

1. Una tipología colectiva para un barrio jardín

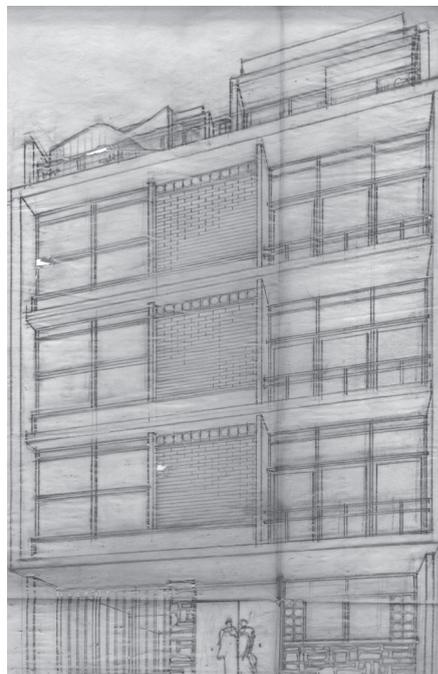
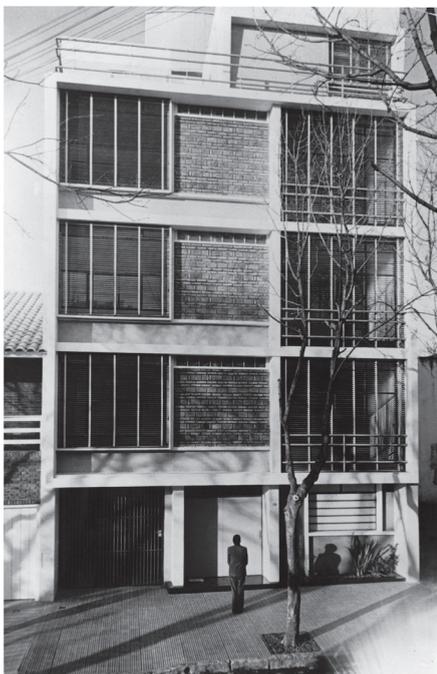
Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan construyeron su primer edificio por encargo de una pareja de amigos, quienes poseían un pequeño terreno en el barrio de Belgrano y propusieron ocuparlo con un bloque que contendría su propia vivienda y otras unidades para renta. El predio medía apenas 9,52 m x 13,90 m y correspondía al número 2319 de la calle O'Higgins entre Blanco Encalada y Olazábal.¹ 258

El primer rasgo que se destaca en el edificio es su tipo en relación con su emplazamiento. Constituido en su mayor parte por casas construidas sobre grandes terrenos o por las habituales casas chorizo, todavía en los primeros años de la década de 1940 Belgrano era considerado un barrio jardín. Hemos visto en capítulos anteriores que el plan de 1937 lo consideraba uno de los futuros “núcleos satélites” de la ciudad, puesto que conservaba cierto carácter homogéneo que provenía de su antigua condición de pueblo autónomo de la ciudad. El plan establecía que este sector, así como Flores, San Isidro, “etc.”, “serán reorganizados como grupos de ‘unidades eficaces de habitación’. Tendrán convenientemente distribuidos sus pequeños órganos vitales. Se colocarán sobre las grandes líneas de transporte (ferrocarril o subterráneo). Conservarán así su carácter. Serán en todo lo posible independientes de la ciudad central”.²

Al respecto, en el epígrafe del plano de Buenos Aires de 1880 que sirve como referencia histórica de la propuesta de 1937 se insistía: “Sus barrios

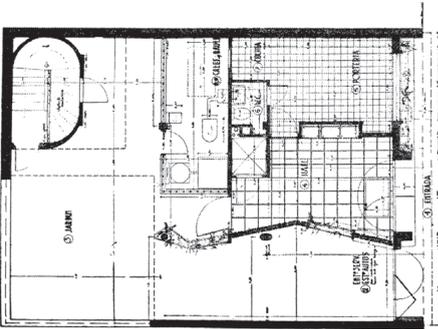
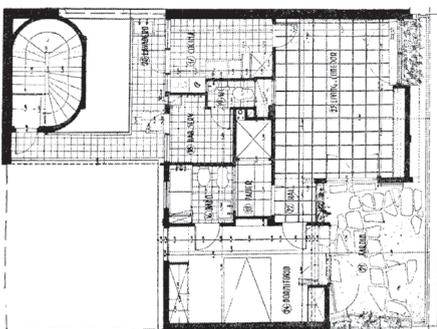
¹ La obra fue publicada en *Tecné*, N° 1, Buenos Aires, agosto 1942, en un artículo titulado “Departamentos transformables en Belgrano”.

² Le Corbusier, “Plan Director para Buenos Aires”, en *La Arquitectura de Hoy*, N° 4, 1947.



Apartamentos en calle O'Higgins. J. Ferrari
Hardoy, J. Kurchan.

- a. Frente. AJFH.
- b. Perspectiva. AJFH.
- c. Planta tipo. AJFH.
- d. Planta baja. AJFH.



satélites [de Buenos Aires] existían y adquirirían el carácter especial que hoy tienen (ya cada vez menos) y que no debe perderse”.³

La pérdida de ese “carácter especial” no estaba originada en la aparición de industrias u otras instalaciones productivas o de servicios, sino en la proliferación de edificios de renta. Este proceso había comenzado en la década de 1920 con expresiones de calidad como el Pasaje General Paz, pero se hizo especialmente notable a lo largo de la década de 1930. En el año 1940 el barrio tenía una densidad de 101 habitantes por hectárea, por debajo del promedio de la Capital Federal (132 h/ha). La buena accesibilidad y orientación se unieron a las cualidades ambientales determinando una preferencia por ese sector de la ciudad para la expansión de las nuevas construcciones.⁴ Y esto se particularizaba en el caso de los edificios de departamentos, acumulándose en el barrio la mayor cantidad de construcciones de este tipo en los primeros meses de ese año:⁵ a fines de la década de 1930 se construyeron no menos de una veintena en un pequeño radio delimitado por las calles La Pampa, Monroe, Cramer y las vías del ferrocarril Mitre. De rasgos exteriores modernistas, estos edificios eran de dos tipos. Los bloques altos se organizaban en torno a diminutos patios “de aire y luz”, mientras que los bajos lo hacían a ambos lados de una suerte de calle o pasillo central.

En el artículo donde se publicó la obra, Kurchan y Ferrari comienzan la descripción de su edificio ubicándolo en “Belgrano, barrio jardín, de habitantes cuyo tipo de vida es en general más libre, más deportiva”.⁶ La pequeña obra constituye, ante todo, una afirmación de ese rasgo del barrio y, coherente con la propuesta del Plan, una crítica a la extensión indiferenciada de la trama. Para ello la construcción se concentra en el frente del predio y ocupa un mínimo de superficie de la planta baja, permitiendo a la vez la unión del pequeño jardín trasero con los jardines linderos y del corazón de manzana, y manteniendo visuales largas a esa vegetación desde la calle.

El segundo rasgo sobresaliente de la obra está dado por la organización de la planta.

Intentos de flexibilización de la organización de la planta habían sido realizados en algunos casos anteriores, pero nunca como en esta oportu-

³ *Ibid.*

⁴ De las 4.657 nuevas obras que se terminaron en enero de 1940, 658 se localizaron en Belgrano, caracterizándolo como el barrio preferido para esos emprendimientos.

⁵ 1.213, contra los apenas 72 que paralelamente se construyeron en la más densa zona del Congreso. *Revista de Estadística Municipal de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, enero/marzo 1940.

⁶ “Departamentos transformables...”, *op. cit.*

nidad este criterio había sido determinante y llevado al extremo de la posible unidad total del espacio de los departamentos. De este modo, los departamentos del tipo de O'Higgins fueron pensados para poder adaptarse a distintas composiciones de la unidad familiar de sus futuros habitantes o para admitir transformaciones en el tiempo. Así, podían organizarse como un monoambiente o incluir hasta tres o incluso cuatro dormitorios. Este rasgo pudo concebirse articulándose con otro de los atributos que identifican la obra: la obsesiva atención prestada a sus detalles técnicos. Para permitir una fácil compartimentación, por ejemplo, los arquitectos diseñaron un sistema especial de medios placares móviles, deslizantes sobre ruedas de goma y zócalos preparados para actuar a modo de rieles.

El carácter “deportivo” o “más libre” de las unidades se refuerza con el particular tratamiento de la circulación vertical. Para permitir una aireación adecuada y la máxima transparencia del bloque, Kurchan y Ferrari separaron la escalera del edificio ubicándola en un rincón trasero del predio y uniéndola al bloque mediante pasarelas. Abiertas éstas y aquélla, este sector de los departamentos actúa como un informal patio de servicio.

La atención a los detalles técnicos puede observarse también en otras invenciones, desde la caja que atravesando las distintas plantas contendría los conductos, hasta la trabajada articulación de la fachada como un espacio de distintos usos. Pero en la presentación de la obra que los autores prepararon cuidadosamente para la revista *Tecné* resulta evidente que, además, este rasgo es exhibido como manifiesto. Esa forma de presentación reproduce hasta en sus menores detalles —como las pequeñas fotografías circulares de los autores— la gráfica y las intenciones de *La nouvelle architecture*, el recientemente editado (1940) volumen de Alfred Roth. Es evidente que mediante este gesto Kurchan y Ferrari se agregaban de manera imaginaria a la galería de ese particular modernismo reivindicado por el arquitecto suizo, un modernismo que podría caracterizarse por la experimentación programática, la extrema contención formal, y la elaborada y elegante manipulación de los recursos técnicos.

En este sentido los arquitectos parecen estar buscando su propio sitio, separándose de otras versiones del modernismo, además de la ya señalada crítica a sus precedentes de la década anterior. Así entendida, la obra de la calle O'Higgins se separa también del mundo de bruscos contrastes y lírico exhibicionismo formal de Bonet. Pero al mismo tiempo, reivindicando una filiación “suiza”, establece una línea diferenciada de las más celebradas expresiones del modernismo latinoamericano. Particularmente del rudo tratamiento técnico propugnado por figuras como O'Gorman en

México y, en el polo opuesto, del formalismo que comienza a caracterizar a la “escuela brasileña”.⁷

Con la adopción de esa contención formal y esa obsesión tecnicista Ferrari y Kurchan no pretendían abandonar el ideario que habían compartido en el manifiesto de Austral. Pareciera en cambio que trataban de concretarlo de manera menos estridente que en el caso de Suipacha y Paraguay. Por ese motivo sus propósitos no se limitaban a la búsqueda de soluciones funcionales o técnicas y reivindicaban un particular empleo de “el color en el interior —por ejemplo— [...] como uno de los elementos más importantes para evitar la posible sensación de frialdad de las formas puras”.⁸ Y, expresados a su manera, ecos de las búsquedas de Bonet, López Chas y Vera Barros en los *ateliers* se perciben en la descripción de la fachada, que “ampliamente vidriada tiene una función muy importante a cumplir: animar los juegos de proporción, de luces y sombras, con el *elemento vida* en constante variación [...]. El hermetismo de las fachadas de Buenos Aires aumenta la sensación de la calle-corredor cerrada e inhospitalaria; *la fachada abierta entrega algo de su vida interior al transeúnte*”.⁹

2. Virrey del Pino: la construcción de una comunidad

Contando con los resultados exitosos del edificio de la calle O'Higgins, 258 Ferrari y Kurchan se propusieron realizar una experiencia de mayor respiro, en la que tratarían de expresar de manera más plena sus ideas.

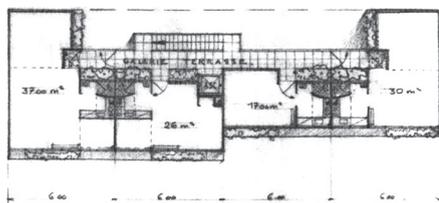
Ferrari logró convencer a su padre y al de su íntimo amigo Raúl Carrea de que integraran la sociedad “Fercó” con el propósito de construir y administrar un edificio para renta.¹⁰

⁷ En una entrevista con los autores de este libro, el arquitecto Mario Roberto Álvarez confirmó que en la Argentina, para la generación de Ferrari y Kurchan, de la que él mismo formó parte, el éxito internacional de la nueva arquitectura del Brasil constituía un modelo de referencia con una doble significación: por un lado demostraba que era posible insertar una palabra venida desde las regiones latinas de América en el debate internacional, pero por otro las manifestaciones más “exuberantes” no dejaban de ser vistas, desde una mirada más “europea”, como excesos sólo justificables por el lugar común del “carácter festivo del pueblo brasileño”. Frente a esto último la arquitectura moderna argentina debía reafirmar la tradición de “elegancia”, “educación” y “sobriedad” que respondía más adecuadamente al presunto carácter “austero” que definiría las raíces criollas de la personalidad cultural de los argentinos.

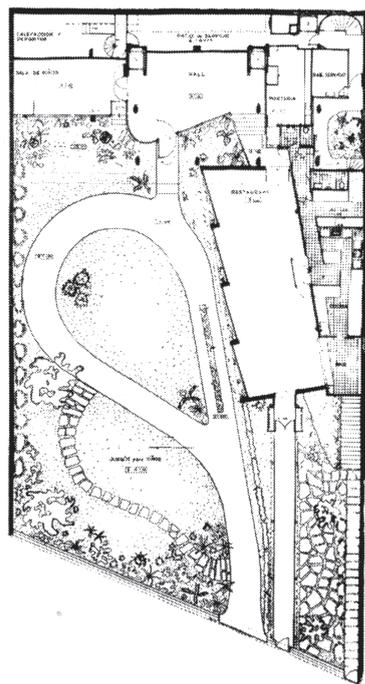
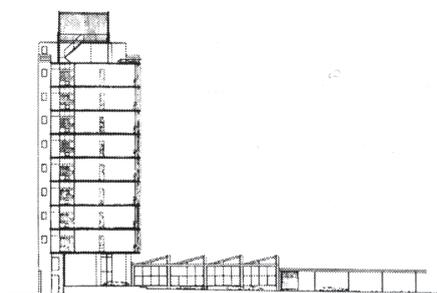
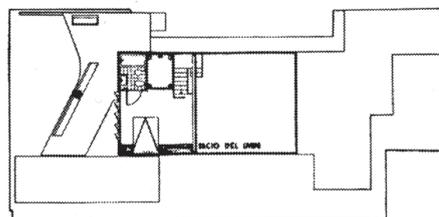
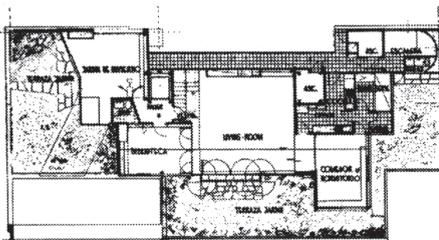
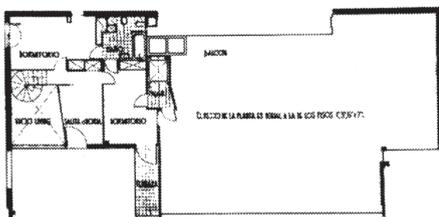
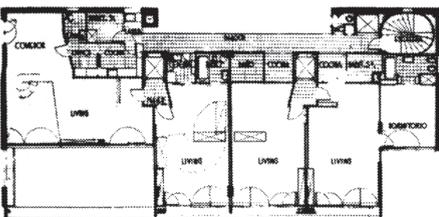
⁸ “Departamentos transformables...”, *op. cit.*

⁹ *Ibid.* (énfasis en el original).

¹⁰ La obra tuvo un costo total de \$608.246,20. El capital fue aportado por Raúl Carrea (\$75.000), Guillermo Ferrari Hardoy (\$60.000), Jorge Ferrari Hardoy (\$60.000), más un



- a. Apartamentos en Rue Richter.
Le Corbusier. FLC.
- b. Edificio Los Eucaliptus.
J. F. Hardoy, J. Kurchan. Planta tipo.
- c. Planta superior dúplex.
- d. Planta de *penthouse*.
- e. Planta superior *penthouse*.
- f. Corte.
- g. Planta baja.



El primer aspecto sobresaliente de esta obra es su programa. A diferencia de los ejemplos que hemos visto anteriormente y de lo que ocurría habitualmente con los edificios destinados a la renta, esta construcción estaría destinada a construir una comunidad. Una comunidad que no sólo se expresará en los elementos que integran el emprendimiento, como el generoso jardín de la planta baja, sino que afectará a la constitución misma de las unidades que lo componen. En efecto, éstas se caracterizan por una extrema contracción de las superficies de servicio, lo que es posible debido a que, a modo de una verdadera “unidad de habitación”, éstos serían provistos a la manera de un hotel.

La construcción está integrada en la planta baja por el lobby, la portería, una lavandería, un pequeño departamento atípico en el entresuelo, un restaurante con comunicación directa con los apartamentos y un sistema de carritos térmicos para transportar los alimentos calientes a cada departamento.

La mayoría de las 16 unidades son pequeños monoambientes de 34 m² cada uno; hay además ocho departamentos de dos ambientes de 52 m² cada uno, y tres dúplex de 111 m² cada uno. Completan el edificio dos unidades especiales de mayor tamaño (145 m² y 137 m²), ubicadas en el *penthouse*. 262b

La idea de dotar de los más amplios servicios a un edificio de departamentos contaba en Buenos Aires con escasos antecedentes y se presentaba como una innovación, especialmente si dirigida a un público de recursos medios y altos. Entre los ejemplos de este tipo de programa debe recordarse el edificio construido en Libertador y Oro por Antonio Vilar en 1935, cuyo *penthouse* había sido provisto de una suerte de “club” con piscina incluida disponible para todos los inquilinos.

Pero a diferencia de sus antecedentes, el programa de Virrey del Pino no sólo innovaba en el propósito de constituir una comunidad “moderna”, sino que presuponía o creía posible modelar incluso la vida individual de los habitantes, algo que resulta evidente en la profusión de unidades pequeñas, pero también en los dúplex de amplios espacios interconectados. Desde la definición misma del programa el habitante de Virrey del Pino era pensado como alguien dispuesto a llevar incluso una vida familiar poco frecuente en Buenos Aires.

El interés de los propietarios en conservar para sí alguna de las unidades se vio reflejado en la distribución y singular amplitud del *penthouse*,

préstamo de Juan Ubaldo Carrea (\$50.000) y préstamos hipotecarios. Años más tarde los Ferrari vendieron su parte a Juan Carrea, y en términos generales la obra fue motivo de múltiples problemas en la relación de Jorge Ferrari con éste y con sus familiares. AJFH.

criterio que se pensaba extender –como puede comprobarse en una versión preliminar– a la organización del noveno piso, finalmente corregida con un criterio más comercial.

Aplastado a lo largo de la línea de fondo del predio, el edificio se caracteriza a primera vista por su peculiar implantación. Las razones de esta elección parecen haber sido varias. La primera, sin dudas, de tipo urbano. Como en algunos de los casos mencionados antes, Virrey del Pino denota haber sido pensado a partir de una teoría urbanística. Con la particularidad de que esa teoría ponía en cuestión el damero, por lo que el edificio parece haber sido concebido como un segmento de los *redents* que debían reemplazar el tejido tradicional de la ciudad. En sintonía con el Plan de Buenos Aires, la obra debía demostrar que contando con una reglamentación adecuada, con estímulos públicos y apropiados ejemplos, la “transformación molecular” de la ciudad era perfectamente posible.

Para una mejor comprensión de esa implantación es importante advertir que el bloque construido debía ser completado por un bloque más bajo, perpendicular al anterior y apoyado sobre la medianera oeste y sobre el frente del predio. Son evidentes las similitudes de esta disposición con los modelos volumétricos del City Block de Wladimiro Acosta publicados algunos años antes. Sin embargo, no debe descartarse que la solución también haya sido inspirada por un edificio construido una década atrás y muy apreciado por los arquitectos modernistas argentinos. Se trata del conjunto Solaire, proyectado en 1931 por León Dourge en la calle México 1068. Como en Virrey del Pino, el edificio principal del conjunto consiste en una placa de mayor altura aplastada contra la línea de fondo del terreno; también coinciden ambos casos en la organización de la planta mediante una circulación trasera abierta y, obviamente, en el gran jardín al frente. A diferencia de Virrey del Pino, el conjunto de Dourge no constaba de una sino de dos alas perpendiculares de edificios bajos.

Otra de las razones que determinaron la implantación, implícita en el planteo anterior, fue la posibilidad de otorgar a los departamentos mejores condiciones de orientación en comparación con la aplicación literal de los reglamentos, como lo evidencia un croquis persistente en la cara posterior de uno de los planos de estudio.

La existencia de unos magníficos eucaliptus fue también considerada para decidir la ubicación y el tipo de edificio. La idea de tramar la construcción con los árboles parece haber sido un estímulo importante de los arquitectos.

En cuanto al tipo elegido –la placa con circulación trasera abierta– ya hemos considerado algunos de los antecedentes en Buenos Aires. Pero es



Edificio Los Eucaliptus.

a. Vista del frente. AJFH.

b. y c. Terraza y departamento dúplex. AJFH.

probable que en los arquitectos hayan también influido algunos ejemplos de otros países de los que tenían perfecto conocimiento.

262a Uno de ellos no ocupa un lugar destacado en la obra de Le Corbusier, pero era parte de las preocupaciones del *atelier* de la Rue de Sèvres cuando Kurchan y Ferrari estaban trabajando allí mismo en el Plan para Buenos Aires. Se trata de un proyecto para un edificio de departamentos que debía ubicarse en los fondos de un terreno cuyo frente estaba ya ocupado por otra construcción. También en este caso –los departamentos Félix en la Rue Richter– la solución elegida había consistido en una placa con circulación trasera abierta apretada a lo largo de la línea de fondo. Aunque más sorprendente es la similitud de la solución de los departamentos y especialmente de la ubicación y dimensionado de los servicios.

El otro caso fue detenidamente examinado por Ferrari, quien había señalado especialmente la obra en el ejemplar de *The Architectural Review* en que ésta había sido publicada.¹¹ El ejemplo consistía en los apartamentos Highpoint Two, proyectados por Lubetkin y Tecton en la periferia de Londres, y ampliamente conocido y discutido en 1939 y 1940.

Las similitudes no eran sólo programáticas, y en ambos casos se observa la misma cuidadosa organización de los servicios, las innovaciones obsesivas en todos los detalles y aspectos del equipamiento, pero además el mismo carácter en los penthouses –ambos abovedados y de una disposición similar–, así como la aplicación del perfil de la marquesina del edificio inglés en la terraza de su par argentino.

Sin embargo, a pesar de sus similitudes en muchos aspectos con Highpoint Two, el edificio de Virrey del Pino presenta notables diferencias con su antecesor.

La más importante es su programa social. El edificio de Tecton constituyó un intento de aplicación de la “arquitectura moderna” a la habitación de alto estándar económico, mientras que el proyecto de Buenos Aires estaba dirigido a un sector de las clases medias modernizadas. Por este motivo los departamentos de Virrey del Pino son una combinación de pequeñas unidades con dúplex seguramente inspirados en los *immeubles d’habitation* corbusieranos. Aunque también es posible detectar un interés por el Palace Gates de Wells Coates en Kensington.

Virrey del Pino proponía una suerte de escape del centro de la ciudad, pero al mismo tiempo reconsideraba el tema de los suburbios de alta densidad. En este sentido el edificio presentaba un nuevo modo de vida más fuertemente colectivo que lo diferenciaba de sus precedentes ingleses.

Otra importante diferencia era tecnológica. Construido durante la gue-

rra, y por lo tanto en condiciones de extrema limitación para la importación y empleo de elementos metálicos, el edificio cuenta con cerramientos, parasoles, puertas, armarios y demás elementos secundarios realizados en madera. 271b

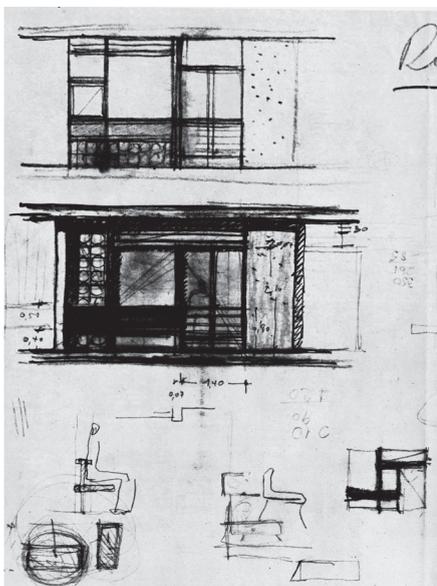
Esa solución constructiva, sin embargo, no era exclusivamente producto de un obstáculo coyuntural. Como miembros de Austral, Ferrari y Kurchan no eran ajenos a las preocupaciones por adaptar las premisas modernistas a las condiciones concretas de la Argentina. Por ese motivo, como hemos visto, al tiempo en que trabajaban en el proyecto de Virrey del Pino ambos participaban del concurso para prototipos de vivienda destinados a las diversas zonas geográficas del país que hemos mencionado, y del debate sobre la aplicación de la madera como recurso local. El tema alcanzó un momento de especial desarrollo con la publicación del segundo número de la revista *Tecné*, dedicado a las distintas posibilidades de uso de ese material. Los editores eran conscientes de la necesidad de repensar el uso de la madera en el marco de las restricciones del uso de metales generadas por la guerra, y pensaban que los arquitectos debían “colaborar con el progreso del país apoyando la creación de una fuerte Industria Maderera Argentina pues ella puede ayudar a decidir el destino económico de la Nación”.¹²

Si bien publicaron obras en las que el material se empleaba de manera tradicional, propugnaban a través del editorial formas renovadas de su aplicación. “La ciencia y la técnica actuales –sostenían– han hecho de la madera objeto de novísimas aplicaciones, destinadas algunas de ellas a transformar la economía mundial”.¹³ De manera que la mayoría de los ejemplos que conforman esa edición de *Tecné* son construcciones modernistas y varias de ellas –confirmando la relación ya destacada en la publi-

¹² Simón Ungar, “Editorial”, *Tecné*, N° 2, Buenos Aires, 1943. Ferrari y Kurchan tuvieron un rol destacado en la publicación de esta revista de vida efímera. En el primer número el grupo Austral figura como tal entre los “patrocinantes y colaboradores”; en el segundo número (verano de 1943) se especifican además sus integrantes (Bonet, Ferrari, Kurchan, Le Pera, Ungar, Zalba); en el tercer número (marzo de 1944) sólo quedan los nombres y la designación general desaparece. La revista ha sido caracterizada como impulsora de un “modernismo localista, en tanto la inflexión que se intenta realizar frente a la producción de la década anterior está basada en una reflexión explícita sobre las peculiaridades locales, principalmente el clima y los materiales constructivos propios de la región, pero a su vez, y a diferencia de otras versiones de localismo, no sólo mantiene la programática modernista sino que se propone como efectivo continuador de aquellas premisas de la Arquitectura Moderna que considera ausentes en la producción con la que se confronta, sobre todo las vinculadas con la función social de la arquitectura”, Adrián Gorelik, “Tecné”, en J. F. Liernur y F. Aliata (comps.), *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Buenos Aires, Clarín Arquitectura, 2004.

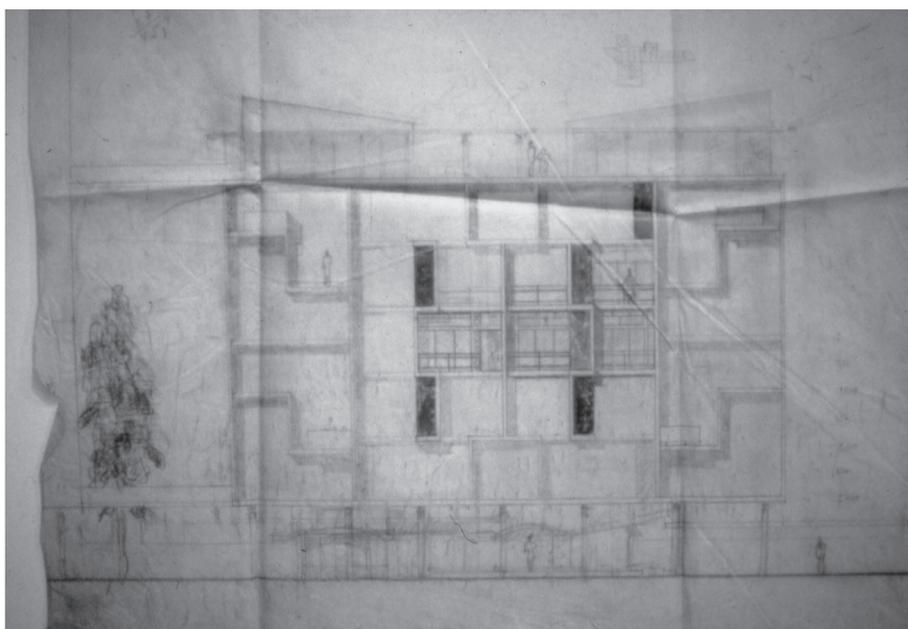
¹³ *Ibid.*

¹¹ *The Architectural Review*, noviembre 1939. Véase AIFH.



Edificio Los Eucaliptus, J. Ferrari Hardoy y J. Kurchan.

- a. Estudio de fachada. AJFH.
- b. Cocina. AJFH.
- c. Proyecto de edificio bajo no realizado. AJFH.



cación del edificio de O'Higgins— provenientes de *La Nouvelle Architecture* de Alfred Roth.

El lenguaje plástico del edificio —especialmente en las “formas en libertad” del *roof-garden*— remite al surrealismo, en un sentido análogo al que analizamos para el caso del sillón BKF. Pero la relación con estos postulados estéticos es más importante en la operación estética central del edificio, esto es: la inclusión de los árboles en la jaula de hormigón. Por un lado, mediante su perfectamente organizada grilla estructural se presentaba en continuidad con la tradición modernista de racionalidad geométrica. Pero simultáneamente su implantación enfatizaba la pre-existencia de los tres eucaliptus, tratando de incorporar la naturaleza como protagonista de la composición. Colocar objetos en un contexto inhabitual o incluso imposible era una técnica para crear nuevos significados, proporcionándoles una nueva luz. Con frecuencia los surrealistas introducían esos objetos en marcos o cajas, lo que puede verse en el famoso *Why not Sneeze?* de Marcel Duchamp, y en *Object o Sand Box*, entre los numerosos trabajos de Joseph Cornell. También el árbol era un elemento habitual en las composiciones surrealistas, y especialmente en la obra de Magritte, de manera que la combinación de cajas y árboles —como en *Les arbres dans la chambre* o *La mia camera mediterranea* de De Chirico, o *Le tombeau des luthiers* o *Le parc de Vautour* de Magritte— no nos toma por sorpresa.

La introducción del árbol dentro del edificio de Virrey del Pino da a la construcción un aura enigmática, y, al mismo tiempo, usando una forma viva como parte de la composición arquitectónica los arquitectos generaban movimiento, y con ello *tiempo*, dentro del edificio. Ferrari era perfectamente consciente de esto y opinaba que “quizás la cualidad más importante y que debemos destacar en este edificio es la composición de su fachada; al anochecer la luz se transparenta por sus vidrios, los árboles en primer plano se agitan con el viento. Todo ello hace que se pueda decir de este edificio algo no muy común: que tiene poesía”.¹⁴

De este modo el edificio de Virrey del Pino introdujo una particular tensión entre abstracción y organicismo, todavía inusual a finales de la década de 1930. Y, especialmente, la inclusión de los tres árboles en el esqueleto de hormigón daba otra dimensión al experimento del edificio, puesto que de este modo se abría la puerta al retorno de un viejo mito de la historia de la arquitectura. Como observó Jan Pieper “en el mundo de la imaginación el árbol no es nunca sólo una planta, ni un simple elemento de la naturaleza entre tantos otros, sino siempre al mismo

¹⁴ “Edificio Virrey del Pino 2446/50”, en AJFH.

tiempo una figura metafórica".¹⁵ En su obra sobre Niemeyer, Stamo Papadaki resalta la presencia del árbol interior, a la manera del edificio de Virrey del Pino, como una de "las imágenes cósmicas más grandes, el árbol, con todo su onírico potencial de ascenso, de vuelo, retorno y regeneración", así puesto en relación con Gastón Bachelard.¹⁶

Ciertamente, representaciones del árbol han sido incluidas de distintas maneras en los edificios, pero la incorporación de árboles vivos *dentro* de los edificios fue menos frecuente.¹⁷ Como manifestación y representación de la máquina, la arquitectura moderna excluyó la presencia de árboles vivos dentro de la estructura o el volumen de los edificios, hasta que Alvar Aalto mostró una nueva actitud en su Casa Mairea.

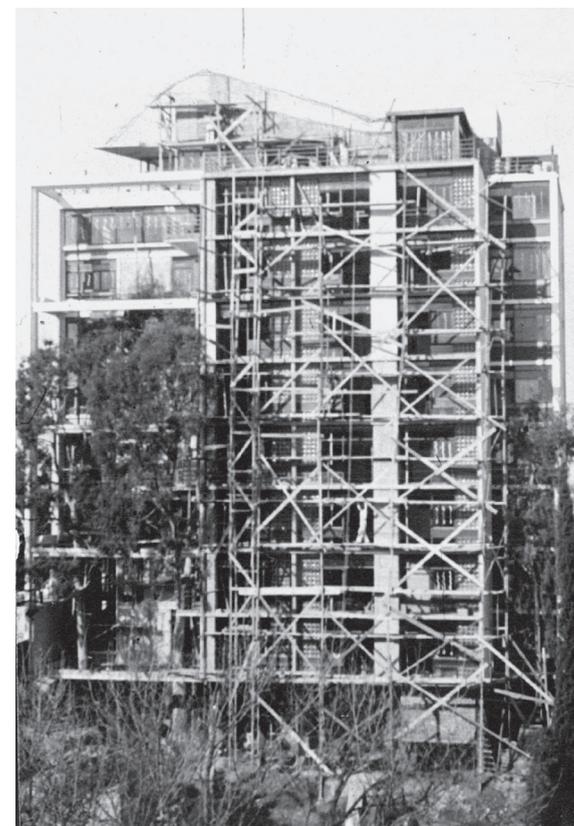
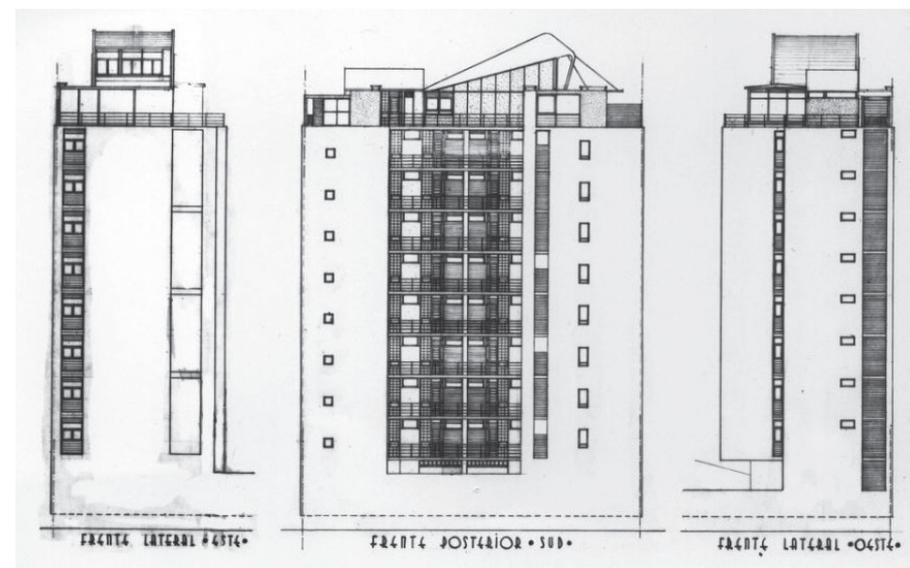
De todos modos el más probable antecedente de la operación estética de Virrey del Pino puede encontrarse en la obra de Le Corbusier, puesto que es bien conocido que la preocupación por articular arquitectura y naturaleza era central en su pensamiento y se expresaba en el principio del *toit jardin*. La inclusión de árboles vivos *dentro* del volumen edilicio fue considerada en el caso del Atelier Lipschitz, pero alcanzó su expresión más clara en el Pabellón *de l'Esprit Nouveau*.

Debe advertirse que la operación de Virrey del Pino configura una paradoja. Porque en realidad la jaula no encerraba o preservaba la naturaleza "natural". No hay grandes árboles autóctonos en Buenos Aires: antes de la fundación de la ciudad el sitio era un área pantanosa cubierta a lo sumo por arbustos y pastizales. Y el eucalipto no es ni siquiera un árbol argentino. De manera que Ferrari y Kurchan no estaban preservando la naturaleza sino el paisaje cultural, esto es: el trabajo humano sobre la naturaleza. Su actitud era regionalista, pero no tanto por el uso de los materiales sino por la artificiosidad de su operación. Como nación, la Argentina fue producto de un Proyecto, esto es, de un acto moderno. Nada mejor que el eucalipto importado para representar esa artificialidad. En este sentido el árbol no es un símbolo de la naturaleza, sino un símbolo de la historia.

¹⁵ Jan Pieper, "Ein Nachgarten in Rajashtan", *Daidalos*, octubre 1988.

¹⁶ Stamo Papadaki, *The Work of Oscar Niemeyer*, Nueva York, Reinhold, 1950.

¹⁷ En las tradiciones occidentales y orientales la articulación entre la estructura natural de los árboles y la estructura artificial de la arquitectura tuvo muchas expresiones en edificios con significado místico o religioso, como el caso de los templos del Árbol de la India, o los *toko-bashira* –la inclusión de tramos de árbol dentro de los muros interiores de las casas japonesas. En Europa existió una práctica conocida como de los tilos enjaulados (*framed linden*), relacionada con la costumbre de las casas infantiles sobre los árboles. Véase *Daidalos*, octubre, 1988. A través del siglo XIX el extendido uso del cristal permitió la expansión de los jardines interiores, los que incluyeron a veces árboles de gran tamaño, como el caso del Crystal Palace de Londres.



a. Edificio Los Eucaliptos, fachadas laterales y posterior.

b. Edificio Los Eucaliptos en construcción. Obsérvese el paisaje circundante. AIFH.

Sólo en su apariencia el edificio puede ser leído como una reconciliación. Hablando estrictamente, se trata de una celebración radical de la moderna capacidad de producir el mundo.

3. Antonio Bonet

Así como el edificio de la Rue Molitor había inspirado los *ateliers* de Suipacha y Paraguay, otra obra de Le Corbusier de esos años, la pequeña casa en La Celle-Saint Cloud (1935) sirvió de base para las casas que Bonet, Peluffo y Vivanco proyectaron y construyeron entre 1941 y 1944 en Martínez.

La piedra de los muros de la casa de Le Corbusier fue reemplazada aquí por el ladrillo visto, en una combinación con las bóvedas de hormigón martelinado. Forma y tratamiento contaban también con un ejemplo más reciente y cercano: el mercado San Cristóbal que habían construido en 1939 Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini. Pero mientras esta obra estaba regida por una modulación y un rigor dimensional ligados a una lógica funcional/estructural, con sus variaciones dimensionales y de escala, las casas de Martínez constituyen un declarado intento de experimentación de contrastes tipológicos (entre el cubo alto central y los “vagones” laterales) y morfológicos (entre las bóvedas), en el que se descarta un estructura modular rígida. Especialmente en planta la obra es sensible a las cualidades y condiciones del lugar, adaptando sus contornos a la presencia de la vegetación y a la no-ortogonalidad del perímetro.

De la voluntad de Bonet por utilizar el potencial plástico de las bóvedas da cuenta su proyecto apenas posterior (1944) para un edificio con en el que el rigor fabril podría haber predominado y en el que también impuso su voluntad creativa. Se trata de la sede para el Instituto de Aeronáutica de la Facultad de Ciencias Fisicomatemáticas de la Universidad de La Plata.

El edificio forma parte del vasto conjunto de iniciativas técnicas, urbanísticas y edilicias derivadas de la consolidación y expansión de la navegación aérea en la tercera y cuarta décadas del siglo, que culminaron con la construcción del Aeropuerto Internacional de Ezeiza. El Instituto fue encargado a Hilario Zalba, profesor de la Facultad y ex integrante, como hemos visto, del grupo Austral. La participación de Bonet en el proyecto fue honoraria y se registra en algunos rasgos que lo identifican.

El más destacado es el empleo de bóvedas autoportantes, justificado, en el caso del sector de talleres, por la necesidad de cubrir grandes luces y obtener mayores alturas libres. Sin embargo, en el sector de aulas y ofi-

cinas, que los proyectistas ubicaron en su mayor parte en el nivel superior, las bóvedas se emplean nuevamente, pero –de menor altura y mayor longitud– en este caso como contrapartida plástica del tema principal. El proyecto contiene otros rasgos de diseño, como un gran dispositivo de ventilación despegado de la fachada principal, o las líneas diagonales y suavemente curvadas de la planta baja, típicos de su vocabulario.

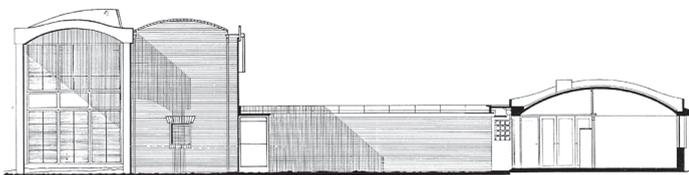
Estos y otros emprendimientos encarados por Bonet en estos años se caracterizan por tratarse o bien de grandes proyectos técnico-políticos, o bien de obras pequeñas de vivienda. Habida cuenta de lo dicho anteriormente no es extraño que así ocurriera: bajo la influencia de Le Corbusier y el grupo más cercano a sus ideas en el CIAM, pero también a la zaga de la tradición catalana que había unido a industriales progresistas con arquitectos de vanguardia, Bonet imaginaba que era posible recrear esa unión en la Argentina, y mediante sus proyectos y planes generales esperaba convencer o captar a sectores que, con diferentes formas y diseños políticos, parecían buscar alternativas a las tradicionales estructuras de unión entre intelectuales y élites productivas. En esta clave deberemos leer su participación en la Comisión para la Reconstrucción de San Juan (1944), y la misma observación puede hacerse con respecto de la creación de la Organización de la Vivienda Integral en la República Argentina (OVRA, 1943), orientada a promover la construcción de un conjunto de viviendas en Casa Amarilla, que Bonet compartió con Ernesto Santamarina, Marta Ezcurra, Hilarión Hernández Larguía y Alfredo Calcagno.

La formación de OVRA no puede desligarse de los acontecimientos políticos de 1943, cuando el golpe militar, con la conducción del Grupo de Oficiales Unidos, de vocación neutralista y populista, instaló al general Farrell en el poder.

Por un lado, OVRA constituía una respuesta a la fortísima iniciativa en defensa de la vivienda individual y los barrios jardín llevada a cabo en esos años por los arquitectos nucleados en la Corporación de Arquitectos Católicos (Carlos Mendioroz, Julio Otaloa, Eduardo Sacriste padre, Alberto Ricur, Ernesto de Estrada, Alberto Prebisch), cuyo Plan de Viviendas había sido presentado en 1940.

Por otro, se incorporaba al debate público sobre el tema que condujo primero a la extensión de los beneficios de la ley 9.677 (casas baratas) a todo el territorio de la nación y culminó más tarde con la disolución de la Comisión de Casas Baratas y la creación en 1944 de la Dirección Nacional de Vivienda, bajo la dependencia de la Secretaría de Trabajo y Previsión a cargo del coronel Juan Domingo Perón.

Desde el lado de Austral, la propuesta de OVRA para Casa Amarilla confluía con los estudios de un gigantesco plan de viviendas populares en el



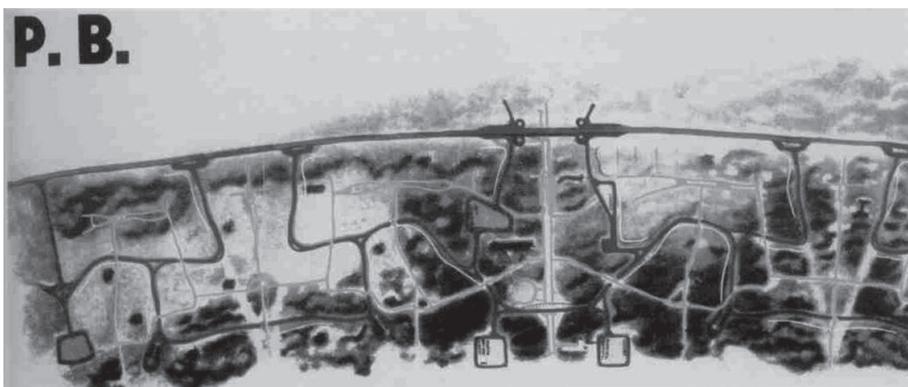
a. Casas en Martínez. Bonet y Vivanco. 1941. Fachada. Publicada en F. Ortiz y M.A. Baldellou, *La obra de Antonio Bonet*, Buenos Aires, Summa, 1978.



Urbanización de Punta Ballena, Uruguay, Antonio Bonet.

b. Las instalaciones durante los trabajos y puentes peatonales.

c. Plan general. Publicado en *Nuestra Arquitectura*, N° 289, agosto de 1953.



Bajo de Flores presentados por Ítala Villa en 1945, seguía a la iniciativa sobre el sector generada en la Municipalidad en 1935, y desarrollaba las ideas formuladas en el Plan de Le Corbusier, Ferrari y Kurchan. El proyecto de Bonet poseía dos características especialmente notables: el uso de una combinación de torres y pabellones en acentuado contraste plástico, y el corte de estos últimos. Se trata de una superposición de dúplex con calles exteriores en altura conseguidas a partir de una inédita inclinación de los paramentos de fachada.

La urbanización de Punta Ballena no era ajena a estos propósitos. Consistía en una ulterior puesta en valor de un magnífico paraje –inicialmente sólo médanos– que había sido consolidado como tal y obtenido su potencial turístico gracias a la forestación de Antonio Lussich. Como en otros emprendimientos de este tipo, la venta de terrenos se promovía sobre la base de un Plan general, y la construcción de algunas obras de equipamiento y otras privadas. Las grandes dimensiones de los terrenos (2.000 a 3.000 m²) permitían avizorar una clientela poderosa, y las construcciones proyectadas por Bonet señalaban su carácter progresista e ilustrado. Punta Ballena se exhibía como un escape. Era, debía ser, la contracara de la masificación de Mar del Plata, que en los mismos años comenzaba su estallido urbano: a esa expansión descontrolada se opondría un cuidadoso trazado vial, a los clásicos chalecitos de piedra la “otra” rusticidad de las casas proyectadas por Bonet, y al monumentalismo del Casino y el Hotel Provincial los delicados y sobrios juegos del Hotel-Confitería La Solana del Mar. Roberto Berlingieri, Roque García, Ferreres, Rafael Alberti y el propio Bonet, los protagonistas de la empresa, configuraban esa deseada unión de capitalismo, técnica y cultura que antes hemos mencionado. Punta Ballena encarnó la única realización de urbanismo modernista y con ello la paradoja de concretar las ideas que habían surgido como afirmación metropolitana en un programa de huida de esa metrópolis. Bonet creó en el terreno una suerte de *hammeau* en el que se instaló hasta 1948, en cuyo programa convivían la sencillez del conjunto obrero con la pureza de la naturaleza. Pero la copresencia de la celebración paisajística con la Carta de Atenas y la vocación urbanística del Manifiesto de Austral no pudo ser controlada por la táctica de los opuestos que Bonet tan exitosamente había usado en varios proyectos del período. Así, el modernismo del plan de Punta Ballena se redujo a un *zoning* obvio, y a un cuestionamiento de la cuadrícula, reemplazada por un trazado curvilíneo que mostraba el absurdo del propósito en la forzada separación de circulaciones por la que rústicos puentecitos cruzaban las calles atravesadas por los senderos peatonales.

278bc

El restaurante La Solana del Mar (1947) que construyó en Punta Ballena constituye su más sobresaliente creación. El trabajo proponía un acercamiento a la naturaleza, o al menos a los modelos rústicos, que contaba además con numerosos antecedentes, uruguayos, italianos, brasileños e incluso con la obra de Le Corbusier de Errázuriz (1930), Madame de Mandrot o La Celle-Saint Cloud (1935). Consistía en una suerte de homenaje a Le Corbusier, pues recreaba el tema que el Maestro descubrió por primera vez precisamente en su croquis para Montevideo, y que aplicó luego a Argelia: una placa circulatoria horizontal que, partiendo de la cima de un montículo, se convertía en cubierta de un edificio que va apareciendo poco a poco por debajo, en el espacio creciente que deja la pendiente. El mismo tema compositivo fue desarrollado en la casa Berlingieri (1946) y, en una dimensión más modesta, en La Rinconada (1948), con su basamento de piedra rústica. Pero el volumen vidriado calzado en la pendiente y paralelo a la playa no era el único elemento del conjunto, y sólo se descubría luego de un extenso giro de 180° en torno a la inquietante mole de piedra de la zona de servicios. El adosamiento de un bloque de piedra como volumen subordinado a un bloque vidriado longitudinal dominante es una forma compositiva evidentemente derivada del Pabellón Suizo de Le Corbusier en París, una obra que Bonet conocía perfectamente. Pero, con toda su importancia, las ideas del Maestro francés no fueron las únicas que abonaron la magnífica obra. El edificio de La Solana constituye un hito también porque en él se manifiesta por primera vez la influencia en Bonet —y en la arquitectura argentina— de otro de sus más importantes modelos: la obra de Mies van der Rohe. Por empezar, porque la planta recuerda el mecanismo neoplástico típicamente miesiano. Pero esa influencia resulta mucho más evidente si se observa la estrecha relación entre el emplazamiento de La Solana y el de la casa Tugendhat y, sobre todo, si se recuerda que Bonet ingresó a la Escuela de Arquitectura en 1929, exactamente el mismo año en que se realizó la Exposición Internacional de Barcelona en la que Mies construyó el decisivo Pabellón Alemán. Explicada solamente a partir de las ideas de Le Corbusier, La Solana sólo puede leerse como una obra excelente pero derivativa; pero su valor reside en que se trata de una lograda articulación de las premisas de los dos grandes maestros, superposición que constituye una de las líneas principales de búsqueda del segundo período del modernismo, y particularmente en el caso latinoamericano (Bonet, Niemeyer, Williams). En las casas Cuatrecasas (1947) y Booth (1948), el equilibrio tiende a romperse a favor de la pureza volumétrica y la preferencia por la horizontal, características del maestro alemán.