proyecto, cuyo exponente máximo ha sido Frank Lloyd Wright, corresponde en el mundo actual, a aquellos países cuya economía está basada en la abundancia. Frente a los problemas que se presentan en otras partes del mundo (y son más del 80%) cierta crítica ha intentado negativizar esta consideración de cada obra de arquitectura como un hecho único, original e irrepetible. A tal punto se ha desarrollado esta opinión subya-



cente en todos los flirteos entre los arquitectos y el diseño industrial que la arquitectura concebida como obra única, fruto de un impulso creador también único e irrepetible, ha sido calificada de *diseño aristocrático* (1).

Ni tanto, ni tan poco. Si atendemos a la situación mundial actual, todo diseño basado en la des-economía, o en el despilfarro, es casi una afrenta a la humanidad. En este sentido, la obra culmina cuando logra una solución óptima, no máxima ni mínima, donde la ponderación de todos los factores que intervienen en la arquitectura señala un punto de compromiso óptimo. Así entendido, el *standard* cobra un significado distinto a aquel que le asignan las frecuentes críticas contra la *standardización*. El *standard* es así la guía, lo que se toma como punto de comparación o nivel óptimo o, yendo a su raíz etimológica, lo que se mantiene firme, en pie.

La anti-*standardización* que, en cierto modo, está predicada por la obra de Chute, defiende, en primer lugar, una vida más rica frente a la monotonía propuesta por elementos iguales repetidos en serie como las hileras de innumerables casas de obreros ingleses en Manchester o Birmingham o la alineación de no menos innumerables *chalets* construidos por los especuladores de la construcción de las *lewittowns*, en los Estados Unidos de América. Esta monotonía ha sido la causa del malentendido sobre lo *standard*. Por sí solas la repetición formal, la producción masiva y la monotonía resultante no constituyen un *standard*; a lo sumo, resultan en un amontonamiento de cosas iguales. El concepto de *standard* válido para la producción actual significa el establecimiento de un nivel de calidad óptimo, logrado a partir de una definición clara del problema. Este nivel, una vez encontrado, es un punto de comparación y de producción que no tiene necesariamente que resultar en la monotonía o en el empobrecimiento de la experiencia de vivir (2).

Reaccionando contra una *standardización* confundida y mal definida, la arquitectura actual ha defendido, en segundo lugar, al acto de creación libre y casi (o del todo) espontáneo, frente a la producción como resultante de estrechos métodos de investigación y análisis. Esta defensa ha llevado a la arquitectura a seguir el camino de *liberación* con respecto a todo compromiso que ya han seguido otras artes; como ejemplo más claro, la pintura. En el caso de la pintura vemos que el acto

de ser *ella misma* significó el abandono de toda relación de dependencia con lo figurativo, lo evocativo y lo decorativo (3), hasta coincidir con el deporte en la búsqueda del placer físico que deriva del hecho de pintar, *action painting*. Así, la pintura se desliga de todo compromiso ajeno a sí misma, fuera éste del orden que fuere: semántico, social, estético.

Desde el siglo XIX, *l'art pour l'art* no pudo ser nunca bandera de la arquitectura; ésta, por definición (y ésta fue una de nuestras hipótesis de trabajo), no puede dejar de comprometerse con la utilidad. No es entonces fácil para la arquitectura seguir el mismo camino de la pintura; de hacerlo, perdería su propia condición de tal.

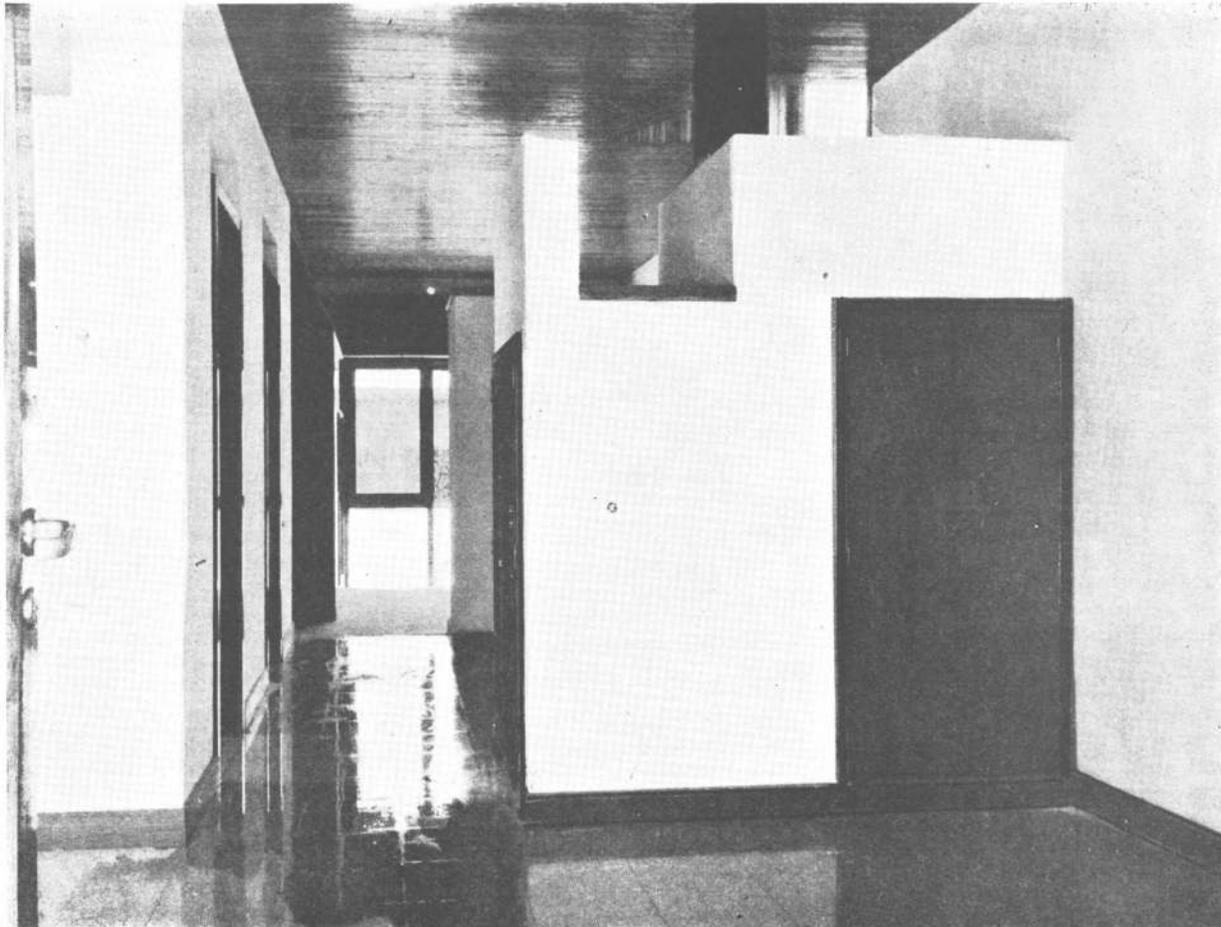
Sin embargo, en una dirección completamente opuesta a aquella que sostenemos, cierta arquitectura ha elegido el camino de la pintura y, en busca de una equivocada *mismidad*, se ha ensismismado en lo que ella entiende que es su liberación. Esta liberación no es tal; es casi una auto-negación y llega a ser, a veces, una enajenación en lo formal. Los ejemplos abundan en toda la arquitectura fantástica que mencionáramos en un artículo anterior. Sin llegar a esa *liberación* total, esa tendencia, que hace de la arquitectura una dudosa forma de escultura, tuvo su antecedente en los experimentos del expresionismo, desde Sant'Elía a Mendelsohn, y, en ciertos detalles, en las obras de Wright y Le Corbusier. Pero Wright y Le Corbusier han utilizado estas formas como complemento de su arquitectura; como esculturas sirvientes al todo arquitectónico: los remates de la Price Tower, la fuente en los fondos de Ronchamp o la mano abierta en Chandigarh. Aquí también, en la obra de Chute y en ciertos detalles, está presente esa enajenación de lo arquitectónico en lo escultórico: la concepción volumétrica, escultural, de los embudos de desagüe, del gabinete para el gas envasado *f2*; la baranda de la escalera *f7*; y el semicilindro que encierra al lavadero *f1* y *f2* (éste último logrado a costa de la iluminación natural y abundante). Toda la casa cobra un aspecto de escultura excavada, de fuerte volumetría exterior exaltada por el blanco del revoque.

Formas fuertes, sin duda, quizá demasiado fuertes para la dimensión de la obra. Ellas son un rechazo de la *standardización*, de lo prefabricado y de lo mecanizado. Si consideramos estas tres características como valiosas en sí mismas, como con frecuencia se sostiene

en los medios arquitectónicos, la frase que encabeza este párrafo expresaría un juicio negativo. Pero si observamos que las circunstancias, aquello que hemos llamado "los hechos irreductibles y obstinados" (na 405), obligaban a rechazar o priori, por impracticables en un caso aislado, otras salidas, podremos entender mejor la subordinación de lo técnico a lo formal. Pero esto no puede impedirnos señalar que, en el orden técnico, el impulso formal subordinó aún a aquellos hechos en los que era posible buscar un *standard*, o mejorar el rendimiento de los métodos de trabajo o sanear la organización de la construcción, aún en la escala de cuadrilla.

Chute asegura en su memoria que "esta vivienda, independientemente de su tamaño, no es una vivienda económica... esto se debe al carácter artesanal de la construcción".

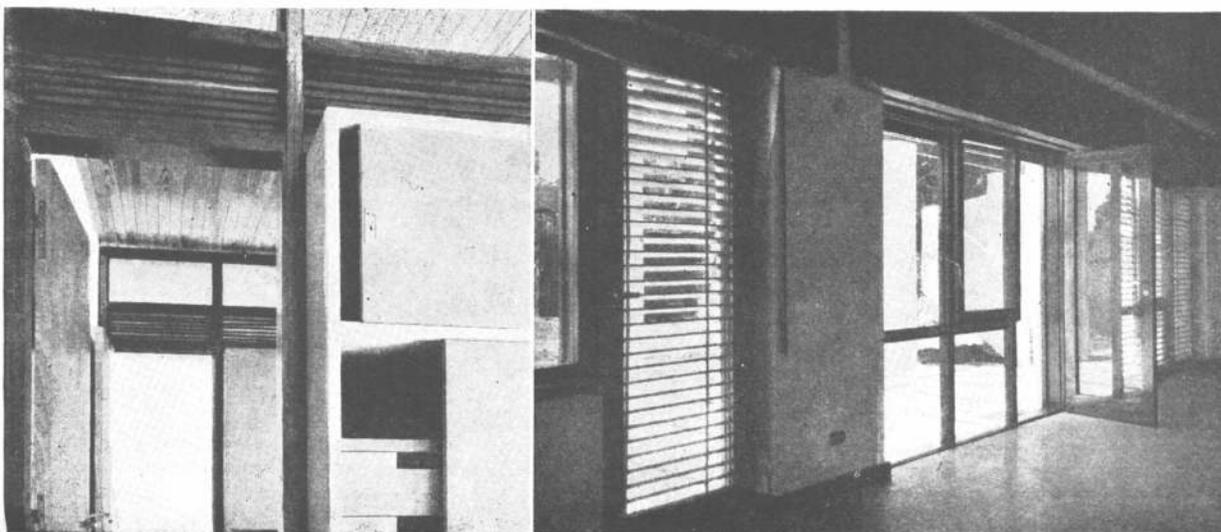
Este artesanado en la construcción era inevitable, por lo menos en las circunstancias en que se gestó la casa. Pero la crítica de Van Ettinger al diseño aristocrático puede alcanzar a Chute, no en lo artesanal de la construcción, sino en el carácter artesanal que tuvo el diseño propiamente dicho. Nuestra facultad de arquitectura (4) y, en general, toda la crítica arquitectónica, admite como positiva la actitud del arquitecto-artesano que se desvela sobre el proyecto e inventa a nuevo todos los detalles. Tomando como ejemplo al Frank Lloyd Wright de fin de siglo o a ciertas obras de Le Corbusier, esta actitud artesanal ha sido alentada y destacada. Necesario en la etapa de formación, este quehacer manual no lo es, sino excepcionalmente, en la acción profesional. Todos recordamos el método del estudio Saarinen: maquetas en escala 1:10 y, aún, en escala 1:1. Quien aplica esta actitud como procedimiento habitual se hace pasible de la crítica del director del Bawcentrum: "Parece no haber objeción a ciertos elementos *standard*, tales como puertas, cocinas y similares, pero para el resto hay una tendencia, siempre que es posible, a hacer un diseño nuevo para cada caso individual. Esto causa un enorme desperdicio de trabajo en las oficinas de los arquitectos"... Esto es lo que Van Ettinger llama despilfarro en el diseño. Este despilfarro puede ser una consecuencia de la voluntad formal. En su memoria, Chute analiza la des-economía obligada de la construcción de este modo: "El problema se debe a la falta de mano de obra especializada. Trabajar sobre planos en escala 1:2



4

1. Volumen del lavadero, acceso a la azotea y cuarto de servicio visto desde la parte posterior de la casa. 2. Frente de la casa. 3. Otra vista del frente hacia donde dan los tres dormitorios. 4. Fotografía tomada desde el comedor hacia el pasillo que tiene, a la derecha, un comedor "de diario" pedido por el propietario, a la izquierda, las entradas a la cocina y a los baños, y al fondo, los dormitorios. 5. Armarios separadores entre dormitorios, de excelente terminación. 6. Contacto entre el sector de estar con la terraza posterior. 7. Fachada posterior, hacia el jardín. Las fotos de esta nota son de **j. m. lepley**.

5-6



“tanto en mampostería como en carpintería de madera, obliga al obrero a una interpretación del trabajo a realizar que modifica sus hábitos constructivos. Este hecho se traduce en un mayor costo de mano de obra. Además, la pluralidad y discontinuidad de los trabajos a realizar inciden en el costo de una vivienda aislada...” Al hacerlo se olvida de la deseconomía que significa el trazado minucioso, sobre-trabajado de los detalles. Casi sin quererlo, Chute ha sido él mismo el artesano de su obra. La necesaria intensificación del trabajo que precede a la construcción, para obtener más por menos, no debe resultar tanto en una minuciosa descripción de lo que se construirá, sino en una especificación precisa y escueta y más aún en una planificación lógica de la técnica a usar. La casa no es sólo artesanal porque artesanos fueron los albañiles que la constru-

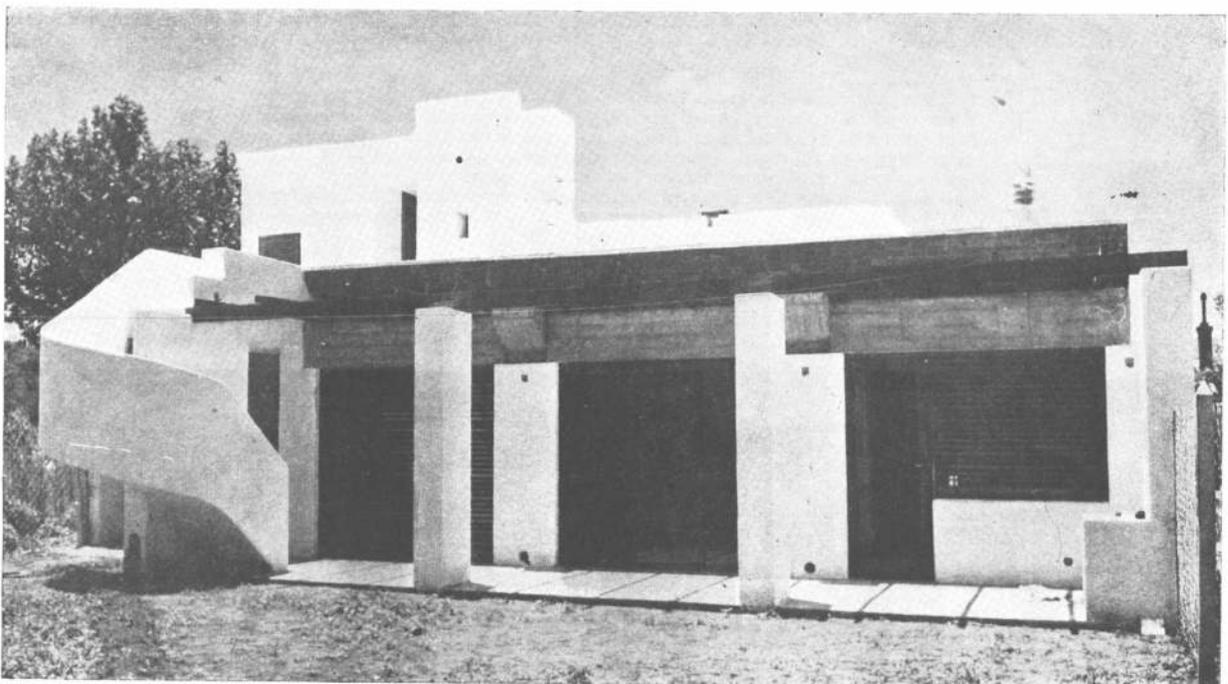
yeron sino que lo es también porque Chute la proyectó con cuidado artesanal, continuando la más antigua tradición que considera al artista como la expresión más acabada y calificada del artesano.

“Es imposible que el artista arquitecto tienda a considerar cada diseño como un problema completamente nuevo y único”. Así sigue diciendo Van Ettinger (5) y, hasta aquí, parece tener razón; pero una página más adelante agrega: “es imposible tratar cada proyecto de edificio como un problema único y crear en cada caso una pieza de arte original”; y aquí ya no es posible darle la razón. Buscar el *standard* como nivel óptimo, no despilfarrar esfuerzo creador en detalles que hayan logrado ya su *standard* es deber de los arquitectos. Pero cada caso, cada obra, es y deberá ser siempre planteado como un problema nuevo, aunque en su solución

se recurra a soluciones parciales anteriores, ya logradas; y, aunque el resultado, tomado como prototipo, se repita en serie, su creación constituye siempre un acto artístico, único y original.

Hacer habitable este mundo significa proveer de habitación a todos los desamparados que no la tienen; esta construcción no puede olvidar, por lo imperioso de su factura, su carácter de habitación humana; la solución óptima deberá, necesariamente, contemplar esa condición y, en base a esto, habrá que fijar el *standard*. Con este concepto a la vista son explicables las deseconomías como la de Chute y aún la explica él mismo cuando sostiene en su memoria: “eliminar este hecho hubiera significado despojar a la vivienda de su carácter y riqueza constructiva, como factores presenciales en el uso cotidiano de sus ambientes”.

Rafael Iglesia



7

Notas:

1 Van Ettinger, *Hacia un mundo habitable*, Editorial Continental, México, 1962. Original en inglés, *Towards an habitable world*, Elsevier, Amsterdam, 1960.

2 “Lo que nosotros necesita-

mos es *standardización* sin monotonía y no monotonía sin *standardización*”. Van Ettinger, o. c.

3 Xavier Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, Ariel, Barcelona 1963.

4 El autor es profesor adjunto interino de historia de la arquitectura y del arte en la Universidad Nacional de Buenos Aires, n. d. e.

5 Van Ettinger, o. c. p 195.

En nuestro número anterior publicamos la introducción a este ensayo y el primero de sus capítulos, *La idea de la circunstancia*. Los dos capítulos que ofrecemos en este número fueron escritos por el autor, tiempo después y a instancias de Julián Marías quien le pidió que ampliase sus estudios sobre aplicación de las ideas de Ortega y Gasset para un esclarecimiento del problema de la arquitectura.

## 2. La idea de razón vital

En el «Tema de nuestro tiempo», Ortega establece una nueva base filosófica cuyos fundamentos desarrolla casi por completo. La evolución ulterior de esta idea no se apartará para nada de la línea que le fijó en esta obra capital de su pensamiento. La creación de Ortega se llamará: «razón vital».

«El tema de nuestro tiempo —dice él mismo, aludiendo al título de la obra— consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo».

Plantea su tesis combatiendo contraposiciones del pensamiento europeo contemporáneo y las recíprocas insuficiencias que demuestran sus principales direcciones para resolver las graves objeciones que se le formulan. Así, muestra sucesivamente la estrechez patentizada en oposiciones como las de subjetivismo y objetivismo, dogmatismo y escepticismo, racionalismo y relativismo, culturalismo y vitalismo, que, en muchos casos, aparecen confundidas y entrelazadas simultáneamente.

«El hecho grave —leemos en una síntesis inserta en la edición de la «Revista de Occidente»— es que también en la realidad histórica se da la antítesis cultura-vida».

La razón, la cultura nacida de la vida y para la vida, se ha hecho independiente de ésta, se ha objetivado contraponiéndose a aquello para lo que debía servir. Pero esa contraposición a la vida, su distancia a ella, tiene límites. Cuando se rebasan, la cultura se seca e hieratiza; de aquí el fenómeno de una cultura desvitalizada, anémica y, en suma, insincera. «El pensamiento es una función vital» —dice otra proposición fundamental de Ortega, que subrayo expresamente—; mas, por otra parte, es pensar la verdad, a cuya ley objetiva ha de someterse. Se ha extremado esta última función, pero tras una época de optimismo racionalista se ha visto que ni el absolutismo racionalista —que salva la razón y nulifica la vida— ni el relativismo —que salva la vida evaporando la razón— son posiciones sostenibles. De aquí que el autor postule un nuevo principio: «la razón vital», que es tanto lo uno como lo otro, y, siendo vital la razón, no por eso deja de ser razón. Ferrater Mora contribuye a

hacernos más accesible el contenido excesivamente conciso de los párrafos anteriores. «La vida —dice— que forma desde los primeros tiempos el tema central de las meditaciones de Ortega y sobre el cual insiste constantemente, no es más que uno de los elementos de su concepción total, una concepción que sólo resulta completa cuando se le agrega el término razón. Razón y vida, esto es, racionalismo y vitalismo, quedan por lo tanto integrados en su filosofía por medio de una síntesis que no equivale sino imperfectamente a un movimiento dialéctico, pues la unidad de la vida y de la razón no es el resultado de la síntesis de unos contrarios, sino la manifestación de una necesaria coexistencia».

Combatiendo al racionalismo, Ortega opone la «razón vital» a la «razón pura», afirmando: «La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital»; pues a causa del dominio de la razón pura la filosofía ha sido siempre utópica. «Por eso pretendía cada sistema valer para todos los tiempos y para todos los hombres. Exenta de la dimensión vital, histórica, perspectivista, hacía una y otra vez, vanamente su gesto definitivo».

### La falacia racionalista

Expresemos en breve síntesis en qué consiste, para Ortega, la «razón vital». Pues, simplemente, en una razón no meramente especulativa, esto es, que deriva de la experiencia, del contacto con la realidad, con la propia vida humana en acto y, por lo tanto, de algo que nos atañe de modo pleno y más íntimo que la razón pura. Una razón, en fin, enderezada a toda verdad decisiva para nosotros. Se trata, por lo tanto, de la razón ubicada dentro de una perspectiva de vida, de la razón en función de «mi» propia circunstancia, de las cosas con las cuales «hago» mi vida.

Todo esto parecerá muy sencillo de enunciar, y aun de practicar, sino fuese porque, precisamente, era lo que había olvidado el pensamiento rector de toda una época.

«La pura intelección o razón —nos dice Ortega buscando aclarar el concepto a que se opone— no es otra cosa que nuestro entendimiento funcionando en el vacío, sin traba alguna, atendido a sí mismo y dirigido por sus

«propias normas internas.» «Esa razón —añade más adelante— que pretende no ser una función vital entre las demás y no someterse a la misma regulación orgánica que éstas, no existe; es una torpe abstracción y puramente ficticia.

Termina centrando ajustadamente el conflicto cuando expresa: «La razón, la cultura more geométrica, es una adquisición eterna. Pero es preciso corregir el misticismo no socrático, racionalista, culturalista, que ignora los límites de aquélla o no deduce fielmente las consecuencias de esa limitación. La razón es sólo una forma y función de la vida».

Transcribiremos otras frases orteguianas que perfilan el problema que subyace en el equívoco racionalista:

«La razón pura no es el entendimiento, sino una manera extremada de funcionar de éste».

«El supuesto arbitrario que caracteriza al racionalismo es creer que las cosas —reales o ideales— se comportan como nuestras ideas».

«Mi ideología no va contra la razón, puesto que no admite otro modo de conocimiento teórico que ella: va sólo contra el racionalismo».

Y añade más adelante: «Precisamente lo que en el racionalismo hay de antiteórico, de anti-contemplativo, de anti-racional, no es sino el misticismo de la razón y me lleva a combatirlo dondequiera que lo sospecho». Lo acusa además, de ceguera, y afirma que tal ceguera consiste «en no querer ver las irrationalidades que, como hemos advertido, suscitan por todo lados el uso puro de la razón misma».

Por último, cuando se refiere a la posición científica moderna, recuerda que: «Para Einstein, el papel de la razón es mucho más modesto: de dictadora pasa a ser humilde instrumento que ha de confirmar en cada caso su eficacia».

### La Razón Vital como motivo y sentido de la arquitectura

La arquitectura, como fenómeno específico, se propone siempre la satisfacción de una necesidad vital.

Que lo logre o no, depende de que el enfoque adoptado en cada caso sea correcto, es decir, capaz de responder a exigencias particulares tanto co-

mo a las apetencias humanas que están, indefectiblemente, detrás de aquéllas.

Esto ocurrió desde su más remoto origen ya que, en la necesidad vital, se conjugaron los imperativos del refugio y del arte; y continúa ocurriendo ahora a través de todas las transformaciones sufridas, por que la arquitectura es una «substancia», cuyos atributos perduran a través del cambio y de la cual los calificativos de «templo», «teatro», «vivienda» u «oficina», no son más que simples accidentes a especificaciones.

El vínculo entre la «razón vital» orteguiana y la arquitectura genuina resulta por demás evidente y claro. La arquitectura no es, no puede ser, sino pensada en función de una razón vital. Se lo ha hecho de otras maneras —como ímpetu sensual o como frío esquema intelectual— pero las obras que surjan serán sólo modalidades inferiores si no se justifican por excepcionales razones temáticas, ya que la justificación misma escapará difícilmente a remotas imposiciones de lo vital.

La razón emanada de la vida, es lo único que puede dar a la arquitectura esa justa e indefinible nota de adecuación a lo humano que todos esperamos de un edificio, que celebramos íntimamente cuando existe, y que echamos de menos, decepcionados, cuando falta. Y todo ello, sólo como expresión de una realidad más profunda y substancial, que es la que establece la armonía física entre hombre y ambiente; entre órgano y función; entre medio y fin.

La arquitectura padeció también su «misticismo racionalista», como reflejo de lo acontecido al pensamiento rector europeo. Así adoptó las formas cubistas o maquinistas, y todas aquellas otras que fueron calificadas como «asépticas» por su frigididad pseudoquirúrgica. Se la intelectualizó excesivamente, fueron olvidadas sus restantes relaciones con parcelas del espíritu y de la «vida espontánea» —como la llama Ortega— y el resultado fue su franca inferioridad frente a otras corrientes renovadoras contemporáneas. Aquello que llegó a afirmar Le Corbusier: «La casa es una máquina para vivir», pudo ser ventajosamente reemplazado con palabras como las de D. E. Harding: «La casa es un órgano por medio del cual se vive».

Además, se comprobó que la simple tradición, adobada con los adelantos técnicos, no era

refugio suficiente contra la necesidad de lograr una expresión auténtica de los tiempos. A nuevos tiempos —y vaya si lo son!— nuevas formas. Así "sentimos" hoy como un imperativo categórico.

Entre las direcciones contemporáneas, la corriente "orgánica" —a mi juicio no en forma totalmente lúcida—, representa la tendencia que coincide con la decisión de poner a la arquitectura en un plano biológico; pero ello tendrá que ser en el sentido más elevado de la palabra, tal como Ortega mismo lo expone al referirse a la cultura.

Dejemos la aclaración de estos puntos para un próximo tema, pero señalemos de paso, que la corriente orgánica no ha sabido —o no ha podido por falta de una adecuada orientación filosófica— exponer los motivos profundos de su superioridad como movimiento orientador de la arquitectura contemporánea. El desconocimiento de la ideología orteguiana ha privado a sus exégetas de los argumentos para consolidar su triunfo en el terreno teórico.

Cuando logramos desembarazarnos de los "ismos" y retomamos una posición aplomada frente a la época, volvemos a considerar el problema de la arquitectura como algo cuyo más íntimo contenido sólo puede calificarse como "vital".

Si doctrinariamente la razón pura cede su lugar a la razón vital; en obras tales como las arquitectónicas, capaces de reflejar de tan exquisita manera las actitudes culturales, ella imperará también con total plenitud. Eso nos salvará de la arquitectura de diagramas intelectualizados al cien por ciento, así como de la otra a base de explosiones de sensibilidad incontrolada.

En ese caso, el verdadero motivo de la arquitectura —de cualquier obra en particular— será una razón vital, en toda la riqueza que Ortega ha introducido en el concepto; y su "sentido", su más recóndita significación, la satisfacción de necesidades vitales concebidas en la misma forma.

### Reintegración del concepto de arquitectura

Interpretada de esta manera, la arquitectura auténtica se nos aparece como la autopepetricación (es decir, como una de las posibles materializaciones) de la idea misma de "razón vital".

Pero lo más importante, en mi opinión, queda aún por decir. Iluminada la arquitectura con la nueva luz de esta idea orteguiana, vemos claro que su interpretación no puede quedar reducida a la sola consideración artística.

Las relaciones de lo vital con la arquitectura calan más hondo que en lo meramente artístico, por importantes que ellas puedan ser. Ya se en-

tienda el arte como lo hace Ortega con respecto a la tendencia contemporánea, o ya se lo entienda como él nos muestra que lo hacía el "hombre de ayer" —que le atribuía siempre una seriedad patética y trascendental— hay siempre un importante sector de la obra que escapa a una auténtica investigación "vital".

La consideración de la arquitectura sub specie artis no resiste la confrontación de la razón vital, pues ésta nos obliga a ver en qué medida desvitalizamos el concepto si no tomamos en cuenta a las demás relaciones biológicas de la arquitectura con el hombre.

"Sólo cuando la vida misma funciona como razón —acota Julián Marías, comentando esta idea de Ortega— conseguimos entender algo humano". Y para entender la arquitectura con la vida funcionando como razón, es indispensable no descuidar ninguno de los contactos vitales entre el hombre y la arquitectura —quiero decir, los contactos "olvidados"— a saber: instrumentales, tecnológicos y económicos, que son precisamente los que deja de lado el racionalismo en nombre del arte (desde el punto de vista biológico, "otro" contacto como los anteriores), que vemos así convertido en un "todo" ficticio, cuando es sólo parte del complejo específico que estamos procurando explicar.

Como consecuencia de esta actitud, quedan sin analizar las demás determinaciones culturales que la configuran conjuntamente; se ignoran las relaciones que tienen lugar entre sus determinaciones físicas y los efectos particulares que ellas producen; y no se atiende, en consecuencia, a los estímulos y restricciones recíprocas que sobrevienen por efecto de esa conjunción.

Todo aquel que haya "hecho" arquitectura hasta compenetrarse de ella, sabe que esa conceptualización es falsa. Que nada en la arquitectura es libre ni desligado del resto; que concebir y proyectar una obra es organizar muchas cosas y, también, tendencias diversas, armonizándolas en una efectiva unidad, manifiesta por lo tanto en sus aspectos formales, funcionales y estructurales. La única libertad, por lo tanto, que tiene sentido para el proyectista de arquitectura es la de armonizar, en cada caso, todas las determinantes en un solo efecto: unitario y vital.

Esta desintegración conceptual, que denunciamos, se ha venido produciendo por diversas razones y con distintos pretextos, pero todos ellos, acaban por perder su eventual vigencia, frente al poderoso reactivo de la "razón vital".

No faltan, por supuesto, antecedentes de que la interpretación de la arquitectura como "arte bello" exclusivamente, ha sido resistida. Su evidente relación con las ar-

tes ha prevalecido especialmente en mentalidades estéticas sistemáticas, y ellas han contribuido a crear la sensación de que la interpretación artística era en la arquitectura, como en la música, o en la pintura, autosuficiente. Para muchos fines secundarios, esto es verdad, pero, para aclarar realmente lo que es la arquitectura, pensada a fondo, tal planteo resulta insuficiente, como procuraremos demostrarlo más adelante.

Pruebas de la resistencia a tal interpretación, las tenemos, por ejemplo, en las palabras del arquitecto y profesor Pietro Belluschi que dice: "He afirmado también, repetida y bastante beligerantemente, mi creencia de que la arquitectura no es arte puro, ya que tiene límites prácticos y deberes que debe reconocer, "satisfacer y respetar", —aunque aclare más adelante que "la arquitectura no puede perdurar por mucho tiempo como arte no-puro, si no tiene constantemente a introducirse en los dominios "del arte puro" ". Citaremos también el esfuerzo de Frederick J. Kiesler quien, en su ensayo *Sobre Correalismo y Biotécnica*, abogó por la creación de una nueva ciencia, referida a "las relaciones que parecen gobernar al hombre como Núcleo de Fuerzas", donde afirmaba que sólo tal ciencia podría eliminar las arbitrarias divisiones de la arquitectura en: arte, tecnología y economía".

A esta conclusión llegamos cada vez que se considera la arquitectura desde un punto de vista que nos muestre su unidad efectiva, necesaria y perdurable como instrumento de la cultura humana. Pero para ver claro, para no caer en esa suerte de concepción hemipléctica en que sólo otorgamos vida a uno de los flancos del concepto, es menester disponer del adecuado instrumento intelectual, tal como el que nos ha proporcionado la genial intuición de Ortega.

### Arquitectura Orgánica y Arquitectura Racional

Después de años de batallas verbales, es muy difícil no reconocer hoy la ventaja obtenida en la arquitectura contemporánea, por la corriente "orgánica" sobre la corriente "racional".

En ambos casos se trata —entendámonos— de arquitectura "funcional", pues en ella reside, irrevocablemente, el signo de los tiempos. Pero en uno de los casos la función es concebida como biológica y en el otro como mecánica. Y esta es, sin más, la razón de la ventaja obtenida por un organicismo vitalista que coincide con una tendencia general de la época frente a un racionalismo maquinista cuyo "cuarto de hora" pasó.

Uno lleva anejo el rigor y la frialdad abstracta de lo puramente mental; el otro, el

calor de la vida y sus aparentes caprichos. Y ocurre que ahora, como lo afirma Ortega, hemos entrado en una época en que la vida "es sentida como un valor independiente y "aparte de sus contenidos..."

Es interesante observar como el racionalismo pretende imponer su ley al mundo exterior y, por ello, no sólo el edificio, sino la jardinería, los caminos y otros complementos están ordenados de acuerdo a una ley mental que parece brotar del centro mismo de la composición.

En cambio, el organicismo, procediendo por adaptación —a modo biológico— recibe su ley del exterior y modela sus formas de acuerdo con las "presiones" que actúan sobre su forma elemental, logrando hacerla acompañar por las irregularidades y accidentes topográficos y paisajistas. Se crea así un equilibrio donde organicismo y medio se integran.

Pero ambas posiciones están propensas a caer en extremismos, como puede vérselo fácilmente, y por lo tanto expuestas a grave peligro. La corriente orgánica coloca en primer término los contenidos vitales, pero puede reducirse solamente a ellos cuando exagera su postura. Su peligro consiste en abandonarse a un intuicionismo naturalista que, para salvar la vida —o su mera apariencia—, "evapora" todo contenido racional. Así llega a ciertos extremos cuyo preludio creemos ver en Gaudí, y cuya versión moderna está, por ejemplo, en algunas obras de Bruce Goff. (c) *mb. d. v. r.*

La corriente racionalista, en cambio, por querer ser sólo pensamiento liberado de toda supuesta atadura, desembocó en maquinismo y se colocó al margen de la vida.

Tanto el "organicismo" —de por sí vital— como el racionalismo que nace de la vida, aunque implique la pretensión de desconocerlo, están en condiciones de asumir, aisladamente o en conjunto, la doctrina de la razón vital y evitar así todo infructuoso extremismo, reemplazando una estancada polémica por una dinámica colaboración.

De todos modos, los ecos de la controversia se van apagando, y ello se percibe, justamente, en la producción arquitectónica actual, en cuyas obras ya no se ve la frígida sequedad del otrora estilo "maquinista" o "cubista" a ultranza, ni aún en aquellas cuya trama acusa el mayor apego a la concepción racionalista. En honor a la verdad, el naturalismo no prospera tampoco como expresión formal, sino más bien como una tendencia a abrir las obras y hacerlas participar de su medio ambiente, en íntima compenetración mutua.

Y esto último, en cuanto ocurre a las dos tendencias, es lo que caracteriza el momento arquitectónico contemporáneo, donde vemos que mecanicis-

mo y organicismo buscan lo que hoy se ha llamado "captar el espacio" —participar en él de un modo radical— y el espacio resulta por esto, quiérase o no, campo de conciliación donde van a encontrarse las tendencias dispares. Este acuerdo se realiza por obra fundamental del hechizo de la *transparencia*, que afecta de igual manera a orgánicos y racionalistas, modalidad que, a mi juicio, constituye la encrucijada de las tendencias actuales de la arquitectura.

Por lo tanto, lo que cabe decir quizás más autorizadamente, es que organicismo y racionalismo se van reconociendo mutuamente como elementos integrantes de una sola y misma realidad, que no es otra que la *vida humana*, como ya lo proclamara Ortega, para las direcciones del pensamiento moderno. Esto significa que lo que hoy ocurre con la arquitectura es consecuencia de lo denunciado ayer, por obra de su pensamiento filosófico.

Lo que está sucediendo ante nuestros ojos —en nuestras ciudades modernas— no es otra cosa que un "caso ejecutivo" del raciovitalismo propuesto en la doctrina que hemos glosado en estas páginas.

En resumen, considerando todo lo anterior como una primera aproximación a lo que puede significar el estudio de la arquitectura realizado a partir de la razón vital, que-remos dejar **sentado esto:**

que la interpretación orgánica rectamente entendida, aventaja a la racionalista, en la medida en que, para la comprensión de lo humano, la razón vital supera a la razón pura;

que la razón vital exige integrar el arte con la instrumentalidad y con la técnica constructiva que hace posible la arquitectura, recomponiéndose con esto la destruida unidad conceptual de la arquitectura, que ha tenido lugar al tomársela en cuenta solo como arte;

que organicismo y racionalismo deben integrarse en la arquitectura como razón y vida se integran en la realidad cultural humana.

### Acotación sobre la "Vitalidad" en la Arquitectura

Toda obra orgánica, por el hecho de serlo, está próxima a una expresión de vitalidad, negada por naturaleza a una obra de inspiración mecánica o abstracta.

Pero aparte de esa observación, que considero obvia, quiero precisar algunos aspectos vinculados a esa idea de "vitalidad" que campea en muchos estudios críticos acerca del arte en general, y de la arquitectura en particular. La atribución de vida a la obra arquitectónica y a sus partes, es una idea que cobró

categoría científica con la teoría de la *Einfühlung*, suficientemente divulgada en el campo de la estética.

Pero, además de esa vitalidad estética —expresión propia del arte—, me interesa hacer notar que existe otra vía de acceso, por donde la vida "penetra" la obra que es exclusiva de la arquitectura, y reside, precisamente, en su "funcionalidad".

Cabe hablar, en este sentido, de una vitalidad estética y otra "funcional" que deviene con la aplicación instrumental del objeto, el cual comienza a vivir como prolongación de quien lo usa, como extensión natural de alguna de sus facultades. Recordemos aquí las ya citadas tesis de Harding. La funcionalidad de la arquitectura se apoya, por lo tanto, en el edificio y en su ocupante simultáneamente, y de esa relación nace la satisfacción de la necesidad fundamental que originó la obra.

La arquitectura, habitada y en "función", cobra por esto una vitalidad no accesible a otra clase de plástica. ¿Vida "prestada" se dirá, pero irremediablemente negada a la plástica pura. ¿Prestada? No tal. Recordemos el enfoque moderno de la biología, citado por Ortega, y las observaciones de Harding, y preguntémosnos: Si la vida es una síntesis de "ser" y "medio", de hombre y circunstancia, ¿vive sólo el hombre, acaso, o vive el conjunto? ¿No vive conmigo el oxígeno que respiro, el agua que bebo, el alimento que ingiero?

Y he aquí que el sentido *instrumental* de la arquitectura, su aptitud para colaborar con el hombre en algunos de sus propósitos específicos, constituyéndose en eje eventual de su circunstancia, nos ofrece un inopinado medio de comparación con otro arte, del que parece tan alejada, pero al que se la ha vinculado con frecuencia la música.

Podemos, efectivamente, distinguir entre las artes aquellas que utilizan instrumentos para actualizar su efecto, cada vez que este debe aparecer. En las otras, o bien el intérprete solo se vale de la expresión corporal humana (gesto, canto, movimiento, elocución); o bien el efecto está definitivamente fijado, bajo la forma estética que le dió su autor. Entre las primeras, sólo se encuentran la música y la arquitectura.

Por eso ambas tienen en común, el llevar adherida la temporalidad de un modo particular. La música debe ser ejecutada, necesita de intérpretes e instrumentos para cobrar realidad, para surgir, señorearnos y extinguirse. Surge, dura y se extingue.

La arquitectura tomada en todo su sentido vital, no como inerte monumento, o ruina ilustre, es un instrumento que exige ejecutantes, y la sinfonía, sinfonía vital, brota con

la vida humana discurriendo por sus entresijos, adherida y apoyada a las sabias oportunidades que la inmovilidad arquitectónica ofrece como contrapunto a la dinámica humana complementaria.

La contraposición estático-dinámica que se cumple en la síntesis "edificio-hombre", es la *función de la arquitectura*. Merced a ella, ésta se penetra de vitalidad, participa en lo viviente y "vive" también.

El cambiante aspecto de un gran edificio moderno de oficinas, se nos antoja el ejemplo más apropiado. Sus grandes ventanales abiertos a la luminosidad del cielo mañanero; su carácter de escultura dinámica y cambiante, con el movimiento de sus parasoles hacia mediodía; su laxitud en las horas del crepúsculo y la rutilante luminosidad interior con que por la noche, dominando la escena de la gran avenida, pregusta su inmediato reposo, son las formas de una vitalidad intransferiblemente arquitectónica. En rigor, los edificios alientan, brillan, desfallecen, duermen y mueren. También, como en la música, el proceso recomienza cada vez que se ejecuta la partitura; que la vida le imprime su pulsación y peripécia.

Y esto en cuanto a la apariencia externa —que atañe al arte, en tanto que es parcial contemplación de la arquitectura. La vida interior del edificio, su funcionamiento pleno en cumplimiento de su finalidad específica —aparte de ofrecer al contemplador un espectáculo que es raíz de la expresión exterior que acabamos de describir, repite en distintos compartimientos procesos parciales que se conectan entre sí acumulándose hacia esa meta de "servicio integral", que da coherencia a todas sus formas. El edificio entero es un artefacto en acción, pero un artefacto viviente, con su "sangre" circulante de seres que trabajan y se mueven en él, ordenados por la acción tácita de un plan que reposa en la disposición edilicia misma.

Hay que tener en cuenta, pues, que el "uso" impone modificaciones y cambio a la apariencia, de las que surgen claramente las relaciones vigentes entre arte y uso arquitectónico y, por otra parte, impone una valla que impide el desconocimiento de cualquiera de los dos, en un juicio riguroso.

La "transparencia" a la que me he referido en otro sentido— adquiere aquí una nueva modalidad, en la que actúa en una forma que podríamos llamar "expresionista", mediante la exhibición manifiesta de la función interna, convertida en "motivo" de una plástica vital.

Siempre ha sido necesario —aunque no se caiga en cuenta en ello, frecuentemente— aprender a usar un edificio como se aprende a usar otro

instrumento del cual se desea obtener un rendimiento total. Este uso puede ser "afinado" por medio de una ejercitación inteligente en la aplicación de las instalaciones y artefactos; pero, indudablemente la reunión de las modernas exigencias funcionales y las tendencias estéticas, exige una depurada técnica de uso.

Por todas estas razones deseo hacer una declaración que considero particularmente importante: que el uso es el verdadero disfrute de la arquitectura, no como arte, para lo cual bastará la contemplación, sino como instrumento vital de cultura; y añadir que, privado el concepto de arquitectura de estas vías de interpretación vital, pierde fuerzas, se petrifica paulatinamente y reduce el ser de la arquitectura a un "ser-para-museo".

Volviendo a nuestra comparación con la música, cabe agregar, para una mejor comprensión, que en ésta están debidamente caracterizados: instrumento e intérprete; instrumento "de un arte musical" e intérprete de composiciones musicales.

Por lo desusado de las calificaciones, conviene que precisemos su caracterización en la arquitectura.

Cuando decimos que la obra misma de arquitectura es "instrumento", cabe que se nos pregunte: ¿instrumento de qué?

Aquí la contestación debe ser, sin duda alguna: *instrumento de un arte de vivir*, y no de un arte meramente contemplativo o estético. Y obsérvese que en este caso, el sentido propio de la palabra arte queda circunscripto por la calificación que le agregan las inmediatas "de vivir" que la dotan de un significado preciso y exclusivo. Es su relación instrumental con la vida —la vida trascendida en proceso cultural— lo que caracteriza el destino único de la arquitectura entre las artes.

Y luego, cabe también la pregunta: ¿quién será el intérprete del instrumento arquitectónico? Aquí la contestación, exenta, igualmente, de duda, será *el usuario específico*; es decir, el que complementa, por naturaleza, la función asignada a la obra.

Por oposición, los *usuarios ocasionales* —no específicos— serán los visitantes y quienes mantengan relaciones breves con la obra, o superficiales con el "organismo" técnico alojado en ella. Estos mantendrán su categoría de espectadores, para quienes "ese" caso de arquitectura podrá ser solamente "una obra de arte", en el sentido corriente de objeto de contemplación.

Con esto queda someramente descrita una forma de interpretar la "vitalidad" con referencia a la arquitectura, en sus aspectos correlativos estético y funcional.



### 3. La contraposición de cultura y vida

En la luminosa contraposición que hace Ortega entre cultura y vida se encuentran, a nuestro juicio, los elementos que permiten contestarnos la vieja cuestión: la arquitectura, ¿arte o qué?

Después de leer *El tema de nuestro tiempo*, y de valorar el ataque de Ortega al racionalismo, me ha resultado claro el por qué de mi inveterada desconfianza a aquel concepto, que caracteriza la arquitectura como una de las bellas artes y, por consiguiente, que se tome con naturalidad la omisión del destino práctico que, en mayor o menor medida, condiciona cada una de sus obras, así como también de las efectivas dificultades físicas y mecánicas que hay que vencer, para materializar una obra de arquitectura. Esto último es el precio que hay que pagar para poder afirmar lo primero.

Después de su lectura, decía, y de acuerdo con las reflexiones del capítulo anterior, se me ha revelado el concepto de "arte bello" con referencia específica a la arquitectura, como un concepto "desvitalizado".

Es que se ha renunciado indebidamente en él, para así poder alinear la arquitectura con las otras bellas artes —o artes puras— a tomar en serio otras determinantes de la obra que están presentes en la arquitectura de manera muy diferente a aquella con que pudieran estar vinculadas a las artes llamadas "puras", o que, en definitiva, no están para nada presentes en ellas.

Y el concepto queda desvitalizado, porque la exclusión de esos elementos excluye también, de por sí, núcleos específicos de relaciones vitales con el hombre. Formulada la idea de manera tan unilateral, sólo puede imperar en el mundo de la razón abstracta, mientras que la arquitectura —sus obras— viven en el de la realidad concreta.

Es el análisis, operación mental pura, la que destila el arte del complejo plástico-instrumental que es toda obra de arquitectura; e inmediatamente se pretende hacer pasar dicha parte por un "todo".

Peró, ¿acaso se supera el conflicto que se transparenta detrás de la solución racionalista con el recurso del análisis y la abstracción? Yo diría que apenas se lo flanquea, pues evidentemente no se logra envolverlo ni reducirlo. Tenemos que calzarnos voluntariamente unas anteojeras que sólo nos dejan ver el "arte", y todo lo demás arrojado por la borda con gesto de cómplices.

La verdad es que, aun tomando en serio el papel de racionalistas, siempre quedamos frente a un residuo pertinaz que, en algunos casos, es tan importante que supera ampliamente a las reducidas gotas de arte que resulta del proceso destilatorio.

¿Es acaso este residuo un sub-

producto? ¿Una substancia de naturaleza distinta e inferior a la estética?

Antes de ir más adelante, apuntemos que hay ya dos cuestiones importantes planteadas respecto a este tema.

La primera consiste en resolver si es lícito o no someter a este proceso de reducción la unidad sintética de los componentes arquitectónicos.

Cuando buscamos enterarnos de lo que la arquitectura "es", para interpretarla y realizarla rigurosamente, pienso que tal abstracción es un abuso típicamente racionalista, procedente de esa misma "razón" que nulifica la vida y es capaz de promover la destrucción de una síntesis efectiva, sin la menor conciencia de la necesidad de su posterior recomposición, hecho que nos impide concretamente llegar a enterarnos de lo que ella es. Si en cambio atendemos al residuo que sobrevive a la extracción de "lo artístico", podremos preguntarnos con pleno derecho: ¿Es, acaso, el arte lo único vital que reside en la obra de arquitectura?

Si hemos convenido en substituir en nuestros razonamientos la razón pura por la razón vital, no tendremos más remedio que dar ahora razón de este "producto residual", para lo cual tendremos que tomarlo en serio e indagar su importancia analizando sus elementos y relaciones.

En efecto, no investigar el residuo —permitásenos continuar con el uso irónico del calificativo— con el argumento de que no influye sobre el "arte", es olvidar que, aunque fuese así, el residuo influye sobre la arquitectura, puesto que es, en cierta manera, lo que queda de ella cuando le quitan especulativamente sus galas artísticas.

La segunda cuestión a que hemos hecho referencia, consiste, precisamente, en el sentido de la pregunta planteada hace un momento sobre "si el arte es lo único vital que reside en la obra de arquitectura", pues, si la utilidad de la obra, el fin de su instrumentalidad, está también a nuestro respecto en una relación vital, no habrá tal subproducto y si, en cambio, otro ingrediente fundamental, del cual no podrá prescindir ninguna realidad arquitectónica en tanto que sea la traducción de otra necesidad humana.

Tenemos conciencia, sin embargo, de que todo esto debe ser todavía desarrollado y demostrado. Esperamos hacerlo a continuación, en función del aserto de Ortega: *La vida debe ser culta, pero la cultura tiene que ser vital.*

#### Vida espiritual y vida espontánea

Para lo que sigue inmediatamente, creo necesario aclarar de antemano el sentido que otorgo al término "instrumentalidad", en cuanto que con el quiero caracterizar la mani-

festación de uno de los efectos esenciales de la arquitectura. Esta posee una instrumentalidad primaria que proviene directamente de su contextura esencial, de su espacio interno limitado por medios físicos aislantes; esto crea para el hombre un ambiente atemperado y una protección efectiva contra agentes extraños de toda índole.

Pero tal instrumentalidad es tan inmediata y explícita, de obligación y rigor tan principales, que se diferencia por eso de aquella que tiende a los fines secundarios de la arquitectura, de su aplicación a funciones específicas: como las de ser "hospital", "aduanas" o "biblioteca"; la que por esa misma razón pasa a ser la "instrumentalidad" por antonomasia. Sin olvidar, pues, el sentido primario, uso el término preferentemente en el secundario.

Sentadas las anteriores consideraciones, encuentro una relación inequívoca entre la contraposición que hace Ortega entre "cultura" y "vida" y aquella que puede hacerse en la arquitectura con "estética" e "instrumentalidad", es decir, entre su flanco artístico y su flanco práctico, entre "arte" y "uso".

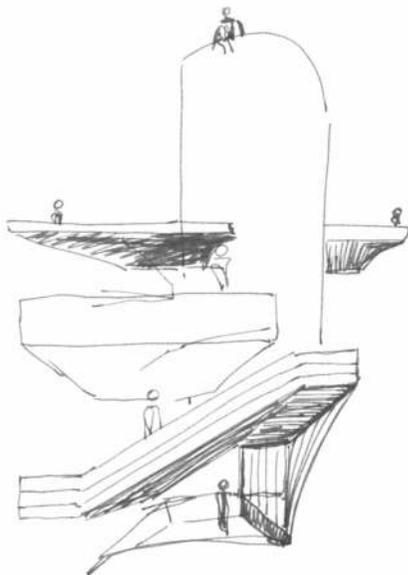
En rigor, en la arquitectura, esta relación es todavía más amplia y compleja, porque en ella interviene un término que no es ni estética ni practicidad. Este nuevo término es la estructura, considerando como tal, toda la materialidad de la obra; es decir, el aparato físico que actualiza la creación arquitectónica con la determinación material de los espacios, y no simplemente el esqueleto portante, como acostumbramos a hacerlo profesionalmente.

Interpretada en esta forma, la estructura es lo que otorga a la obra su realidad. Por ella, y en ella, existen el "arte" y la instrumentalidad arquitectónicos. En suma, que la estructura constituye su "condición", como hemos de ver luego con más detalle.

Pero estructura es un término pasivo con referencia al hombre, en todo cuanto no sea servir de soporte a las relaciones de arte y uso, que, por el contrario, se realizan activamente entre arquitectura y ocupante.

Por este motivo no haremos intervenir, de momento, en el juego conceptual, este tercer término, aun cuando conviene no olvidar al respecto —para no caer en el mismo error que reprochamos a toda consideración unilateral de la arquitectura— que no puede hablarse de ésta sino en términos de construcción, de hecho concreto y espacial.

Retengamos esta observación para más adelante, y volvamos a Ortega. Pues bien, para Ortega, la cultura "es un instrumento biológico" y el pensamiento "una función vital", como la digestión o la "circulación de la sangre, sin



"que importe, en ciertas instancias, que estas últimas consistan en procesos espaciales, corpóreos, y aquella no". Y afirma su idea recalando: "La cultura consiste en ciertas actividades biológicas, ni más ni menos biológicas que digestión o locomoción."

Existe, naturalmente, una diferencia entre una cosa y la otra, pero ella no es suficiente para descartar la cultura del campo biológico, para negar la identidad de origen, de radicación en la vida humana.

Veamos en qué consiste la diferencia. Ortega no recuerda al respecto el pensamiento de Simmel: "La vida del hombre tiene una dimensión trascendente en que, por decirlo así, sale de sí misma, participa en algo que no es ella, que está más allá de ella." El pensamiento, la voluntad, el sentimiento estético, la emoción religiosa, constituyen esa dimensión." Y agrega: "La vida, decía Simmel, consiste precisamente en ser más que vida; en ella, lo inmanente es un trascender más allá de sí misma." Y en seguida nos dice: "Ahora podemos dar su exacta significación al vocablo «cultura». Esas funciones vitales —por tanto hechos subjetivos, intraorgánicos— que cumplen leyes objetivas que en sí mismas llevan la condición de amoldarse a un régimen transvital, son la cultura." Y lo aclara añadiendo: "Vida espiritual no es otra cosa que ese repertorio de funciones vitales cuyos productos o resultados tienen una consistencia transvital."

Para reforzar por completo su tesis señala la diferencia que existe entre ambos tipos de funciones orgánicas, estableciendo, en contraposición con la "vida espiritual", los caracteres de lo que llama "vida espontánea".

"Lo espiritual —dice Ortega— no es una substancia incorpórea, no es una realidad. Es simplemente una cualidad que poseen unas cosas y otras no. Esta cualidad consiste en tener un sentido, un valor propio. Los griegos llamarían a la espiritualidad de los modernos *nus*, pero no *psique* —alma—. Pues bien, el sentimiento de lo justo, el conocimiento, o pensar la verdad, la creación y goce artísticos tienen sentido por sí, valen por sí mismos, aunque se abstraigan de su utilidad para el ser viviente que ejercita tales funciones. Son, pues, vida espiritual o cultura. Las secreciones, la locomoción, la digestión, por el contrario, son vida infraespiritual, vida puramente biológica, sin ningún sentido ni valor fuera del organismo. A fin de entendernos, llamaremos a los fenómenos vitales, en cuanto no trasciendan de lo biológico, «vida espontánea»."

Aquí hace Ortega una llamada muy importante; es esta:

"Por tanto —y esta advertencia es capital—, las actividades espirituales son también primariamente vida espontánea. El concepto de la ciencia hace como una emanación espontánea del sujeto, lo mismo que la lágrima. No creo —continúa— que el más escrupuloso beato de la cultura y de la «espiritualidad» eche de menos privilegio alguno en la anterior definición de estos términos. Sólo que yo he cuidado de subrayar en ellos una faceta que el «culturalismo» procura hipócritamente borrar y deja como en olvido. En efecto, cuando se habla de «cultura», de «vida espiritual», no parece sino que se trata de otra vida, distinta e incommunicante con la pobre y desdeñada «vida espontánea». Cualquiera diría que el pensamiento, el éxtasis religioso, el heroísmo moral, pueden existir sin la humilde secreción pancreática, sin la circulación de la sangre y el sistema nervioso. El culturalista se embarca en el adjetivo «espiritual» y corta las amarras con el sustantivo *vidae sensu stricto*, olvidando que el adjetivo no es más que una especificación del sustantivo, y que sin éste no hay aquél. Tal es el error fundamental del racionalismo en todas sus formas."

Y dice inmediatamente: "No hay cultura sin vida, no hay espiritualidad sin vitalidad, en el sentido más *terre a terre* que se quiera dar a esta palabra. Lo espiritual no es menos vida ni es más vida que lo no espiritual." Por fin, refiriéndose a la forma culturalista del racionalismo, remata su crítica demolidora con estas palabras, en las que advierto que los paréntesis aclaratorios son míos: "Esa divinización ilusoria de ciertas energías vitales (las culturales) a costa del resto (las espontáneas), esa desintegración de lo que solo puede existir junto —ciencia y respiración, moral y sexualidad, justicia y buen régimen endócrino— trae consigo los grandes fracasos orgánicos, los ingentes derrumbamientos. La vida impone a todas sus actividades un imperativo de integridad, y quien diga sí a una de ellas, tiene que afirmarlas todas."

Su conclusión está expresada en forma igualmente categórica: "La cultura es un instrumento biológico y nada más. Situada frente a la vida representa una subversión de la parte contra el todo. Urge reducirla a su puesto y oficio."

### Trascendencia cultural de los factores no-artísticos

Regresando a la arquitectura, después de este largo aparte de citas; ¿no se vé, acaso, más claro por qué tenemos a la abstracción racionalista, que separa el arte de la instru-

mentalidad arquitectónica, por un error tan grave como el señalado por Ortega —y, en última instancia— por un solo y mismo error? ¿No es acaso la "actitud culturalista" la que desintegra la obra en ejemplar de bellas artes e instrumento vital?

La arquitectura, espejo y extensión consubstancial de comunidades humanas —ligada a ellas por una doble relación vital (estética y práctica)—, ¿cómo no reflejaría en su íntima estructura esa cualidad de las funciones orgánicas, que las específica en "trascendentes" e "inmanentes"? ¿Cómo podrá ser lícito entonces —de aquí en adelante— desconocer una de ellas, simplemente porque carece de "espiritualidad", porque no tiene trascendencia cultural?

¿Y no la tiene realmente? Esta es la cuestión.

Para aclararla, debemos examinar si lo no artístico en la arquitectura carece de trascendencia cultural. Para desautorizar cualquier interpretación que pretenda pasarse sin ello —prescindir, en una palabra, de lo no espiritual— bastará mostrar que constituye el único asiento posible de la "espiritualidad".

Así como en el individuo las funciones biológicas de la "vida espontánea" complementan, condicionan y posibilitan las de la "vida cultural", igualmente, en la arquitectura, las funciones vinculadas a los fenómenos vitales de orden práctico —físico— sirven como de apoyo o sustentáculo a las del arte y la expresión trascendente.

Las observaciones de Ortega en su capítulo "cultura y vida" en *El tema de nuestro tiempo*, muestran que lo que hemos designado como *utilidad arquitectónica* —como instrumentalidad—, podemos calificarlo ahora como aspectos inmanentes o espontáneos de las relaciones vitales que enlazan el hombre con su creación arquitectónica; y que lo que hemos designado como *belleza* de la misma, puede calificarse como aspectos trascendentes —o espirituales— de las relaciones biológicas u orgánicas entre hombre y obra. Pero todas estas observaciones muestran, al mismo tiempo, lo absurdo de la pretensión de entender el problema cultural, si se menosprecian los derechos de la "vida espontánea".

Si hemos visto, al estudiar el hombre con Ortega, que es grave error olvidar que lo orgánico es tan decisivo como lo espiritual; para la arquitectura, que tiene relaciones efectivas con las dos instancias biológicas, no cabe adoptar un criterio diferente. Otras artes: música, pintura, poesía, escultura, no tienen esa relación directa con la individualidad orgánica humana, y se justifica que en ellas, el valor tomado en cuenta para caracterizarlas, sea sólo el valor estético. Pero en la arquitectu-

tura el caso es diferente, su relación con el hombre más entrañable. Por eso no sólo en ella aparecen nuevos valores —funcionales, constructivos— de los cuales es necesario "dar razón", sino que se establecen, necesariamente, relaciones de dependencia entre ellos, que se traducen en ocasionales limitaciones o incrementos respectivos, pero ante todo, en una aptitud para constituir una síntesis que los organice en unidades específicas: en obras de arquitectura.

Si la valoración estética no resulta autosuficiente para la estimativa arquitectónica —para fundamentar la legitimidad de una metodología crítica—, si la arquitectura difiere de las artes puras, lo bastante para caracterizarla de otra manera, ¿cuál será ésta? ¿Cuáles los principios que consientan su aceptación universal?

Si no hay duda ninguna en calificar como culturales todas las formas de vida espiritual, entre ellas las estéticas, ¿cómo designaremos aquellas relaciones que se establecen entre la vida humana espontánea y la arquitectura? ¿Entre lo orgánico y el edificio?

Las necesidades de ventilación y luminosidad, de temperatura ambiente, de evacuación de residuos, de la organización del espacio para el trabajo, el aseo, el descanso, el ocio, constituyen formas de relación con la vida orgánica o espontánea, pero deben agregarse a ellas otras que provienen de las necesidades sociales, como las derivadas del cuidado colectivo de la salud, del cultivo del espíritu, de la organización del esparcimiento, y otras tantas que todos conocemos por cotidiano contacto.

Toda relación entre hombre y arquitectura, provocada por motivos de esta índole y prevista en el plan de organización espacial que es la *arquitectura*, si bien pueden no ser relacionadas de orden artístico —funciones estéticas—, pertenecen al campo cultural, al que están ligadas por desarrollos específicos de la ciencia, la técnica, la tradición o la costumbre. Lo que en el hombre es mera función vegetativa, mera secreción o elaboración, tiene en la arquitectura su correlato *sublimado como desarrollo cultural*, como ciencia o técnica, en una palabra, como artefacto complementario de una biología humana tecnificada.

Si la esencia de la arquitectura está traducida en su *forma*, como efectivamente sucede, debe empezar por reconocerse que esa forma está determinada por factores culturales de distinta procedencia, no sólo estéticos. Las determinantes de la forma arquitectónica —como lo vengo sosteniendo en todos mis desarrollos teóricos— son, por lo menos, tres: instrumentales, estructurales y artísticas, que son, a su vez, tres planos de relación entre vida humana y cultura.

La casa es el más antiguo objeto que el hombre construyó para vivir. Su comunión con la biología es inmemorial. Lo que vino después —el perfeccionamiento técnico, la diversificación en mil variantes para asistir a cada uno de los mil menesteres individuales y sociales— no es más que un desarrollo del germen contenido en la primitiva semilla. La arquitectura, podemos decir, es biología objetivada, y objetivada incuestionablemente en sus aspectos trascendentes e immanentes. Por ello cabe afirmar que todo el conjunto de relaciones instrumentales entre hombre y arquitectura tiene una conexión cultural que no puede ser negada por ningún método crítico que, a su vez, sea capaz de resistir una prueba de confrontación con la "razón vital".

### ¿Error historiográfico o metodológico?

La arquitectura es un hecho cultural, histórico. Por lo tanto no es un hecho estático. Su ser —en lo que tiene de ligado al espíritu— consiste en variar, en evolucionar, en desarrollarse y desplegarse.

Es posible que el error de concepción de la arquitectura como "arte puro", en una interpretación exclusiva, no sea otra cosa que un prejuicio historiográfico no superado; un rezago del afán de ver en el arte más cultura que en otras cosas.

No se nos escapa que la aceptación de esta tesis requiere un examen detenido de todos los elementos esenciales del concepto de arquitectura —que no sólo excede el propósito de este trabajo, sino que he realizado personalmente en otras partes— para terminar con una aclaración categórica de cómo debemos entenderlo hoy.

Si la arquitectura pretérita fue predominantemente monumental —arquitectura representativa—, el repertorio de obras se ha enriquecido hasta nuestros días con multitud de versiones de orden práctico y eminentemente instrumental. Nuestro dilema lógico consiste simplemente en: o bien declararlas no arquitectura, porque el viejo criterio de juicio ha cristalizado y carece de flexibilidad para alojar las variedades de ejemplares contemporáneos, o bien aceptarlas bajo la condiciones de un nuevo criterio de juicio que las reconozca como especies reciente, de un único y mismo género.

Ya hemos afirmado que, bajo el concepto que presenta la arquitectura como "arte puro", late una cristalización conceptual, una insuficiencia de caracterización que se pone de manifiesto especialmente cuando se la examina desde el punto de vista biológico —enfoque que está ganando posiciones entre críticos y arquitectos, después de haber sido formulado con mucha an-

terioridad por filósofos y biólogos—. La claridad definitiva sobre este punto, ha venido con la aplicación de la idea de razón vital —como he procurado demostrarlo— y cuando lo biológico "queda trascendido en su sentido habitual al perder su adscripción exclusiva a lo somático".

Nada aparentemente categórico se opone a que, desde un punto de vista puramente artístico, sigamos enjuiciando obras tan modernas como una estación aérea, una sala de cinerama, un hospital altamente tecnificado, un típico departamento metropolitano de habitación actual; nada, salvo que en todos los casos se tendrá inevitablemente la sensación de que estamos cortando violentamente importantísimos vínculos biológicos, que todas estas creaciones tienen con la "vida moderna" vínculos que no son exclusivamente de arte, sino que implican otra clase de objetivaciones culturales del espíritu de la época. Y la sensación de seccionamiento, de mutilación, no será sólo mera apariencia, sino una evidente realidad, a condición de que utilicemos para verlo aquella penetrante claridad que nos procura la "razón vital".

El criterio puramente estético de enjuiciamiento no sólo fracasa en la estimación del fenómeno arquitectónico contemporáneo —sacando de su auténtica ubicación a la concepción de la obra y a la crítica correlativas—, sino que desconoce lo que encierran de cultural los aspectos instrumentales y estructurales del hecho arquitectónico y, precisamente, de la cultura como fenómeno biológico.

Que todo este flanco no-artístico hubiese recibido poca atención en las concepciones de la antigüedad y en la crítica correspondiente, resulta un hecho natural imputable a las condiciones propias de ésta etapa de desarrollo, pero al mismo tiempo nos permite comprender como fue posible, para algunos, mantenerse confundiendo la parte con el todo.

Por poca importancia que se le otorgase, esa vertiente del hecho arquitectónico existió, y tuvo vigencia innegable, desde el primer momento. Creo que esto no puede discutirse ya, frente a la evidencia de su desarrollo. Lo que ocurrió es que no fue comprendida su esencialidad radical, y se optó por dejarle de lado, como elemento meramente accidental frente a una concepción trascendente del arte, que Ortega mismo se encarga de enjuiciar en su estudio titulado la *deshumanización del arte*.

La sola reflexión de que la arquitectura ha acompañado —prácticamente hasta la saturación— a estilos de vida de los que ha llegado a ser símbolo basta para ver que no podrá hacerlo variando únicamente como objeto estético. Tiene también que variar como instrumento vital puesto

al servicio de "un arte de vivir".

Pero el error que comentamos puede ser más bien un error metodológico antes que historiográfico y, este último, sólo una consecuencia de aquel. Efectivamente, de haberse contado con un análisis valorativo más preciso, no se hubiese fallado al interpretar la importancia de los factores concomitantes del arte, y de su significado incontestablemente cultural. Y en el fondo, todo esto puede imputarse al achaque racionalista que abstrae "el arte" del complejo arquitectónico, y no se ocupa de regresar más a éste. Pero no hagamos hincapié en ésta cuestión, ya que el origen del error tiene menos importancia que sus consecuencias, para el caso que estamos tratando.

Por otra parte, el yerro simétrico, que significa tener en cuenta solamente las determinantes no-artísticas en el juicio arquitectónico, y en ver, en el mejor de los casos, la estética y aún el arte, como un resultado de la adecuación de la obra a su fin práctico y económico, y juzgar el arte como algo totalmente desprovisto de autonomía, de leyes propias, es algo tan ingenuo y perjudicial como el que dejamos apuntado más arriba. Pero este es ya asunto más difundido, y felizmente, más desacreditado.

### La arquitectura como complejo cultural

Por todo lo examinado hasta aquí, se impone reemplazar el criterio de caracterización de la arquitectura, y aceptar que ella es, sin duda, "algo más" que una de las bellas artes.

¿No se la ha llamado, acaso, "madre de las bellas artes"? Atendamos a lo que hay de excesivo en esa calificación, a lo que hay de especial en esa decisión de no alinearla con las artes puras, sino a colocarla, más bien, en su origen.

Se reconoce en ella el principio de la progenie —que de antiguo las cobija y estimula— y es, por eso mismo, algo más que ellas. Aunque quizá este algo más no signifique otra cosa que una diferencia suficiente para no consentir una total equiparación.

Y en el caso de que esto no sea verdad, o lo sea muy limitadamente, bien puede valer como una prueba de una "conciencia de distinción" que apunta a señalar una diferencia que, de otra manera, no ha sido reconocida.

Muy diferente es, en cambio, nuestra convicción en la realidad de la diferencia, que hemos argumentado en estas páginas. Tratemos pues de sintetizar su conclusión.

El arte es un producto cultural, pero un producto cultural no se caracteriza "necesariamente", como *Arte*. ¿No parece acaso haber en ese empeño en reducir la arquitectura a una de las bellas artes,

un resabio de la tendencia a encasillar ideas y objetos, porque sí, en dividir o reunir sin distinguir, esto es sin averiguar primero a fondo si las casillas disponibles convienen realmente a lo que se tiene la responsabilidad de depositar en ellas?

Si para caracterizar la arquitectura, proponemos la fórmula de conceptualarla como producto o complejo cultural, con su mayor amplitud no sólo admitimos en ella la realidad efectiva de su flanco artístico, sino que damos entrada a todas las otras notas que la caracterizan como instrumento vital y como estructura espacial específica.

La solución del conflicto planteado en los términos: la arquitectura ¿arte o qué? que encabeza éste capítulo se hace posible fundadamente, de acuerdo con las ideas que expone Ortega en su estudio sobre "cultura y vida", que nos hacen ver la condición especial que ostenta la arquitectura frente a las bellas artes: que en ella lo "vital" no es ilusión, sino participación verdadera, que no está solo presente en la fantasía evocada por el arte, sino ligada al hombre por otros lazos biológicos de fuerte rai-gambre, de activa y radical aplicación; y que por ello reclama un tratamiento conceptual, condigno de esa condición.

En acuerdo con todo esto, propongo caracterizar la arquitectura como "producto cultural autónomo", sacándola así parcialmente del recinto de las artes, en el cual muchas de sus cosas íntimas quedaban sin posibilidad de comprensión. Y claro que autónomo significa, en este caso que constituye una categoría específica, que no depende de otra similar, sino del planteo exhaustivo de una razón vital.

Y esta no es una declaración intrascendente. Advuértase que su importancia está determinada por sus consecuencias, pues si esta proposición es válida, ya no se podrá concebir, juzgar ni enseñar, la arquitectura en uno solo de sus aspectos, sino en los tres, y en el igualmente importante de sus relaciones recíprocas en la unidad.

Hagamos aquí justicia al pensamiento de Frederick J. Kiesler propugnador de la "biotécnica" y autor del importante ensayo titulado sobre *correalismo y biotécnica*, que he citado anteriormente. Este ensayo es la exposición de una original teoría de la arquitectura cuyas bases quieren reposar en principios "científicos": físico-químicos y biológicos, antes que sobre principios filosóficos y metafísicos, que el autor rechaza con una energía digna de su posición positivista-evolucionista, que actualmente no tiene justificación plausible, pero en su momento le permitieron fundar una posición menos lírica y parcial que la del arte bello.

El propone en ese trabajo, establecer en la *salud humana* el criterio valorativo de la arquitectura. Según éste, todo lo que tiende a promover la salud —naturalmente en plena armonía psico-física— será arquitectónicamente valioso; y "superior", aquel valor que lo consiga en la más elevada medida. Es interesante señalar que su enfoque biológico difiere solo en los "medios" del que hemos expuesto aquí, pero coincide en lo más importante: en su "fin".

Es necesario ahora, —para cerrar la indagación efectuada— que completemos sus conclusiones con algunas puntualizaciones sobre la "construcción".

### La estructura como factor condicional

Con el fin de no complicar momentáneamente el desarrollo de éste ensayo, suspendimos antes todas las consideraciones relativas a la estructura entendida como la total materialización de la obra, y prometimos volver oportunamente a ello para aclarar el papel que debe desempeñar en todo análisis conceptual de la arquitectura.

Pues bien, si en ella no son discernibles relaciones "activas", de las cuales participe el ocupante en una íntima colaboración, como es el caso de las señaladas en lo artístico y en lo instrumental, ya quedó aclarado que la posibilidad de que estas últimas existan, depende enteramente de que la estructura haya sido materializada por la construcción y que, por añadidura, esté adecuadamente realizada.

Pero la arquitectura, en cuanto actividad creadora es un hecho eminentemente cultural, claramente relacionado con los campos del arte, la técnica, la ciencia, la economía y las formas de vida que le son contemporáneas. En la construcción se condensan y corporizan, es decir, se objetivan, diversos valores culturales, y la forma misma en que ello se efectúa, constituye un valor cultural específico, que solo la arquitectura realiza.

La estructura caracterizada de ésta manera, produce tres efectos fundamentales sobre la arquitectura:

El primero, que ya expusimos, consiste en que la construcción, —la ejecución de la estructura total— es lo que materializa la obra. Por ella la arquitectura ingresa en la esfera de los objetos reales; en una palabra, existe.

En el segundo, la estructura funciona como elemento formador y protector del espacio interno —creado para el hombre— y por lo tanto como barrera defensiva para la vida humana.

En el tercero, la estructura asume toda la problemática económica aneja a la arqui-

itectura en cuanto instrumento vital.

Es obvio que todos estos efectos son esenciales: por el primero se traducen al plano de la realidad los valores estéticos, y funcionales, aparte de los constructivos que le son inherentes. Por el segundo se ejerce la función primordial "protectora", cuyo fin es la conservación de la vida humana. Por el tercer efecto, la arquitectura adquiere su dimensión social —es decir rebasa el plano biológico individual e ingresa en el de la especie— donde la colectividad es la unidad de medida, puesta en relación con los recursos del medio: materiales e intelectuales; en una palabra, que lo económico-financiero es también condición de posibilidad o imposibilidad arquitectónica.

Con esto queda debidamente justificada, a nuestro juicio, la afirmación de que la construcción —la estructura— es condición de la arquitectura, entendiéndose por condición no algo activo, equivalente a una causa eficiente, sino algo que se nos aparece como un ámbito ideal en el cual cobran eficacia los medios previstos.

Con esto queda también en claro, que no hay instrumentalidad ni plástica sin estructura, y que las relaciones económico-financieras que gobiernan las posibilidades edilicias, inciden en aquellas por intermedio de la construcción. Esta es, indudablemente, la causa material de la arquitectura, y todo cuanto tenga interés vital para nosotros es, a la postre, efecto de ella.

### Ortega y las artes puras

Digamos, a modo de comentario, que a Ortega y Gasset tampoco le ha sido extraña la idea de interpretar la arquitectura como efectivamente distinta de las otras, llamadas "bellas artes". Por lo menos en uno de sus últimos artículos, publicado en "La Nación" (15-6-52) titulado "en torno al coloquio de Darmstadt", con el subtítulo "sobre el estilo en arquitectura", coloquio al que Ortega asistió especialmente invitado, aparecen indicios reveladores de la actitud que aquí comentamos. "No pude oír —dice él— la totalidad del coloquio, y, por lo tanto, no me es posible comentar su contenido, pero tengo la impresión de que se habló poco, o se habló apenas, del problema más íntimo de la arquitectura —a saber— del estilo".

Antes de continuar, deseo, en un breve aparte, llamar la atención respecto a que, en cuanto a estilo se refiere, la opinión de Ortega contradice la actitud actual de la mayoría de los arquitectos —lo que explica el silencio de Darmstadt— que es de indiferencia cuando no de franca aversión, a todo lo que caiga en estilo —hasta el punto de que la obra de muchos mor-

ernos, su "misión" digamos— ha consistido en negar las posibilidades de aquel, y rehuir las a costa de un ininterrumpido desplazamiento de su expresión.

Si es cierto, sin embargo, que el pensamiento filosófico está avanzado en profundidad, con respecto al resto del pensamiento contemporáneo, creo que ha llegado el momento en que comencemos a preocuparnos del estilo, antes de que nos ocurra lo que al célebre personaje de Molière, que se encontró repentinamente hablando en prosa sin saberlo.

En el artículo periodístico a que me refiero, Ortega va a hablar, pues, del estilo, pero a nosotros nos interesa destacar los conceptos con que adiciona sus referencias a aquel, aclarando desde ahora que los subrayados que aparecen en sus frases, los hemos incluido nosotros con esa precisa intención.

"El estilo —continúa—, en efecto, representa en la arquitectura un papel peculiarísimo, que en las otras artes, aún siendo más puras artes, no tiene. La cosa es paradójica pero es así. En las otras artes el estilo es, meramente, cuestión del artista. El decide —ciertamente con todo su ser y en una manera de decidir más profunda que su voluntad y que, por ello, toma el aspecto de más forzosidad que de albedrío— decide por sí y ante sí. Su estilo no puede depender de nadie más que de sí mismo. Pero en la arquitectura no acontece lo mismo."

Advirtamos que en estos párrafos —y nada es gratuito en Ortega— habla de las "otras artes" como más puras que la arquitectura, y de ésta diciendo que el "estilo" —su problema más íntimo— desempeña un papel que no tiene en las demás; dos rasgos que bastan y sobran para establecer una franca diferencia.

Reconozcamos, sin embargo, que para nada sale Ortega de la consideración meramente estética de la arquitectura, de la que nos hemos empeñado en salir nosotros con el auxilio de su propia doctrina. Pero, establecida la cisura —justificada debidamente la distinción— solo hace falta a nuestro juicio, un análisis más detenido del problema y la franca introducción en el cuadro general, de los elementos extra-estéticos a que autoriza la naturaleza de la arquitectura contemplada en función de la "razón vital", para así sacarla del conjunto de las artes puras, a que se la ha tenido sometida, con las consiguientes dificultades de interpretación y de crítica.

### Observaciones finales

Deseo, al cabo de este ensayo, llamar la atención sobre la definición de arquitectura que propuse hace ya muchos años, para ser exactos, en 1943, en una conferencia que pronun-

ció en la Sociedad Central de Arquitectos en Buenos Aires, que mantuve en mis cursos universitarios, y en la cual quiero señalar la estrecha relación que guarda con la doctrina racio-vitalista de Ortega. Es la siguiente: arquitectura es la determinación estética del espacio, realizado con límites materiales, para dar protección, espectáculo y organización a la vida humana.

En ella están contenidos embrionariamente los desarrollos que se acaban de hacer —en cuanto se refiera al pensamiento de Ortega aplicado a la arquitectura, y a mis propias conclusiones— las anteriores y las correspondientes al presente trabajo. Allí están presentes también las tres funciones esenciales de la arquitectura, y su síntesis en la vida humana. En ella subyace la exigencia de substraer la arquitectura a lo que acabo de llamar "el conjunto de las artes puras".

Este conjunto es también el responsable del desinterés del público en general por la arquitectura, que algunos críticos modernos atribuyen a otras causas. Se ha negado a las gentes información sobre todo un flanco de contacto vital con ella, y como resultado se ha desvitalizado la relación entre público y arquitectura. La opinión de los críticos puramente estéticos no interesa suficientemente, y en el aspecto pedagógico, el desconocimiento de una realidad biológica transmutada en formas culturales significativas, tiende a confundir y debilitar las vías de acceso al conocimiento preciso y útil. Lo que se predica como doctrina —"el juicio arquitectónico válido es solo el artístico"— no se "vive" realmente en el taller ni en el aula, porque tampoco se vive en la práctica: en el disfrute integral de la arquitectura.

Así, por un lado, el interés de la gente resulta acaparado por revistas de segundo orden, pero que se ocupan de la arquitectura como prolongación biológica del hombre —o más precisamente— de la dueña de casa, aunque en esto obedezcan a intereses comerciales, que, al fin y al cabo son expresión del reconocimiento de una realidad que todavía no ha sido apreciada en debida forma, en algunos centros de estudios. Por otro lado, los estudiantes, confundidos, no aciertan a ver lo substancial arquitectónico, y se debaten en amaneramientos en los que no pueden insertar nada propio, es decir la vida, con su acento personal.

Esto es lo que esperamos ver cumplido en la arquitectura contemporánea: la síntesis de corrientes dispares, que preparen el advenimiento de una época, cuyo espíritu vuelva a contar consigo mismo.

### NOTAS

- 1 Arts & Architecture, agosto 1953.
- 2 Architectural Record, setiembre 1939.

Una opinión sobre  
la pintura  
y el premio Di Tella

*Lo que pinta este pincel  
ni el tiempo lo ha de borrar;  
ninguno se ha de animar  
a corregirme la plana;  
no pinta quien tiene gana  
sí no quien sabe pintar.*

(MARTÍN FIERRO)

Ha pasado mucho tiempo desde que la pintura era algo necesario y connatural con la vida, una actividad simple y clara que ocupaba un lugar simple y claro en el hacer humano. Tal vez nos sea difícil ahora encontrar algo con esas características, pero todavía tenemos el derecho de discriminar y resistir a la confusión como única salida segura a nuestros dilemas.

En agosto pasado se inauguró la muestra del premio de pintura del Centro de Artes Visuales de la Fundación Di Tella, el premio más importante del país en la materia

La impresión recibida no es nueva; es similar, con ciertas variantes, a la de exposiciones anteriores. Hay elementos comunes en todas ellas que nos permiten configurar una imagen de la actitud adoptada por el ente promotor frente a la pintura en nuestros días, actitud que no es su patrimonio exclusivo sino que comparte con entes similares e instituciones públicas de prestigio. Este aspecto de la cuestión es el que quisiéramos ahondar, dada la magnitud de repercusión pública e influencia que el premio Di Tella tiene en el presente.

Transcurrió, efectivamente, bastante tiempo desde que la pintura perdió contacto con intereses palpitantes, y la muestra es una imagen tan ciera de ello que nos revela la situación enclaustrada y aún de adente en que puede encontrarse en la actualidad. Algo nos aparece claramente discernible: no nos sirve una pintura dedicada a expertos o aún a un estrato cultural superior, que necesita complejas y muchas veces personales interpretaciones, una pintura convertida en diálogo de exquisitos entre creador y crítico, algo reservado, un lenguaje cifrado en resonancias íntimas, en un teléfono de refinados.

Desde que, a principios de siglo, la pintura rompió con circunstancias que la oprimían y limitaban, la revolución contra el medio, el cambio necesario y perpetuo, se han convertido de principios activos en normas, en regla obsesiva y peligrosa, tanto quizá como lo fue-

ron las anteriores exigencias académicas. Paralelamente la academia (antes) o los nuevos entes reguladores de la pintura, los elementos de presión sobre la misma, se plegaron a la revolución, con acierto en muchos casos, para tratar de convertirse, en otros, en sus abanderados y propulsores; al hacer suyas las nuevas orientaciones corrieron el riesgo de intentar una nueva jaula dorada.

El artista se definió como un creador de universos, de nuevas amplitudes y profundidades. Se dedujo de ello, un tanto precipitadamente, que sólo en radicales innovaciones podría hallarse el lenguaje futuro, la revelación ignorada; y, por lo tanto, aún más precipitadamente, se dedujo que cuanto más aparentemente extraña o insólita fuese una obra, más posibilidades existían de que fuera lo esperado; por ende, de acuerdo con el antiguo cuadro, esa obra era la más necesitada de apoyo frente a un mundo supuesto como necesariamente hostil.

En base a estos criterios se busca crear organismos que aseguren el reconocimiento del genio y garanticen su aporte a nuestra civilización. Naturalmente, es difícil que un verdadero creador pueda ser rápidamente percibido y apreciado, pero eso no nos puede obligar a intentar un mecanismo que lleve en sí mismo su propia imposibilidad, en el propósito de garantizar su reconocimiento. En ello existe un error conceptual: es tratar de encuadrar algo que supera su propio marco. Entonces aparece una nueva limitación y, como tal, restrictiva y deformante.

Lo erróneo en este caso nace, a nuestro juicio, del miedo a equivocarse, a ser injustos, a ser responsables ante nuestro siglo de un anacronismo; y, sin embargo, la verdad de la revolución, del cambio permanente (como lo entendió la generación anterior), puede paradójicamente ponerse vieja y rancia, y no garantizar absolutamente nada; puede colocarse, por el contrario, al servicio de la novedad, de la moda y generar de esa forma un brillante funeral al destino de la pintura y su artesano.

Este es el saldo que recibimos de la exposición; no sería justo hacer recaer la responsabilidad total de esta situación sobre el centro de artes visuales, aunque esté vinculado a ella, ni tampoco lo sería dejar de reconocer el noble esfuerzo realizado por la Fundación en muchos órdenes. Pero una posición semejante en esta institución genera una aceleración de los procesos naturales y obliga a un enfoque que, a nuestro juicio, debía ser ya superado; y todo ello en homenaje a un esquema que sólo posee la aparente seguridad de ser reconocido, aceptado y, por lo tanto, menos responsable.

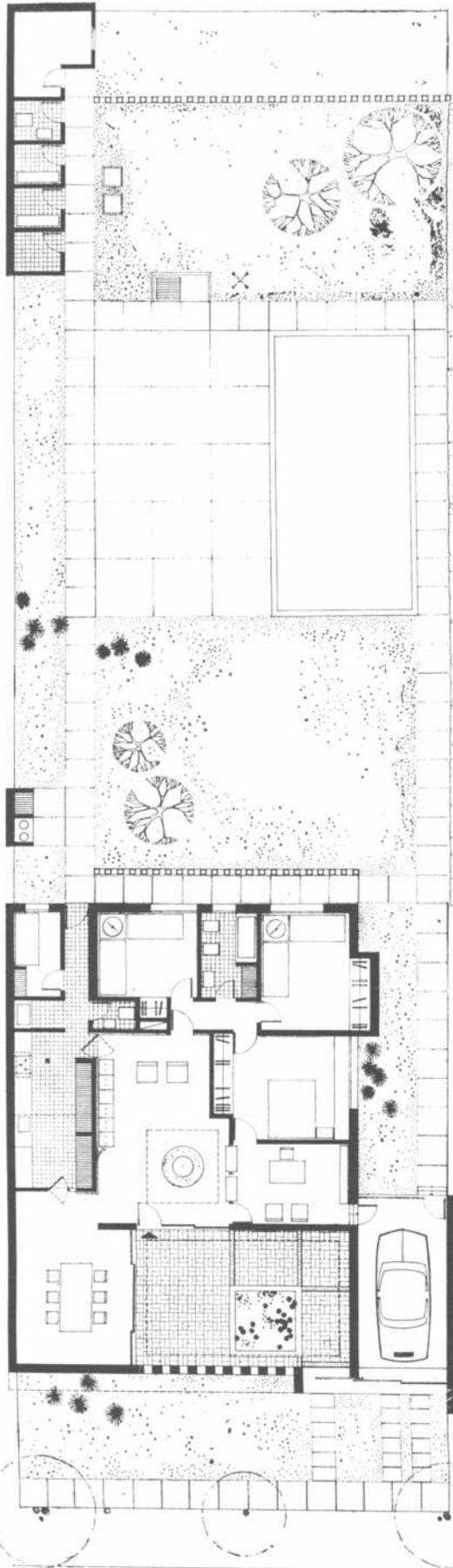
El resultado palpable es la sensación de vejez insistente que nos deja una visita a la muestra. Se continúa intentando asustar al buen burgués, provocando un medido escándalo, buscando alguna regla tradicional que romper, algún resto de barrera convencional que rechazar e ignorando la realidad de que no queda ya prácticamente nada por desechar, que lo que aún resta no merece esta preferente atención, que con esta misma postura de antigua iconoclasia nace una verdadera limitación y que esa libertad se vuelve contra quienes la utilizan denunciando la ausencia de objeto, demostrando sólo el paisaje de interiores desconciertos personales o el refloramiento de conocidas sensibilidades.

Se salva, en algunos casos, la habilidad, el oficio, la calidad de ciertos participantes (en particular los argentinos de ambas salas) que si no configuran una respuesta nos dan seguridad de que los medios para formularla existen.

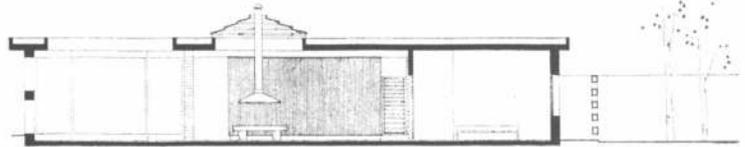
La pintura debe volver a la vida, aprender a servir donde es irremplazable, a reconocerse en nuevas formas fuera del caballete y de lo intimista o subjetivo. Y sería conveniente reconsiderar los esquemas de los entes promocionales en base a ello, para reencontrar nuestra realidad, no la de hace medio siglo, aunque debamos dejar de considerar a la pintura como un monstruo sagrado, ya que nos es realmente necesaria, esencialmente necesaria.



BIBLIOTECA



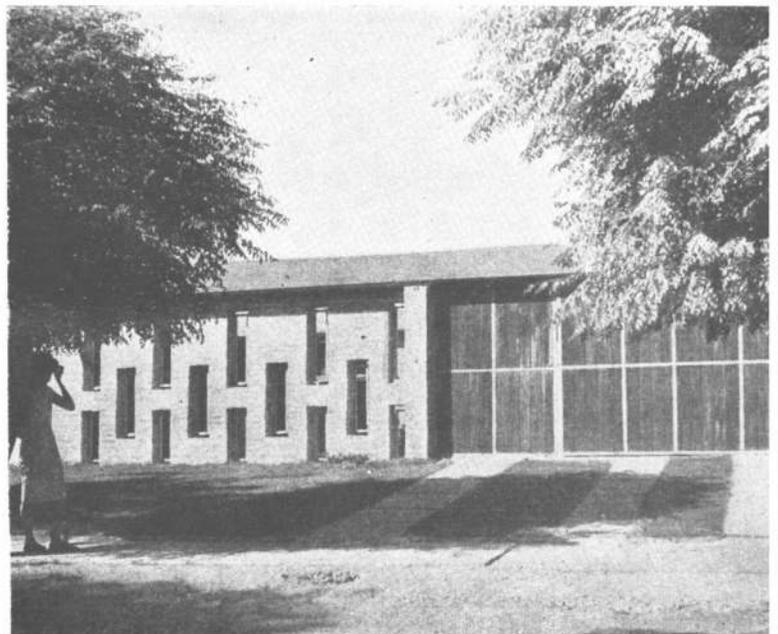
escala 1:200

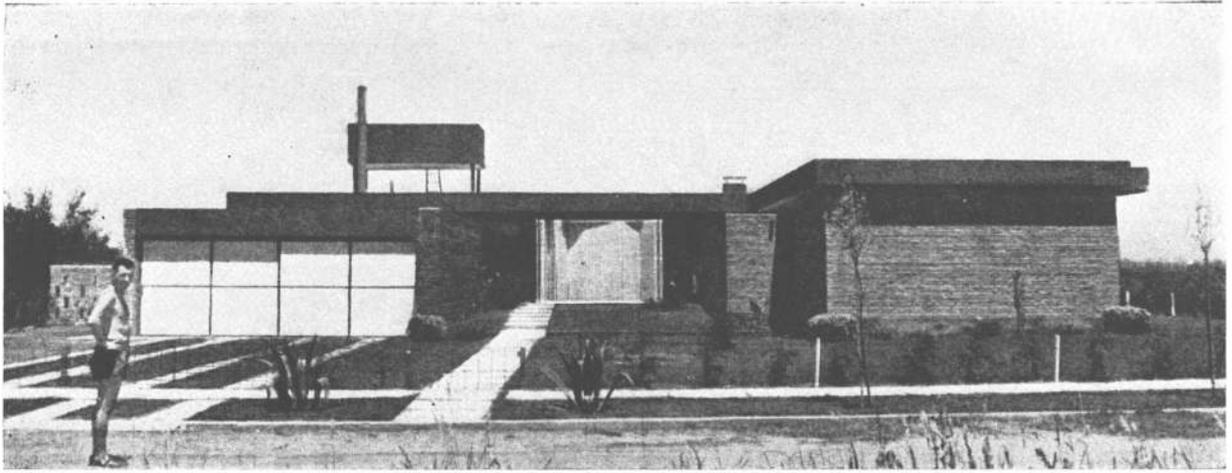


Arquitectos: Rojo y Borioli. Comitente: José de Fortuna.  
Lugar: calle Nicanor Carranza s/n en Cerro de las Rosas.

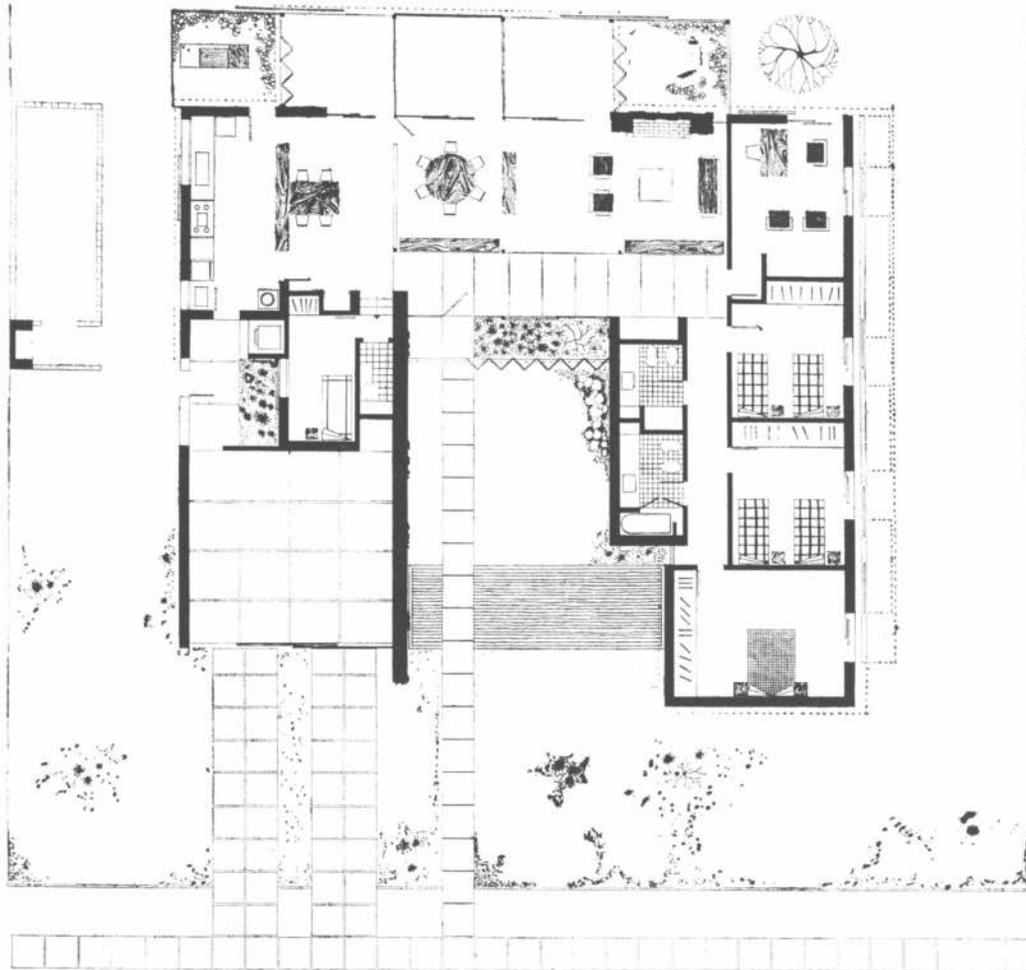


La recepción se vuelca sobre un patio cerrado que aleja la casa considerablemente de la calle, sumándose al retiro municipal impuesto a la zona. El terreno, excepcionalmente profundo, lo permite. El foco de atracción en el living es, sin duda, la singular chimenea central. La zona de servicio está diferenciada con su entrada propia, aunque demanda un largo rodeo por el guardacoches y el jardín. El dormitorio principal no disfruta de la vista al jardín posterior porque se prefirió que estuviera en contacto con el escritorio. El escritorio tiene así, a través del dormitorio principal, acceso al baño sin pasar por el living. Hay pileta de natación y vestuarios.





Arqs.: Rojo y Borioli. Comitente: Arnoldo Winocur. Lugar: Av. Belgrano s/n Cerro de las Rosas

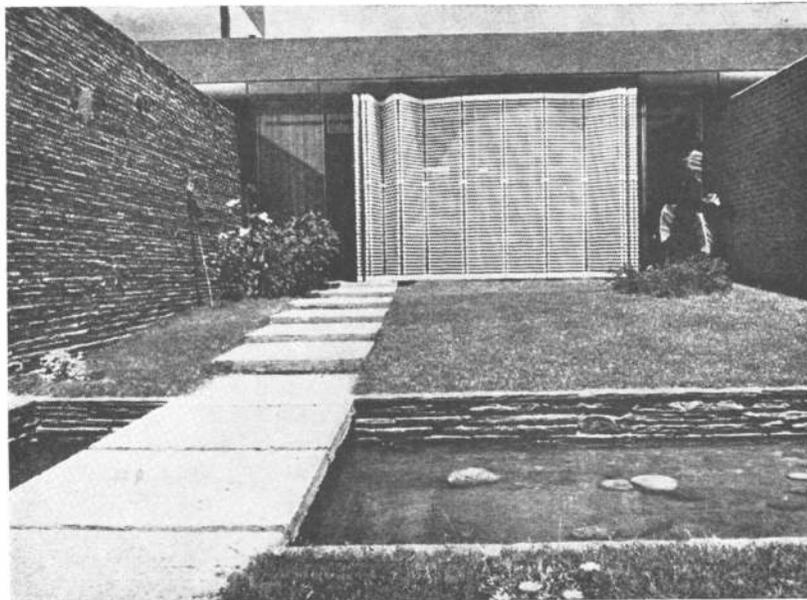
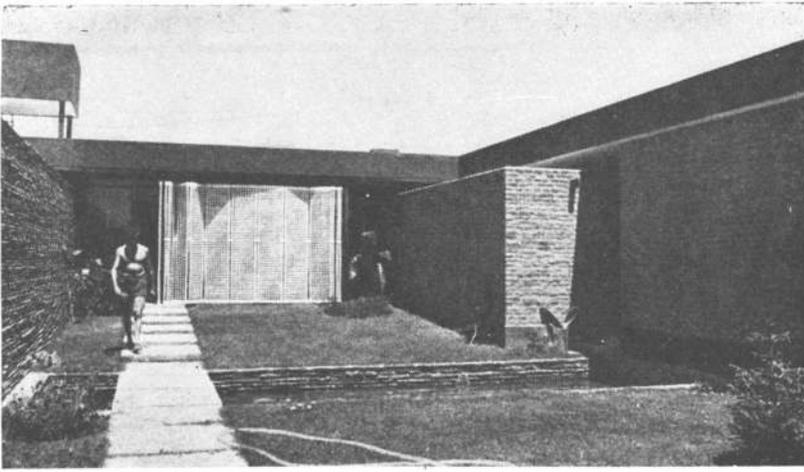


Esta casa está también en el Cerro de las Rosas, barrio alto de Córdoba que ha tomado fisonomía bien particular, en parte, por sus generosos terrenos y por los retiros de la línea. Hay un sector de casas cuyos fondos colindan con un barranco en el que serpentea un río. Esos terrenos tienen unos 140 metros de profundidad y sus anchos, para guardar cierta proporción, se fijaron en unos 36 metros. Las vistas "hacia

atrás" son excelentes, con el río en primer término y la ciudad baja al fondo. La casa Winocur fué proyectada en uno de estos lotes.

La recepción quedó "hacia atrás" atravesada en el lote. Hay en ella un escritorio, living en torno a una chimenea, sector comedor de recepción y comedor de diario o rincón desayuno contiguo a la cocina (aquí la mesa desplazable que se ilustra en la página siguiente).

De un lado, un ala con tres dormitorios y los baños. Del otro lado, la cocina, habitación de servicio de excepcionales condiciones, cochera, etcétera. En el centro, libre, desde la calle hasta el ala transversal de la recepción. Las dos alas son ciegas hacia el ingreso por lo que han creado un verdadero "recinto" pavimentado con césped, con camino de lajas y con un estanque con fondo rocoso.



Las ventilaciones de las alas se realizaron entonces hacia las medianeras, por lo que correspondió al norte para los dormitorios y el sur para el servicio. Esta doble orientación se trató con todo el cuidado que requería, por lo que, hacia el oeste, no sólo se creó una galería de tres metros de ancho, sino que se dejó abierta en sus extremos norte y sur, dirección de los vientos dominantes. Además, se colocaron postigo-

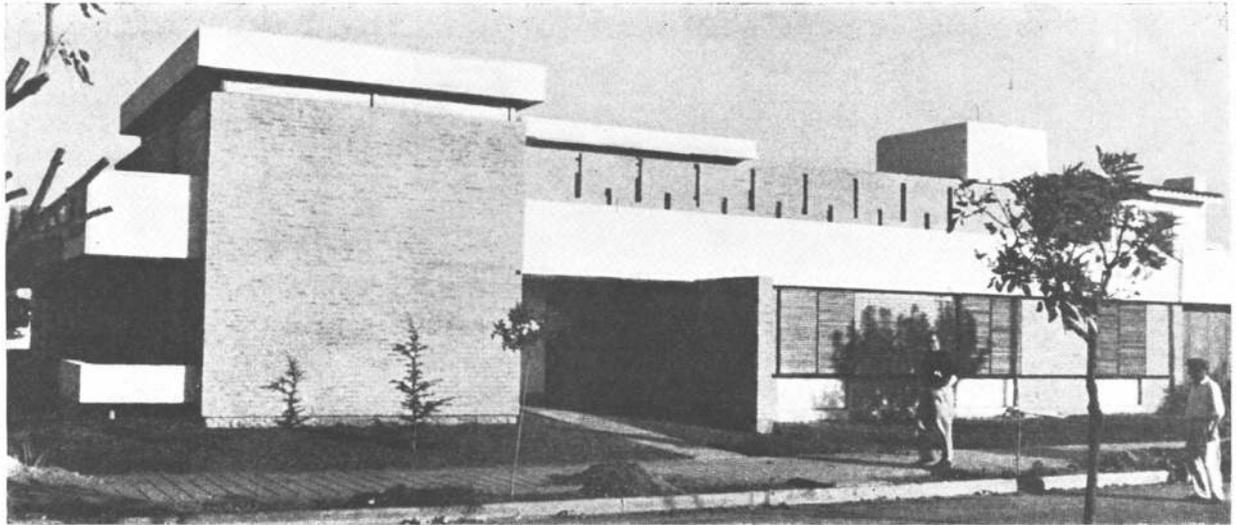
nes en la parte exterior de la galería. En el lado este de la recepción se hizo un tratamiento con el mismo criterio aunque no de la misma magnitud y una frondosa vegetación ocupa el lugar comprendido entre la malla plegadiza que tamiza la luz y la carpintería.

Las demás características de esta casa se aprecian con la documentación gráfica de esta nota.

MESA CON DOS POSICIONES



Se estudió particularmente el mueble que separa la cocina del comedor de diario. Tiene una mesa perpendicular que lo perfora conjuntamente con un pasaplatos, teniendo por característica particular que la mesa corre, pudiendo graduarse su longitud, sobre la cocina o sobre el comedor, a voluntad. Afuera de la casa, sobre una medianera, hay un gran depósito con muros bien tratados.



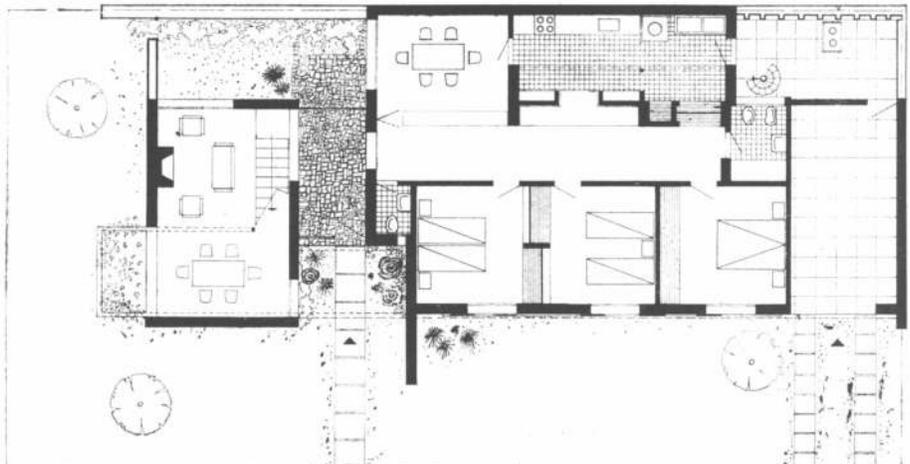
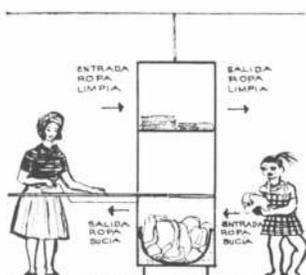
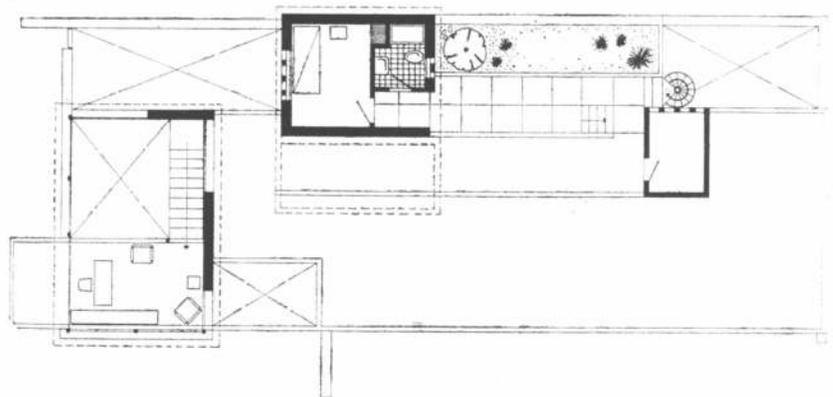
El diseño fué para un lote esquinero con retiro en ambas calles. De la entrada a la izquierda se accede a la zona de estar que tiene parte de doble altura. Encima de la zona de estar se ubicó el escritorio, en planta alta. Las vistas de la zona de estar están dominadas por un patio interior, por un balcón macetero a la calle y por una abertura hacia la entrada.

De la entrada hacia la derecha se accede a un ancho pasillo (especialmente ancho porque debía ser "habitabile") que tiene a un lado el comedor, la cocina y el lavadero, y, al otro lado (a la calle) los tres dormitorios. El gran

pasillo "habitabile" tiene varias particularidades. Sobre el comedor hay un mueble. Sobre la cocina hay una "mesa pasante" con prolongación en la cocina; esta comunicación es optativa pues se calibra con una compuerta corrediza; encima tiene una biblioteca. Sobre el lavadero hay el mueble que ilustra el diseño.

Detrás de la cochera hay un patio de servicio que conduce a la planta alta por una escalera de caracol al aire libre. Arriba hay un depósito, un tendero y habitación de servicio con su baño. No hay contacto entre la zona de servicio y el escritorio.

**Arquitectos: Rojo y Borioli**  
**Comitante: Angel Sargiotto.**  
**Ubicación: calle 9, esquina 12, Parque Vélaz Sársfield.**



# Los orígenes de la uniformidad en las ciudades pampeanas

Patricio H. Randle

Buenos Aires, septiembre de 1963

## Los condicionantes naturales

Tratándose, como se trata, de caracterizar ciudades de llanura, lógico es comenzar por señalar que este tipo de topografía ha influenciado doblemente su apariencia, sea porque, de entrada, las ha privado de toda variación pintoresca, sea porque estimuló todavía más el espíritu geométrico que España introdujo en América.

Aún en la provincia de Buenos Aires, donde hay algunas excepciones desde el punto de vista topográfico, como Tandil o Mar del Plata, dichas ciudades están concebidas como ciudades pampeanas; en la primera, el cerro del Parque Independencia no está incorporado al casco mismo, en tanto que en la última, "la loma" sólo va a ser alcanzada por la prolongación de la mancha urbana sin el menor intento de establecer su núcleo en semejante terreno.

Acaso debamos pensar que, siendo estas fundaciones urbanas relativamente recientes, en la elección de emplazamientos privó un realismo crudo exento, por lo demás, de viejos *tabús* que impelieron a otras generaciones anteriores de la historia a la búsqueda de las alturas por motivos religiosos, defensivos o incluso higiénicos, en tiempos en que toda tierra baja era considerada, irremediablemente, foco de enfermedades.

He aquí, no obstante, que la topografía no es el único asunto en materia de condiciones naturales. También la falta de ríos, de ríos regulares e importantes, como sucede en la llanura pampeana, quita, por su parte, otro elemento que universalmente ha contribuido a dar vida, sentido y belleza a innumerables ciudades. Al no haber este tipo de río tampoco existen valles, ni la invitación a las formaciones urbanas de tipo lineal, que tantos ejemplos ilustres tiene en la historia del urbanismo. Pero aún cuando los ríos, pequeños e irregulares, existen,

nunca han sido incluidos en la planta urbana fundacional. Nunca se los ve caracolear a través del casco de una ciudad ni por error. Un caso excepcional, nunca suficientemente puntualizado en su originalidad, es el de Tigre, originalmente puerto, que se desarrolla espontáneamente en una isla —la definida por el antiguo río de Las Conchas, el nuevo río Tigre (cuyo cauce fue abierto por la avalancha de aguas después de una famosa inundación en 1805) y el río de Luján. Quién sabe sino, sólo por este azar, la planta de Tigre va a quedar dividida por el río Tigre que le otorga al conjunto un aspecto totalmente insospechado en nuestras aglomeraciones.

La ausencia de bosques naturales, evidentemente, también ha jugado un importante rol. Esto se hace patente si pensamos en la importancia que ellos tuvieron en un movimiento urbanizador tal como la conquista del este en Alemania con su consiguiente colonización. Indirectamente, ha sido también, un factor de influencia sobre el aspecto del paisaje urbano, ya que lo ha privado de un material de construcción diverso de nuestro exclusivo ladrillo. No menos —en este aspecto— debe citarse la ausencia de la piedra, rara vez a la mano y que, cuando comienza a explotarse, se lo hace a escala industrial para un uso análogo. En suma, la pobreza de materiales constructivos que brinda la naturaleza misma, ha sido no sólo un grave factor de monotonía edilicia, sino que ha puesto una valla a la diferenciación regional o local que tantos ejemplos ponderables exhibe en Europa. La importación de materiales, es un signo que preside la construcción de las ciudades del *hinterland* de Buenos Aires y que se vio facilitada grandemente por la temprana expansión de la red ferroviaria, en comparación con la maduración tardía de nuestras aglomeraciones.

Finalmente, en punto al cuadro natural, digamos que las diferencias climáticas, dentro del área pampeana, son despreciables por lo general y que mal podrían haber sugerido variantes a la solución urbanística predominante.

En suma, los recursos paisajísticos naturales, cuando los hay, han sido explotados en forma tardía, no espontánea e inconciente, sino de manera deliberada y artificial, más exactamente, con propósitos turísticos. Vale decir que se los ha entendido como elementos que podrían atraer visitantes y dar individualidad a la ciudad, pero no han sido valorados por sí mismos, no han quedado nunca adscriptos a la vida cotidiana de la población y sólo por desborde se ha llegado a ellos. Así, pues, por poner algunos ejemplos, el río en San Antonio de Areco toma conciencia en sus autoridades recién a partir de 1930; la laguna en Chascomús se explota en relación con el flujo de turistas que atrae; el Calvario, en Tandil, se incorpora a la ciudad cuando la edificación de ésta llega a sus pies, pero jamás se pensó en que la ciudad misma trepara —caracoleando— la cuesta. Como dijimos antes, es verdad que en un principio no fue necesario buscar las alturas por motivos de salubridad —como en Roma— y hasta el peligro indígena es un factor tan poco determinante que el fuerte Independencia ocupa el llano y no las alturas vecinas. Cuando la aglomeración se desarrolla, por timidez, pereza o realismo, lo hace en torno o ese fuerte; las alturas han perdido todo su poder seductor y de prestigio y todavía no han adquirido el valor estético que va a descubrirse tardíamente.

## Los condicionantes históricas

La formación de ciudades, en toda América, es de una manera u otra, la continuación de una tradición viva en Europa, en sus países de origen, sean

estos Inglaterra, Portugal o España. Pero la tradición urbana europea, a fines de la Edad Media y principios del Renacimiento, era de una riqueza y multiplicidad notable.

Nosotros, sin embargo, y más especialmente nuestra pampa, recibimos de todo aquel patrimonio, apenas una porción, acaso la más rígida, la más teórica y en pleno período experimental. Nos referimos al plan en damero o cuadrícula, al cual nos referiremos más adelante en forma especial. Sus antecedentes son bien remotos y de ninguna forma desconocidos, por lo menos mientras se remontan al segundo y tercer milenio antes de Cristo. España había heredado esta pauta de la dominación romana, cuyos antiguos "castra" habían introducido en la península, por primera vez, el cordel y el ángulo recto. Como dice Erwin Walter Palm: *En Occidente, el trazado cuadrícula constituye una de aquellas fórmulas cargadas de pathos (Pathos formeln) que en el mundo cristiano son el vehículo de la romanidad. Es, por lo demás significativo que, una vez apagados los ecos romanos, y la idea imperial, el trazado vuelva a ser irregular.*<sup>1</sup> En efecto, dormido durante toda la Edad Media, resurge como resultado de la abundante teorización renacentista italiana en materia de trazados urbanos, sino directamente —ya que estos trazados eran principalmente de esquema radial— por lo menos como una consecuencia o por contagio del *esprit géométrique* de la época. También España, en los albores de su idea imperial, al expulsar de la península a los moros, ensaya con éxito el plan en damero en sus nuevas ciudades de la reconquista, como las *bastides* la habían ya logrado en Gales y Francia. Bien se sabe, hay un curioso empalme cronológico entre la terminación de las luchas en España, con el descubrimiento de América, y así pues, este continente iba a suministrar a la metrópoli un

Patricio H. Randle, que es profesor de evolución urbanística de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (U.N.B.A.) y miembro de la Cámara del Investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, ha publicado últimamente en *na* una serie de artículos sobre el tema general "teoría y práctica del plan de Londres". Esos artículos fueron uno de los frutos de sus recientes estudios en Gran Bretaña; así como regresó a Argentina, comenzó a volcar con entusiasmo su nueva experiencia de investigador en nuestros propios problemas. Este artículo sobre las ciudades pampeanas es un ejemplo preciso de la claridad de los esquemas mentales con que se maneja en sus estudios nuestro joven investigador.

campo mucho más vasto para sus experiencias urbanísticas.

Ni que decir se tiene, que la cuadrícula tampoco fue creación absoluta de la colonización romana y que ya había florecido antes en las colonias griegas sea en la península itálica, como originalmente en la Jonia, por donde no es difícil acertar que ya era una vieja tradición oriental, así como que siendo conocida por los etruscos —sin ninguna vinculación directa con lo griego— estos habían sido también portadores a Europa de un tan antiguo como difundido trazado que, por el este, había llegado a la India por lo menos, tal cual nos lo exhiben las ciudades de la cultura harappa. Pero estos son los imponderables de la historia y aquí, más concretamente, no se trató de inyectar concientemente una dosis de cultura al nuevo continente, sino más bien de aplicar preceptos prácticos que, coincidentemente, tenían mucho en común con esta remota tradición. El largo período medieval, con su vitalidad propia, sedimentada por capas, había buscado sus formas naturales, como en la división de las propiedades urbanas o rurales, y en este proceso espontáneo mal podrían haberse hallado las fórmulas para parcelar todo un nuevo continente. Además, la experiencia indicaba que todo trazado irregular era un germen de discordia, máxime si se trataba de adjudicaciones de tierras lejanas y desconocidas, de donde, cortando por lo sano, se estableció una clara política catastral que, primero que todo, debía obviar los aspectos administrativos, dejando toda otra consideración sometida a este precepto capital.

Esta tradición, de tan oscuros orígenes y de tanta vitalidad durante el período de la conquista de América, iba, sin embargo, a fosilizarse y, superadas las condiciones iniciales que la hicieron necesaria, perduraría anquilosada, entre nosotros, hasta el mismo presente. Ya veremos pues en qué medida desde el Departamento Topográfico hasta los rematadores iban a explotar el esquema simple y primitivo de un trazado ambivalente.

Otra condicionante histórica más abstracta pero no menos importante es que, particularmente en la pampa, la ola de urbanidad que se va a desatar a partir de 1852 se

desarrolla dentro del lapso de un máximo de cincuenta años solamente, con todo lo que esto significa como simultaneidad de un mismo espíritu y de una idéntica estética. En la provincia de Buenos Aires se fundan no menos de cincuenta “cabeceras” de partido y se “trazan” otras tantas aglomeraciones ya existentes, durante el lapso aludido, o acaso en uno más breve dentro del mismo, durante el cual se desarrolla la red ferroviaria.

La historia, pero ahora no la auténtica sino meramente “la oficial”, va a producir, asimismo, un tremendo impacto sobre estas nuevas ciudades, anulando toda la toponimia tradicional para adecuarla a un molde rígido y centralista donde únicamente tienen lugar los próceres nacionales cuyos nombres se repiten mil veces para designar partidos, ciudades, plazas o calles, matando todo resabio de espíritu regional o localista y nivelándolo a un mismo *standard* —sin la menor excepción desviacionista. Este valor *canjeable* del nombre de los próceres o de las fechas patrias cedió su lugar —rara vez— al del verdadero fundador de una ciudad o al de un pionero cabalmente integrado con el lugar. Así consigna un autor: *La costumbre de denominar a la plaza principal “25 de Mayo” se ha arraigado tanto que la ley orgánica*

*de las municipalidades de la provincia de La Rioja, en su artículo 17, determina que es facultad de las autoridades edilicias “prohibir el establecimiento de tambos, establos, caballerizas y corrales, dentro de un radio de cuatro cuadras a todos los vientos de la plaza “25 de Mayo”*<sup>2</sup> como si no cupiese dudas de que este es el nombre inevitable de la principal.

Sobre el tema de la toponimia no es posible dejar de referirse a Emilio A. Coni, que tanto empeño pusiera porque se respetasen las diferencias locales en la materia y quién combatese la política seguida por las empresas ferroviarias, llegando a conseguir la sanción del decreto 29044, por el que se dispuso que, para determinar los nombres de los pueblos, lugares y parajes en los territorios nacionales, se deberá consultar en primer término la tradición local. Sano criterio este que dió algunos resultados por un cierto tiempo, pero que llegó lamentablemente tarde y que fue desvirtuando una y otra vez, en no pocas ocasiones, con motivo de sucesivas alteraciones superpuestas a la designación original.<sup>3</sup>

#### Las condicionantes socio-económicas

En la formación de nuestras ciudades en general, se advier-

te que no hay un *sinoikismo* —a la manera de las aglomeraciones helénicas o itálicas— ni un *ayuntamiento* como el que da origen a las villas españolas de la Edad Media. La autoridad ya viene dada, y así también su estructura sociológica. Si algún parangón puede hacerse con la antigüedad es con las ciudades coloniales que, de muchos tipos, han existido en la historia. Las que no se iniciaron como fuertes, fueron erigidas como cabeceras para el asiento de autoridades necesarias o finalmente, muchas, deben su razón de ser a la instalación de una estación ferroviaria, marcada en un mapa desde Buenos Aires. Las de motivación espontánea, por encuentro de caminos, un buen puerto natural, u otras razones “naturales”, son casi inexistentes.

Ni en sus comienzos son aldeas de labradores, es decir, el recinto de vivienda de gentes de campo. Entre nosotros, las aglomeraciones urbanas no son jamás autosuficientes como las ciudades mineras de México o Perú, ni la economía del país es feudal como lo fuese en Brasil, de tal forma que se pudiese prescindir de estos núcleos. La producción se fortalece recién cuando existen los medios de transferir los bienes al puerto, y así las aglomeraciones urbanas se ahorran el período del mer-



Aerofotografía de Tigre (Instituto Geográfico Militar): sector comprendido por los ríos Luján, Reconquista y Tigre; la presencia de ríos en nuestras plantas urbanas es un hecho de excepción no sólo por su escasez en la pampa, sino por el sistemático alejamiento del casco de las ciudades.

cado local y regional. Cuando este llega toma lugar en forma de "remate-ferias", una actividad marginal para la ciudad, cuyos únicos interesados directos son justamente los productores —que vienen del campo— y los compradores —que vienen de Buenos Aires. A esta deficiencia de vida económica sana, basada en una estrecha relación con el territorio circundante, hay que agregar la precaria vida política que se encuentra desvirtuada desde un principio por el escaso margen de atribuciones conferidas a la autoridad local. Nuestras plazas no tienen mucho de *agorá* y los, a veces, imponentes palacios municipales son un falso remedo de la carencia de efectiva vida ciudadana.

El aislamiento original, sin duda, tuvo un rol decisivo. Si a la pampa se la ha comparado con un extenso mar, estos núcleos podrían asimilarse a pequeñas islas, con el agravante de que entre unas y otras no existen islotes ni arrecifes, formaciones intermedias que jerarquicen de algún modo la distribución de la población. De allí que, así como no hemos conocido lo que es una verdadera aldea, o un caserío, o una aldehueta —en el sentido europeo de estas palabras— formaciones todas que tipifican modos de aglomeración, también hemos carecido de la consiguiente estructura social organizada y de base, sobre la cual la ciudad va a poder construir sus excelencias culturales. La proverbial baratura de la tierra en la pampa obedecía a dos causas fundamentales, por un lado la enorme disponibilidad de ellas y por el otro la falta de diferenciación de cualidades notables conforme a los métodos de explotación primitivos. De allí que los valores estuviesen directamente ligados a la relatividad de la obra humana, a las mejoras en el campo y a la proximidad del *centro* en las ciudades. Cuando llega el ferrocarril surge otro punto de valorización de la tierra urbana en torno a la estación y junto con el centro esta zona va a competir —aunque un tanto débilmente— con aquélla. La pavimentación de rutas determina asimismo una gradual valorización lineal a lo largo de los caminos de acceso. Con todo podríamos decir que los valores de la tierra son simples y obedecen siempre a una pauta

semejante, en la que existe un foco central, sobre la plaza principal, y a lo largo de dos o tres cuadras de la *calle comercial* que desemboca en ella. Los valores secundarios se suceden gradualmente en una forma anular, siempre parecida y sin sorpresas. Este dato, como se ve, es demostración elocuente de la uniformidad entre las ciudades pampeanas porque, aunque no es causa original, es una consecuencia que ratifica la monotonía.

#### Los condicionantes político-administrativos

Dijimos más arriba que en las ciudades pampeanas no hubo *sinoikismo* ni *ayuntamiento*. En verdad esto se cumple con la excepción de la propia Buenos Aires, fundada por un adelantado por su cuenta y riesgo; aquí sí hubo un contrato con los pobladores, las comúnmente llamadas *Capitulaciones*, pero no se aplicaron las Leyes de Indias al pie de la letra, ni la primitiva cédula, ni la Ordenanza de fundación de ciudades.<sup>4</sup> De todas maneras hay que decir que, contra lo que generalmente se entiende, las Leyes de Indias no eran una legislación apriorística, como la que va a conocer el país una vez que busca y absorbe las influencias francesas en la materia; más se trataba de leyes redactadas a posteriori, sobre la base de experiencias reales y que eventualmente formaron un cuerpo. Por eso, quizá, hubo tantas ciudades que se conformaron a la regla, como tantas otras que constituyeron la excepción —y que eventualmente sirvieron de precedente para la formulación de nuevas leyes.

De lo dicho se deduce que la legislación hispánica no tenía la rigidez que erróneamente se le atribuye y era —salvadas las distancias de la comparación— más parecida a la actual legislación inglesa en urbanismo, que a la doctrina que le iba a suceder en estas tierras. En efecto, mucho más rígida, menos flexible y abstracta, iba a ser la política específica que el Departamento Topográfico de Buenos Aires y los municipios aplicarían una vez obtenida la independencia de España, especialmente a partir de la sanción de la Constitución de 1853.

El sentido centralista de la urbanización hispánica va a palidecer comparado con el que impondrá la República y que

1882

1910

1960

Tres cortes en el tiempo (1882-1910-1960), en el proceso de crecimiento de la ciudad de Chivilcoy (Instituto Superior de Urbanismo: plan regulador de Chivilcoy): el incremento de población y de edificación se verifica por compactación más que por extensión; es necesario más de un siglo para llenar los huecos del esquema original.

se reflejará en el espíritu y la forma de las ciudades, especialmente en las de llanura, donde ni siquiera un accidente topográfico podrá desviar las intenciones implacables de la uniformidad oficial. Y ese centralismo se va a reproducir patentemente en la estructura interna de las ciudades donde, además, por cuestiones de escala, no va a haber la menor chance de un policentrismo esencial, ni formal. En nuestras ciudades no existen, sino de nombre, verdaderas jurisdicciones internas (los cuarteles son meras divisiones catastrales) y los propios partidos —es decir el territorio rural que abarcan— tienen una débil conexión con la cabecera, aparte de depender, en punto a las comunicaciones y el transporte, los bancos o las actividades comerciales. Así, pues, el gobierno local vulnerado desde un principio, no va a proyectarse sobre el área circundante ni, recíprocamente, ésta va a tener mayor repercusión desde el punto de vista político-administrativo sobre aquél. Lo que no queda absorbido por la jurisdicción provincial es directamente del resorte nacional, y así continúa, en todo orden, el trabajo de nivelación y de allanamiento de cualquier peculiaridad local. Naturalmente este tipo de condicionante, estrechamente ligada a las restantes no parece, ni remotamente, capaz de evolucionar por sí mismo; al contrario, la forma de aniquilamiento es tal, que uno no temería afirmar que ciertos cambios, aún por el cambio mismo, podrían descubrir aspectos vitales que se nos ocultan bajo la caparazón de esta odiosa centralización.

En lo que concretamente atañe a la forma de las ciudades y que enseguida veremos en detalle, esta fórmula se perpetúa temerosa de las innovaciones, egoístas de lo que sus intereses mezquinos puedan sufrir, retrógrada y sin imaginación. Como una receta ciega, infinita, resiste ese mínimo de cambio que da vida a las auténticas tradiciones, con el pretexto inabordable de que, para introducir alteraciones, hay que interesar siempre y previamente a un estamento superior, anónimo y sordo a las necesidades tangibles de las ciudades.

#### Las condicionantes urbanísticas

El trazado en cuadrícula es, lógicamente, la primera imagen



El "green" de New Haven. "¿Donde se habrá visto una plaza con edificios públicos en el centro? Pues se ven en New Haven y hacen el más agradable aspecto" (Sarmiento).

que acude a la imaginación de quien se pregunta por la forma urbana de la ciudad pampeana. Sin duda alguna, es el fósil que aún conservamos de los tiempos de la dominación hispánica, visto que hemos sido muy prestos a olvidar el contexto a que esta pauta correspondía —más aún, la hemos negado ingenuamente— mientras quedaba presente, de manera indeleble, en la realidad urbana y no éramos capaces de hallar ningún sustituto.

En rigor, el damero nunca fué totalmente real ni tangible, era más bien el plan dentro del cual se iría a desarrollar una ciudad. Estaba concebido siempre en el tablero y representaba la idea de lo que la ciudad iba a ser más adelante.<sup>5</sup> Hoy diríamos, en la jerga urbanística, que eran como "fondos de plano" concebidos para el futuro, cuyos huecos se llenarían gradualmente. Y en efecto, así ha sido el crecimiento general de todas las aglomeraciones reticuladas: un crecimiento por compactación, sin otras directivas sobre la marcha, abrumado por la consecución de un fin demasiado lejano, sin etapas ni descansos, sin compensaciones, ni hitos que marquen una historia; en suma, una larga y pesada evolución que ha contribuido en

buena parte a hacer más monótona y uniforme la vida en estas ciudades.

Leemos en la *Relación de las medidas dictadas por el marqués de Sobremonte, gobernador intendente de la provincia de Córdoba, 1783-1788*<sup>6</sup> que entre otras cosas dispuso *cerrar los huecos entre las casas y levantar las tapias y paredes caídas que causaban fealdad y muchos inconvenientes, lo que se logró por los medios más suaves y proporcionados*, cosa que estamos dispuestos a creer proviniendo de un personaje con tanta visión urbanística como éste, sólo invocado en la historia oficial por la anécdota vergonzante de su huida de Buenos Aires.

Pero lo que importa destacar, a propósito de esta cita, es esa especie de horror al vacío que es congénita con nuestras ciudades. En el caso de Buenos Aires —ciudad dotada en exceso de los medios para llenarlos— ha quedado demostrado su odio por los huecos coloniales, ya que no sólo compactó los lotes no edificados sino que desbordó ese equilibrado contraste entre vacíos y llenos del tejido urbano hispánico. Si hubiese existido en Buenos Aires un molde rígido de ciudad armónica ya lo hubiésemos llenado por lo menos dos veces, con la edificación que hemos levantado, comenta un documento pionero de nuestro incipiente urbanismo.<sup>7</sup>

Es que en esencia, el damero es sólo un punto de partida que admite, sobre la pauta original, lograda y en equilibrio, toda clase de variantes, sea como aberración de esta forma o como nuevos puntos de partida para concepciones urbanistas más adecuadas. Este punto lo desarrollaremos al finalizar este trabajo.

Como un ejemplo extremo de las posibilidades de este trazado, es ilustrativo citar a Francis Viollich, quien refiriéndose a la capital del Imperio Incásico escribe: *Lo que hace al Cuzco una de las más interesantes ciudades históricas de Sudamérica es esta fusión paradójica del urbanismo y la edificación severa y sólida de los Incas, con la obra imaginativa aunque caótica de los españoles*.<sup>8</sup> Nosotros, aunque discrepamos con el calificativo de caótica adjudicado al Cuzco español, consignamos esta opinión que otorga perspectiva a la comparación entre una

rigidez esencial, como fue la de la ciudad incásica y una rigidez meramente formal, de trasfondo, como la que utilizaron los españoles para crear, sobre ella, una de las maravillas urbanas más elogiadas de América.

Cuando entre nosotros se quiso mejorar el plan en damero, como en La Plata, se cayó en un espíritu todavía más rigidamente geométrico y más típicamente regular. Léase sino la descripción —en palabras— de su plano, como una prueba.

*Esa superficie se hallaba dividida por una red de calles de 18 m que se cortaban en ángulo recto, 10 avenidas de 30 m paralelas a las anteriores y cuatro que las cortaban en 45°, formando diagonales, aparte de las que comunicaban directamente los extremos con el centro de la traza...*

*Se había calculado que las avenidas dividiesen la ciudad en secciones de 36 manzanas de igual superficie*.<sup>9</sup>

En síntesis, el resultado obtenido lo tenemos a la vista, pero lo que sorprende comprobar, es que el prurito geométrico llegó al extremo de adjudicar un 35.5% de la superficie de la ciudad exclusivamente para calles; exageración que se agranda si pensamos que por la época de la fundación de La Plata, Buenos Aires dedicaba sólo un 6.3% a la vía pública.<sup>10</sup>

Cuando uno lee las impresiones de los innumerables viajeros europeos que visitaron nuestra capital, en siglos pasados, advierte que conforme a las opiniones vertidas sobre la cuadrícula, podrían formarse dos bandos bien definidos. En efecto los hubo, y numerosos, que quedaban maravillados por la regularidad, mientras los restantes confesaban su desasosiego por la monotonía. Los primeros representaban seguramente a los espíritus prácticos que llegaban a América sin mayor nostalgia de su tierra y dominados por el entusiasmo de emprender alguna empresa. Los últimos, espíritus más sensibles, no podían ocultar que la geometría rigurosa no hacía sino resaltar la chatura física y cultural de aquella pequeña ciudad o gran aldea.

La cuadrícula, obvio es decirlo, no se detuvo en los hoy mal llamados ejidos urbanos, pues en las nuevas poblaciones que se crearon, especialmente en el

período constitucional, este trazado continuó en una zona de quintas y luego —en ciertos casos— en otra de chacras, como en el caso de Chivilcoy. A nuestro entender fue más implacable aún el sistema de centuriación practicado en los Estados Unidos, a partir de la mensura de 1785, donde quedaron establecidos *townships* de seis millas *cuadradas*, en el sentido literal de la palabra, *a menos que las tierras adquiridas a los indios lo hiciesen impracticable*.<sup>11</sup> Como consecuencia de esta política, la mayor parte del medio-oeste norteamericano quedó dividida de tal forma, que hasta los caminos conforman, en parte al menos, este sistema rectilíneo.

Pero a la uniformidad de la planta, hay que agregar la uniformidad edilicia vigente hasta hace poco. En este aspecto, también, la pauta tiene orígenes remotos, desde que repite, sólo con ligeras variantes, por lo general, la casa de tipo mediterráneo, diríamos *pompeyana*, para asimilarla a un tipo bien definido. Ciertamente es, ahora, las habitaciones del frente, otrora dedicadas al comercio, asumen la función de *la sala*, y que muy frecuentemente la unidad original, de habitaciones construidas en torno a patios, se subdividirá en dos viviendas independientes por medio de un muro coincidente con el eje de la composición primitiva. Pero aun habiendo olvidado la simplicidad colonial, este modelo se repetirá durante siglos, con fachadas simples, o adornadas con ornato italianizante o afrancesado, cumpliendo el mismo rol funcional. La variantes en altura son mínimas, advirtiéndose tan sólo una leve tendencia a una modesta monumentalidad en las últimas fases.

Todas las ciudades pampeanas se fundaron y crecieron dentro del mismo molde, y hasta sus edificios públicos —con leves variantes— adoptaron el mismo partido y la misma apariencia exterior, tanto fuesen escuelas como oficinas. Aquella simultaneidad, a que hicimos referencia más arriba, terminó por dar una unidad absoluta, no sólo a cada aglomeración, sino al conjunto de ellas. El clima no exigió, como en otras latitudes, la presencia de graciosos soportales, y la disponibilidad de tierras tampoco dio lugar a airosos balcones como en Andalucía.

La única alteración se verifica a semejanza del proceso de compactación por fases graduales, tendientes a lograr el ideal trazado. Como las posibilidades económicas de todos los habitantes no podían ser, lógicamente, las mismas, muchas construcciones quedaron detenidas en el camino, sirviéndonos hoy de ejemplo para definir esas etapas. Una de ellas es la que puede advertirse cuando la fachada, retirada unos cuatro o cinco metros de la línea municipal, exhibe un atractivo jardín saturado de enredaderas, flores y arbustos. Pero —atención— este no ha sido el deseo voluntario de sus dueños; se trata sólo del espacio vacante, a la espera de mejores tiempos, durante los cuales poder afrontar los gastos de la construcción de *la sala*, con ventanas, o balcones bajos, hacia el frente. Cuando esta etapa podía superarse venía, entonces, la fase final, que consistía en la decoración de la fachada; no sólo un simple revoque, sino el ornato que exigía la moda, la herrería trabajada de los balcones, y todo otro detalle que culminara las aspiraciones de sus propietarios. Muchos, sin embargo, jamás vieron colmados sus sueños, y así nos han legado esas fachadas con el ladrillo a la vista y esas cornisas puramente estructurales, sin aditamentos ni rellenos artificiosos, que conforman nuestro gusto actual mejor que aquellos modelos pasados de moda que no pudieron alcanzar.

Al trazado en damero y a la uniformidad edilicia hay que agregar la baja densidad, muy regular —casi sin contrastes— para configurar mejor el paisaje urbano que comentamos. Ese desparramo original, especie de designio tendiente a alcanzar a cubrir la mayor superficie del casco ideal de la

ciudad, va a impedir que cada aglomeración defina por sí misma, y fielmente, su propia escala. La extensión de dos ciudades puede ser la misma, pero su población diferir sensiblemente; una ha sido más rápidamente compactada mientras la otra no.

A lo anterior va unida la falta de barrios y de zonización espontánea neta. Aquí no hay más que una estructura monocéntrica desde cuyo foco todo va a decrecer gradualmente en torno, tanto la densidad de población y de edificación, como los valores de la tierra, como las obras de equipamiento urbano, provisión de servicios, etcétera. Curioso es pensar, frente a estos numerosos ejemplos, en las otras tantas y mucho más numerosas aldeas europeas que, más pequeñas en población —y de mucho menor superficie—, denotan la existencia de dos o más focos de atracción y una diversidad funcional mucho más cabalmente expresada en la ocupación del suelo.

La plaza, así en singular, es el único centro diferencial, aunque en rigor consista en la repetición del mismo motivo en todas las ciudades. A tal punto llega la estereotipación que Eduardo Schiaffino, en "*Urbanización de Buenos Aires*", comenta que, con motivo del Centenario, las capitales de provincia, avergonzadas de no haber *honrado oficialmente al Libertador, en forma monumental, en vez de dirigirse a nuestros escultores para pedirles una interpretación del héroe, hallaron más cómodo y expeditivo solicitar al Gobierno Nacional una reproducción de la estatua ecuestre que se levanta en el Retiro. Expedido el primer "Gral. San Martín en bronce, todas las capitales de provincia exigieron el suyo y lo consiguieron. De ahí la monotonía*

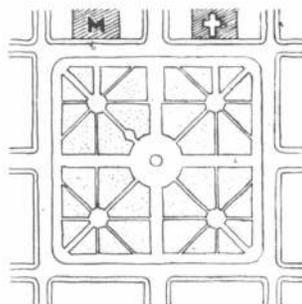
*de las plazas argentinas en todo el territorio de la República, que imitan, sin el menor discernimiento, cuanto defecto existe en la metrópoli*.<sup>12</sup>

Buscando los precedentes de estas plazas en la historia del urbanismo, podríamos exclamar: ¡Qué contraste con la riqueza y variedad de las agoras jónicas! Porque si en verdad las Leyes de Indias habían repetido —entre otras— la recomendación de situar las plazas de las ciudades mediterráneas en el centro de la composición y las de las marítimas sobre la costa, al igual que lo practicado en las polis *hippodámicas*, salta a la vista la pobreza de imaginación que delata la concepción de las plazas. En vez de formas en herradura, como en Priene, o trapeciales como en Assos, o de tipo cerrado como el agora de los Italianos de Delos ¿qué gama pueden exhibir nuestras plazas que no sea sino la tautología más flagrante de un modelo único?

Ese sentido dominante y centralista que denotamos al referirnos a los condicionantes político-administrativos, está encarnado, crudamente, en la plaza, y si se da el caso de que exista más de una en la ciudad, lo van a ser de una manera totalmente subordinada y secundaria, sin cumplir absolutamente, ni compartir ninguna de las funciones principales de la Mayor.

Cuando alguna vez en nuestra historia urbana se intentó quebrar la pauta rígida, e inapropiada en muchos casos, como en Chivilcoy, esa intención fue frenada, como nos lo atestigua el propio Sarmiento al comentar sus impresiones sobre la ciudad de New Haven, en los Estados Unidos:

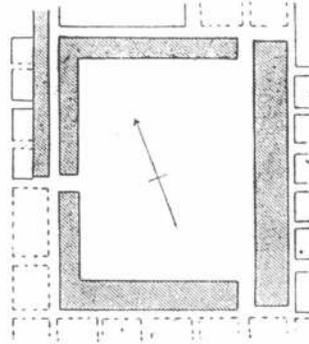
*A la luz del día, el bosque apareció descompuesto en hileras de árboles en todas las di-*



Planta y vista de la plaza de Chivilcoy. "Pero metió la cola el Departamento Topográfico que en eso de trazado de ciudades tenía... mucho de topo y poco de gráfico y estorbó tamaño escándalo" (Sarmiento).



Agora de Mileto, reconstrucción según Schleif y planta: riqueza y variedad de las ágoras jónicas.



recciones, dejando ver una cosa como plaza y que se llama "El Green", es decir, "El Verde", por estar en toda su extensión cubierta de pasto siempre verde.

Esta plaza, la única de la ciudad, tiene la forma más extraña. Mide cerca de cinco cuerdas cuadradas. Divídela una calle de olmos, y en el centro, elevase por entre las copas de los árboles, las torres de una iglesia gótica, otra de orden toscano, otra de orden dórico y dos más de arquitectura moderna. Esta idea la tuvieron los vecinos de Chivilcoy, en Buenos Aires, al trazar su ciudad, colocando la Iglesia y la Casa Municipal separadamente, en una plaza de cuatro cuerdas. Pero metió la cola el Departamento Topográfico, que en eso de trazado de ciudades tenía, como decía el doctor Ferrera, mucho de "topo" y poco de "gráfico", y estorbó tamaño escándalo. ¿Dónde se habrá visto una plaza con edificios públicos en el centro? Pues se ven en New Haven y hacen el más agradable aspecto.<sup>13</sup>

La monumentalidad —en superficie— como la del caso citado y que no va acompañada con edificación monumental en torno, ni una densidad proporcionada de población circundante, produce una sensación de descampado que justamente el medio urbano en la pampa debería de contrapesar.

Extensiones libres, desmesuradas, en ciudades de llanura son

perogrullescas, como el caso de una plaza situada en una importante capital —a los pies de la propia cordillera— que tiene, como motivo decorativo, una colina artificial.

Podría argumentarse, asimismo, que la función de una plaza central —que no es precisamente la de un parque— es la de reunir a la población en un ámbito cálido y acogedor, mas para muchos, aún hoy, pareciera que su destino es impresionar con rasgos solemnes la visita del forastero y no tener un sentido cotidiano, íntimo y utilitario. Para esto es necesario tener en cuenta la relación proporcional entre el espacio de que se dispone y las necesidades de la población. Es conocida, por otra parte, la atracción que ejerce "la esquina" sobre los vecinos y el hecho de reunirse cotidianamente en ella —especialmente en verano— cuando, por las tardes, no se sacan sillas a la vereda para gozar del fresco. Pues bien, esta importante actividad —verificable en casi todas las ciudades argentinas— no ha hallado, hasta el presente, su expresión urbanística tal como podría ser la formación de pequeñas plazoletas de ángulo, con dos o tres árboles de sombra y otros tantos bancos para sentarse.

Volviendo a la plaza, hay que señalar que, en la mayoría de los casos, fueron diseñadas con pretensiones desmedidas, con plantas y flores delicadas

que exigirían un cuidado difícil de proveer. Son, además, a todas luces, manchas de naturaleza exótica que tienen poco que ver con la realidad natural.

Un ejemplo digno de destacarse, como respuesta positiva a estos defectos, es el que presenta la plaza Gómez, en San Antonio de Areco. Originalmente una antigua quinta del lugar, fué convertida posteriormente en plaza pública; en ella predominan las más bonitas especies de árboles dejados crecer sin limitaciones (ni podas), el trazado de senderos es casual e irregular y todavía conserva el molino de viento original, como un detalle más de deliciosa espontaneidad; ¡cuánta menos pretensión y más belleza hay en esta plaza Gómez que en los cientos de imitaciones afrancesadas que hoy parecen aristócratas venidos a menos!

Pero si, como escribiera Sarmiento, ha sido siempre imposible ir contra la rutina burocrática, es en materia de loteo donde las restricciones y el modelo han sido más implacables. En los orígenes, la ciudad colonial, como es sabido, se dividía en solares de un cuarto de manzana cada uno y eventualmente se concedían medios solares desde un principio, pero pronto el auge de la edificación a longaniza, como se ha dado en llamar, reclamó la posterior subdivisión en lotes angostos y profundos que se regularizaron en las diez varas. Mientras ese tipo de edificación predominó, este loteo era el más lógico, pero en cuanto las modalidades de vivienda comenzaron a modificarse, ya no se adaptó racionalmente. Las autoridades —y esto en todo el país— en lugar de facilitar englobamientos, calles internas o pasajes, *cul-de-sac*, etcétera, procedieron —en Buenos Aires— a dictar reglamentos y ordenanzas que lejos de solucionar el problema lo iban complicando más y más. Así se perdieron las ventajas de ambos sistemas, el de la edificación tradicional —con balanceados contrastes de vacíos y llenos— y el de un loteo que, por lo menos, respondía a ese tipo de arquitectura.

El fanatismo por conservar la red viaria original —sin ninguna alternativa— y la manía de prolongar la apertura de las mismas a los cuatro rumbos, tan lejos como se pudiese llegar, ha sido un defecto pro-

verbial que aún no se ha atenuado. Nuestros ediles están convencidos de que la apertura de calles está directamente ligada a la idea de progreso y que cuando se procede al amanzanamiento y posterior loteo de una antigua fracción, se ha dado un gran paso en materia de justicia social. La equivocación es doble, porque estas medidas sólo provocan una mayor especulación de la tierra, y aunque aparentemente significan un incremento en la recaudación, a la larga supone la creación de numerosos problemas de equipamiento y servicio que la municipalidad hará todo lo posible por soslayar. Esas perspectivas sin corte, interminables, infinitas, parecerían ser el goce de las autoridades municipales, pero cualquier alternativa tendiente a buscar formas de una repartición más equitativa y racional de la tierra urbana o la diversificación de anchos en las calzadas, conforme a su función, sobre todo reduciéndola allí donde no hace falta más que el tránsito peatonal, son anátoma para una administración anquilosada y temerosa.

Una vez más vemos que muchos funcionarios modernos perdieron lo más admirable de la lección del pasado. El marqués de Sobremonte, ya citado, tenía al respecto ideas más claras y más libertad de acción; así describe en uno de sus informes: *Las quintas están divididas por calles iguales a las de la ciudad, y se ha permitido a los que tienen dos cuerdas las mantengan unidas por la comodidad de su cuidado y cultivo, permitiendo, y aún promoviendo, que las inmediatas a la acequia estén cerradas para evitar el tránsito por ellas, porque además de no ser necesario contribuye a la limpieza del agua.*<sup>14</sup>

Ya en los albores de la independencia, cuando se trató de confeccionar un plano para la ciudad de Buenos Aires, en 1824, se empezó a levantar el plano de la ciudad con el fin de proyectar sobre él, como se verificó, una nueva traza que corrigiese los vicios que venían perpetuándose y que los evitase en lo sucesivo. Pero, se padeció un grave error al establecer esa traza, y fue el de querer someter el desorden que se tenía a la vista, al antiguo sistema de los cuadrados de la traza primitiva. No se consideró que los cercados existentes demostraban y aseguraban

la posesión de los terrenos que encerraban bajo formas irregulares; y que la posesión da derechos que es imposible desconocer, sobre todo cuando está garantida con títulos que cuentan con muchos años de existencia.<sup>15</sup> También hace cien años hubo quienes no perdieron del todo el sentido común, frente a los teóricos de la cadricula a ultranza, como lo demuestra el párrafo citado. Pero, una y otra vez se quiso someter la realidad a la abstracción y fueron más los actos de violencia cometidos que los de asimilación, con espíritu no menos regulador, de una realidad que buscaba expresar sus tendencias naturales sin hallar el modo de canalizarlas con éxito.

El tratamiento de las vías de circulación, desde el punto de vista paisajístico ha sido también sumamente rígido. El hecho de no haberse concebido la red como un tejido de usos diversos y que exigían dimensiones igualmente diversas —algo que griegos y romanos habían adoptado casi juntamente con la idea de damero— sino como un esquema geométrico regular en todo sentido, desemboca en una resultante que carece de variedad visual. Ya a fines del siglo XVIII el pleito de Bucarelli ilustra abundantemente acerca de las resistencias que tuvo que vencer aquel gobernador para dotar a Buenos Aires de una alameda —bien que plantada de plátanos— en la que el uso predominante fuese peatonal y su función más de esparcimiento que de circulación. Los boulevares con que cuentan las más modernas ciudades pampeanas suelen haber sido concebidos con exceso de pretensión y han fracasado en la medida que el tránsito automotor ha confinado las plazoletas centrales a un aislamiento que las convierte en meros ornamentos y no verdaderos paseos. Es curioso encontrar en los más insignificantes núcleos urbanos —poco más que estaciones ferroviarias— el germen nunca desarrollado de estos boulevares, como testigos de un delirio de grandeza totalmente desproporcionado con las necesidades reales de la población.

Hay que decir, en rigor de verdad, que muchos de los defectos que hallamos en nuestras ciudades también provienen de un equivocado concepto de previsión. La cuadrícula y to-

das sus secuencias ha pecado no tanto por falta de previsión, sino por un excesivo y rígido sentido de futuro; por una especie de futurismo fantasioso en el que se iban a llenar los moldes concebidos arbitrariamente.

#### Las condicionantes de un futuro planeamiento

Como quiere que sea, ahí tenemos nuestras ciudades pampeanas ya en avanzado proceso de desarrollo —con sus vicios y con sus posibilidades aún no explotadas—. Frente a ello parece sensato no intentar cambiar ciertas pautas que, en cierto modo, se han hecho conaturales con el hecho urbano y tampoco planear para períodos demasiado extensos, pues esto puede significar que se postergue indefinidamente el logro de configurarlas más cabalmente, sometiéndolas inútilmente a procesos utópicos.

Con un sentido más positivo en la crítica, hay que reconocer que la pauta básica del damero ofrece también ciertas ventajas, si es que se la sabe aprovechar como fondo, sobre el cual pueden hacerse algunas innovacio-

nes graduales. Tanto desde el punto de la zonificación como el de la circulación, una cierta regularidad de base facilita la tarea, pero más aún la posibilidad de englobamiento —de lotes, como de manzanas—, son medios bien factibles de realizar tareas de renovación urbana sin necesidad de mayores alteraciones. No en vano la idea de supermanzana, ya antes de que se consagrara definitivamente en Brasilia, era aceptada por el urbanismo contemporáneo, y ¿qué es la supermanzana sino una abstracción nacida de la realidad reticulada?

Desde luego toda propuesta de reparcelamiento y reordenamiento vial exige no sólo una aguda concepción técnica, sino igualmente una fórmula legal que lo facilite. Pero las dificultades no son, en verdad, tan grandes como la suma de buenas intenciones fracasadas y la ciega rutina nos lo da a entender. Con las armas de un planeamiento técnicamente sólido, las resistencias de los administradores y políticos no van a tener, de ahora en adelante, aquel poder omnímodo que ha impedido la renovación natural

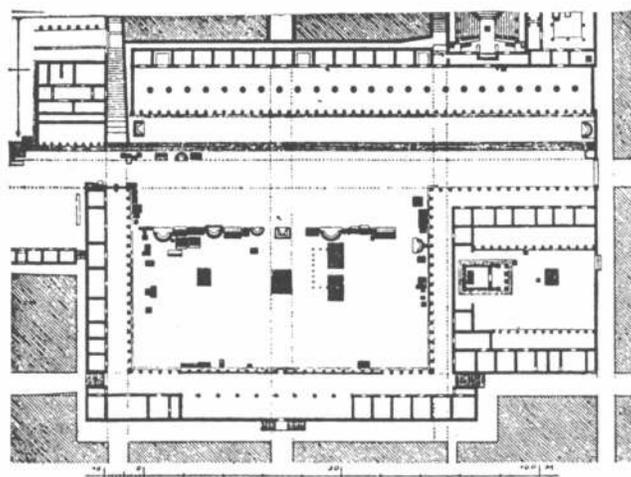
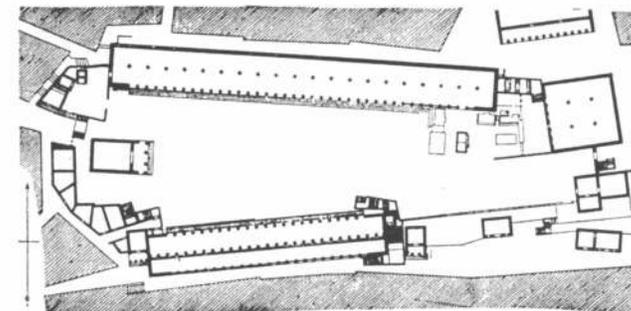
de nuestras aglomeraciones urbanas.

Hallar la circulación real dentro de la retícula ideal, es una condición *sine qua non* para poder configurar el cuadro de necesidades concretas en materia vial y abandonar aquel escrúpulo de conciencia de querer llenar uniforme e indiscriminadamente toda la superficie edificable, en cuanto se halla amanzanada, considerando red viaria el resto.

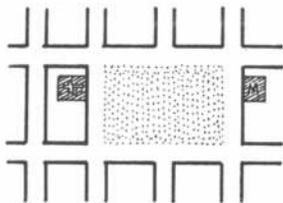
Tampoco parece tratarse, en general, de buscar para estas ciudades nuevas superficies de expansión, pues casi todas tienen una extensión suficiente como para crecer otro siglo, sin necesidad de incrementos areales. Lo que necesitan es un reordenamiento *desde adentro*, zonificando y densificando algunos sectores en contraste con otros.

Hay una serie de aspectos comunes en el planeamiento de las ciudades pampeanas, tomadas genéricamente, y en especial en relación con todos los elementos que, de una manera u otra, han contribuido a darles esa apariencia monótona que hemos destacado. Pero una vez establecida esta sencilla verdad, queda por destacar que, contra toda suposición fácil, también todas tienen *un algo* que las individualiza y que cuando no se advierte obviamente hay que buscarlo a través de su evolución retrospectiva. Para reconocer estos valores, a veces muy relativos, hay que analizar caso por caso muy sistemáticamente; por ínfimas que sean esas categorías diferenciales, son las únicas de que se dispone y rasgos de esta naturaleza no se reemplazan fácilmente, al punto que exigen un tratamiento peculiar. Alguien dijo una vez que para ser historiador hacía falta tener *una especie de simpatía* por el pasado; en la medida que el planeamiento no es la negación sino la canalización de vigencias, también exige asimismo esa suerte de simpatía y con mayor razón cuando el pasado ha dejado imponderables horrosos como es el caso de las ciudades de que tratamos.

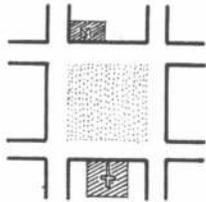
Claro está que, cualquier pensamiento genérico sobre el planeamiento de estas ciudades, como son las reflexiones con que terminamos este artículo, debe estar íntimamente ligado a una política regional, mediante la cual estas aglomeraciones concebidas en lo que



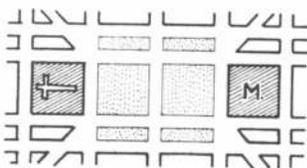
Agoras de Assos y de Priene, según von Gerkan: formas trapezoidales o de herradura...



Bahía Blanca



Belgrano



La Plata

Plazas de Bahía Blanca (1828), Belgrano (1858) y La Plata (1882): una verdadera tautología.



Colonia del Sacramento (Uruguay)



Ouro Preto (Brasil)

Plazas de Colonia y de Ouro Preto: el urbanismo portugués es rico en espontaneidad medieval.

tienen de unitario, comiencen a vislumbrarse a la luz de su diferenciación. Desde luego, al referirnos específicamente a las formas urbanas, hemos escamoteado un aspecto fundamental de la cuestión como es el de la especialización funcional que, en algunos casos, ya se manifiesta con marcado vigor.

De cualquier forma nunca es tarde para destacar que justamente porque ese proceso de especialización funcional se está desarrollando, se hace más urgente pensar en nuevas formas que alojen racionalmente a esos nuevos contenidos sin vulnerar lo que, equivocadamente o no, es ya una tradición en estas ciudades. Si tradición significa en esencia traer a la posteridad lo ancestral, también podemos concebirla como un enfoque del futuro con cuidadosa consideración del presente; tradición es también una forma de realismo y no tiene nada de posición intransigente, como vulgarmente se le asigna.

Para terminar, digamos que la gran enseñanza de este capítulo de nuestra historia del urbanismo consiste en mostrarnos, una vez más, que las ciudades no pueden reducirse a la resolución de un problema de tablero —como algunos arquitectos aún consideran al planeamiento— y que hasta la misma apariencia de las ciudades toma forma auténtica con el transcurso del tiempo, como la resultante de una incidencia de múltiples factores que no pueden precisarse todos de antemano.

Una atmósfera urbana no se crea por ordenanza municipal, por más que se base en un estudio urbanístico —las *new town* inglesas son un ejemplo actual de eso mismo— porque en la vida urbana, que es un aspecto capital de la cultura, hay un elemento de clandestinidad que sólo se resuelve por un *estar en el lugar por generaciones* y esto es justamente el punto más débil de todas estas aglomeraciones pampeanas.

1. Erwin Walter Palm: *Los orígenes del urbanismo imperial en América* —contribución a la historia municipal de América—, Instituto Panamericano de Geografía e Historia (Comisión de Historia) 14, Estudios de Historia II, publicación 100, ps 239 a 268, México, 1951.

2. Alcides Greca: *Problemas del urbanismo en la República Argentina*, Universidad Nacional del Litoral, p 21, Santa Fe, 1939.

3. Emilio A. Coni: *La tradición toponímica*, en La Nación, Buenos Aires, 8 de febrero de 1928. Emilio A. Coni: *Tradiciones y joflore en la nomenclatura ferroviaria argentina* (labor realizada por la Junta Asesora del Ministerio de Obras Públicas de la Nación para nomenclatura de estaciones ferroviarias, desde 1928 hasta 1941), Buenos Aires, 1942.

4. Adolfo Garretón: *La municipalidad colonial* (desde la fundación de Buenos Aires hasta el gobierno de Lariz), p 52, Editora Jesús Menéndez, Buenos Aires, 1933.

5. A. F. Laass: *El desarrollo evolutivo de la ciudad de Buenos Aires desde sus primeras horas hasta promulgada su libertad de comercio en 1778*. Tesis inédita, Instituto Superior de Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Buenos Aires, 1954.

6. La revista de Buenos Aires (directores, Vicente G. Quesada y M. Navarro Viola), tomo 9 (1863 a 1871), año III, número 33, enero de 1866.

7. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires: *IIª Exposición Municipal de Urbanismo*, Dirección del plan de urbanización, Buenos Aires, diciembre de 1939.

8. Francis Viollich: *Cities of Latin America —Housing and planning to the South—* p 23, Reinhold Publishing Corporation, New York, 1944.

9. Archivo histórico de la provincia de Buenos Aires: *Fundación de la ciudad de La Plata*, documentos éditos e inéditos, La Plata, 1932.

10. Idem.

11. Stanley D. Dodge: *Bureau and the princeton community*, Annals of the association of american Geographers, volumen XXII, número 3, septiembre de 1932.

12. Citado por Alcides Greca (ver llamada 2).

13. Domingo Faustino Sarmiento: *Correspondencia desde Estados Unidos a "El Zonda" de San Juan*, 1865, citado por Eduardo Crespo en *Sarmiento urbanista*, revista "Nosotros", segunda época, tomo VIII, número 78, Buenos Aires, 1942.

14. Relación de la provincia —Intendencia de Córdoba al dejar el mando el marqués de Sobremonte—: "La revista de Buenos Aires" (directores Vicente G. Quesada y M. Navarro Viola), tomo 21, año VIII, número 83 de marzo de 1970.

15. Memoria del departamento topográfico de la provincia de Buenos Aires: en *Memoria de los diversos departamentos de la Administración de la Provincia de Buenos Aires y de las Municipalidades de Campaña*, primera parte, p 433, Buenos Aires, 1867.

# AL CUMPLIR 35 AÑOS!

CABOSCH S.A. PRESENTA A:

ARQUITECTOS  
INGENIEROS  
INSTALADORES  
CONSTRUCTORES  
Y A TODOS

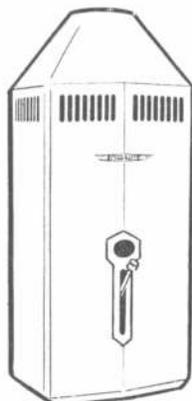


los Profesionales de la  
Construcción, este

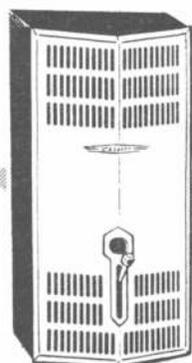
## NUEVO MODELO

de Calefón aprobado  
por Gas del Estado  
para el sistema de

## VENTILACION POR COLECTOR



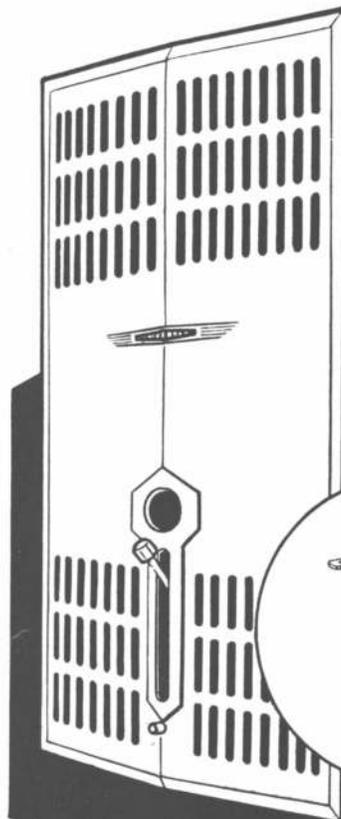
4 MODELOS  
EXTERIORES



2 MODELOS  
TOTALMENTE EMBUTIDOS



CALIDAD GARANTIZADA  
POR 35 AÑOS  
DE EXPERIENCIA



MODELO U-14-S  
equipado con la eficiente  
Válvula de Seguridad  
"OTTONELLO"  
Ante el apagado imprevisto  
de la llama piloto  
acciona de inmediato  
cortando el pasaje de gas  
y evitando todo riesgo.

Fabricada por  
OTTONELLO S. A.

# Calefones

## UNIVERSAL

INDUSTRIA ARGENTINA

La moderna y funcional COCINA  
y el CALEFACTOR BLINDADO

# Cabosch

INDUSTRIA ARGENTINA

de doble acción y gran eficacia  
completarán el confort hogareño.



SHORTLY

FABRICA  
PATAGONES 761  
T. E. 28-3223  
CAPITAL FEDERAL

ADM. Y VENTAS  
TACUARI 1790-92-94  
T. E. 28-6969 - 8720 y 3324  
CAPITAL FEDERAL

Cabosch  
S. A. C. I. F.

SERV. MECANICO CENTRAL  
CASEROS 628  
T. E. 26-2323  
CAPITAL FEDERAL

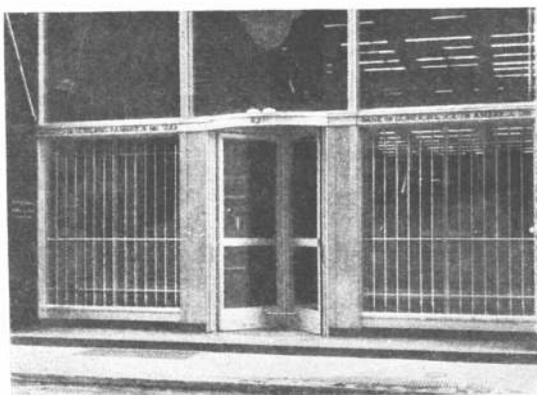
SUCURSAL CUYO  
GODOY CRUZ 154  
T. E. 17402  
MENDOZA

Vea todos los sábados a partir de las 22.30 hs. nuestras "Veladas Cabosch", por LS 82 TV Canal 7

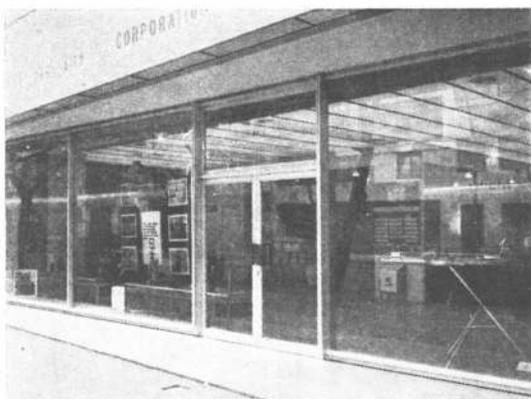


**INSTALACIONES DE BANCOS, NEGOCIOS Y OFICINAS**

**METALES PARA LA ARQUITECTURA**



Banco de Londres y América del Sur, Tucumán 821. Detalle del frente.



B. O. A. C. Avda. Santa Fe 854. Detalle del frente.

Molduras Sage, para frentes en Anodal (m.r.), Bronce o Acero inoxidable — Puertas Giratorias, Rejas, Revestimientos, Cremalleras, Manijones, Zócalos, Vitrinas, Mostradores - Piletas especiales en acero inoxidable.

SOLICITE CATALOGOS Y FOLLETOS

**SARMIENTO 1236**

**Tel. 35 - 3057**

**BUENOS AIRES**

**esquina del arquitecto**

**DESDE 1946 AL SERVICIO DEL PROFESIONAL**

**LIBRERIA CONCENTRA**

Viamonte 541 Buenos Aires T. E. 31-5765

**EL MAYOR SURTIDO EN LIBROS DE ARQUITECTURA**

**URBANISMO**

**DECORACION**

SUSCRIPCIONES A REVISTAS

GARANTIZAMOS LA ENTREGA

**INTEGRACION DE TIERRA, HOMBRES Y TECNICA**

Por José Bonilla. El Subtítulo del libro, "Bases para la Planificación de Ciudades y Regiones", precisa su contenido y el interés de su lectura para aquellos que se han dedicado o piensan dedicarse a los grandes problemas modernos de la planificación y el urbanismo.

**\$ 60.-**

EN LAS LIBRERIAS O EN LA EDITORIAL **CONTEMPORA**

**SARMIENTO 643**

**BUENOS AIRES**

# INCINERADOR DESHIDRATADOR A GAS

## ADRIANO

ADECUADOS PARA BARRIOS, HOSPITALES  
SANATORIOS, DEPARTAMENTOS, MERCADOS

CAPACIDAD 150 a 500 kg; HUMEDAD 100%  
TIEMPO 6-10 hs. CONSUMO DE GAS 3500 a  
9000 cal/h. MEDIDAS: 1300 X 1300 X 1500 mm.

Se provee: Instalado, con materiales y planos y material vital  
**NO CARBONIZA, INCINERA**

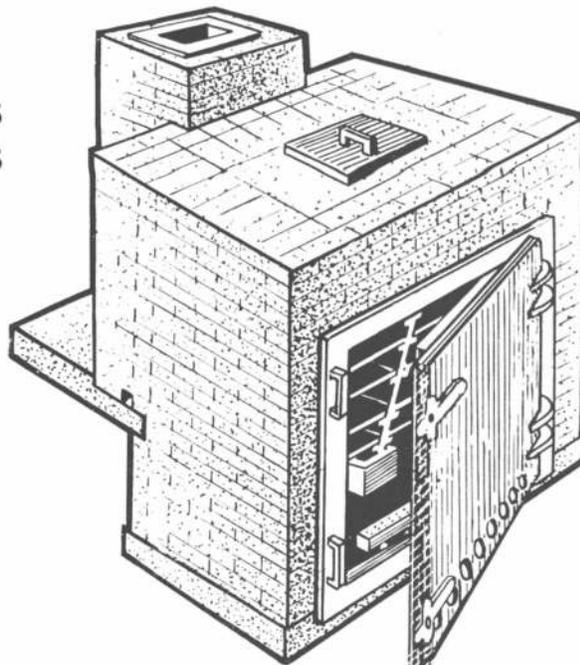
Señor Profesional de la Construcción:  
Tenga en cuenta este artefacto cuando proyecte sus obras.

# Adriano

**INCINERADORES y QUEMADORES**

Florida 910

Valentín Alsina



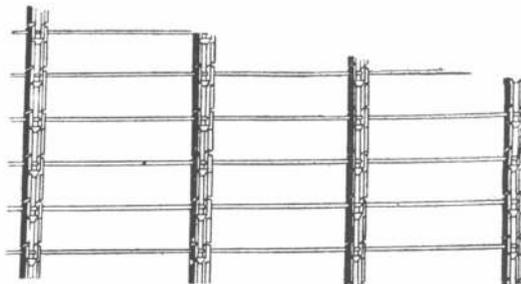
MODELO Nº 3  
INDUSTRIA ARGENTINA

# 50 años de prestigio industrial...

Establecimiento Metalúrgico

## TOMIETTO

NUEVOS MODELOS  
EN MALLA HORIZONTAL



**Fábrica de Cortinas Metálicas  
sólidas – seguras – económicas**

solicite la visita de un representante

sanabria 2262-78 – tel. 67-8555 y 69-4851 – buenos aires  
3 sucursales, 100 representantes en el interior del país.



# Mikrowood

(MICROMADERA)

SRES. ARQUITECTOS,  
INGENIEROS,  
DECORADORES

Resuelva la decoración de paredes y techos con el REVESTIMIENTO DE MADERA importado de Alemania.

## MIKROWOOD

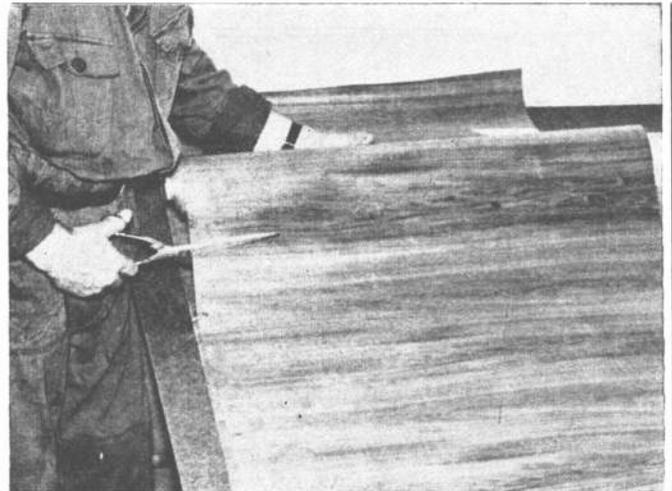
Embellece y do categoría a los ambientes. Adecuado para oficinas, hoteles, residencias, etc.

20 tonos distintos de madera, en rollos de 50 mts. de larao, en anchos de 50, 70 y 125 cms. Fácil aplicación con adhesivo común sobre paredes de yeso.

Muy económicos en su uso.

Se corta como papel.

ENTREGA INMEDIATA

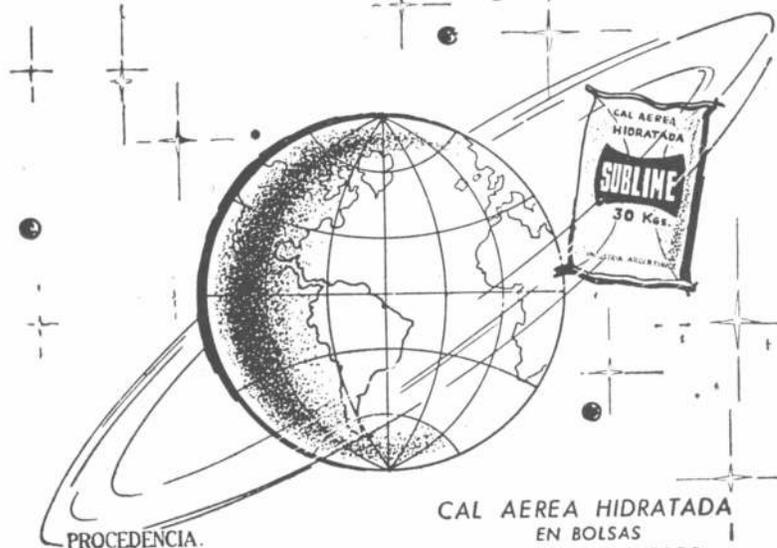


SOLICITE PRECIOS Y DETALLES A SU IMPORTADOR:

LINO VESCO - French 2748 - 8º "A" - T. E. 80-2667  
Bs. AIRES

# SUBLIME

la cal que está en órbita!!



PROCEDENCIA.  
CAPDEVILLE (Mendoza)

CAL AEREA HIDRATADA  
EN BOLSAS  
DE PAPEL TRES PLIEGOS  
CON 30 Kgs.

**CORPORACION CEMENTERA ARGENTINA S. A.**

AV. DE MAYO 633 - 3º Piso - Bs. As. - T. E. 30-5581  
C. CORREO Nº 9 CORDOBA - T. E. 5051  
C. CORREO Nº 50 MENDOZA - T. E. 14338

DEPOSITOS: PARRAL 198 (Est. CABALLITO) ZABALA y MOLDES (Est. COLEGIALES)

# EL SIGLO XIX EN ARGENTINA

## CUARTA PARTE

LA NUEVA ESTACION TERMINAL  
EN RETIRO DEL FERROCARRIL  
CENTRAL ARGENTINO.  
PRIMERA PARTE

Si algo encarna los ideales progresistas, fisiócratas e iluministas del liberalismo positivista, ese algo es el ferrocarril; entre nosotros también nada encarna mejor la vigencia de esos principios que nuestros propios ferrocarriles argentinos. Aun hoy, cuando el ferrocarril es discutido por muchos como medio económico de transporte, poseemos la quinta red del mundo en extensión. No hay cosa más genuinamente representativa del siglo XIX que el ferrocarril, pues en él se dan las resultantes positivas de la fenomenología moderna que lleva en sí el profundo conocimiento de la ciencia físico-matemática aquí aplicado a la resolución de los nuevos programas del transporte y las comunicaciones, dentro de la nueva e inusitada escala de la actividad comercial. En la "obra civil" de los ferrocarriles, más específicamente en las estaciones, se verifica la otra característica fundamental del siglo XIX: su insuperable dualismo espíritu - materia, aquí representado en la soberbia solvencia tecnológica de las estructuras y en la innegable pobreza de las formulaciones estéticas del academismo y el eclecticismo.



## LA NUEVA ESTACION TERMINAL EN RETIRO DEL FERROCARRIL CENTRAL ARGENTINO.

### PRIMERA PARTE

Las características por las que se define el siglo XIX no corresponden ajustadamente a la cronología del calendario; aparecen antes del 1800, con la revolución norteamericana, con J. J. Rousseau y con Adam Smith y dejan de ser "emergentes" para seguir siendo sólo "remanentes" luego de la primera guerra mundial (1914-18).

En este período América Latina ocupó una situación periférica al desarrollo principal de la civilización europea. Sin embargo, fué en América Latina donde se produjo uno de los mayores fenómenos políticos del siglo: el nacimiento, casi en serie, de veinte nuevas repúblicas organizadas según el modelo norteamericano e inspiradas en los ideales que animaron las revoluciones norteamericana y francesa.

En 1810 comienza el desmembramiento del imperio español por el lado del Río de la Plata y en 1824 la batalla de Ayacucho señala el término de la dominación española en tierra firme. En 1822, también el Brasil se desliga de su metrópoli europea.

El Reino Unido de la Gran Bretaña, Francia y los Estados Unidos colaboraron más o menos activamente en este proceso de independencia. De estas tres naciones atentas al nuevo mundo, fué Inglaterra la que más hábilmente trabajó y la que, gracias a su poderío marítimo y a su desarrollo industrial, estableció las más beneficiosas relaciones comerciales con las naciones recién formadas<sup>(1)</sup>.

Hasta fines del siglo XVIII América se había mantenido dentro de los límites de subsistencia; estos límites fueron rebasados por primera vez a partir de la independencia. La economía de subsistencia fué reemplazada por una nueva economía, dependiente esta vez de la economía mundial, cuya fuerza integradora se basaba en el dinamismo de los adelantos tecnológicos, en el propio carácter integrador de estos adelantos, en el flujo de capitales, en las corrientes migratorias y en la expansión comercial que produjo el sistema multilateral de pagos<sup>(2)</sup>.

Estas fuerzas también se sintieron sobre los países de la periferia, Argentina entre ellos, donde la acción integradora fué particularmente intensa pues se orientaba, en general, hacia los países de baja densidad demográfica y gran proporción de espacios abiertos aptos para la producción de materias primas y alimentos<sup>(3)</sup>.

Hasta 1860 la República no entró de lleno en este proceso de incorporación: los malos caminos y los igualmente malos medios de transporte más la escasa población y la falta de unidad política impidieron que este desarrollo se adelantara a esta fecha. Pero en 1860 estas trabas estaban en proceso de superación, en 1862 Mitre preside a un país unificado, la corriente inmigratoria comienza a poblar los campos y las ciudades (3.300.000 inmigrantes en el período 1875-1914) y los capitales extranjeros se invierten en medios de transportes, principalmente en las empresas ferroviarias (1857: 10 kilómetros de vías férreas; 1914: 33.500 kilómetros).

Inglaterra desempeñó un primer papel en este desenvolvimiento —en 1914 le correspondía el 40 % de las inversiones mundiales en el extranjero— y nuestro país fué el principal receptor de estas inversiones —en 1889, el 50 % de las inversiones inglesas estaba dedicado a la Argentina—. Esta inyección financiera permitió mejorar los medios de transportes puesto que estas inversiones estaban destinadas principalmente a la infraestructura económica. En un momento dado los ferrocarriles insumieron el 36 % de las inversiones extranjeras en nuestro país. La inversión resultaba particularmente beneficiosa porque el estado, deseoso de activar el progreso, garantizaba las ganancias. Por otra parte, el sistema ferroviario era indispensable para la exportación de materias primas y de alimentos. Esta política de todo ganar fué sumamente beneficiosa para Inglaterra quien, con el pago de servicios e intereses, equilibraba su déficit de importación. El trazado de los ferrocarriles convergente sobre Buenos Aires, el gran puerto, es el resultado de esta orientación<sup>(4)</sup>.

### La tecnología del transporte en el siglo XIX

Podría señalarse al ferrocarril como el elemento característico de la revolución industrial. La eficacia y la rapidez de los medios de transporte fueron básicas para el desarrollo industrial y comercial del siglo XIX: el barco de vapor fué el rey del mar y el ferrocarril, el indiscutible soberano de los transportes terrestres.

El sistema ferroviario es el punto final de una serie de alianzas. La primera, la alianza de la hulla con el mineral de hierro, se cumplió en Coalbrookdale<sup>(5)</sup>. La segunda alianza unió al hierro con la fuerza del vapor; los sucesivos perfeccionamientos de la máquina de vapor<sup>(6)</sup> permitieron que, en 1801, Richard Trevithick exhibiera su locomotora proclamando su confianza en ella con el famoso slogan de sus carteles: "catch me who can" (agárreme quien pueda). En 1803 el primer ferrocarril a vapor unía Croydon con Wandsworth. A partir de entonces el ferrocarril se expandió por todo el mundo y la posibilidad de transportar fácilmente mercaderías pesadas a bajo costo influyó decisivamente en el proceso integrador de la economía mundial.

### La nueva estación terminal de Retiro Tipología funcional

Las primitivas estaciones de ferrocarril no tenían predecesoras a partir de las cuales orientar su diseño. Sólo las posadas, antiguas paradas de diligencias, podrían servir de algún antecedente. Aún así, eran pocas

las funciones comunes: expedir boletos, embarcar y depositar equipajes. Pero debido al cambio de escala aún estas funciones cobraban características distintas cuando se referían al tránsito ferroviario.

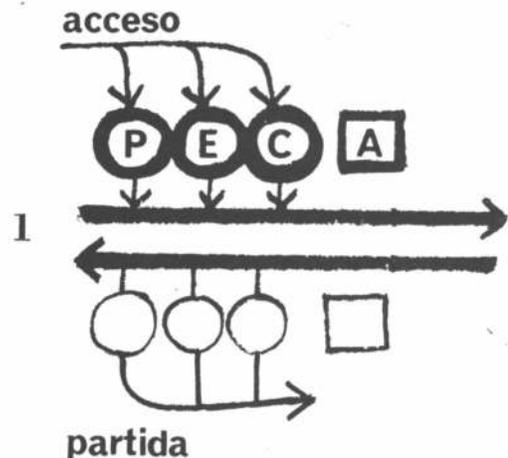
Así la estación tipo debió elaborarse desde el origen. La espontaneidad con que se afrontaron los problemas en los momentos de "pionerismo" hizo que hasta el 1850 las estaciones se solucionaran del modo más simple posible; la única innovación fué el tinglado con que se protegía la carga y la descarga; y aún no se lo consideró necesario en un principio, cuando los mismos coches del ferrocarril eran descubiertos y aquellos pasajeros que querían viajar bajo techo, y que podían pagarse ese lujo, viajaban en sus propios carruajes transportados sobre plataformas con ruedas. Este sistema fué abandonado por los inconvenientes que causaba y los coches cubiertos fueron adoptados definitivamente. Hay que señalar que la sencillez de la función y la desinhibición de los primeros constructores, que no estaban comprometidos con ninguna tradición del pasado, hicieron que ya en la primera estación de pasajeros, Crown Street Station en Liverpool (1830), se planteara el esquema funcional que perdura hasta hoy y que se integra con las conocidas necesidades básicas: llegada de vehículos, espera y venta de boletos, andenes cubiertos<sup>(7)</sup>. Desde entonces el esquema ha permanecido casi invariable (f1).

En 1846, casi en el fin de la época "pionera", César Daly, editor de la "Revue d'architecture" señalaba cuatro tipos de estaciones ferroviarias: frontal, lateral, bilateral y en L (f2).

De todas estas organizaciones, la frontal y la bilateral se impusieron en los terminales y en las estaciones sobre la línea, respectivamente. A partir de la mitad del siglo el esquema frontal se toma como modelo para las principales terminales del mundo, aunque algunas veces, como en el caso de St. Pancras se le suma un hotel. Con St. Pancras se inicia la complementación del esquema con funciones accesorias —hotel, venta de libros, restaurantes, etcétera— mientras la organización básica permanece constante.

La Gare de l'est, en París, de François Duquesnay, construida en 1847-52 plantea una de las soluciones más limpias del esquema terminal de cabeza; allí se distribuyen claramente los andenes apareados (necesarios para la entrada y salida de varios trenes simultáneos) y el "gran hall" que remata frontalmente el conjunto y hacia el que se abren las oficinas de informes y ventas de boletos; en las ramas laterales de la U se alojan los depósitos y las salas de espera. Este esquema había sido esbozado ya en la King's Cross Station (1851-52), en la estación de Paddington II, de Brunel y Wyatt y, enriquecido con un patio de acceso (cour d'entrée) y un vestíbulo anterior, en la primera Gare du Nord, en París (1845-47), realizada por Léonce Reynaud. Para 1909 este esquema era utilizado como prototipo para estaciones terminales y se ejemplificaba en los tratados con la Gare du Nord II (1861-65) del mismo ingeniero L. Reynaud y del arquitecto ecléctico J. I. Hittorf. En esta estación los andenes se disponían como un peine, de modo tal que el flujo de los pasajeros se derivaba hacia el frente y los equipajes y las cargas atravesaban por subterráneos los rieles y los andenes centrales. El esquema de Retiro no presenta ninguna innovación básica con respecto al de la Gare du Nord, salvo que en la Nueva Terminal del Ferrocarril Central Argentino los subterráneos atravesantes están servidos por montacargas.

Salvo en el reemplazo del techo total sobre las plataformas por techados independientes, el esquema no ha cambiado y se encuentra en realizaciones tan recientes como la Stazione Santa Maria Novella, en Florencia o la segunda Stazione Termini de Roma.



Esquema funcional: P, pasajeros; E, equipajes; C, carga; A, administración.

### Tipología estructural

Para el 1800 ya había concluido la fase experimental de la metalurgia del hierro y se lo anunciaba como el material del siglo. La primera obra de ingeniería de importancia fué realizada por los grandes fundidores de Coalbrookdale: Darby y Wilkinson; estos encomendaron al arquitecto Thomas F. Pritchard el diseño de lo que

sería el primer puente de hierro fundido (1779) que salvaba 30 metros de orilla a orilla del río Severn. Desde entonces y hasta el descubrimiento del hormigón armado, el hierro fundido y más tarde el acero, fueron los materiales predilectos para las grandes construcciones. Por otra parte, el hierro se utilizó casi maníaticamente en innumerables productos de la industria y sus cualidades resistentes y de trabajo lo impusieron en todos los campos. El ferrocarril, cuyo propio nombre refleja este hecho (ferro-carril, chemin du fer, Eisenbahn), nació íntimamente aliado al hierro: sus locomotoras fueron posibles gracias al hierro y los rieles también (8).

Fue natural, entonces, que, casi inmediatamente, el hierro fuera utilizado en las construcciones ferroviarias. Aunque las primeras estaciones —p. e. Lime Street, en Liverpool— se cubrieron con cubriadas de madera, en 1835 el arquitecto Phillip Hardwick y el famoso Robert Stephenson cubrieron los andenes de la estación de Euston, en Londres, con cubriadas de hierro.

Los infatigables constructores de ferrocarriles, los hermanos Stephenson, utilizaron profusamente el hierro para sus puentes ferroviarios. Tarea atestiguada aún hoy, en Gran Bretaña, por 4.000 puentes que, construidos antes de 1860, aún prestan servicio (9).

En 1851, el Crystal Palace decidió definitivamente el triunfo del hierro como material imprescindible en las grandes construcciones; luego de una serie de espectaculares exposiciones industriales que se repitieron por todo el mundo, en 1889, en la Exposición de París, la Tour Eiffel y la Galerie des Machines fueron los símbolos de la técnica de la construcción metálica.

Menos espectacularmente, pero más cotidianamente, las estaciones de ferrocarril demostraron las posibilidades de la nueva técnica (10). Las armaduras de hierro se emplearon en la cubierta de los andenes, donde se necesitaba salvar grandes luces y obtener condiciones óptimas de iluminación natural y donde la resistencia del hierro pintado a los vapores sulfurosos era superior a la de la madera.

El tipo predilecto de las formas empleadas fue el de cordones poligonales, apoyadas, ya sobre la mampostería de las paredes laterales, ya sobre columnas de hierro fundido. Hasta 1850 predominan estas formas, aunque en algunos casos, para salvar luces mayores, se utilizan arcos tensados con hierro redondo (Gare de l'est, 30 metros de luz); o armaduras simples (Gare du Nord, 42,80); o armaduras de cordones poligonales crecientes (New Station de Birmingham, 1850-4, 63,30). Sólo en una estación se emplearon arcos: King's Cross (1851-52) en Londres, donde los primitivos arcos de madera debieron ser sustituidos por otros de hierro.

A partir de 1850 los ferrocarriles son conscientes de su carácter institucional y las empresas valoran el significado del tamaño de los interiores de sus terminales, asociado con grandeza y, por lo tanto, con prestigio. Es entonces cuando los arcos triarticulados comienzan a competir con las armaduras convencionales. Las estaciones francesas siguieron construyéndose con cubriadas, de las cuales se prefirió el tipo Polonceau, pero ingleses y norteamericanos utilizaron con frecuencia los arcos triarticulados, de diseño más simple y resultados formales más claros.

El ejemplo más espectacular fue la estación de St. Pancras, en Londres (1863-76), realizada por Sir G. Gilbert Scott como arquitecto y por los ingenieros Barlow y Ordish. Los arcos de St. Pancras salvaban una luz de 72,90 metros y hasta la construcción de la Galerie des Machines (1889) de Dutert y Contamin fueron la cubierta mayor del mundo.

Hasta 1880 continuó la expansión ferroviaria europea y norteamericana, lo que hizo necesaria más y mayores estaciones. El arco triarticulado fue utilizado en los "sheds" de mayor envergadura (11). Desde 1880 a nuestros días el ritmo de construcción disminuye pero son más frecuentes los ejemplos de arcos (12), frecuencia que decrece hacia fin del siglo. A comienzos del nuestro, 1910-11, no se construirán grandes estaciones con estructura de arcos, aunque sí se los utilizará en la mayor construcción iniciada en ese período: la gran estación de Leipzig (1907-15) realizada por los arquitectos W. Lossow y M. H. Kühne y el ingeniero L. Eilers, en la que se aparean seis naves, cada una de 45 metros de luz. Aunque más pequeña en superficie total, la Nueva Estación Terminal de Retiro fue la mayor construcción metálica que se llevó a cabo en el mundo en esos años, y no sólo la mayor sino la mejor equipada. Las palabras del presidente del directorio londinense, Mr. J. White Todd, pronunciadas el día en que se colocó la piedra fundamental, 9 de junio de 1909, estaban plenamente justificadas: "El edificio, cuya base se colocará en estos momentos y que ha demorado en levantarse por motivos ya conocidos, tendrá todas las comodidades posibles para el buen servicio y será el primero en su género en América del Sur, y tal vez en el mundo" (13). Mr. Todd estaba bien informado y su afirmación no era exagerada: la Nueva Estación Terminal correspondía a la importancia del Ferrocarril Central Argentino, el segundo en kilometraje de vías en explotación y el primero en capital.

Años más tarde, cuando la estación ya estaba completamente terminada, el «Times» de Londres describía así al edificio: "It is the finest of its kind south of the Equator, and, in point of convenience and completeness, challenges comparison with any of the world" (14).

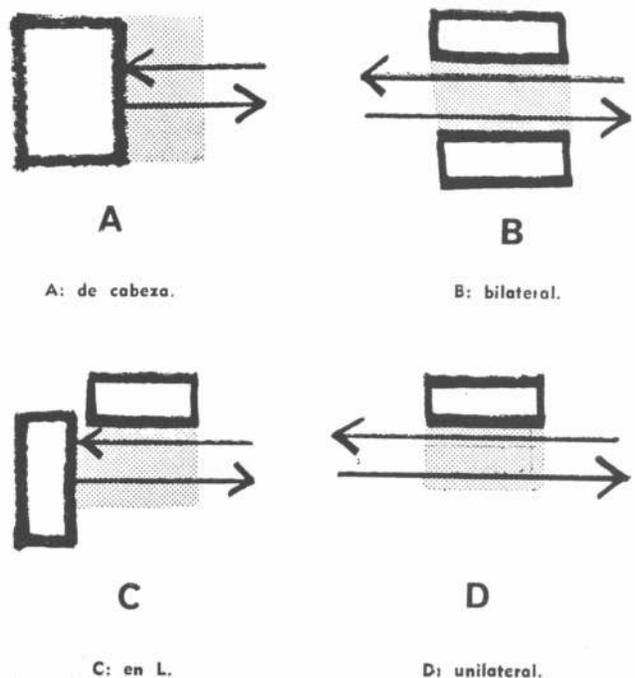
Retiro puede situarse entre las grandes terminales del mundo; aunque desde su construcción acá, ya en el período menos impetuoso del auge ferroviario, se han construido grandes estaciones, Retiro y la Stazione Centrale de Milán (1920-30) del arquitecto Ulisse Stacchini son los dos últimos y mayores ejemplos de la aventura arquitectónica del hierro y del acero asociados a los ferrocarriles (15).



This Map speaks for itself, showing the importance and extent of the Railway.

### Desarrollo del Ferrocarril Central Argentino en 1927.

(Doc.: "The Times book on Argentina", oct. 1927")



2. Esquema de estaciones, según César Daly (1846).

Los "sheds" que constituyen el cuerpo posterior de la estación, aquel que cubre los andenes, fueron diseñados y construidos por Francis Morton and Co., de Liverpool. El techo está apoyado sobre arcos triarticulados (24 en cada nave) de radio variable, que salvan una luz de 48,80 metros y tienen una flecha, medida desde el nivel de las plataformas bajas, de 25,146 metros. Las luces entre arcos son de 10 m y la longitud total de los cañones llega a los 250. El espacio total cubierto por los "sheds" es de 24.200 m<sup>2</sup>.

Los arcos están armados como vigas de cajón de altura variable, 1,80, máxima, en el arranque, y 0,50, mínima, en la articulación superior, cuyo ancho es de 0,76, constante. Sobre estos arcos se apoyan las vigas longitudinales, también de cajón, que soportan a su vez la cubierta de vidrio y chapa acanalada. Ambos cañones apareados se cierran con pantallas vidriadas que defienden del viento al interior de la gran cubierta. Todo el peso de la semicubierta se transmite por el balancín superior a un soporte inferior a través de una articulación de perno.

#### NOTA GENERAL

Fin de la primera parte de este ensayo de Rafael Iglesia sobre la Estación Retiro de Buenos Aires. Diagramación y recopilación de Federico Ortiz, planimetrías: Rafael Iglesia y Federico Ortiz.

#### NOTAS

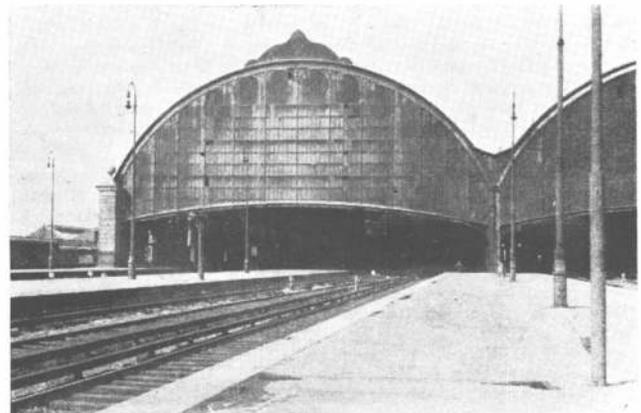
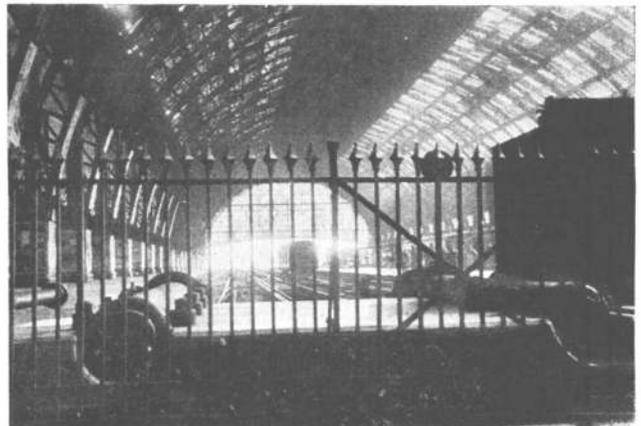
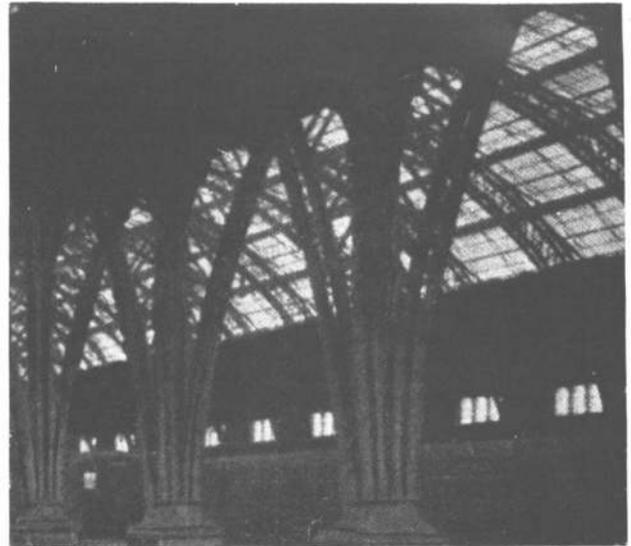
- 1 En el período de la independencia las exportaciones inglesas se multiplicaron: 1818, £ 730.908; 1824, £ 1.104.500. Pierre Renouvin, "Histoire des relations internationales", Hachette, París, 1954.
- 2 Aldo Ferrer: "La economía argentina", Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1963.
- 3 El 38 % de las inversiones extranjeras en el período 1874-1914 fueron destinadas a América del Norte, Oceanía y la Argentina. Aldo Ferrer, o. c.
- 4 En la República Argentina los ferrocarriles fueron, desde un principio, el símbolo del progreso. El primer ferrocarril, base del Ferrocarril Oeste, fue creado por capitales argentinos en 1853; hacia 1924 el estado del sistema ferroviario argentino era como sigue:  
 Ferrocarriles de administración inglesa: Ferrocarril del Sud, 1862-65 (fundación-inauguración), 7.600 km (líneas en operación), 1,65 m (trocha); Ferrocarril Central Argentino, 1854-63, 5.300 km, 1,65 m; Ferrocarril Buenos Aires al Pacífico, 1868, 4.225 km; 1,65 m; Ferrocarril Oeste, 1853-57, 3.000 km, 1,65 m; Ferrocarril Central Córdoba, 1885-87, 1.960 km, 1,00 m; Ferrocarril Nord Este Argentino, 1864, 1.220 km, 1,40 m; Ferrocarril Entre Ríos, 1864-74, 1.180 km, 1,40 m; Ferrocarril Midland Argentino, 1906, 520 km, 1,00 m; Ferrocarril Transandino Argentino, 1872-86, 180 km, 1,00 m; Ferrocarril Central del Chubut, 1886, 82 km, 1,00 m.  
 Ferrocarriles de administración francesa: Compañía de la Provincia de Santa Fe, 1882-85, 1.900 km, 2,00 m; Ferrocarril de Rosario a Puerto Belgrano, 1903-07, 830 km, 1,65 m; Compañía General de Ferrocarriles en la Provincia de Buenos Aires, 1905, 250 km, 1,00 m.  
 Ferrocarriles de administración argentina: Central de Buenos Aires Limitada, 1886-88, 470 km, Ferrocarriles del Estado, 1879-86, 6.800 km, 1,00 m.
- 5 Desde 1616 se hicieron intentos para obtener hierro con carbón de piedra, pero solo en 1709 Abraham Darby I desarrolló un proceso eficaz. En 1716 las fundiciones Darby ya producían hierro empleando carbón mineral.
- 6 Newcomen realizó la primera bomba fija accionada a vapor; en 1718 Darby proveyó a Newcomen los cilindros necesarios para mejorarla. Fue J. Wilkinson, en la segunda etapa del desarrollo de la siderurgia, quien logró fundir para Watt los cilindros de una máquina de vapor realmente eficaz (1774).
- 7 Los tratadistas consideraron a las estaciones como un caso aparte, del que no habían antecedentes ni "recetas" dictadas por la experiencia o por la costumbre: "Edificios de una naturaleza especial... han sido creados, podría decirse improvisados, por nuestra generación; son un producto espontáneo de una de las invenciones más admirables de la época y deben satisfacer exigencias que nuestros abuelos no conocían... disposiciones sin precedentes, materiales inusitados; son condiciones esenciales de toda innovación legítima y se imponen en los edificios de los cuales se trata y abren nuevos horizontes al arte". Leonce Reynaud, *Traité d'architecture*, París 1863.
- 8 Desde 1770 se utilizaban en las minas rieles de hierro colado.
- 9 John Gloag y Derek Bridgewater, *A History of cast iron in architecture*, Allen y Unwin, Londres 1948.
- 10 "El hierro hace los rieles y debe tener su parte en la construcción del edificio. Es necesario glorificar de algún modo el precioso material al que ha dado nacimiento la industria, donando a la arquitectura el más benéfico invento de la época". L. Reynaud, o. c.
- 11
 

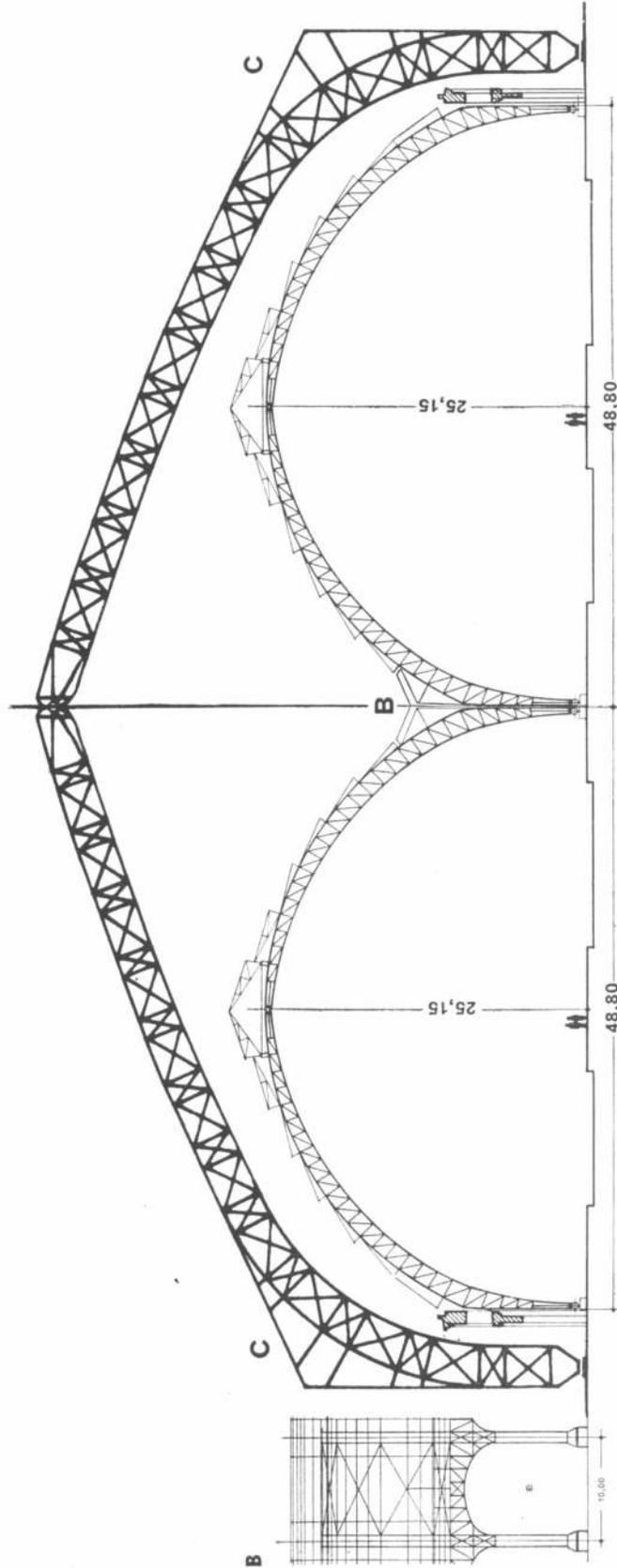
1869, estación Grand Central, New York	L = 60,00 m
1871-77, estación Central II, York	L = 24,30 m
1875, estación de Middlesbrough	L = 21,90 m
1872-80, Anhalter Bahnhof, Berlín	L = 61,50 m
1873-77, Baltimore and Potomac Station, Washington	L = 39,00 m
1875, estación de St. Enoch, Glasgow	L = 59,90 m
1876, estación de Stettiner, Berlín	L = 36,90 m
1879, Hauptbahnhof, Frankfurt am Main, la más grande de las estaciones construidas en este período	L = 56,00 m
- 12
 

1880-85, Estación en Alexander Platz, Berlín	L = 39,00 m
1881-82, Broad Station I, Philadelphia	L = 24,00 m
1885-89, Hauptbahnhof, Bremen	L = 59,90 m
1888, Pennsylvania RR, Jersey City	L = 75,60 m
1888-90, Chicago Grand Central	L = 35,70 m
1889-94, Hauptbahnhof, Colonia	L = 63,00 m
1891-93, Reading Station, Philadelphia	L = 76,80 m
1892-98, Hauptbahnhof, Dresden	L = 59,00 m
1892-93, Illinois RR, Chicago	L = 32,40 m
1892-93, Broad Station II, Philadelphia, (esta fue la estación más grande del mundo, destruida por un incendio, no resultó económico reconstruirla)	L = 91,30 m
1898-1902, St. Jean, Bordeaux	L = 56,70 m
1898-1909, Pennsylvania RR, Pittsburg	L = 72,00 m
1899, Estación Central, Amberes	L = 63,60 m
- 13 "La Prensa", 10 de junio de 1909.
- 14 The Times, "Book on Argentina", Londres, octubre 1927.
- 15
 

1926, estación de Sao Paulo	L = 42,30 m
1929, Königsberg	L = 42,60 m
1930, Chemnitz	L = 47,40 m

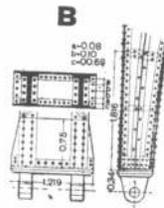
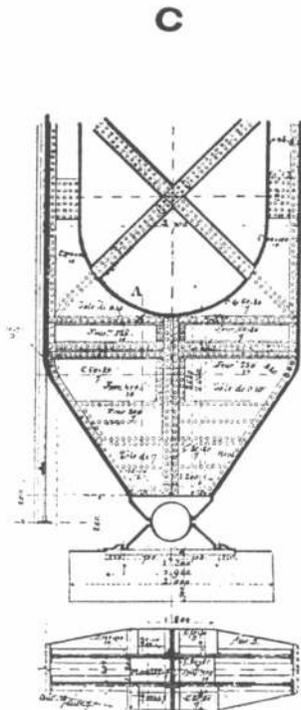
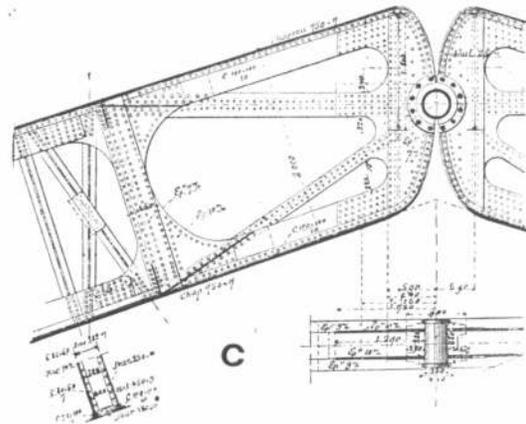
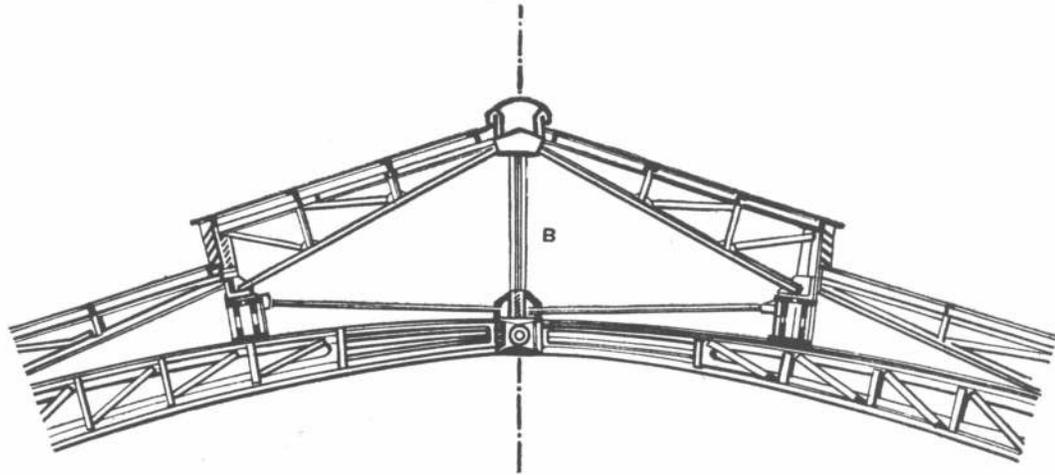
 Carrol L. V. Meeks: "The railroad station", Yale University Press, New Haven, 1956.



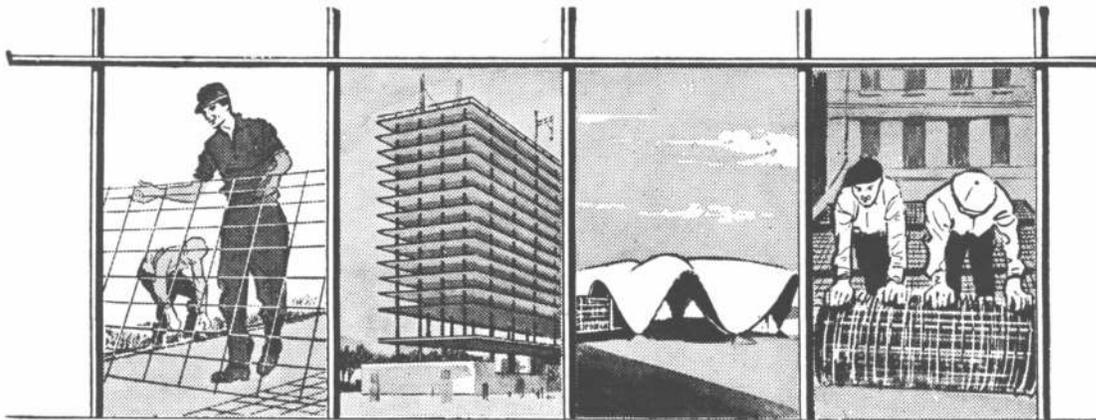


**B. ESTACION RETIRO, BUENOS AIRES. UBICACION:** AVDA. MAIPU, MAIPU, BUENOS AIRES. **CUBIERTA DE ESTRUCTURA METALICA SOBRE ANDENES. CORTE TRANSVERSAL Y LONGITUDINAL (PARCIAL). ESCALA 1:500. ARQUITECTO:** E. LAURISTON CONDER. **INGENIERO:** R. REYNOLDS. **CONSTRUCTORES:** FRANCIS MORTON & CO. LIVERPOOL, INGLATERRA. **COMITENTE:** CENTRAL ARGENTINE RAILWAY (FERROCARRIL GRAL. BME. MITRE, EMPRESA FERROCARRILES DEL ESTADO ARGENTINO). **AÑOS:** 1908/15. **DIBUJADO:** RAFAEL IGLESIA, 1963. **DOCUMENTOS:** ARCHIVO DE LA SECRETARIA DE TRANSPORTES.

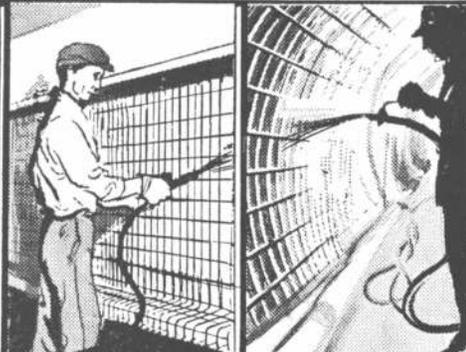
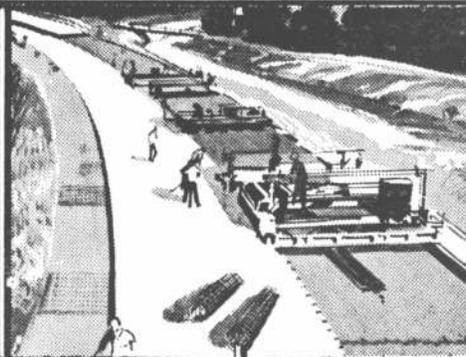
**C. SALA DE LAS MAQUINAS, EXPOSICION INTERNACIONAL DE PARIS DE 1889. UBICACION:** EN EL CAMPO DE MARTE, PARIS. **CORTE TRANSVERSAL. AÑO:** 1889. **ESCALA:** 1:500. **INGENIERO:** CONTAMIN (1840-1893). **ARQUITECTO:** DUTERT (1845-1906). **DIBUJADO:** RAFAEL IGLESIA, 1963. **DOCUMENTOS:** "LA CONSTRUCTION MODERNE", PARIS, 6 Y 13 DE AGOSTO DE 1887. **ALBUM DE LA EXPOSICION DE 1889 - PL. 2, 72, 81, 94, 99. GIEDION:** "ESPACIO TIEMPO Y ARQUITECTURA", ZEVI: "HISTORIA DE LA ARQUITECTURA MODERNA" EDIT. EMECE, BS. AS. PAGS. 19, 56, 61, 90, 107, 239, 712, 721.



COMPONENTES ESTRUCTURALES DE: C. SALA DE LAS MAQUINAS (1889), PARIS Y B. ESTACION RETIRO (1910) BUENOS AIRES. ESC.: 1:100.



PARA CONSTRUIR  
CON ECONOMIA  
Y REDUCIR  
LOS COSTOS:  
**MALLA  
ACINDAR**



La MALLA ACINDAR —construida con varillas de acero soldado de **alto limite de fluencia**— cuenta con la **garantía** de las más severas normas de calidad. La MALLA ACINDAR se fabrica con modernos procedimientos automáticos y su uniformidad y calidad es controlada en nuestros laboratorios de ensayo de materiales de la planta de Villa Constitución. La MALLA ACINDAR reemplaza a los entramados de acero con ataduras de alambres en:

- CAMINOS
- PISTAS
- CANALES
- CAÑOS
- LOSAS
- TABIQUES
- TANQUES
- ESTRUCTURAS ABOVEDADAS
- SUPERFICIES VELÁRIAS
- ESTRUCTURAS PREMOLDEADAS

La MALLA ACINDAR economiza:

- ACERO
- MANO DE OBRA
- ALAMBRE PARA ATADURAS
- GASTOS DE MANIPULEO Y TRANSPORTE
- TIEMPO DE EJECUCION DE LA OBRA

Todos los datos e informaciones técnicas pueden ser obtenidos en nuestro Departamento de Ventas, Oficina Técnica.

OFICINA DE VENTAS ZONA NORTE:  
San Lorenzo 942 - Tel.: 64036 - ROSARIO  
OFICINA DE VENTAS ZONA SUD:  
Paseo Colón 357 - Tel.: 30-3031 - BUENOS AIRES  
DEPOSITOS:  
Sixto Laspiur 240 - BAHIA BLANCA  
Av. de las Américas y Alejo Payret - PARANA



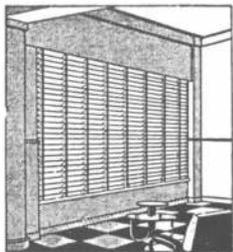
**ACINDAR**

INDUSTRIA ARGENTINA DE ACEROS S. A.



EL MAYOR PRODUCTOR DEL PAIS DE ACEROS PARA LA CONSTRUCCION





# "VENTILUX"

Persianas plegadizas de aluminio y madera

GAONA 1422/32/36

## Suc. JUAN B. CATTANEO S. R. L.

CAPITAL \$ 3.000.000.-

T. E. 59-1655 y 7622

### CORTINAS DE ENROLLAR

Proyección a la veneciana sistema automático

"8 en 1"



PARA SUS FUNDACIONES

# PILOTES VIBRO

BIBLIOTECA	
F. A. D. U.	
ENTRADA	08/03/13
ORIGEN	Desarrollado



VIBREX SUDAMERICANA S. A. I. C.

L. N. ALEM 619 - 1er. piso  
BUENOS AIRES

T. E. } 31 - 9281  
32 - 3846

# UNA NECESIDAD VITAL PARA EL PAIS! CENTENARES DE MILES DE...



# VIVIENDAS

## estables, seguras, confortables, económicas

Su construcción exige, además de una legislación adecuada, materiales y sistemas constructivos, acordes con la era industrial.

**El Hormigón de Cemento Portland** es el material indicado por sus múltiples cualidades y porque permite:

**Mecanizar:** Incorporando a la obra elementos mecánicos que faciliten el movimiento de materiales y la ejecución de otras operaciones.

**Prefabricar:** Reduciendo las operaciones en la obra a tareas esencialmente de montaje, en lugar de manufactura.

**Industrializar:** Aplicando a la construcción los modernos procedimientos de fabricación en serie.

Con estos procesos se logrará la producción en masa de viviendas, con rapidez y economía, factores fundamentales para la solución del problema de la vivienda.

## INSTITUTO DEL CEMENTO PORTLAND ARGENTINO

San Martín 1137

Buenos Aires

SECCIONALES: CENTRO: Av. Gral. Paz 70, Córdoba - NORTE: Muñecas 110, Tucumán - SUR: Calle 48 N° 632, La Plata - DELEGACION BARILOCHE: C. C. 57, S. C. de Bariloche - LITORAL: Sarmiento 784, Rosario - CUYO: Patricias Mendocinas 1071, Mendoza - SAN JUAN: Av. Ignacio de la Roza 194 Oeste, San Juan.

CAMPO EXPERIMENTAL: Edison 453, Martínez - Prov. Bs. As.

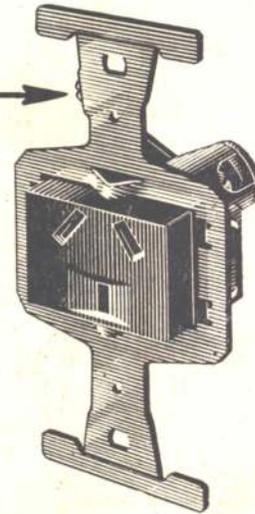
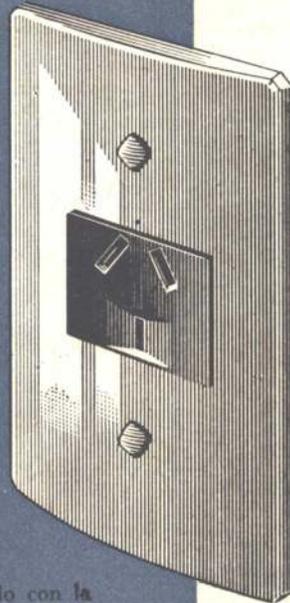
*Ya puede instalar*

# Tomacorrientes con **CONEXION A TIERRA**

Manteniendo el alto nivel de calidad y seguridad característicos de sus líneas, Alma le ofrece ahora el Tomacorriente Bipolar con Conexión a Tierra que descarta toda posibilidad de contactos accidentales, incluso por inducción. Para heladeras, lavarropas, batidoras y cocinas, baños y todo lugar con piso no aislante, su uso es reglamentario y garantiza toda la protección necesaria.



Utilícelo con la FICHA ATMA de pernos chatos



para embutir con chapas Modelo XX

## CARACTERISTICAS

- 220 Volt 10 Ampere.
- Contactos **dobles** de alta presión que no pierden elasticidad con el uso.
- Amplia superficie de contacto.
- Cumplen estrictamente las Normas IRAM.
- Fácil y seguro conexionado.
- Entradas que facilitan el enchufe de la ficha "a ciegas".



Correos Argentinos  
Central  
Franqueo Pagado  
Concesión Nº 291  
Tarifa Reducida  
Concesión Nº 1089