



N° 155

“Carlos Vilar. La ampliación de la Modernidad”

Arq. Norberto Feal

Relatores: Arqs. Jorge Cortiñas
Javier García Cano

1° de Diciembre de 2006 – 12:30 hs.

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
"MARIO J. BUSCHIAZZO"
FADU-UBA
2006

CARLOS VILAR. LA AMPLIACIÓN DE LA MODERNIDAD

Agradecimientos.

En primer lugar a Jorge Cortiñas y a Javier García Cano, por haberme abierto las puertas de la docencia y de la investigación, respectivamente.

Del IAA, a su director, Alberto de Paula, por haber alentado este trabajo y a Ana Lang, por su afectuosa ayuda.

Finalmente a Carlos y Alejandro Vilar Castex por la generosidad de compartir los recuerdos de su padre.

NORBERTO FEAL

1

Estas notas sobre Carlos Vilar son un avance de la investigación llevada a cabo en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" durante el año 2006, dentro del área de Estudios Biográficos. El estudio de la obra de Vilar presenta varios puntos de interés: El primero es su producción arquitectónica y sus estrategias proyectuales que cubren un arco epocal de la arquitectura argentina que va desde mediados de los años 20 hasta fines de los 70 del siglo XX. Por tanto una aproximación a la obra de Carlos Vilar ya significa, en sí misma un aporte de conocimiento sobre un autor notable de la producción arquitectónica local. Pero, además el trabajo de reflexión sobre su producción permite ampliar el pensamiento en torno al papel de los arquitectos argentinos en la conformación de la arquitectura moderna, en la disolución de sus límites y en la formulación de sus alcances.

Dentro de la extensa producción de Vilar es posible identificar por lo menos tres grandes áreas proyectuales. Una primera que se inicia con el concurso para la sede del Banco Popular Argentino en 1926 y se extiende hasta 1930 aproximadamente, caracterizada por la utilización del código del eclecticismo historicista, aunque con fracturas que anuncian ciertas problemáticas que van a aparecer después de 1940. Una segunda, iniciada con el proyecto para su propia casa, de 1930-31 que se extiende hasta los primeros años de la década del 40 y se caracteriza por la adopción

del lenguaje racionalista blanco de la ortodoxia moderna. Finalmente, después de 1940, con la emergencia de los problemas de la historia y la región, se va a producir un deslizamiento que va a llevar el proyecto de Vilar a los umbrales de una forma de trans-modernidad. Es claro que esta periodización no es más que una ilusión de ordenar un pensamiento proyectual complejo como lo es el de Carlos Vilar, pero puede resultar operativo para delinear un panorama, precario e inestable de tal pensamiento, haciendo foco y deteniendo las descripciones sobre algunos ejemplos paradigmáticos de estas áreas proyectuales bosquejadas: La sede del Banco Popular Argentino, el edificio de Maipú 429 y las casas en Mar del Plata de los años 40.

2

Carlos Vilar nació en la ciudad de La Plata en 1891, y se graduó de arquitecto en la Universidad de Buenos Aires en 1918. En 1926, junto a su hermano Antonio gana el primer premio en el concurso de la sede del Banco Popular Argentino en Florida y Cangallo, actualmente Presidente Perón, en Buenos Aires. El concurso había sido organizado por el propio director del banco, Justo P. Sáenz junto a Américo Aliberti y Horacio Ferrari, asesorados por el ingeniero Pedro Vinnent. Tanto Vinnent como Sáenz y Ferrari conformaron el jurado junto al doctor José Molinari, al ingeniero Carlos Agote y al arquitecto Alejandro Christophersen. De los cuarenta proyectos presentados los hermanos Vilar obtienen el primer premio seguidos por Eduard Le Monnier y por el estudio Squirru y Croce Mujica respectivamente. Sí bien para 1931, cuando se inaugura el Banco Popular, el edificio de renta de Entre Ríos 849 y la sede del Hindú Club, ambas obras de Antonio Vilar ya habían cristalizado la normativa del racionalismo abstracto en Buenos Aires, lo cierto es que para 1926 el Banco Popular articula el carácter modernizador del proyecto neocolonial con la pauta emergente del racionalismo abstracto. El proyecto para el Banco Popular cruza las estéticas del neocolonial, en el basamento y el último piso, la *loggia*, y la torre ubicada sobre la esquina, y la de la abstracción proyectual en el cuerpo central del edificio. Este proyecto pone en evidencia dos cuestiones centrales: Por un lado la filiación real existente entre neocolonial y el primer racionalismo, y por otra parte la intuición de modernización y abstracción presente en el proyecto de los Vilar.

Hacia 1916 con la obra de Martín Noel y después con la de Ángel Guido se había abierto un espacio de reacción al eclecticismo historicista sin desplazarse de la representación histórica. Sin embargo, el proyecto neocolonial implica un movimiento

de renovación organizado en el establecimiento de nuevas lecturas de la historia. La producción neocolonial se instala en un espacio de articulación entre una imaginación historicista y una post-historicista estableciendo no solo lecturas novedosas del material histórico, sino también de los nuevos modelos de habitabilidad. En este sentido no parece difícil entender que justamente arquitectos como Antonio y Carlos Vilar, Alberto Prebisch y Jorge Birabén y Ernesto Lacalle Alonso inicien sus carreras en el seno de la producción neocolonial.

Sin embargo, en el Banco Popular parece darse un paso más y mostrar las tensiones resultantes entre la representación historicista y la abstracción formal. En la memoria de presentación del edificio en la *Revista de Arquitectura* se pone en evidencia la intención integradora: “El estilo de la obra es el Renacimiento español modernizado. Del basamento del edificio tratado con la sobriedad e imponentia propias de su destino como casa bancaria, emerge el sólido bloque de los pisos superiores limpio de todo adorno exterior como corresponde a su carácter de oficinas comerciales, pero rematado en un suntuoso cornizamiento que presta singular armonía al conjunto” (Revista de arquitectura, 1931:142). El Banco Popular es un edificio paradigmático dentro de la historia de la arquitectura argentina cuando se lo sitúa en la perspectiva adecuada. Efectivamente, el proyecto es realizado justo en el momento en que el neocolonial más duro, el llevado adelante por Martín Noel y Ángel Guido, comienza a mostrar fisuras.

El proyecto neocolonial ofrecía dos frentes: Por un lado es un fragmento de un proceso mayor que abordó la remodelación de la cultura instalando la historia previa al mayo del año 10. Por otra parte, se trató de una modernización de la cultura arquitectónica en rechazo al academicismo ecléctico, sin salir del espacio de la representación historicista. Un año antes del proyecto para el Banco Popular, en 1925, Alberto Prebisch proyectó el Mercado Central de Abasto para Tucumán. En esta obra, pliega por primera vez, la fomalidad historicista del neocolonial a un proyecto de fuerte racionalidad tanto geométrica como constructiva, apartándose de los aspectos más literalistas de los años anteriores. Estos datos son aplicados también por los Vilar en el proyecto de 1926: Es claro que en el Banco Popular pretenden resolver el problema de articulación entre las pautas del neocolonial y del racionalismo abstracto. En este sentido, el Banco Popular resulta ser un campo de batalla entre la imposibilidad de abandonar la referencia historicista y la emergencia abstracta del proyecto moderno. Ciertamente las tensiones están equilibradas a fuerza de puro oficio, y es justamente este esfuerzo proyectual por organizar estos campos expresivos, lo que convierte al Banco Popular Argentino en un edificio significativo y paradigmático que va organizando un modelo lingüístico que va a constituirse a

principios de los 40 y va a impregnar gran parte de la producción arquitectónica durante el gobierno peronista. En definitiva, el Banco Popular Argentino, es un ejemplo importante donde se establece por un lado el agotamiento del primer proyecto neocolonial, y por otro la posibilidad de historizar para modernizar.

3

Desde fines de la década del 20, Buenos Aires experimenta un proceso de modernización cuyo núcleo estético se halla en la idea de abstracción. Después de la experiencia neocolonial y el impacto en el medio local que implicó el proyecto de Alejandro Bustillo para Victoria Ocampo en 1928, los arquitectos más radicales de la abstracción moderna, Alberto Prebisch, Carlos y Antonio Vilar y Jorge Birabén y Ernesto Lacalle Alonso van a iniciar un proceso que en una década va a lograr las mejores expresiones de esta modernidad abstracta. En estos autores, a los logros particulares de sus obras, se suma la posibilidad de repensar una ciudad que había sido construida con las pautas de la representación historicista, particularmente la francesa. En 1928 el proyecto Bustillo para Victoria Ocampo experimenta por primera vez en Buenos Aires la posibilidad de la abstracción de la forma arquitectónica y la eliminación de rasgos históricos, dejando expuesta la viabilidad constructiva del material. Si bien esta casa fue reiteradamente atacada como simple formalismo, lo cierto es que justamente su “forma” inaugura el modo de la abstracción. La casa Ocampo viene a señalar una posibilidad cierta y concreta de abstracción moderna en Buenos Aires, y es probable que haya impactado fuertemente en las producciones de los Vilar además de la del propio Bustillo.

Después de la experiencia para el Banco Popular, Antonio y Carlos van a continuar sus carreras en forma independiente. Antonio va a adelantarse en la cuestión de proponer ideas definidas en la abstracción formal, ya que sí bien el edificio de Ugarteche 3370 todavía muestra rasgos que lo vinculan al *Art Decó*, ya en 1931, con la sede del Hindú Club entra definitivamente en una zona de proyección donde se define una “dirección hacia una nueva objetividad en la conformación del hecho arquitectónico moderno” (Mele, 2005:10). Para la misma época, aproximadamente hacia 1927, asociado a Alfredo Villegas, Carlos Vilar va a proyectar y construir algunas casas de renta en las cuales la elección lingüística se va encuadrar en los cánones de la representación historicista ecléctica. A la más temprana, de alrededor de 1927, primer premio municipal de fachada 1928, de Callao y Libertador le va a seguir la de

Rufino de Elizalde 2875, en 1930, actualmente sede de la Embajada de Arabia Saudita. Es un edificio de tres pisos de departamentos, uno por piso, y uno de menor metraje en la planta baja. Las plantas en T manifiestan una extrema tensión entre la irregularidad geométrica del terreno y el esfuerzo resultante en regularizar el trazado arquitectónico, todo cubierto por una serena fachada de corte historicista de inspiración francesa.

Será en la casa de renta proyectada para Jack Mac Donald, en Aguado 2847, de 1931, cuando el lenguaje de representación historicista desarrollado por Vilar y Villegas alcance su mayor logro, tanto en el gran volumen cúbico de cinco plantas recostado sobre la pared medianera, liberando las tres fachadas restantes, como en la resolución de plantas, sumamente eficientes, organizadas alrededor del núcleo de circulaciones verticales –ascensores principal y de servicio, escalera y palier-independizado por un anillo completo de circulación que articula los ambientes principales sobre las tres fachadas libres y los servicios en el cuerpo apoyado a la medianera. A esta misma época, y también en sociedad con Alfredo Villegas, corresponden los proyectos de la residencia Unzué en Mar del Plata, actualmente demolida, los departamentos de Castex 3218 y Ecuador 1250, además de algunas experimentaciones lingüísticas más diversificadas como los edificios de renta de Agüero 2015 y Ecuador 1176 donde vuelve a aplicar rasgos exportados del neocolonial, y Córdoba 1196, donde junto a Villegas va a trabajar por segunda vez con Antonio Vilar.

Entre fines de los 20 y principios de los 30, Carlos Vilar va a remodelar drásticamente su carrera y su programa proyectual. En enero de 1935 aparece en *Revista de Arquitectura* la casa que construye para sí mismo en Acasusso en 1931. Con esta obra clausura tanto su sociedad con Villegas como su proyecto de representación historicista. En la casa Vilar de la calle José Hernández 627 aparecen algunos aspectos en los que va a trabajar hasta 1937 aproximadamente, y otros que justamente van a ser definitorios en su obra de los años 37-39. Entre los primeros, destaca el poderoso juego de volúmenes cúbicos encastrados, producto y reflejo de la ardua articulación de la composición en planta, y entre los segundos, la completa desornamentación de los volúmenes, la eliminación de pliegues superficiales y las tensas superficies blancas de fachadas. Hasta 1935 trabajará dentro de esta elección formal, incorporando cautelosamente algunas formas curvas, sin renunciar al característico despiece cúbico de sus proyectos y la negación de cualquier tipo de expresividad ajustada a rasgos autorales, como en las casas Eberhard Von Pieschel y Viejobueno de 1935.

En 1936, con la casa Costa, Carlos Vilar tiene la oportunidad de practicar el modelo clásico corbusierano. Se trata de una pequeña casa de planta baja libre, colocada transversal al terreno, de medianera a medianera, apoyada en columnas cilíndricas. En el primer piso, los tres ambientes principales –el comedor, el living y el dormitorio– conforman una sucesión de espacios fluidos conectados entre sí por anchas puertas corredizas, que junto a la gran ventana horizontal desarrollada a todo lo largo de la fachada, pronunciando la horizontalidad general del esquema, niegan la partición del espacio. Hacia 1938, la vivienda de la calle Echeverría en San Isidro, parece marcar el punto más alto correspondiente a esta etapa. La articulación volumétrica aparece simplificada en extremo, y la amplia superficie iluminada del volumen es acentuada por la profunda galería en sombras de la planta baja.

Los trabajos de los años 37-38 expresan un giro reflexivo sobre su propia obra y sobre el ideal moderno. El proyecto del Hospital Policial “Bartolomé Churrucá”, para el cual vuelve a trabajar con su hermano Antonio, además de Martín Noel, Manuel Escasany y Pedro Fernández Saralegui, y los inmuebles de Coronel Díaz 2730 y Maipú 429, van llevar a Vilar a explorar los límites de los aspectos más radicales del racionalismo moderno: el maquinismo, la abstracción formal y la neutralización de la expresividad. Después de estas experiencias y hacia 1940, Vilar abandona la ortodoxia blanca y la neutralidad expresiva para llegar a un lenguaje moderno ampliado y a modelos más inclusivos. La aparición del ladrillo, como material de superficie y la consiguiente ruptura de la unidad blanca en fachadas, serán los primeros signos del nuevo horizonte proyectual de Vilar. La experimentación tecnológica y la reflexión histórica serán las estrategias fundamentales llevadas a cabo para la ampliación de la noción de moderno y para la superación de las limitaciones del racionalismo ortodoxo. Pero para 1937, sus búsquedas están orientadas todavía a las severas restricciones del universo maquinista.

4

El edificio de Maipú 429 fue publicado en mayo y junio de 1938, en *Revista de Arquitectura* y en *Nuestra Arquitectura*, respectivamente. Resulta difícil medir el impacto que tuvo su construcción en la ciudad que era Buenos Aires en la década del 30. Sin embargo queda claro que la ubicación en la esquina de Corrientes y Maipú, lo hace relevante en el horizonte del imaginario moderno en que se había convertido la calle Corrientes. Desde los primeros años de la década, en Corrientes se venían

realizando una serie de piezas destacadas que iban conformando entre Alem y Pellegrini un itinerario fuertemente modernizador ligado al rascacielos porteño, a las salas teatrales y cinematográficas y a la vida nocturna posibilitada y pautaada por la luz eléctrica. En 1932 se había inaugurado el edificio Comega, en Corrientes y Alem, proyectado por Alfredo Joselevich y Enrique Douillet, y un año después, en 1933, en Corrientes 456 el edificio Safico, según proyecto del ingeniero Walter Möll. Para 1937, se inaugura el Cine Gran Rex, de Alberto Prebisch que adapta el proyecto racionalista a la función moderna por excelencia: El cine. “La mística del rascacielos –escribió Ramón Gutiérrez- subió en el carro triunfalista del progreso indefinido y asumió el carácter simbólico de la *modernidad*”.

Para los años 30, la aparición de cines, teatros, confiterías y restaurantes, en los cuales se privilegiaron las estéticas *decó* primero y racionalista inmediatamente después, habían ido transformando a la calle Corrientes en el escenario de la celebración de la vida nocturna y del ocio. Para Andrés San Martín en “aquellas primeras décadas los compases de tangos se escucharon en Corrientes de la mano de los espectáculos que funcionaban en los incipientes bares y confiterías. Con el tiempo se convirtió en la calle de los cabarets, pizzerías y *night clubs*. Un amplio repertorio de nuevos gustos que la sociedad porteña consumía con avidez” (San Martín, 2005: 44).

El cine, desde su aparición se había convertido en un poderoso espectáculo de culto masivo, que atravesaba las clases argentinas, y su centro de irradiación se transformó en un espacio marcado por la interacción de clases. En este sentido, Corrientes se transformó en el punto de llegada de los barrios al centro. Así se va a operar un doble movimiento, donde el racionalismo blanco va a ir ocupando espacios centrales y periféricos en función de un estado de modernización estética que preludia la democratización de la sociedad porteña de los años 40 y 50. Por un lado las clases medias y bajas del suburbio, atraídas por el espectáculo del centro van a adaptar su gusto a la modernización racionalista, y por otra parte la formación de una cultura arquitectónica moderna, producto del recambio generacional de arquitectos, tanto como de la publicación de revistas de decoración y arquitectura de alcance transdisciplinar van a crear rápidamente una producción extensiva y popularizada del racionalismo blanco. En este punto se halla la obra de Vilar, empujando las expresiones del racionalismo, buscando el límite y la discontinuidad entre la producción culta y la popular.

Maipú 429, forma parte de la maquinaria de renovación moderna del paisaje urbano, pero al mismo tiempo, y en ello reside su específica radicalidad, se inserta en el debate disciplinar basculando sobre dos aspectos: Carlos Vilar se pregunta por un

lado como debe ser la “forma moderna” y por otro, que específicas respuestas debe dar la arquitectura moderna a los hábitos domésticos y a las pautas culturales emergentes. Tratar de desentrañar como Vilar responde a estas preguntas en los años 1937-39, y como lo hace específicamente en el caso de Maipú 429, viene a explicar parte de la historia de la arquitectura moderna en Argentina. Para la esquina de Corrientes y Maipú, Vilar proyecta un edificio de renta de unidades pequeñas y amuebladas, con servicios comunes en el último piso: bar, salón de té y servicio de comidas, cancha de squash, vestuarios y solarium. En la planta baja, tomando todo el frente sobre Corrientes, la esquina y avanzando sobre Maipú se ubica un gran salón comercial. Originalmente iban a ser cinco, pero la tienda *Modart*, que lo ocupó hasta hace poco tiempo, los utilizó en forma unificada. Finalmente sobre Maipú y recostado sobre la pared medianera, se encuentra el hall de acceso a los departamentos, una pequeña sala de espera, los dos ascensores, la caja de escaleras y las dependencias de portería. El edificio tiene treinta y seis departamentos distribuidos en seis pisos idénticos y el séptimo estaba destinado a la terraza y los servicios comunes.

Maipú 429 resulta un paradigma de la concepción programática en la que estaba trabajando Vilar para fines de la década del 30, y en estos términos, significativo en tanto respuesta a las preguntas sobre que forma y que modelo doméstico debe proponer la arquitectura moderna. Respecto a la forma en que debía proyectarse la arquitectura moderna, es evidente que para Vilar debían llevarse al límite las posibilidades de abstracción formal y de disolución de las marcas autorales. Para ello, en Maipú 429, diseña una fachada blanca tensada sobre la línea municipal sin establecer ninguna diferencia respecto a las calles Corrientes o Maipú, y la curva con que resuelve la ochava, lo mismo que la alternancia de franjas opacas y líneas de ventanas continuas exacerban la idea de plano único y tensado. La desmaterialización del basamento transparente y fuertemente sombreado por una larga visera que recorre todo el frente del edificio, la ausencia de remate y la contundencia del cuerpo central dan al edificio una apariencia ciertamente extrañada, abstracta y des-adjetivada.

En el interior del edificio, Vilar continúa el proceso de extrañamiento de los cánones de la arquitectura en función de la búsqueda de abstracción. El hall de acceso es una de las experiencias más interesantes de la primera modernidad porteña, donde el mismo revestimiento de mármol travertino cubre piso, paredes y techo. Los espejos, el mobiliario mínimo y elegante de la sala de espera, los artefactos de luz diseñados por el propio Vilar en acero inoxidable y cristal esmerilado, la lograda unidad material crean un espacio de extraordinaria belleza, sumamente neutro, sereno y de suave iluminación mate. En los palieres, se repite el revestimiento de mármol travertino en pisos y paredes, con el mínimo equipamiento de un plano horizontal de apoyo, en el

mismo material, debajo del número indicador del piso. Sí en la fachada y en los espacios de uso común, Vilar opta por trabajar con la abstracción formal y la disolución del carácter autoral, como una asíntota de la máquina, en los departamentos, la arquitectura va a dar un paso hacia la conformación de un dispositivo habitacional, que anticipa tanto las experiencias de los años 60 como el control absoluto del electrodoméstico post-moderno y la casa inteligente. Para los departamentos, Vilar proyecta una especie de mueble-zócalo que rodea el perímetro de los departamentos, y contiene todos los objetos y mecanismos del equipamiento doméstico: “La cama *Murphy* de levantar con resortes, que se desempeña como *lit de repós* durante el día y que se presta a una limpieza perfecta, previéndose además en su moblaje un amplio ropero totalmente revestido en madera interiormente y dotado de bandejas y lugar para colgar ropa; un botinero, una cómoda, un lugar para guardar almohadas y ropa de cama, una mesa de luz embutida para guardar los dos teléfonos, el interno y el externo, un *secretaire* con biblioteca y estantes, una mesa plegadiza, un sofá que puede desempeñarse en caso de necesidad como cama de una plaza, un sillón, sillas, artefactos de luz embutidos, lámparas de luz difusa, perchero, bibliotecas” (Revista de Arquitectura, 1938). Para Vilar, “Todos los problemas usuales del inquilino han sido resueltos de manera radical en este tipo de viviendas: suprimiéndolos” (Revista de Arquitectura, 1938). La importancia de Maipú 429 en la obra de Carlos Vilar, reside en el hecho extraordinario de alcanzar el borde de las posibilidades del primer racionalismo, en haber hecho del proyecto arquitectónico la fabricación de un dispositivo moderno que ordene tanto la vida doméstica como el paisaje urbano.

5

Un año después continúa la búsqueda en la neutralización moderna de la expresividad cuando proyecta el edificio de Coronel Díaz 2730. Siete pisos con dos departamentos iguales y especulares cada uno, colocados en forma de espina longitudinal al terreno. La fachada fue configurada como una grilla moderna de mampostería y vidrio, sumamente reticulada tanto vertical como horizontalmente. La planta baja libre y el remate retirado parecen subrayar la pieza mecánica en que se constituye la fachada. Posteriormente, hacia la década del 40, Carlos Vilar abandona la ortodoxia blanca y la neutralidad expresiva para encontrar un lenguaje moderno ampliado. El ladrillo como material de superficie aparece con fuerza, solo, como en la casa Figueroa Alcorta de 1940, o combinado con superficies blancas como en la casa

Díaz de 1941. A este momento corresponde además una mayor complejidad geométrica y madurez en el dibujo de plantas. Experimentará la solución del despiece volumétrico acentuado por la diferencia de materialización en los edificios de 1943, en San Martín y Paraguay y Virrey del Pino y O'Higgins, este último, reelaboración del tema de la ochava curva, expuesto ya en Corrientes y Maipú y en Federico Lacroze y Villanueva de 1938 y 1940 respectivamente. A mediados de la década del 40, el edificio de Ayacucho 1080 marca un punto de inflexión en el despliegue proyectual de Carlos Vilar. Efectivamente, la solución de diferenciación de superficies materiales encuentra en esta obra una nueva posibilidad expresiva. Los diferentes materiales parecen cortar en dos la fachada, dando lugar a un delgado rascacielos racional ortodoxo por un lado, y por el otro, a un edificio de ladrillo marcado horizontalmente por las largas ventanas que escapan a la línea municipal, ordenando el espacio del living de los departamentos. Con el tejado proyectado sobre los pisos 6º y 7º, aparece un problema clave en el desarrollo del pensamiento de Vilar: La incorporación de la historia. Este proceso no está alimentado por un campo teórico delineado sobre el saber semiótico, como va a suceder a partir de los años 60, sino más bien en relación a un agotamiento de la abstracción racionalista en el gusto porteño, por un lado, y por otro a la rememoración histórica como pauta cultural. Después de una década de abstracción formal por parte de los pioneros racionalistas, hacia los primeros 40, reaparece la opción integradora de material histórico y pauta modernizante en los proyectos para el Automóvil Club Argentino, de Antonio Vilar, en las densas materialidades de Ernesto Rodríguez Etcheto y Horacio Vera Barros y en la arquitectura para el turismo del estado peronista. También es cierto, que la inversión de la forma abstracta racionalista, en un historicismo modernizado abrió a Carlos Vilar un espacio que le permitió la instalación de un enfoque regional que se va a materializar en su serie de casas marplatenses.

6

Entre 1944 y 1946, Carlos Vilar proyecta una serie de casas en Mar del Plata, en las cuales, va a aplicar en forma condensada sus preocupaciones posteriores a 1940: La ampliación de la noción de moderno y la incorporación de los materiales histórico y regional. Efectivamente, en las casas que proyecta para sí mismo, la primera en Aristóbulo del Valle 3782, de 1944 y la segunda en Pellegrini 3964, en la casa Cafferata en Punta Mogotes, de 1945 y en las casas apareadas de Aristóbulo del Valle

y Matheu de 1946 se pone de manifiesto la intención integradora del proyecto de Vilar. Estos proyectos operan sobre los problemas de un nuevo programa: La casa de verano para la clase media porteña, que desde los años 20 accede a la ciudad balnearia de la clase alta. Los ajustes proyectuales efectuados por Vilar en Mar del Plata, van a ir articulando una serie de cuestiones sobre como debe ser una casa de uso limitado a los meses de verano, y como responder a las pautas de democratización de la cultura de playa y de la reconstrucción del paisaje pintoresquista atlántico en clave moderna. Las plantas ponen de manifiesto la adecuación que permite la pauta moderna a una habitabilidad simplificada, donde los sectores de dormitorios se cierran en busca del espacio privado y los livings, comedores y cocinas se abren e integran en la conformación del nuevo “estar doméstico” moderno. Su casa de la calle Pellegrini es buen ejemplo de reconducción de la forma arquitectónica en relación a la modernización de los hábitos domésticos al integrar cocina y living a través del equipamiento mobiliario, realizado en la clave neo-rústica de la madera hachuelada, el hierro y el cuero. El proyecto más radical de esta serie es el realizado para la casa Cafferata en Punta Mogotes, donde Vilar parece aplicar en sentido sofisticado las experiencias europeas de la “existencia mínima”. La casa Cafferata está proyectada como un gran ambiente donde se concentran los sectores de dormitorio, comedor y living, organizados entorno a la chimenea, y abiertos a las vistas hacia la playa y el mar, y a la profunda galería lateral, verdadero living al aire libre.

Los proyectos marplatenses de Vilar, están contruidos sobre el esfuerzo de adecuación de la “funcionalidad moderna del programa” a la noción de patrón cultural, desechando la idea de “forma pertinente” de la primera ortodoxia moderna. No rehuye, ya en la década del 40, manipular los recursos impuros de las formas regionales del pintoresquismo, que desde los primeros años del siglo venía ensayando Alula Baldassarini en oposición a los modelos eclécticos de inspiración normanda de las grandes residencias de la clase alta. La materialización regionalista, conquistada por Vilar en la exposición en crudo de la piedra y la madera, se va a plegar a una búsqueda de intensificación de los valores de la imagen doméstica expresada en las cubiertas de teja y la articulación entre muro y ventana alejada de las experiencias abstractas de los años inmediatamente anteriores. La conjunción de modernización de las condiciones de la habitabilidad de playa, junto a los esfuerzos de localización regional y vinculación iconográfica con el modelo doméstico hacen de las casas de verano de Carlos Vilar un ejemplo de traspaso de los umbrales del moderno hacia un campo de estructuras proyectuales más inclusivas.

La idea de “arquitectura moderna” no deja de plantear problemas en la construcción de la historia de la arquitectura local. La producción teórica que envolvió el surgimiento y desarrollo de la llamada arquitectura moderna conformó una pauta historiográfica que renovó el saber histórico en función de los postulados y de la voluntad de las producciones de las vanguardias europeas. En estos términos, la historia de la arquitectura moderna devino en una “historia moderna de la arquitectura”, y en gran medida, esta “historia moderna” fue el patrón sobre el que se calcaron las lecturas históricas de la arquitectura argentina; que así quedó delineada en el trabajo de algunas figuras, que aunque de manera periférica, respondían, o por lo menos en parte de su trabajo, a la jurisprudencia establecida por la ortodoxia.

La aplicación local del esquema histórico moderno va a producir dos modelos de arquitectos: el traicionado y el traidor. El arquitecto traicionado ante la incompreensión y el rechazo sociales se retrae a la desdichada y aséptica soledad del gabinete. De este modelo, el paradigma más perfecto viene a ser Amancio Williams, que encerrado en su estudio, elabora proyecto tras proyecto; inevitablemente destinados a quedar en el papel, ante una sociedad incapaz de captar el valor de una obra no contaminada. Todo el trabajo de Williams aparece como un esfuerzo por mantener la pureza de la ortodoxia: “La obra de AW presenta como principal característica una suerte de condición intemporal, pues está regida por un propósito de búsqueda sistemática y por el mantenimiento a ultranza –y prácticamente sin variaciones- de un conjunto de principios a lo largo del tiempo” (Liernur, 2004: 194).

El otro modelo, el del traidor, se amolda perfectamente a la figura de Antonio Vilar. Corresponde al arquitecto, que después de haber sido parte del proyecto moderno ortodoxo, viene a traicionar, generalmente hacia el final de su carrera, su pureza teórica. Esta noción está claramente desarrollada por Mabel Scarone al desestimar, por regresiva, la obra de Antonio Vilar posterior a 1938 (Scarone, 1970). Será Adrián Gorelik, quien recién hacia 1996 reexamine la idea de esta producción como traición o decadencia, al vincular los cambios operados en su disposición lingüística con la regionalización de su proyecto en lo que llama “el descubrimiento del interior” (Gorelik, 1996). Tanto en la figura del traidor como en la del traicionado se devela la construcción de un modelo que permitió adaptar ciertas presencias locales, aun con mucho esfuerzo, al modelo historiográfico moderno central, pero que indefectiblemente relegó a muchos autores y producciones a un lugar por fuera del material historizable y a la modernidad local a una desesperada intención que no habría podido sobrepasar

el estatus de afinidad periférica con las producciones hegemónicas de la ortodoxia moderna europea.

La personalidad proyectual de Carlos Vilar, permite reexaminar los modelos de la modernidad hegemónica y su difusión internacional para delinear una ampliación del campo moderno donde parece encontrarse la perspectiva de la producción arquitectónica con la de la recepción. Es decir, el surgimiento de una red de adecuaciones entre arquitecto y sociedad que pone por lo menos en suspenso la noción de traición a la idea de modernización. Más bien podría tratarse de un cuestionamiento al par establecido de ortodoxia y “pertinencia formal”. En verdad, un acercamiento a la obra de Carlos Vilar, parece mostrar más que una claudicación a los postulados modernos, una interpretación menos dura, donde la forma viene a ser una resultante de aspectos regionales, históricos y culturales, y no una predeterminación estilística. “Superar la noción de progreso y superar la noción de período de decadencia –escribió Georges Didi-Huberman citando al Walter Benjamín de *Paris, capitale du XIXe siècle*- no son más que dos aspectos de una única y misma cosa”, y agrega, “No hay épocas de decadencia. En la historia de una cultura, toda negación (...) sirve de segundo plano a los lineamientos de lo vivo, de lo positivo, de suerte que los fenómenos llamados de caducidad y de decadencia deben ser considerados como los precursores (...), los espejismos de las grandes síntesis posteriores” (Didi-Huberman, 2005: 135). Es en estos términos que la modernidad argentina posterior al año 40, y de la que resulta paradigmática la obra de Carlos Vilar, desmantela la noción de pertinencia formal moderna y ortodoxa, y al mismo tiempo que centra sus esfuerzos modernizadores en los aspectos tecnológicos y funcionales en referencia a los cambios operados en el espectro social, libera el lenguaje formal de presupuestos estilísticos, desplazando la arquitectura moderna del horizonte rupturista de la vanguardia a un campo menos claro y brillante pero definitivamente compuesto por objetos asimilables, impuros y adaptados.

BIBLIOGRAFÍA:

“Casa de Departamentos” en *Revista de Arquitectura*, Mayo, 1938

DIDI-HUBERMAN, Georges: *Ante el Tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005

GORELIK, Adrián: “La arquitectura moderna argentina condensada: Antonio Ubaldo Vilar, 1887-1966” en *Cuadernos de Historia*, num. 7, IAA, FADU-UBA

GUTIÉRREZ, Ramón: *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1983

LIERNUR, Jorge Francisco: "Williams, Amancio" en LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Clarín, Buenos Aires, 2004

MELE, Jorge S.: 2005, "El siglo de las vanguardias" en A.A.V.V. *Vanguardias Argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX*, Tomo 1 1900-1930, Clarín, Buenos Aires

"Nuevo Edificio del Banco Popular Argentino" en *Revista de Arquitectura*, abril, 1931

SAN MARTÍN, Andrés: *Buenos Aires: Referentes urbanos*, Basileus, Buenos Aires, 2005

SCARONE, Mabel: *Antonio U. Vilar*, IAA, Buenos Aires, 1970

BIBLIOGRAFÍA SOBRE CARLOS VILAR:

BALIERO, Horacio: "Tapa Homenaje: Carlos Vilar" en *Summa*, mayo, 1987

Banco Popular Argentino. Proyecto para el Nuevo Edificio de la Casa Central, Buenos Aires, 1927

"Casa de Departamentos" en *Nuestra Arquitectura*, junio, 1938

"Casa de Departamentos" en *Nuestra Arquitectura*, diciembre, 1940

"Casa de Departamentos" en *Nuestra Arquitectura*, marzo, 1943

"Casa de Departamentos" en *Nuestra Arquitectura*, mayo, 1944

"Casa de Renta en Belgrano" en *Nuestra Arquitectura*, octubre, 1940

"Casa de Renta en Belgrano" en *Nuestra Arquitectura*, septiembre, 1943

"Casa de Week End en Mar del Plata" en *Nuestra Arquitectura*, septiembre, 1945

"Casa en Mar del Plata" en *Nuestra Arquitectura*, mayo, 1944

"Casa en Martínez" en *Nuestra Arquitectura*, junio, 1943

"Casa en Martínez" en *Nuestra Arquitectura*, marzo, 1944

"Casa en San Isidro" en *Nuestra Arquitectura*, octubre, 1939

"Casa en San Isidro" en *Nuestra Arquitectura*, junio, 1943

"Casa habitación en San Isidro" en *Nuestra Arquitectura*, diciembre, 1941

"Casa habitación entre medianeras" en *Nuestra Arquitectura*, mayo, 1941

"Casa individual entre medianeras" en *Nuestra Arquitectura*, octubre, 1941

"Casa para alquilar en San Isidro" en *Nuestra Arquitectura*, septiembre, 1940

"Casa Particular en Olivos" en *Nuestra Arquitectura*, enero, 1941

"Casa Particular en Olivos" en *Nuestra Arquitectura*, octubre, 1942

"Casita de Week End en la playa" en *La Arquitectura Pintoresca*, Contemporanea, Buenos Aires, 1950

"Departamentos en la calle Andonaegui en Villa Urquiza" en *Nuestra Arquitectura*, octubre, 1937

"Dos casas acopladas para alquilar" en *Nuestra Arquitectura*, mayo, 1946

"Dos casas en San Isidro" en *Nuestra Arquitectura*, julio, 1941

“Dos Casas para Alquilar en Olivos” en *Nuestra Arquitectura*, noviembre, 1939

“Edificio para una clínica” en *Nuestra Arquitectura*, octubre, 1944

“Hospital Bartolomé Churruca” en *Nuestra Arquitectura*, diciembre, 1941

KATZENSTEIN, Ernesto: “Carlos Vilar” en *Summa*, num. 237, 1985

“Nueva Casa de Renta” en *Nuestra Arquitectura*, agosto, 1939

“Pequeña casa de renta” en *Nuestra Arquitectura*, mayo, 1942

“Pequeña vivienda en Mar del Plata” en *Nuestra Arquitectura*, junio, 1946

“Residencia particular en Vicente López” en *Nuestra Arquitectura*, agosto, 1940

SCHAVELZON, Daniel y TARACIUK, C.: “Dos ejemplos en la búsqueda de la modernidad. Banco Popular Argentino y Banco Holandés Unido” en *Summa Temática*, num. 1/86

“Tres casas para alquilar en Olivos” en *Nuestra Arquitectura*, noviembre, 1945

VILAR, Carlos, PANDO, Horacio, GREGO, Raul y MITILENE, María: “La crisis en la Facultad de Arquitectura” en *Nuestra Arquitectura*, diciembre, 1971

“Vilar, Carlos” en LIERNUR, Jorge Francisco y ALIATA, Fernando: *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, Clarín, Buenos Aires, 2004

“Vivienda en Acasusso” en *Nuestra Arquitectura*, octubre, 1945

“Vivienda en Almafuerde 767” en *Nuestra Arquitectura*, octubre, 1964

“Vivienda en el Tigre” en *Nuestra Arquitectura*, febrero, 1944

“Vivienda en Flores” en *Nuestra Arquitectura*, marzo, 1944

“Vivienda individual en Acasusso” en *Nuestra Arquitectura*, junio, 1941