

Ediciones CPAU | 2017

Los Primeros de Nosotros

MODERNABUENOSAIRE

**Vivienda colectiva extraordinaria en
los primeros modernos de Buenos Aires**
Macedonio Oscar Ruiz
Onetto-Ugarte-Ballvé Cañas con Musheli
Mario Bigongiari

Juan Ignacio Azpiazu

Moderna Buenos Aires
www.modernabuenosaires.org

CPAU Consejo Profesional
de Arquitectura y Urbanismo



Los Primeros de Nosotros

MODERNABUENOSAIRES

Presentación

A propósito de esta publicación

Moderna Buenos Aires CPAU presenta el trabajo de investigación del arquitecto Ignacio Azpiazu sobre la obra de dos importantes arquitectos y un estudio de profesionales. Se trata de Macedonio Oscar Ruiz, Mario Bigongari, y el estudio de los arquitectos Carlos Onetto, Federico Ugarte y Horacio Ballvé Cañas con Nicolás Mushelli.

En el caso de Macedonio Oscar Ruiz se presentan obras hechas en sociedades con el estudio de Juan Carlos José Lafosse y Néstor Jorge Espinosa, con Mario Roberto Álvarez, y con Gabriel María Villar.

Parfraseando al autor de esta investigación, dentro de un mismo contexto temporal, social y productivo, y en el caso de la realización de las obras de arquitectura, a veces se producen novedades que se materializan en algunos edificios singulares que conviene observar.

Los que aquí se presentan son parte de las reflexiones realizadas por un grupo de arquitectos sobre la mejor forma de resolver un proyecto de vivienda, el pensamiento sobre la versatilidad de los usos y espacios, y en todos los casos la creativa utilización de los materiales.

Nos interesa esta edición porque estas obras relatan de la mano de sus autores, la permanente búsqueda de mejores respuestas innovadoras ejecutadas con gran calidad arquitectónica y constructiva.

Azpiazu, Juan Ignacio
Los primeros de nosotros: vivienda colectiva extraordinaria en los primeros modernos de Buenos Aires: Macedonio Oscar Ruiz, Onetto-Ugarte-Ballvé Cañas con Musheli, Mario Bigongiari / Juan Ignacio Azpiazu. - 1a ed. ilustrada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, 2017.
111 p. ; 30 x 21 cm.

ISBN 978-987-9210-33-8

1. Arquitectura Moderna. 2. Buenos Aires. 3. Viviendas Colectivas. I. Título.
CDD 728.1

Fecha de catalogación: 20/01/2017

Título: Los primeros de nosotros

1a Ed.

Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo
25 de Mayo 482 - C1002ABJ CABA
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
2017 - Libro de edición argentina.

ISBN: 978-987-9210-33-8

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.
No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11723 y 25446.

Impreso por GALT S.A. - Ayolas 494, CABA - Buenos Aires, Marzo de 2017 - 500 ejemplares.

Moderna Buenos Aires

Arquitectos Cristina B. Fernandez; Emilio Rivoira; Yamil Kairuz;
Daniel Fernández; Emilio Schargrodsky; Bárbara Veiga

To the artist and those provided with a mind to estimate the value of the beauty to which they gave a life they repeated, Look and learn.

Al artista y a aquellos con capacidad de apreciar el valor de la belleza a que daban vida les repetían:
Mirad y aprended.

Owen Jones, en *The Grammar of Ornament*, capítulo 10, sobre los arreglos de motivos geométricos e inscripciones ornamentales de la Alhambra cuyos relevamientos presentaba.

Prefacio

Sobre este trabajo

Estas obras son desarrollos de vivienda colectiva especulativa ordinaria, es decir que fueron realizadas bajo las mismas restricciones — reglamentarias, económicas y financieras, de plazos, de convenciones de usos, terminación y equipamiento — que condicionaron en sus respectivos momentos al resto del tejido de la ciudad; extraordinarias por la riqueza de la paleta de recursos empleados, la claridad conceptual con que en ellas se abordan cuestiones arquitectónicas y urbanas, y la calidad de vida en que resultan para sus usuarios. En su presentación en secuencia histórica se reconocerán además los principales tipos que a lo largo del siglo veinte han ido conformando el tejido de la ciudad.

Algunas de las obras se analizarán en mayor detalle, como representantes particularmente claros de criterios arquitectónicos y urbanos de valor general, típico; las otras permitirán reconocer el camino a lo largo del cual fueron elaborándose esos criterios, y algunas de sus derivaciones posteriores. Las pocas obras presentadas que han sido previamente publicadas se analizan aquí, en sí mismas y en sus relaciones, de manera nueva, y con el aporte de nueva documentación; la mayoría sin embargo son inéditas.

El conocimiento y análisis detallado de estas obras pondrá en manifiesto su valor como modelos de estudio para estudiantes y profesionales: obras ejemplares fácilmente accesibles, cuyas circunstancias de gestación y factores condicionantes nos resultan además de alguna manera familiares. Adicionalmente su conocimiento motivará a su respeto, preservación, y puesta en valor.

Salvo indicación en contrario, las plantas se reproducen a escalas 1:250 y 1:500.

Agradecimientos

Innumerables personas han contribuido indirectamente a este trabajo, y recién se las podrá mencionar en próximas publicaciones relacionadas. Las siguientes han contribuido directamente con información presentada aquí:

Beatriz Escudero, Roberto Aisenson, quienes conocieron personalmente a Ruiz y su familia. María Liliana Ruiz, Ana María Ruiz, Eduardo Dell’Oca, María Dell’Oca, Martín Dell’Oca, Maximiliano Rauch, familiares de Macedonio Oscar Ruiz. Mario Roberto Álvarez, y Víctor Satow, Leonardo Kopiloff, Tomás Kertesz, Michel Nicolaeff, Domingo Gerónimo Raffo, Eva Rubí Muchnik, Martha Heron, Carlos Andreola, Jacobo “Cacho” Binstock, Samuel Milner, colaboradores de Álvarez-Ruiz. Catalina Hantos de Kertesz también ofreció vivos recuerdos. Ernesto José Nuño, Gastón Ansuini, colaboradores de Ruiz.

Jacqueline Poodts, Pablo Villar, familiares de Gabriel María Villar. Miguel Mautner, cliente de Ruiz-Villar. Alberto Ortiz Pranno, asesor de Ruiz-Villar. Andrea Zanotti, hija de Alberto Zanotti. Horacio Daniel Cosentino, de Ragazzi y Cosentino.

María Onetto, Laura Onetto, hijas de Carlos Luis Onetto. Luis Ballvé, Sofía Ballvé, hijos de Horacio Ballvé Cañás.

Maia Musheli, hija de Nicolás Musheli. Jorge Barroso, Eugenio Morando, colaboradores de Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás. Juan Agustín Estrada, quien conoció a Horacio Ballvé Cañás.

Eleonora Smolensky, Diego Bigongiari, Pilar García Jordán, Laura Orsi, Emilio Emmer, Bruno Emmer, familiares y conocidos de Mario Bigongiari. Eugenio Tosolini, representante de Gale para el edificio Roostertail; Patricia Tremoceiro, de Skanska. Julio Lemoine, Mario Alberto Sacco, Nilda Guagnini, Gastón Ansuini, Martín Zamolo, Mirko Bianchini, colaboradores de Bigongiari. Juan Manuel Boggio Videla, ex-SADE.

Raúl Gioiosa, Lidia Arneri, Susana Ferreri, Mirta Luppi, Edgardo Luppi, Raquel Berto, Oscar Conti, Bruno Hasenbalg, Ana Lamberti, José Luis Mahlknacht, Raúl Gustavo Ferreyra, María Isabel Hoffmann, Ana Pousada, Patricia Monsalve, Esther Vacarezza, Ana Aldaburu, Mora Williams, Héctor Chiviló, Víctor Calomeni, Paula Sánchez, Luis Carena, quienes viven o vivieron en algunos de los edificios presentados.

Mario Rabinovich y María Rapotina han ayudado a entender documentos en ruso y la historia detrás de esos documentos.

Ricardo Turano, Federico Ambrosio, René Longoni, arquitectos y docentes o investigadores, aportaron datos clave.

Ricardo Darío Primo, historiador de La Emilia. Josefina Fornieles, historiadora de Palermo Chico.

SADAIC, el Club Social y Deportivo La Emilia, la Fototeca San Nicolás, Mario Roberto Álvarez y Asociados, el Colegio San Martín de Tours - Mujeres, AySA, la Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos y el CPAU han provisto documentos fundamentales.



1



2,3



4



5,6

7,8,9

1, 2. Alsina 3263. Álvarez-Ruiz, 1950. Pág. 54. 3. Posadas 1695. Álvarez-Ruiz, 1959. Pág. 62. 4. Santa Fe 740, Acassuso. Ruiz-Villar, 1964. Pág. 72.

5. Echeverría 1825. Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás con Musheli, 1961. Foto J. M. Le Pley. Pág. 89. 6. Arcos 1609. Mario Bigongiari, 1969. Pág. 100. 7, 8, 9. Güemes 908, Vicente López. Ruiz-Villar, 1968. Pág. 77.

Índice

1.	Los primeros de nosotros	13
	La formación del arquitecto	14
	La ciudad cosmopolita	20
	La cambiante economía del desarrollo de vivienda colectiva	22
	Transformación de la ciudad	25
2.	Algunas constantes	27
	La visión urbana: espacio urbano, tejido	27
	La visión urbana: la experiencia desde el auto	27
	Volumen puro y pintoresquista; el modo francés y el inglés	28
	De la composición por recintos clásicos a los diferentes trabajos con el esqueleto	29
	Los recintos y el poché	32
	La experiencia espacial: modulación espacial, umbrales, luz	33
	De la columna al armazón	33
	La forma masiva y el armazón de carpintería	33
	Superposición y transparencia	34
	Desarrollo proporcional versus serie, módulo, repetición	34
	Carpintería y cristal: marcos, parantes, paños	34
	El color	34
	La abertura y su cerramiento	34
	La planta flexible	34
	Ajuste	35
3.	Macedonio Oscar Ruiz	37
	Guevara 102	47
	San Mateo 3746	48
	Combate de Los Pozos 1164	49
	Hortiguera 20	50
	Rivadavia 6016	51
	San José 1121 y 1135	52
	Alsina 3263	54

Yapeyú 93	56
Combate de Los Pozos 825	57
Parera 65	58
Potosí 3857	60
Posadas 1695	62
Arenales 1167	64
Yapeyú 27	65
José Bonifacio 1914	70
Santa Fe 740, Acassuso	72
Manzone 1035, Acassuso	74
Urquiza 56, Acassuso	76
Güemes 908, Vicente López	77
Urquiza 92, Acassuso	82
4. Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás, Musheli	85
Echeverría 1825	85
5. Mario Bigongiari	97
Edificio Roostertail, Arcos 1609	97
6. Créditos	109
7. Staff	111

1. Los primeros de nosotros

Observaciones preliminares para los modernos jóvenes

Al considerar estas obras realizadas entre 1945 y 1969, hoy hace unas dos generaciones, sentirá el lector encontrarse ante edificios que plantean temas familiares, contemporáneos, lo que en principio no debería parecer de extrañar: períodos semejantes no suelen producir en términos sociales y sus reflejos arquitectónicos cambios demasiado significativos — ochenta o cien generaciones nos separan de los termopolia romanos, los locales de comida al paso de los que se preservaron cientos bajo la ceniza en Pompeya y Herculano, ante cuyas imágenes se siente uno inmediatamente identificado con aquellos romanos de hace veinte siglos; las cuestiones humanas fundamentales a que responde la arquitectura finalmente, felizmente para los arquitectos que suficiente tenemos con la evolución técnica y las circunstancias del estricto presente, no cambian.

Por esa misma razón no resulta tan fácil para el lector de hoy apreciar la extraordinaria concentración de transformaciones radicales que en las primeras décadas del siglo veinte se produjeron en las condiciones a que debieron responder los arquitectos de esa época, y que derivaron en que en tantos aspectos no sirviera como modelo el precedente ya no dos generaciones anterior sino el de la misma ciudad en que estos profesionales se habían criado, la ciudad de sus padres y la de su juventud, la ciudad que se estudiaba como referente en la facultad y vivenciaba en viajes. Al mismo tiempo, precisamente por haber sido ellos quienes vivieron ese momento de grandes cambios, los arquitectos cuyas obras estudiaremos mantenían en su formación cultural general y específica arquitectónica el respaldo de continuidades perdidas para la generación siguiente. Enunciaremos algunos de tales cambios y continuidades en las circunstancias de estos primeros modernos que influyeron directamente, materialmente, sobre las obras a presentar, y cuya consideración influirá sobre la manera en que se las analizará.

La formación del arquitecto

Tres elementos clave se repiten casi universalmente en la formación de esta corta generación de arquitectos de los '30 de Buenos Aires: los estudios en la Escuela de Arquitectura (EA), el viaje de egresados, y la práctica inicial en la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (DGA-MOP). El siguiente gráfico¹ indica el número de arquitectos diplomados y revalidados anualmente entre 1901 y 1968 por la Universidad de Buenos Aires (desde 1901 **Escuela de Arquitectura**, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales; desde 1948 Facultad de Arquitectura y Urbanismo).

En 1934 se titulan en la Escuela 36 nuevos arquitectos, entre ellos Macedonio Oscar Ruiz (1906), y en 1935 un pico histórico de 59, entre ellos Carlos Luis Onetto (1909), después de rendir ambos sus últimas materias en 1932 y realizar su viaje de egresados en 1933. El siguiente fue el plan que cursaron Ruiz y Onetto respetando la duración pautada de cinco años que José Aisenon (1908) apuró en cuatro en 1929-32:

1er año (1928): Análisis matemático, Dibujo de arquitectura, Dibujo de ornato, Geometría descriptiva, Geometría métrica;

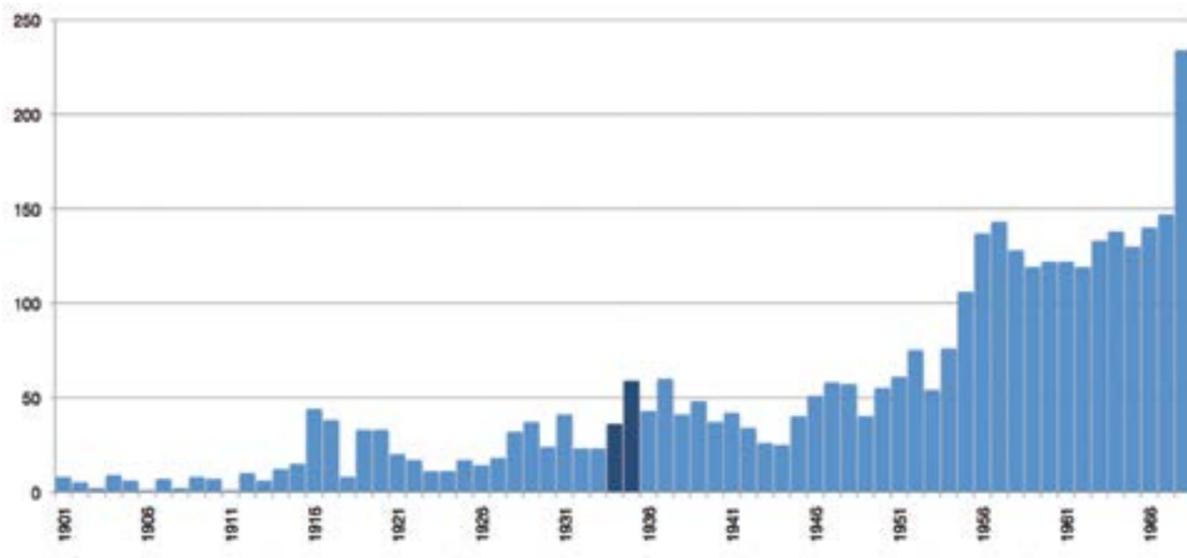
2do año (1929): Arquitectura 1, Cálculo de la construcción 1, Dibujo de figura 1, Perspectiva y sombras, Modelado 1;

3er año (1930): Arquitectura 2, Construcciones 1, Dibujo de figura 2, Historia de la arquitectura 1, Materiales de construcción, Modelado 2;

4to año (1931): Arquitectura 3, Composición decorativa 1, Construcciones 2, Historia de la arquitectura 2, Teoría de la arquitectura 1;

5to año (1932): Arquitectura 4, Composición decorativa 2, Construcciones 3, Dirección de obras, Teoría de la arquitectura 2.²

Resultaban hasta 43 horas semanales de cursado; la alta carga horaria en relación con otras carreras se explicaba a partir de la necesidad de clases prácticas para dibujo técnico y artístico, composición, y arquitectura, "para subsanar la falta de preparación artística previa de los alumnos que se presentan para seguir estos estudios [...] contrariamente a cuanto ocurre en las grandes Escuelas de Bellas Artes del Viejo Mundo, en las cuales los educandos ingresan con fuertes conocimientos previos de Arquitectura y Dibujo lineal y natural" [*Revista de Arquitectura* 96, enero-febrero 1915, pág. 3].



1 - A partir de datos en Martha S. Parra de Pérez Alén, "Breve reseña de la carrera de arquitectura desde la fundación de la Universidad de Buenos Aires", en *Sociedad Central de Arquitectos - 100 años de compromiso con el país 1886/1986* (1993). Una versión inédita más amplia de este texto, con las listas anuales de diplomados hasta 1947, se preserva en Biblioteca de la FADU-UBA como "Breve reseña de la actual Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires" (1984). No se incluyen en el gráfico 90 títulos de competencia otorgados en 1905 a profesionales extranjeros y prácticos experimentados.

Otros diplomados por la Escuela mencionados en este trabajo: Eduardo Sacriste, 1932; José Aisenon, 1933; Juan Carlos José Lafosse, 1934; Carlos Luis Onetto, 1935; Néstor Jorge Espinosa, Federico Adolfo Ugarte, 1935; Mario Roberto Álvarez, Pablo Víctor D'Anna, 1937; Jorge Eduardo Vivanco, 1938; Horacio Caminos, Rafael Ramón Onetto, 1940.

2 - Como parte de la misma Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, en el mismo edificio de Perú 222 demolido hacia fines de los '60

Sobre el clima de aquella escuela: imagine el lector el taller de Modelado, con una veintena de alumnos trabajando la arcilla bajo la guía directa del escultor Torcuato Tasso (Barcelona, 1855 - Buenos Aires, 1935) como profesor titular y su hijo como jefe de trabajos prácticos.³ Manuel Ignacio Net registró en *El maestro, Eduardo Sacriste* el permanente reconocimiento de Sacriste a su profesor René Villeminot (Reims, 1878 - Buenos Aires, 1928; 1er *Second Grand Prix de Rome* 1908, profesor en la Escuela desde 1914),

no encuentro mejor arquetipo que Villeminot.

El maestro que alimenta a sus discípulos, que enseña con el ejemplo. Así era Villeminot: nos llevaba a la Biblioteca, leía con nosotros, dibujaba e incitaba a dibujar, pensaba e incitaba a pensar.

René Karman (Évreux, 1875 - Buenos Aires, 1951; diplomado en París en 1902), de quien Sacriste destacaba sus dibujos en pluma fuente, había llegado en 1913 con la misión de liderar la Escuela. Alfredo Villalonga (1888-1958; profesor a partir de 1930) resume así el problema que Karman debió enfrentar:

Al Maestro tócale actuar en uno de los momentos más difíciles y más agitados del siglo, en el período entre las dos conflagraciones europeas, que todos hemos vivido y que ha provocado en arquitectura la rápida evolución en las formas, en las estructuras y en los materiales de construcción. Se impone entonces redactar programas nuevos

que respondiesen a las necesidades de la época y se comprendió que la formación de los nuevos arquitectos debería encararse no solamente como expertos compositores sino también deberían ser técnicos avezados.⁴

Es decir que había en la Escuela muchos elementos del atelier Beaux-Arts — pero como se ve en el plan que cursaron Ruiz y Onetto no se trataba sólo de un atelier Beaux-Arts⁵. Fuera de programa, mientras tanto, en 1929 Le Corbusier permanecía un mes en el país en una visita auspiciada en parte por la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, en donde daría varias de sus conferencias, y su mensaje se documentaba en *Nuestra Arquitectura*; invitado por la Escuela misma Perret daría en 1936 su propio ciclo de siete conferencias, bien registradas en *Revista de Arquitectura*⁶ en traducciones de Villalonga y otros.

En este momento de esta escuela artística y técnica el taller era de base *Beaux-Arts* pero de espíritu abierto, libre, como lo ilustra la diversidad de exploraciones estéticas en los proyectos de estudiantes publicados en *Revista de Arquitectura*, de los que tomaremos dos casos ilustrativos de la pluralidad y efervescencia del ambiente, del respeto por la búsqueda individual del alumno, y de una producción de diversidad infrecuente en talleres de épocas posteriores. En *Revista de Arquitectura* de diciembre de 1935, en donde se publican los resultados del concurso anual de Arquitectura

en que funcionaba la Escuela de Arquitectura funcionaba también la Escuela de Ingeniería. Las carreras tenían perfiles claramente diferenciados. El plan de estudios del ingeniero civil era:

1er año: Análisis matemático 1, Dibujo lineal, Geometría analítica y proyectiva, Geometría métrica, Química tecnológica y analítica;

2do año: Análisis matemático 2, Construcción de edificios, Dibujo técnico y lavado de planos, Estática gráfica, Física aplicada 1, Geometría descriptiva, Mineralogía y geología;

3er año: Análisis matemático 3, Arquitectura, Física aplicada 2, Materiales de construcción, Resistencia de materiales, Topografía;

4to año: Caminos, Geodesia, Mecánica, Teoría de la elasticidad, Termodinámica y Tecnología del calor;

5to año: Construcciones de albañilería y hormigón armado, Electrotécnica, Ferrocarriles, Hidráulica general, Mecanismos;

6to año: Economía y financiación de obras, Ingeniería legal, Puertos y canales, Construcciones metálicas y de madera, Hidráulica aplicada, Máquinas.

3 - Ruiz y Onetto firmaron Modelado 1 y 2 con sus notas más bajas, 'aprobado', un año atrasados con respecto al plan de estudios. Para los alumnos ingresados en 1929 el plan se reformó, pasando Modelado a ser una única materia de 5 horas semanales en el cuarto curso, y también Aisenon, Álvarez y Agostini la pasarían con modestos 'aprobado'.

4 - Citado sin indicar la fuente en Fabio Grementieri, "El academicismo argentino (1920-1950), integrador de tradición y modernidad", *Anales de Historia del Arte* vol. 5 (1995). Ver también la extensa nota de Raúl J. Álvarez sobre Karman en *Revista de Arquitectura* de noviembre de 1951, que acompaña al relato de numerosos recuerdos con fotos de la Escuela y dibujos de Karman.

5 - Obviamente también en París había variadas tendencias y choques de opiniones, y *atelier Beaux-Arts* le hubiera parecido una definición insuficiente a todo estudiante francés — las orientaciones podían variar substancialmente según los talleres y las épocas. Se usa aquí la expresión *Beaux-Arts* como contraste con la enseñanza politécnica, orientada al método y la producción. La historia de la École están bien cubierta en Drexler, *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts* (MIT Press, 1977).

6 - *Revista Técnica, Revista de Arquitectura* y *Nuestra Arquitectura* están accesibles como archivos PDF desde la página web de la Biblioteca de la FADU-UBA (hoy en http://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=revista_tecnica_1). Para ubicar los artículos la mejor herramienta es el buscador del catálogo online de la Biblioteca SCA.

y Composición Decorativa, se apunta que:

- el programa para Composición Decorativa, segundo curso, tema “Una Tribuna”, proponía

En el lugar donde se va a colocar la piedra fundamental de un monumento se levantará una tribuna o palco para celebrar dicha ceremonia. Se proyectará dicha tribuna con un frente aproximado de 15 metros y cuyo piso estará elevado 1,50 metros del nivel del suelo. Su construcción será de carácter provisorio, en madera y revestimiento de estaf [*staff*], moldeado de yeso reforzado con fibras vegetales, usado para molduras y esculturas de interior, yeso, u otro material similar, interviniendo en su decoración escudos, trofeos, gallardetes, y motivos alegóricos, junto con elementos ornamentales y florales, etc., etc.; completándose el concurso [¿conjunto?] con mástiles y portaestandartes, que servirán asimismo para sostener un palio y velarium de tela tendido a manera de techo.

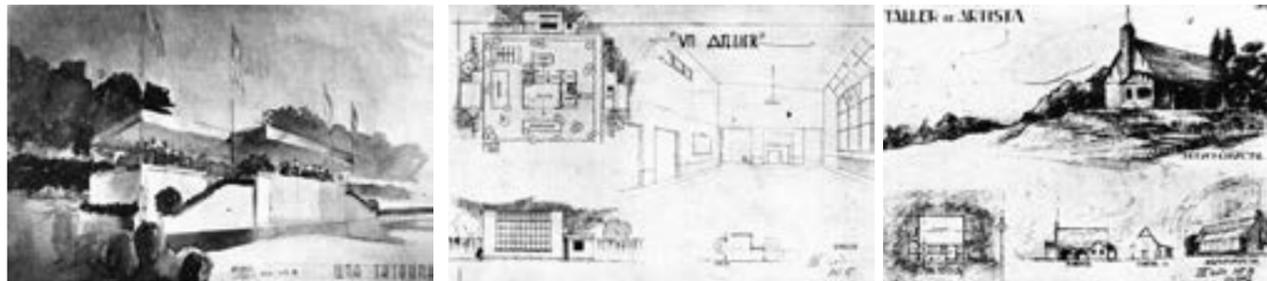
Observará el lector a continuación la perspectiva del primer premio, de Alfredo Agostini — y si mientras leía el programa intentó formarse una imagen de

lo solicitado por su redactor, el profesor Karman, tal vez lo sorprenda la estética del proyecto premiado por el jurado, encabezado por el profesor Karman;

- en el concurso de Arquitectura tercer curso, dictado por Karman, no podrían ser más distintas las propuestas del primer premio de Mauricio Repossini y el tercero de Rafael Onetto para el “Estudio de un Artista”.

Por otra parte aquellas competencias relacionadas con la forma y la presentación de la forma propias de la tradición Beaux-Arts constituían en ese aspecto una sólida formación básica, y las veremos manifiestas en las obras decididamente modernas analizadas en este trabajo. Los alumnos las apreciarán a lo largo de su vida: la recepción del departamento de Juan Manuel Borthagaray (1928; graduado FAU 1951) siguió presidida hasta nuestros días por la acuarela de un ejercicio Beaux-Arts de su época de estudiante.⁷

El plan de estudios se extendería a seis años para los alumnos que comenzaron en 1934, cambiando los nombres de algunas materias pero no la orientación general. Villemot había fallecido en 1928, Karman se jubilaría en 1945 y su esquema de 1913 se mantendría



Concursos de 1935; Composición Decorativa, segundo curso, primer premio **Alfredo Agostini**; Arquitectura, tercer curso, primer premio de **Mauricio Repossini** y tercero de **Rafael Onetto**.

7 - En la facultad de los '80 las paredes de dos escaleras del Pabellón III de Ciudad Universitaria fueron arregladas con dibujos de alumnos de Arquitectura, grandes plantas, cortes y vistas de edificios de arquitectura racionalista argentina en un caso (1987) y de la Avenida de Mayo en el otro (1990). Estos dibujos, que siguen expuestos un cuarto de siglo después, habrían impresionado poco favorablemente a los alumnos y profesores de la Escuela de los '30; muestran una total pérdida de competencias básicas en el alumnado y sus docentes en todo aquello que puede mostrar un dibujo de arquitectura; nada se entiende allí de línea ni de mancha, de color ni de luz y sombras, de modelado ni transparencias, de estructura ni de espacio, de construcción; el dibujante no comprende ni la herramienta de representación ni aquello que intenta observar y representar.

Esas escaleras resultan de la pérdida de conocimiento resultado en última instancia del panfleterismo revolucionario de los '30. El ejemplo opuesto de continuidad entre la enseñanza clásica y romántica del siglo XIX y las preocupaciones modernas del XX se da en Escandinavia, en donde las obras de los Asplund, Lewerentz, Aalto y Utzon, entre otros, muestran una riqueza formal y técnica, y una densidad cultural y disciplinar, que las hace irreductibles a argumentos, slogans, fórmulas y diagramas — que es lo que en tantos lugares pasó crecientemente a dominar la enseñanza de la arquitectura y en general el discurso arquitectónico en los años siguientes. También en torno a Zurich, con su línea semperiana de “politécnico Beaux-Arts”, la enseñanza y la obra mantienen su densidad en las décadas siguientes.

fundamentalmente sin variación; la Escuela se anquilosaría progresivamente en parte por la tendencia natural de toda burocracia y en parte por factores políticos. Para 1948 se produce una rebelión de alumnos que se niegan a componer un esquicio⁸ en lenguaje clásico (nunca más se repetirá la exigencia), y para 1951 empiezan a aparecer cátedras paralelas con planteos renovados como preludio a la apertura que se daría a partir de 1956.

A partir de los '50, como se veía en el primer gráfico, cambiaría también la escala de la facultad. En los '30 se diplomaron en la UBA unos 450 arquitectos, en los '40 unos 420, en los '50 unos 1000, en los '60 unos 2000 y en los '70 unos 8000 — con lo que se modificarán tanto el modo de enseñanza como el

perfil de inserción social en el mundo nuevo en que les tocará operar a los graduados de los '30.⁹

En 1930 se realiza el primer **viaje de egresados** a Europa — los destinos anteriores habían sido Chile o Brasil. Parte un grupo de diecinueve alumnos que incluye a Sacriste, Enrique Douillet, Alfredo Joselevich y, como destaca el diario español ABC en su edición del 5 de marzo de 1930 al comentar la visita del grupo al rey, “tres señoritas”, con la compañía del profesor Eugenio Giralt.

El grupo que incluyó a Aisenson, Ruiz y Onetto haría su viaje en 1933; los llevaría por Italia, Francia, Bélgica, Austria, Alemania, con la participación de las emba-

8 - Sobre el mecanismo de los esquicios en la Escuela recuerda Juan Manuel Borthagaray en *UBA Encrucijadas* 55, noviembre 2012: se entra a un taller, que se cierra, en donde se da un tema y no se puede salir hasta que el tema sea desarrollado. Se entregan los proyectos a la salida. Eso lo hacíamos cuatro veces por año, [...] en talleres de un día que llamábamos *esquicios* (del francés *esquisses*), entrábamos a las 9 de la mañana y salíamos a las 7 y media de la tarde.

En París el *esquisse* (bosquejo, esbozo, *sketch*) era una experiencia individual — había gabinetes privados y el alumno permanecía incomunicado durante todo el proceso; sobre la mecánica que se entrenaba (evaluación de soluciones alternativas, elección de una solución, y presentación rápida que muestre claridad en las decisiones a partir de las cuales pueda desarrollarse un proyecto) hay un buen artículo en *Revista de Arquitectura* de octubre de 1931. En la Escuela en cambio el encierro era grupal, pero se mantenía el silencio: el ambiente era el de un parcial; en ese marco es que con gritos y protestas, recuerdan los alumnos Cacho Binstock y Samuel Milner, se produce en 1948 en un esquicio de un curso inicial la rebelión en que el líder Carlos Méndez Mosquera, Jorge de la Vega y otros se niegan a entregar según el requerimiento de solución “en clásico”. (El grado de masividad de la rebelión varía según el recuerdo; no entregar o reprobar un esquicio era algo serio.)

El sistema de esquicios tendría otra evolución local durante la breve (1944-1951) experiencia de Vivanco, Caminos y Sacriste en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán. Recuerda César Pelli (conversación con el autor, septiembre de 2015):

Nos daban unas 12 horas, y había que producir un diseño y presentarlo. Y a mí me encantaba esto de la rapidez, de todo esto de poder concebir una idea, y después resolverla y dibujarla o pintarla, porque desde que llegaron Sacriste y Caminos se dejó de usar acuarela y había que usar ténpera, [...] dejamos de estirar las láminas, un cambio muy grande de manera de funcionar, del sistema clásico a una actitud moderna, y ellos sentían que la ténpera representaba edificios más reales que la acuarela, que la transparencia, la ténpera tenía solidez. Así que había toda una ideología sobre la ténpera.

Estábamos todos juntos [...], por ahí decidíamos todos irnos a tomar una cerveza o comer algo, y volvíamos, a veces el esquicio terminaba a la medianoche, o dos, tres de la mañana.

Cada muchacho o niña producía su propio diseño, que era generalmente una sola lámina que después la colgábamos, la presentábamos, y nos daban una crítica todos los [docentes] ... era lindo porque era toda la facultad, [...] es decir si eso lo estábamos haciendo para Sacriste, venían Vivanco, Caminos, todos a hacer comentarios, Cavagna, todos.

Creo que se deben haber hecho por lo menos una vez al mes, quizás uno cada dos semanas. Nos agilizaba mucho. Eran un buen sistema que casi no se usa hoy.

9 - Para 1972 una amplia encuesta ocupacional encargada por la SCA, con un muestreo de alrededor del 15% de los 4155 arquitectos de Capital y Gran Buenos Aires, marcaría que

los propios arquitectos consideraban que su profesión estaba ubicada de la mitad para abajo en un rango de prestigio dentro de las profesiones universitarias

y concluía que

no es fácil la vida profesional del arquitecto en Buenos Aires y podríamos decir en la Argentina [...]; una oferta excesivamente alta en relación con la de otros países de mayor desarrollo económico (en algunos casos hasta 4 veces mayor) y en constante expansión hace que los pronósticos no puedan ser optimistas.

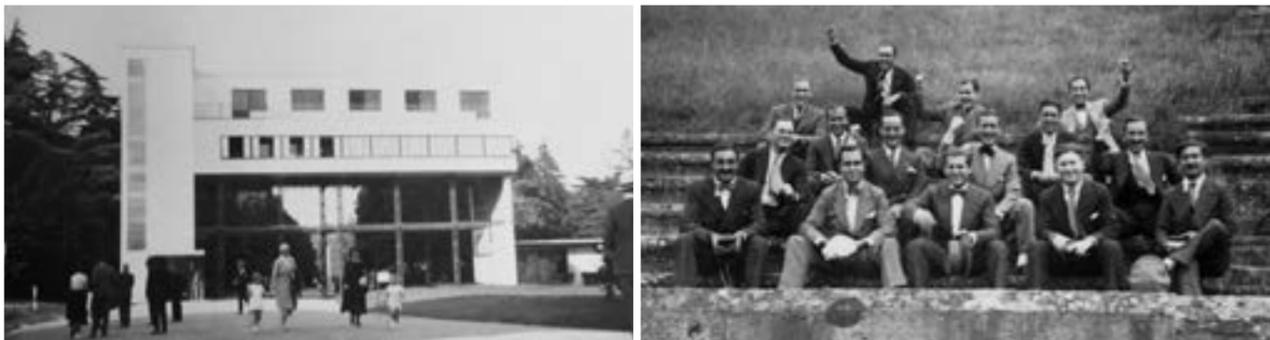
Ver Ramón Gutiérrez, “La grave crisis ocupacional de los arquitectos”, en *Sociedad Central de Arquitectos: 100 años de compromiso con el país, 1886/1986*, pág. 271.

jadas en la organización, el auspicio de los países visitados (el grupo tendría recepciones especiales, recordadas por los motivos más inesperados, con el Papa y el Duce), y la colaboración de sus asociaciones de arquitectos¹⁰. Los informes de viaje publicados en *Revista de Arquitectura* por Ruiz, que trata cuestiones de urbanismo, y por Aisenson, que comenta la arquitectura de la Trienal de Milán, ilustran el rango de cuestiones que los recién graduados consideraban durante meses; visitaban además organismos técnicos, sobrevolaban Berlín (“de las que hemos visitado, la que más nos ha impresionado como ciudad moderna”), y volvían de su intenso periplo europeo al tanto del mejor conocimiento disponible en el momento.¹¹ Ruiz destaca en su nota el ejemplo de la terminal de Florencia en Santa María Novella, en ese momento en construcción, luego de haberse adjudicado el concurso el jovencísimo equipo de Giovanni Michelucci (a quien volveremos a referirnos en este trabajo) con el Gruppo Toscano — lo que representaba un espal-

darazo para la arquitectura racionalista, una señal de aliento sobre las posibilidades que ofrecían el presente y el futuro para los arquitectos jóvenes portadores de las nuevas ideas, y un modelo de armoniosa integración de la arquitectura moderna en la ciudad histórica y del rol de arquitecto en las nuevas cuestiones de urbanismo e infraestructura.

Al cabo de sus años en la Escuela y su viaje a Europa, los egresados de 1933 eran entonces jóvenes que se planteaban los desafíos de lo moderno precisamente a partir de su conciencia histórica, y se preparaban para plantearse los problemas de su lugar conscientes del estado del arte en el mundo. Veremos incluso en sus obras de juventud una densidad de preocupaciones que no se repetirá con frecuencia en las obras de las generaciones posteriores.¹²

También en este sentido la experiencia sería irreplicable para los estudiantes de pocos años después. Los viajeros de 1933 presenciarían el ascenso de Hitler. El grupo del año siguiente, en que viajarían Néstor Espinosa y



Trienal de Milán de 1933: la casa con estructura de acero, con los niveles inferiores sin terminar para exponer el esqueleto, de Albini, Camus, Palanti, Mazzoleni, Minoletti; ver la nota de Aisenson en *Revista de Arquitectura* diciembre 1933. Un grupo de **los viajeros de 1933 en el anfiteatro de Pompeya**. En la fila del medio, alternados en dos gradas, Onetto es el segundo desde la izquierda y Ruiz el último a la derecha; José Aisenson abajo, segundo desde la derecha. Fotos del álbum de Carlos Luis Onetto, preservado por María Onetto.

10- El grupo visitó Río de Janeiro, Milán, Pavia, Viareggio, Pisa, Carrara, Génova, Roma, Nápoles, Pompeya, Florencia, Asis, Perugia, Lucca, Bolonia, Venecia, Trieste, Sestriere, Turín, Versalles, París, Niza, Berlín, Potsdam, Viena, Bruselas. En el álbum de Onetto el 70% de las fotos son de Italia.

11- En *Revista de Arquitectura*, Ruiz, “Impresiones de viaje”, febrero 1934, y Aisenson, “La Exposición Trienal de Arquitectura y Artes Decorativas de Milán”, diciembre de 1933.

En la nota de enero de 1933 en que se anunciaba el viaje y se invitaba a instituciones intelectuales, financieras e industriales a contribuir con su apoyo moral y material, se preveía que “esos jóvenes de hoy, hombres de acción del mañana, y en mejores condiciones para juzgar los problemas que aquejan a nuestros países, serán factores poderosos desde distintas esferas para la solución de los mismos.”

12- La tarea de plantar el germen de una conciencia histórica y universal en los futuros profesionales no era un desafío menor. Así recordaría Ernesto Rogers en *Experiencia de la arquitectura* la situación en la posterior escuela de Tucumán de los jóvenes Vivanco, Caminos y Sacriste:

Muchos de los estudiantes, reclutados entre los habitantes de la región, nunca habían tenido la experiencia directa de una obra de arte tridimensional (que las reproducciones evocan sólo limitadamente), no habían visto jamás una escultura de algún valor, y

Juan Carlos Lafosse, todavía incluiría en su recorrido España, Italia y Alemania, pero para el '36 España entraba en la Guerra Civil, y la Francia en la que Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy y otros visitaron a Le Corbusier en el '37 quedaría con toda Europa inmersa dos años después en la Segunda Guerra — impidiendo los viajes, y prácticamente cortando el flujo de publicaciones europeas (los tomos de la Obra Completa, por ejemplo, se volverían un artículo raro). Incluso una vez terminada la guerra, con el crecimiento de la facultad la posibilidad de organizar viajes grupales sistemáticos apadrinados institucionalmente se haría progresivamente más difícil también.

A poco de retornados, varios de los viajeros de 1933 ingresan a la **Dirección General de Arquitectura** del Ministerio de Obras Públicas¹³, desde la que decenas de arquitectos, ingenieros y técnicos proyectaban entonces un enorme volumen de obra de arquitectura e infraestructura. Las experiencias parecen haber sido

muy variadas: Ruiz aparece tomando responsabilidades en proyectos de creciente tamaño en diversos puntos del país, lo que debe haber representado un buen entrenamiento en tareas de estudio, coordinación de dibujantes y especialistas, trato con gremios (la Dirección tenía grandes talleres propios de herrería, carpintería, y escultura, además de un laboratorio de ensayos) y contratistas de obras significativas; Aisenson interviene también en varios proyectos y luego pasa a realizar en la División Subsidios tareas de dirección y certificación, trabajo que tratándose de obra y dinero público siempre consideró de máxima responsabilidad, y seguramente habrá influido además en la importancia que en toda su vida asignaría al trabajo de dirección como parte integral de la responsabilidad profesional individual y de la labor del estudio. Un testimonio recuerda a Onetto (en la Sección de Proyectos hasta alrededor de 1940) comentando que durante un año su única tarea asignada fue pasar la planta de un edificio de escala 1:100 a 1:50, y que los arquitectos y dibujantes de la Dirección solían batirse en competen-

menos una obra arquitectónica; carecían incluso de información acerca de gran parte de los acontecimientos de la historia de la arquitectura. No sabían nada sobre Miguel Ángel, las catedrales góticas, o cualquier otra época del pasado, pero de arquitectura moderna, y particularmente de Le Corbusier, tenían tantas noticias como para poder ganar, si lo hubiera, cualquier concurso televisado de preguntas y respuestas. Eran individuos sin infancia, convertidos de improviso en adultos. Pero en adultos sin madurez. No tenían tradición, y resultaba extremadamente arduo discutir con ellos dado que les faltaba la profundidad necesaria para percibir la raíz de los objetos, considerándolos en sí y por sí, y sus conocimientos no eran lo suficientemente amplios como para permitirles juzgar comparativamente el objeto examinado y otros objetos.

Rogers se extiende sobre las “peligrosas evasiones” conducentes algunas veces a complejos de inferioridad y otras a sentimientos de superioridad “tan literarios como evanescentes” que aparecían entre los alumnos más dotados como reacción compensatoria ante la percepción de esa carencia.

13- La DGA era un organismo gigantesco. En Buenos Aires solamente, ocupó a partir de la habilitación en 1936 del edificio del MOP en la actual Avenida 9 de Julio sus pisos 3º al 7º y un sótano, y tenía además grandes edificios de talleres de construcción y gráficos. En el Boletín Oficial del 28 de agosto de 1934, en que se publica el nombramiento como auxiliar octavo del anteriormente empleado jornalizado Macedonio Oscar Ruiz, se listan 347 ascensos; aparecen Mario José Buschiazzo, Carlos Luis Onetto, Jorge Homero Lima, y varios otros graduados de estos años. En el del 17 de enero de 1945 se nombra a Ruiz oficial de séptima y se listan 405 ascensos, entre ellos nuevamente Buschiazzo y Carlos Onetto, y Mauricio José Repossini, Carmen Renard, Rafael Ramón Onetto, Eithel Federico Trainé, José Aisenson, y Pablo Víctor D’Anna. No era la DGA, por otra parte, el único organismo público que recibía a los egresados con buenos resultados académicos: Mario Roberto Álvarez armaría al poco tiempo una oficina de arquitectura en la Municipalidad de Avellaneda, y Federico Ugarte trabajaba en el proyecto de aeropuertos para la Dirección General de Infraestructura de la Aeronáutica.

En los '30 prevalecía todavía el espíritu eficientista y por ejemplo en 1938 la DGA envía a personal técnico jerárquico — oficial de quinta Jorge C. Ramos Mejía y de séptima Jorge Alfredo Chute (1902; EA 1927) — en misión de estudio de cuatro meses a Estados Unidos de América y varios países de Europa a observar asilos, reformatorios, hospitales, maternidades, e instalaciones y materiales usados en laboratorios de química de institutos universitarios.

Con el crecimiento de la estructura, el reemplazo con el avance de los '40 de la excelencia académica por la afinidad partidaria como criterio de selección (en las purgas de la época caería el jefe de sección Ruiz, entre otros), y los sueldos cada vez menos atractivos, la eficiencia de la oficina se resiente y pronto el mismo estado comienza a contratar directamente a estudios las tareas de proyecto y dirección, como en los centros sanitarios del Plan Carrillo de 1948 en los que tuvo un rol central Gerónimo Horacio Álvarez, hermano de Mario Roberto, como Director del Departamento de Planificación del Ministerio de Salud Pública; ese mismo año el Ministerio de Aeronáutica contrata a 22 estudios de arquitectura para sus obras de infraestructura y envía a sus titulares a los EE.UU.: el 18 de mayo parte hacia Nueva York con seis escalas un DC-4 llevando en misión oficial entre otros a Alfredo Agostini, Mario Roberto Álvarez, José Aslan, Luis

cias de dibujo a mano levantada del mayor número de líneas paralelas entre dos trazos dados; como parte de la misma Dirección, sin embargo, en la Sección de Monumentos Históricos, Onetto realizaría personalmente entre 1939 y 1948 una labor importantísima en las primeras exploraciones, relevamientos y reconstrucciones en San Ignacio Mini¹⁴, además de otros trabajos de relevamiento, investigación y restauración en diversos lugares del país.

La arquitectura producida en la DGA era correcta técnicamente, en general aunque con excepciones conservadora en lo arquitectónico (en contraste con la arquitectura oficial italiana de la época), y los proyectos solían pasar por diversos responsables en las distintas etapas de su desarrollo.

En cualquier caso la dedicación ciertamente no era exclusiva; con un ingreso asegurado, los arquitectos de la DGA participaban continuamente en concursos y tomaban encomiendas particulares, a veces significativas: Ruiz, Aisenson y D'Anna eran parte de la DGA cuando concursaron, ganaron, proyectaron y dirigieron SADAIC,

durante cuya construcción Ruiz y Aisenson realizaban además Paul Hermanos (ver *Notas CPAU 27*). En sus cuarta y quinta décadas de vida, entonces, estos arquitectos formados en la Escuela de Arquitectura, enviados en viaje oficial a Europa, entrenados en el oficio en la DGA, operarían en las circunstancias siguientes.¹⁵

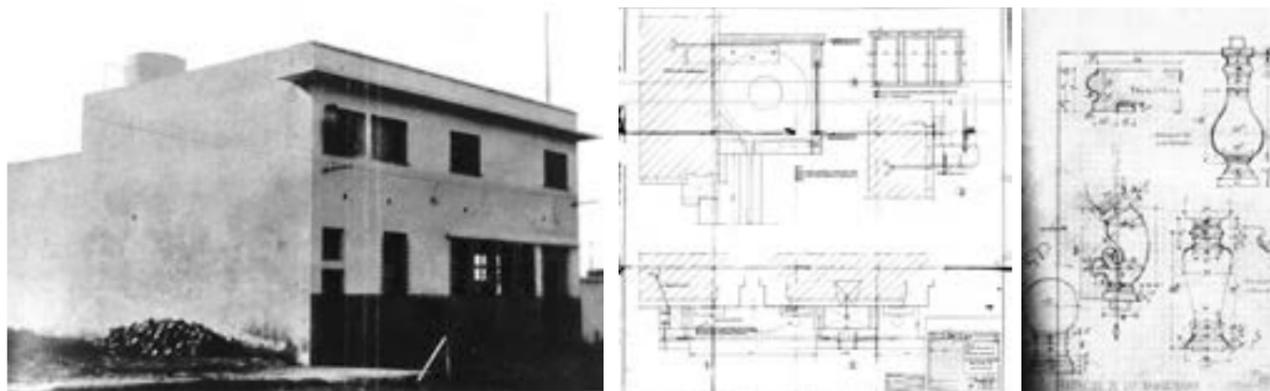
La ciudad cosmopolita

encontrar en cada casa,
una Torre de Babel,
corregida y aumentada,
en la que cada cual tiene
una lengua y una patria,
una historia y un misterio,
un dolor y una añoranza.

Así describe el visitante madrileño Manuel Gil de Oto en *La Argentina que yo he visto* su desazón ante el país que recorría a poco del Centenario, tan distinto del

que esperaba encontrar en la ex-colonia española.¹⁶ Si el encuentro del criollo y el inmigrante había conducido en la segunda mitad del siglo diecinueve a tensiones e incluso a alguna matanza de gringos, para principios del veinte la Argentina era un país claramente cosmopolita. Con la generación siguiente buscarían la imaginada tierra americana de abundancia una nueva oleada de inmigrantes que dejaban su hogar escapando de la Guerra Civil española, de la persecución nazi y las leyes raciales de Mussolini, de la Segunda Guerra y las retribuciones que le siguieron, de la destrucción y la incertidumbre política, del comunismo y de la amenaza del comunismo. Detrás de los apellidos catalanes, italianos, croatas, alemanes, polacos que hoy se entremezclan en la guía telefónica y en el padrón electoral había en aquel momento efectivamente catalanes, italianos, croatas, alemanes, polacos. Como contraparte de la añoran-

za que a Manuel Gil de Oto le pareció la sensación dominante, el ambiente no puede sino haberse caracterizado por una dinámica y una vitalidad sin equivalentes en el mundo de hoy.¹⁷ Ese cosmopolitismo, que habíamos visto ya entre los mismos profesores de la Escuela de Arquitectura, lo reencontraremos al referirnos a los profesionales, las empresas, y en un caso hasta en el capital que construye estos edificios. La Babel de Gil de Oto se repetía en todos los ámbitos, y particularmente en los estudios de arquitectura, las constructoras, y los fabricantes de componentes. En la oficina que Álvarez-Ruiz habían instalado en el obrador del Teatro San Martín (sala de dibujo con cinco tableros, un privado, una sala de reunión) trabajaban en un momento de 1955 bajo la supervisión del técnico argentino Alegre Pascarelli los recientes y muy recientes inmigrantes Michel Nicolaeff (ruso



Oficina de Correos y Telégrafos de San Salvador, Entre Ríos. Macedonio Oscar Ruiz en la DGA-MOP, 1937. El edificio es celebrado en la prensa local como representante de "las nuevas formas de Arquitectura". Memoria del Ministerio de Obras Públicas. **Colegio Nacional de Rafaela**, DGA-MOP. Proyecto de Macedonio Oscar Ruiz, 1939-40. Planos de cortinas de enrollar interiores ("cortinas coloniales") agregadas en una refacción, casi una década después del anteproyecto de Ruiz y de modificaciones al proyecto hechas primero por Ruiz y luego por otros. Plano preparado por Establecimientos Klöckner. CEDIAP. **Relevamientos de balastradas en San Ignacio Mini**, realizados por Carlos Luis Onetto. De *San Ignacio Mini: Un testimonio que debe perdurar*.

Enrique Bianchetti, Héctor Teodoro Ezcurra, Abelardo José Falomir, Héctor Carlos Morixe, Alberto Horacio Prebisch, Santiago Sánchez Elía, Antonio Ubaldo Vilar, y Carlos Vilar.

También aquella DGA de los '30, entonces, sería un fenómeno momentáneo. Hay una buena introducción en Fiorito, "El ejercicio del arquitecto en la administración pública: La Dirección General de Arquitectura (1933-1944)".

14- Ver su relato, dibujos de relevamiento y reconstrucción, y fotos de las obras en Carlos Luis Onetto, *San Ignacio Mini: Un testimonio que debe perdurar* (Dirección Nacional de Arquitectura, 1999).

15- La semblanza vale para la mayoría. En los casos particulares de Horacio Ballvé Cañás, Nicolás Musheli, y Mario Bigongiari, excepciones a la regla, su formación mostraría rasgos todavía más acentuadamente clásicos, modernos, y cosmopolitas.



Comida de camaradería con la participación de la mayoría de los arquitectos de la Dirección General de Arquitectura, en el Club Universitario de Buenos Aires. Ruiz abajo en la primera fila, primero desde la derecha; Aisenson de pie, sexto desde la derecha; Onetto de pie, con las manos sobre el respaldo, corbata a rayas casi arriba de Ruiz; Mario Roberto Álvarez en el centro del sillón con corbata clara. Aparecen varios otros compañeros de promoción y viaje de egresados. *Revista de Arquitectura* agosto de 1937.

16- Manuel Gil de Oto es el seudónimo de Miguel Toledano de Escalante (1870-1937). Su *La Argentina que yo he visto* está accesible en formato digital en archive.org. Los versos citados pertenecen al poema "Una casa como hay muchas". Ver especialmente su "Glosario".

17- El censo nacional de 1914 indicaría un 29,9% de extranjeros; en 1947 ese valor se reduciría a 15,3%, y en 1960 a 13%. Pero en la Ciudad de Buenos Aires, en 1914, el 49% de la población total y el 65% de los mayores de 15 años eran extranjeros. Para comparación: en el censo de 2010 los valores son 4,5% en el país, y 13,2% en la Ciudad, tratándose además de una inmigración mucho menos heterogénea: ~70% de países limítrofes, 13% del resto de América, 16% de Europa y 2% de otros continentes. En Aus-

francés; técnico electromecánico, responsable de la coordinación de estructura y servicios y del diseño de varios equipos, además de uno de los dibujantes de Posadas 1695), Víctor Satow (ruso serbio)¹⁸, Tomás Kertész (húngaro)¹⁹, Francisco Schömmer (austrohúngaro), y aparecían de visita el ingeniero estructural Carlos Laucher (alemán) y el maquetista Nicolás Musheli (ruso)²⁰, cada cual con su particular tonada y desmanejo del idioma español; casi todos técnicos y profesionales formados en el extranjero, servían de escuela para los en general más jóvenes argentinos nativos que quedaban en clara minoría. Esto no era una particularidad de Álvarez-Ruiz; lo mismo sucedía por esta época por ejemplo en el estudio de Espinosa y Lafosse y en su constructora Dorignac. Ya mencionamos entre los contratistas de la DGA a la carpintería metálica del alemán Klöckner; en el Teatro Municipal General San Martín la carpintería metálica era de Campi y Novara, luego Talleres Metalúrgicos Campi, con un ingeniero italiano a cargo del proyecto (uno de varios) cuyas visitas a la oficina para corregir y resolver detalles recuerdan con admiración los colaboradores de Álvarez-Ruiz. De los contratistas generales,

Geopé eran “los alemanes”; serían italianos los fundadores de Techint, SADE y varias empresas de premoldados que se establecerían en Argentina en aquellos años. Todos traían hábitos, técnica, método, oficio. Por si no alcanzara con lo dicho, de los seis profesionales mencionados en el título de este trabajo, dos (Nicolás Musheli y Mario Bigongiari) eran extranjeros formados en sus países de origen, y uno (Horacio Ballvé Cañás) un argentino criado a partir de sus 13 años en París y graduado en arquitectura en La Sorbonne.

La cambiante economía del desarrollo de vivienda colectiva

Los desarrollos privados de vivienda colectiva de las primeras décadas del siglo veinte son edificios de renta, propiedades para alquiler: en parte a raíz de la inestabilidad política y económica, incluida la crisis del '30, el ahorro proveniente principalmente del agro se vuelca a la construcción de edificios como mecanismo de preservación del capital²¹ y generación de renta. En este tipo de inversión la calidad del proyecto y la construcción son esenciales para

tralia el valor es 27%, en EEUU. 13%; a los valores de la Buenos Aires de 1914 se parecen hoy los de la menos heterogénea Miami (56%), Toronto (52%), y no tanto New York (37%).

Mauricio Kagel describe la escena en el salón de ajedrez del maestro polaco Paulino Frydman en los '40 en el piso alto del Café Rex, adyacente al hall del Cine Gran Rex, en donde Ruiz jugaba todas las tardes de 6 a 8. Una densa nube de humo de cigarrillos, pipas y cigarrillos, el ruido constante de las manos golpeando sin compás los relojes de juego, y

todo alrededor una mezcla de lenguas como en Babel según la versión apócrifa: ruso, polaco y checo, mucho alemán, un poquito de español — por los mozos —, húngaro, holandés/flamenco, serbio y yiddish. En resumen, un espectro de toda la emigración.

En Werner Klüppelholz, *Mauricio Kagel Dialoge, Monologe* (Köln: DuMont Buchverlag, 2001), pág. 278.

18- Los padres de Víctor Satow (1928) habían llegado a Serbia escapando de los bolcheviques. Al final de la siguiente huida, de los soviéticos, Satow llega a Buenos Aires a sus 17 años hablando ruso, serbio, alemán e italiano. Su examen de equivalencia escolar en el Colegio del Salvador lo rindió en italiano ante un sacerdote italiano. Mientras hacía sus estudios técnicos y aprendía español trabajaba en una empresa de pintura de inmigrantes rusos. Se casaría con una alemana. Sus primeros trabajos de 1950 con Álvarez-Ruiz son en la dirección de obras en el Lawn Tennis de los constructores italianos Adanti Solazzi y en Alsina 3263 de Enderle Tauber, rumano y alemán.

19- En 1945, a sus 17 años, Kertész fue uno de los rescatados por el diplomático sueco Raoul Wallenberg en los playones de abordaje de los trenes a los campos de exterminio; sus padres fueron asesinados por los Cruz Flechada, los nazis húngaros, en los días previos a la caída de Budapest al avance ruso. Esa parte de la vida de Tomás Kertész está registrada entre los testimonios filmicos de la USC Shoah Foundation. Llegó a Argentina en 1949, en la misma oleada que Satow, Bigongiari y Musheli.

20- Nicolás Musheli (Lozova 1913- Buenos Aires 2007) se graduó como técnico óptico en Jarcov, Ucrania, y luego estudió arquitectura en Moscú entre 1935 y 1941. Allí conoció a quien sería su mujer, una joven viuda rusa cuyo primer marido había sido ejecutado por el régimen de Stalin en 1937. Con la invasión alemana Musheli es convocado y enviado al frente; según un relato preservado por los familiares de Onetto, mientras su unidad construía un refugio antiaéreo Musheli se asoma para ver el espectáculo de un bombardeo aéreo desde el vano de una puerta trampa no terminada, y un impacto directo en el refugio mata al resto mientras lo arroja a él por el vano que canaliza la fuerza expansiva; tras meses de convalecencia el avance alemán le permitió desertar, y con la retirada alemana huye de los soviéticos con su familia a Italia; con la ayuda del Vaticano pasan allí tres años y en diciembre del '46 llegan a Buenos Aires.

Sobre la complejidad de la situación que afrontaban los ciudadanos de las repúblicas soviéticas con la invasión nazi puede tenerse un atisbo a partir del artículo de Wikipedia sobre la revuelta georgiana de Texel, incluidas las notas al pie.

21- Veremos que tampoco aquí estaría a salvo.



Sarandí 140 (1909) de Lanús y Hary, graduados respectivamente en París y Bruselas. Pablo Hary (1875-1956) fue uno de los profesores de la primera época de la Escuela. **Chile 1368 (1939), de Alberto Prebisch** (1899-1970) para Victoria Ocampo. Frente 16,15 m. En este edificio vivió Ruiz (1906-87) desde 1939 hasta su mudanza en 1959 al último piso de Posadas 1695. *Revista de Arquitectura* abril de 1939.

la preservación del valor invertido y su rentabilidad, y Buenos Aires tiene hoy muchos edificios de 100 y más años que siguen ofreciendo excelentes espacios propios y urbanos. El edificio de renta permite resolver una cantidad de viviendas en un lote y es una única inversión, una única propiedad. Se ilustran arriba dos ejemplos bien distintos de edificios concebidos según ese régimen.

A partir de 1943, con la acción combinada de la inflación (~700% de incremento del costo de vida entre 1943 y 1955), el control y posterior congelamiento de los alquileres (el salario industrial acompañaba o superaba el incremento de costo de vida pero los alquileres, regulados, subieron sólo 28% en el mismo período), y la prohibición de los desalojos, prácticamente se detiene la construcción privada de edificios de renta; el estado construía mientras tanto barrios y conjuntos de vivienda obrera en las afueras. El valor del alquiler congelado rápidamente pasa a ser inferior al de los impuestos municipales, y los propietarios obligados a mantener los contratos de alquiler quedan además imposibilitados de desprenderse de un proyecto de inversión (el edificio entero, indivisible) que en esas circunstancias nadie desearía adquirir, lo que junto con la paralización de la construcción de edificios nuevos resulta en la desaparición de la oferta de unidades. En 1948 se ataca el problema con la promulgación de la ley 13.512 de propiedad horizontal (en otros países: condominio, copropiedad), que posibilitó al dueño desprenderse de las unidades individualmente, pero en su peculiar

primera aplicación local concedía a cambio al inquilino el privilegio de la primera oferta a valores de venta pautados por la Cámara de Alquileres. Tanto en estos casos como en los de edificios en construcción con contratos de compraventa sin cláusula de actualización por inflación, muchos compradores rechazaban cualquier actualización del precio e incluso, en los desarrollos más grandes, aparecían entre los compradores líderes de la defensa judicial de los valores sin ajuste, validados por los tribunales y amparados por la fuerza del estado; el vendedor, obligado a desprenderse de la propiedad para no seguir perdiéndola a la inflación, era acusado de especulación cuando solicitaba alguna actualización del precio de venta, y su vida pasaba a quedar marcada durante años por complicaciones ya no sólo financieras sino también judiciales y personales.²² Independientemente de estas particularidades de su primera aplicación, la aparición de la ley de propiedad horizontal cambia las naturalezas del producto, del desarrollador, y en consecuencia del servicio del arquitecto proyectista de vivienda especulativa. El producto es para el desarrollador ante todo un bien de conservación de valor y de cambio, una moneda y una cuenta bancaria menos inseguras, producido en los momentos favorables de las oscilantes circunstancias económicas y políticas con el objetivo del retorno más rápido posible para minimizar el riesgo — el error de cálculo resultaba en los clásicos esqueletos de hormigón armado de obras detenidas como testimonios de cada crisis.

22- La ley de arrendamiento reproducía el esquema en el ámbito rural.

Al igual que con las casas de renta construidas en los '30, la construcción seguía siendo un medio de preservación de valor ante las periódicas destrucciones de la moneda y amenazas a los depósitos bancarios, pero la mayor facilidad del intercambio que brindaba la ley de propiedad horizontal alentaba la reunión de pequeños inversores desarrolladores, o la compra como inversión de unidades en el pozo o en construcción. La participación de los gremios en la inversión y la disponibilidad por épocas del crédito hipotecario reducía además el capital necesario para iniciar la obra ("era distinto, con el 20% empezabas la obra" recuerda con nostalgia uno de los inversores de Güemes 908, de 1965-68), lo que minimizaba el riesgo incluso antes de la todavía menos riesgosa venta en el pozo²³. Son entonces pequeños grupos de comerciantes y profesionales quienes pasan a invertir en la construcción de propiedad horizontal, y con frecuencia los mismos arquitectos y gremios invierten su trabajo a cambio de metros cuadrados. El comprador de la unidad compra ante todo, asimismo, una reserva de valor, una cantidad de metros cuadrados en determinada ubicación. Mientras que en el edificio de renta la calidad arquitectónica y constructiva era un elemento diferenciador y se solía buscar estudios de arquitectura reconocidos, las primeras propiedades horizontales (que de todas maneras mantenían niveles de calidad de construcción marcados por la época anterior) son proyectadas mayormente por técnicos e ingenieros que brindan soluciones orientadas a cumplir los requerimientos reglamentarios con el menor costo inicial — según datos de la SCA para el Gran Buenos Aires en 1954, el 2,7% de los permisos de edificación correspondían a ingenieros y el 0,6% a arquitectos.

Si la competencia en las alturas de la calidad (como la que generaba naturalmente el edificio de renta) está limitada por topes de costos y capacidades técnicas, la competencia en las profundidades del

precio tiene como único límite los requerimientos reglamentarios, cuando se los impone (cuando no se los logra sortear). Las habilidades que el tipo edilicio exigía a los arquitectos eran distintas de las que pedían los palaciegos edificios de renta de un par de décadas antes. La ambición y la calidad arquitectónica habían pasado de ser un activo para el inversor a parecer un elemento poco relevante cuando no en conflicto con el requerimiento expreso del mercado, circunstancia sobre la que Ruiz consideró necesario extenderse en una disculpa introductoria en una publicación temprana de Álvarez-Ruiz (ver pág. 39). Cambia entonces el comitente desarrollador, que ya no es un capitalista de la alta burguesía interesado en una inversión a largo plazo a menudo asociada a su apellido y en la que entonces importa también su sentido representativo, sino un grupo de pequeños inversores comparativamente anónimos, interesados en el mínimo costo y el más rápido retorno — y cambia entonces también al menos para este tipo de encomienda el modo de inserción del arquitecto, que de cultivar relaciones de clase pasa a ser una especie de gestor de inversiones, un cazador de capital que debe hablar el idioma de los negocios. Al introducir en el estudio preocupaciones e intereses anteriormente externos, conflictos de intereses que anteriormente habían sido externos se hacen internos también, a veces dentro de una misma persona y a veces entre distintas personas o áreas del estudio; conflictos que serán sostenidos o resueltos con mayor o menor fortuna según el caso.

Finalmente, aparece también la oportunidad de cambios en la escala del proyecto: en la tradición del edificio de renta, las disponibilidades de financiación y la imposibilidad de venta por unidades desalentaban los grandes edificios y a menudo se prefería subdividir los desarrollos en varias propiedades menores realizadas en etapas sucesivas, como en San José 1121 y 1135 (pág. 52) entre otros casos.

23- En su primera aparición como crédito "blando", es decir como subsidio parcial por parte del estado, en épocas inflacionarias con contratos a precio fijo, el crédito hipotecario para la construcción de edificios en propiedad horizontal (decreto reglamentario de la ley 18.734, del 6 de agosto de 1949) podía resultar una palanca letalmente engañosa para el desarrollador cuando el Banco terminaba no cubriendo los certificados, dejando como opciones continuar la obra con fondos propios, demorarla mientras la inflación volatilizaba los precios de venta, o la quiebra.

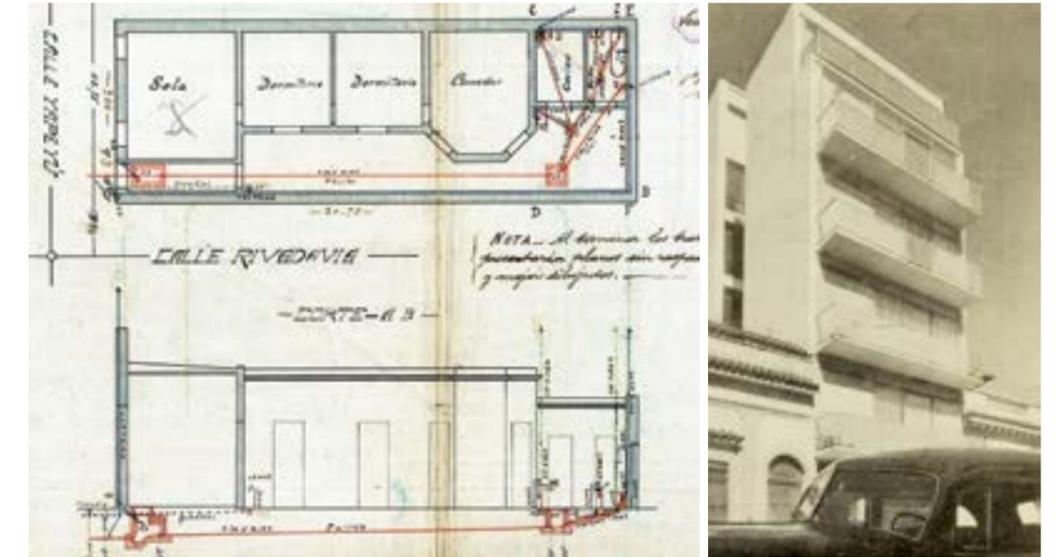
En esas circunstancias se terminó, por ejemplo, la obra de Cochabamba 1750 (pág. 88), en la que Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás con Musheli eran proyectistas, también constructores con su empresa Obras Mecanizadas, y desarrolladores con préstamos del Banco Hipotecario respaldados mayormente por Horacio Ballvé Cañás ("Los dolores de cabeza que le dio esa obra al viejo...", recuerda su hijo Luis Ballvé). Por otra parte Horacio Ballvé-Cañás había debido ya desprenderse de tierras (en Villa Cañás) a precios obligados a raíz de la ley de arrendamiento.

El conocimiento de las condiciones en que se produjo la belleza de más de una de las obras que se tratarán a continuación enaltece las figuras de sus autores.

Transformación de la ciudad

Estos edificios de tejido normalmente marcaban el inicio de grandes cambios de escala en una ciudad que se presentaba consolidada en su forma y carácter; con su mayor altura y densidad aparecían como fragmentos aislados de una ciudad futura, en lugar de continuar o completar la existente. Vale para el relativamente modesto Yapeyú 93 de Álvarez-Ruiz

(1950) ilustrado a continuación elevándose aislado sobre el perfil de la manzana de entonces, para los mucho mayores edificios que se comentarán de Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás, y para el edificio Roostertail de Mario Bigongiari como uno de los primeros y más felices ejemplos de torres en el tejido de jardines y rejas de Belgrano.



Yapeyú 93. Construcción preexistente, plano conforme de 1914. Frente 7,6 m. Álvarez-Ruiz (1950), en *Revista de Arquitectura* abril de 1952.

2. Algunas constantes

Preocupaciones recurrentes en las obras presentadas

Se reconocen en estos edificios, y en general en la obra de los arquitectos de esta generación, preocupaciones espaciales y formales relacionadas con su formación Beaux Arts (aspectos compositivos, de estética de la forma y definición de los espacios), junto con la consideración como temas de diseño de novedades de la época (las posibilidades técnicas y la expresión del esqueleto de hormigón armado, el espacio del auto). A menudo para la generación siguiente muchos de estos temas quedan descuidados: los tradicionales se pierden con el quiebre en la tradición de enseñanza, y las novedades son desplazadas como tema por nuevas novedades o pierden interés como tema a conceptualizar al dejar de ser novedades.

La visión urbana: espacio urbano, tejido

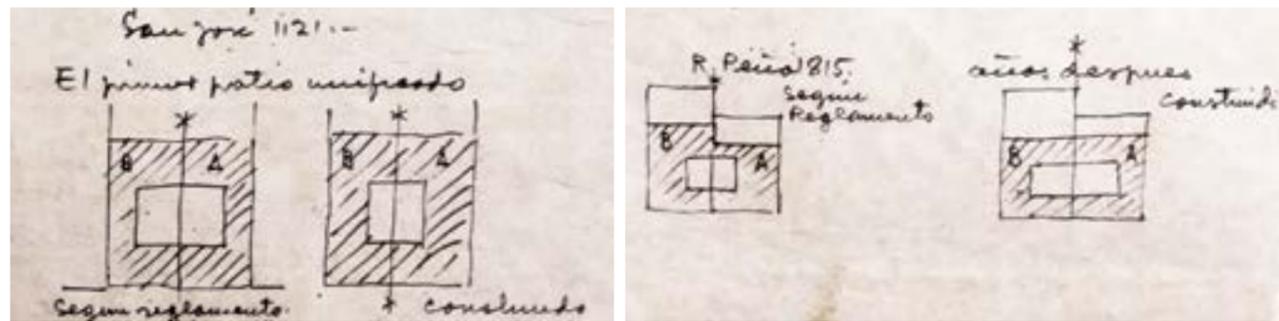
En ocasiones, como comentaremos sobre Ruiz en La Emilia con un caso que excede el tema de este trabajo, un programa arquitectónico se vuelve un proyecto de diseño urbano.

Pero incluso en los proyectos más pequeños y ordinarios, el planteo urbano siempre es consciente y a menudo propositivo; simples edificios de tejido que definen el telón de la calle configuran con cuidado los patios interiores y fondos, con objetivos a la vez económicos y arquitectónicos (ver la subdivisión del lote para un edificio de tramo sobre la calle angosta y otro de esquina sobre la avenida, con el patio mancomunado, es decir con servidumbres mutuas, en Yapeyú 27 y Rivadavia 4006). En los edificios entre medianeras en terrenos pequeños a menudo se dispone el núcleo de escaleras y ascensores de modo de dejar abierta la posibilidad de su futuro doble aprovechamiento mediante una ampliación del edi-

ficio al lote vecino (ver Yapeyú 93; idea implementada años más tarde en Rodríguez Peña 1815-21, de Álvarez y Asociados, equipo de Santoro).

La visión urbana: la experiencia desde el auto

En los edificios con garage la experiencia de la llegada en auto se trata con cuidado. La entrada (hoy desvirtuada) a Bonifacio 1914 se hacía al modo frecuente en petit hotels, por un pasaje lateral que conducía al garage a cielo abierto en el fondo; abría a ese pasaje la puerta lateral de acceso al hall de entrada, acristalado y separado de la vereda por un plantero. En Arcos 1609 la rampa al subsuelo, al lado de la escalinata de acceso peatonal, se integra compositivamente con el punto de acceso en que se reúnen la reja, el podio, el cierre acristalado del hall y el pórtico que forma la panza de la torre, destacando además las relaciones entre las



Diagramas explicativos de la mano de Mario Roberto Álvarez: unificación de patios en San José 1121 (Álvarez-Ruiz) y Rodríguez Peña 1815-1821 (Álvarez y Asociados, equipo de Santoro). *Summa* 80/81, septiembre 1974.

partes. En Echeverría 1825 el acceso vehicular queda en una posición de menor jerarquía pero de profundo sentido en el orden del edificio ya que a cielo abierto hace un recorrido entre la medianera del tejido vecino y el cuerpo exento de la torre.

Volumen puro y pintoresquista; el modo francés y el inglés

Al contraste entre el edificio concebido como un volumen único (como pabellón exento, pero lo dicho vale en el tejido para el que se integra en el volumen de la manzana, entendiendo a ésta como un gran pabellón) y el resultante de la adición de espacios/crujías independientes Viollet-le-Duc lo llama el de los modos francés e inglés.

Dice Viollet en *Entretiens sur l'architecture* (1872), Lección XIX, refiriéndose a la composición de la casa de campo:

El modo inglés consiste en aglomerar pequeños cuerpos edilicios [*corps de logis*, cuerpos de habitación, alojamiento, vivienda], cada uno conteniendo una o dos dependencias, según el gusto o la conveniencia del propietario — a menudo tan sólo de planta baja, todo sin cuidado alguno por la simetría; teniendo cada uno de estos cuerpos la altura que convenga a la dependencia que contiene, los muros perforados hacia la orientación preferida, y los vínculos más o menos felizmente ubicados. En esta manera de concebir la casa de campo vemos la impronta del sentido práctico que distingue a los ingleses.

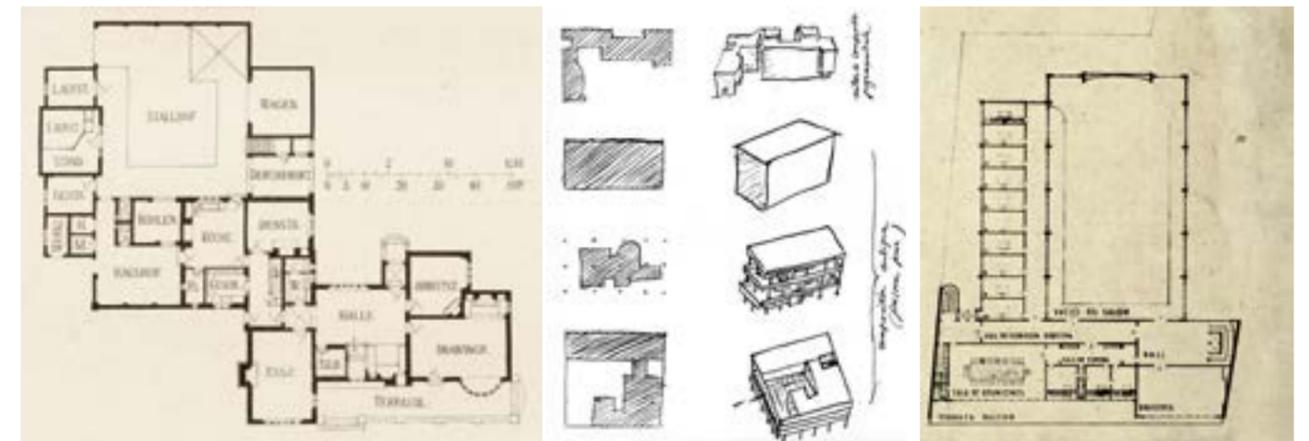
El modo francés consiste en construir un pabellón, es decir un cuerpo masivo, simétrico, en que las dependencias, en vez de estar dispersas en horizontal como en el modo inglés, están reunidas en varios pisos bajo un mismo techo. Es ésta una vieja tradición de nuestro país, y tiene sus ventajas. La verdadera casa de campo francesa sigue siendo el diminutivo del castillo de placer [*château de*

plaisance] que aparece en el siglo dieciséis, así como el *cottage* inglés es el diminutivo de la casa señorial inglesa del medioevo, con sus cuerpos edilicios esparcidos según convenga a quien allí reside.

Viollet se extiende en consideraciones sobre el tema, referidas a la casa de campo. Sus modos inglés y francés son básicamente lo mismo que Semper observa con mayor profundidad y detalle en las iglesias y casas señoriales medievales normandas (formadas por adición de crujías con techos independientes; emparentadas con la construcción de madera centroasiática), en contraste con la casa suiza (todos los espacios reunidos en un único cuerpo bajo un gran techo; emparentada con la tradición grecorromana); el contraste se repetirá entre la granja franca y la sajona. Y es fundamentalmente lo mismo que en sus “cuatro composiciones” Le Corbusier llama el *genre plutôt facile, pittoresque, mouvementé* ilustrado con la casa La Roche, versus el *très difficile (satisfaction de l'esprit)* del primero de los prismas puros, el compacto, de la casa en Garches; en su primer caso se componen crujías-volúmenes-espacios según requiera la situación particular, mientras que en sus prismas puros el esqueleto unifica formal y espacialmente las variaciones y contrapuntos que por dentro del armazón producen los demás elementos de la planta libre.

En este sentido es ilustrativo el proyecto de Aisensoy y Ruiz para la sede del Club San Lorenzo en 1938: un cuerpo de 6 niveles conteniendo los espacios menores define fundamentalmente “al modo francés” el frente sobre Avenida Rivadavia, y el salón de fiestas, el gimnasio y la pileta se apilan en un cuerpo que se suelta “al modo inglés” hacia el interior de la manzana; hacia la calle domina en la forma el paramento, hacia el corazón de manzana la crujía.

En edificios de vivienda aparece crecientemente el contraste entre el tejido tradicional y el pabellón o la torre, y a menudo se manejan elementos de uno y otro. Ver especialmente el proceso de diseño de Güemes 908



Casa en Edgaston, Birmingham, de W. H. Bidlake. Planta baja. Muthesius, *Das englische Haus*. Le Corbusier, “*les 4 compositions*”. Casas La Roche, en Garches, en Stuttgart, y Savoye. *Oeuvre complète* 1910-1929. Concurso edificio del Club Atlético San Lorenzo de Almagro sobre Avenida Rivadavia casi Yatay, tercer premio, Aisensoy-Ruiz. Primer piso. *Revista de Arquitectura* diciembre 1938.

en Vicente López (pág. 77); también Urquiza 92 en Acassuso (pág. 82), una especie de torre baja integrada en las paredes de la calle, anterior al tejido de torres; el retiro de la esquina y los balcones laterales de Echeverría 1825 (pág. 95) continuando el telón de la calle; el cuidado que exige en la planta el diseño de la pared urbana de Santa Fe 740 en Acassuso (págs. 8, 72); las lecciones de Arcos 1609 (pág. 101) con las posiciones de la reja y el frente con su retiro, podio y pórtico.

De la composición por recintos clásicos a los diferentes trabajos con el esqueleto

En la composición a partir de **recintos** definidos por su paramento se opera como excavando espacios en la masa (o en el vacío, en el espacio indiferenciado; Semper y sus contemporáneos hablaban de “una porción” o “un recorte” de espacio), y las relaciones entre recintos se dan a partir de aberturas y eventualmente enfiladas; estos recintos con su propio orden en principio cerrado, interno, autosuficiente, dejan por detrás del paramento espacio negativo — ver el título siguiente sobre el *poché*. En cambio en la composición a partir del **esqueleto** (no sólo el esqueleto moderno de metal u hormigón armado; vale para la construcción tradicional en madera china, japonesa, nórdica, y cualquier otra) se ubican armazones en el vacío, que luego se cierra y compartimenta, o no, a voluntad. Los dos modos se evidencian hasta en la manera en que se documenta: cuando se compone de manera

tradicional a partir del recinto (del paramento que lo define), el eje de replanteo se traza en el vacío y a partir del mismo se acotan los paramentos verticales; vale también para la abertura en el muro, acotada en planta y elevación a partir de su eje central, como un pequeño recinto compuesto en el espesor del muro (estrictamente, un nicho en cada cara). En cambio en la composición de esqueleto los ejes se ubican a centro de la pieza y los demás elementos se refieren a estos ejes de lo material, en vez de lo espacial. En el relevamiento del vestíbulo del Hôtel des Monnaies (el Palacio de Moneda, París; ilustración en la página siguiente) presentado por Guadet, en el que los números indican la secuencia en que deben dibujarse los ejes para el trazado de la planta, se reconocen los dos modos. Con la articulación de las superficies que definen el recinto por medio de los órdenes al modo romano y renacentista, hay una correspondencia entre la forma y las dimensiones del recinto y el ordenamiento de columnas o pilastras y arquivadas vinculado con la cobertura plana o abovedada; cualquier cambio en las dimensiones horizontales o verticales del recinto conlleva modificaciones en el orden, las dimensiones y las proporciones de los elementos de esta crujía ornamental que articula las superficies; la silueta del *poché* en planta indica la posición y las dimensiones de columnas, pilastras y marcos, y permite entonces reconocer el sistema que recubre paredes y cielorraso; es imposible dibujar el perfil de cualquiera de las piezas sin haber concebido previamente el sistema espacial completo.¹

1- Ver los capítulos de Guadet, *Éléments et Théorie*, dedicado a las bóvedas. Los capítulos iniciales de este manual básico, que tratan

Lo opuesto sucede en la más refinada arquitectura de esqueleto, la arquitectura tradicional japonesa, en la que el espacio puede fugar horizontalmente, la luz y las vistas se abren entre piso y viga (en espacios que carecen de zócalo; pensados para vivirlos sentado a nivel del piso), y el cielorraso es un tendido neutro (o no existe y directamente la estructura de la cubierta se pierde en la oscuridad del espacio de techo, que contrasta con la claridad horizontal). La misma posibilidad aprovecha el llamado “espacio indeterminado” (o “espacio sandwich”, según Rowe) del esqueleto moderno al modo del Pabellón de Barcelona o Ville Savoye, con pisos y cielorrasos planos neutros y entre ellos los cierres verticales que ya no se articulan emulando un

sistema de cobertura del recinto con base e impostas sino que quedan tendidos a manera de cortinas o mamparas, o dispuestos a la manera de biombos; el cielorraso plano es un tendido neutro, indiferenciado y potencialmente infinito —todo superficie, no hay vigas, arcos ni huellas de muros como marcas de armazones o recintos abovedados; si hay paramentos que definan recintos, se los puede disponer por debajo con total libertad.²

En los dibujos 1:50 de los proyectos de la Escuela de Arquitectura, entonces, la planta de sus espacios clásicos, abovedados, muestran también el dibujo del piso y la proyección del cielorraso, así como los cortes y vistas tratan sobre la articulación de las

paredes; lo que importa es el paramento, la superficie que define el espacio. Tres factores contribuirán a invertir el modo de representación:

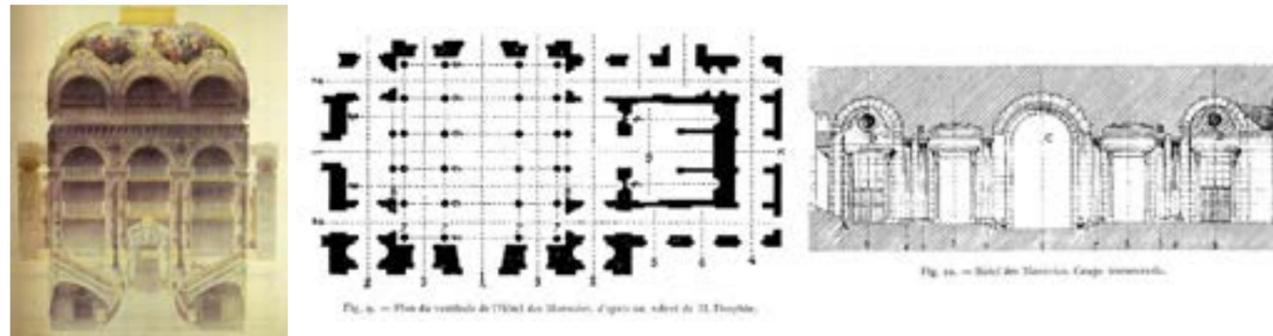
- el primero, la influencia sobre los arquitectos de esta generación de la línea ingenieril de la École Polytechnique y la École des Ponts et Chaussées a través de los textos y sobre todo los dibujos de Choisy, *Histoire de l'architecture* (1899), que en realidad se ocupa casi exclusivamente de lo estructural y lo constructivo; las preocupaciones manifiestas en los dibujos de Choisy (1841-1909) son las opuestas de las que muestran los dibujos de la Ópera del joven Charles Garnier (1825-1898);
- el segundo, el concepto del espacio “sandwich” con cierres tendidos entre piso y cielorrasos neutros, que reduce la planta a un gráfico binario de masa y vacío, con lo que se tiende a descuidar tanto la articulación de las superficies como la consideración de los elementos de otro orden que toman el trabajo de definición espacial abandonado por el piso y el cielorraso.³ También en los planos de la arquitectura tradicional japonesa se indica la estructura principal, se da por sobreentendida la grilla modular subyacente (de ~90 x 90 cm en los apoyos de la plataforma, de la que los tatamis toman dos módulos trasladando ese orden a las terminaciones), y se ignoran como pertenecientes a otro orden los

demás elementos arquitectónicos que completan la definición de los espacios (mamparas de papel liviano translúcido al exterior, y pesado opaco entre interiores, sobre las líneas de vigas; equipamiento como biombos, cortinas con su propio pie, y demás);

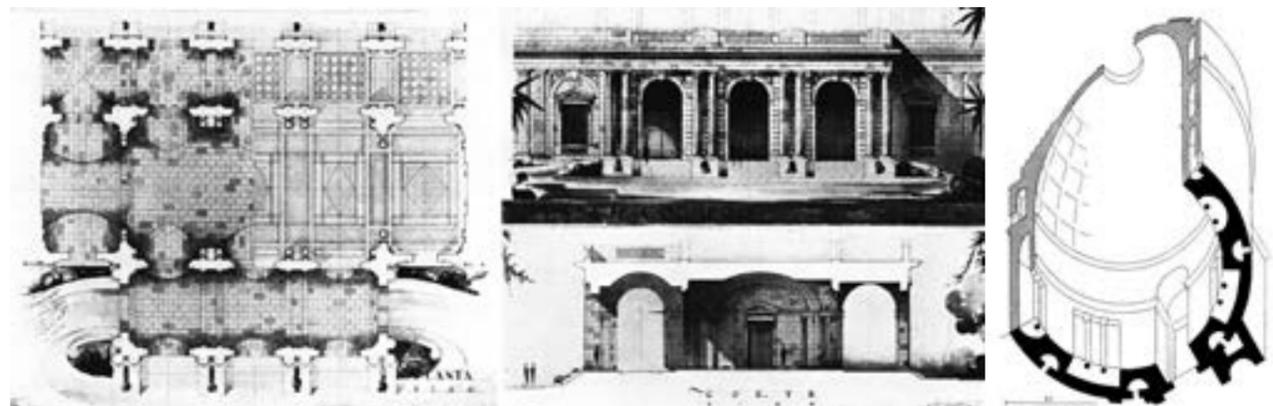
- el tercero, la búsqueda de la planta flexible y la introducción de un nivel de control del arreglo interior (*infill*, diría Habraken) independiente del de la cáscara, y la concentración del arquitecto en la cáscara.

Para las generaciones siguientes el problema de esta reducción de lo representado en el dibujo será que usado como material de estudio reducirá la comprensión del edificio estudiado; un caso ilustrativo es la planta del Pabellón de Barcelona publicada por Peter Carter, que si bien incluye las sillas ni siquiera sugiere la alfombra y la cortina espacialmente tan importantes como los tabiques, y destaca en cambio como elemento primordial la grilla ordenadora de la planta (que los dibujos japoneses daban por sobreentendida) expresada en las casi imperceptibles juntas del piso de travertino.

Las cuestiones de las estructuras portantes expresas y ocultas, de las que determinan espacio y las que no, y de recintos versus espacio “sandwich”, serán preocupaciones constantes en estos edificios; el piso tipo de Echeverría 1825 es un ejercicio sobre este tema. Cuando se trabaja con cielorrasos lisos indiferenciados, se aprovecha esa continuidad (en lo posible ininterrumpida,



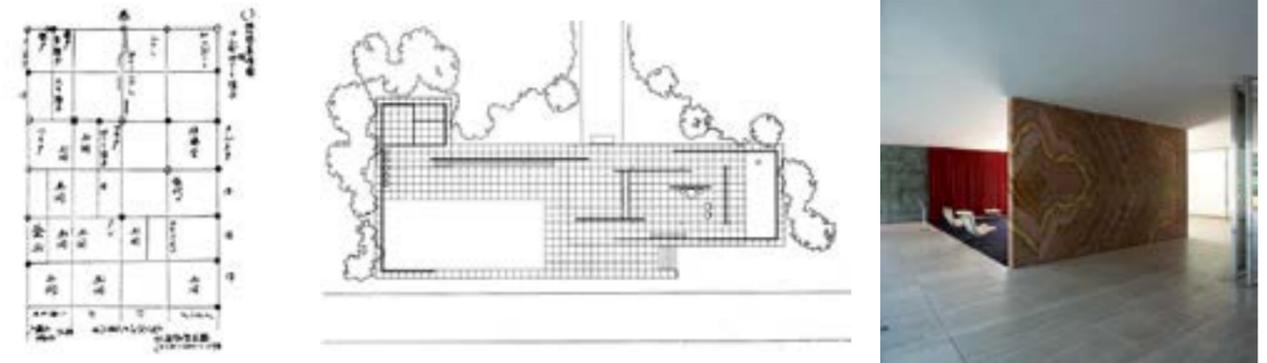
Opera de París, hall de escaleras, estudio de colores en aguada, oficina de Charles Garnier (1861). De Drexler (ed.), *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*. Hôtel des Monnaies, relevamiento de M. Dauphin, en Guadet, *Éléments et Théorie* (1901) tomo 1.



Ejercicio de segundo curso año 1931, “Pórtico Entrada Cochera”, alumno A. Varela. *Revista de Arquitectura* julio de 1931. El Panteón según Choisy, *Histoire de l'architecture* tomo 1.

los “elementos” arquitectónicos, siguen siendo de interés hoy como introducción para quien deba operar modificando o complementando edificios neoclásicos, o quiera simplemente entenderlos.

2- En vivienda especulativa, esa libertad es total sólo en muy pocos casos puros; en la mayoría queda en el cielorraso a modo de óculo la boca de luz en el centro del recinto, colada con el hormigón armado, como último testimonio de la articulación de la superficie y determinación de la ubicación de los recintos. Ver lo hecho al respecto en Arcos 1609, de Bigongiari.



Planta de la casa Rin'ami (1397), en los archivos del templo To-ji de Kioto. De Ueda, *The Inner Harmony of the Japanese House*. Mies van der Rohe, Pabellón de Barcelona (1929). Planta de Carter, *Mies van der Rohe at Work*; foto de dailyicon.net

3- La preocupación por la expresión de lo estructural y constructivo tenía sus raíces en el neogótico y su valorización de la estructura gótica, uno de cuyos paladines había sido Viollet-le-Duc (1814-79; algo más sobre este tema en los comentarios sobre Perret en la parte de Ruiz); Choisy es más puramente ingenieril.

Los cielorrasos planos ocultan la estructura de la cobertura (vigas de metal ocultas por un cielorraso suspendido en Barcelona; nervios de hormigón y ladrillos huecos como encofrado perdido tras el revoque en Ville Savoye; también la losa sin vigas privilegia el trabajo espacial sobre la expresión estructural) y son en este sentido tan formales y simbólicos como los órdenes aplicados clásicos; de haber llegado a verlos Semper los habría llamado románicos (pertenecientes a la tradición plástica y espacial romana) y textiles, y contrastado a la preocupación gótica con el armazón, la carpintería.

siquiera por artefactos de iluminación) para potenciar algún contraste significativo: ver en el hall de entrada de Yapeyú 27 la interrupción del compluvium y el comentario sobre la iluminación original de ese espacio, desvirtuada en intervenciones posteriores; ver también la iluminación del hall de Echeverría 1825. Y para el caso opuesto de un cielorraso fuertemente articulado, ver Arcos 1609. Para estos arquitectos formados en el trabajo con la bóveda y el artesonado, el cielorraso siempre será un elemento activo.⁴

Los recintos y el poché

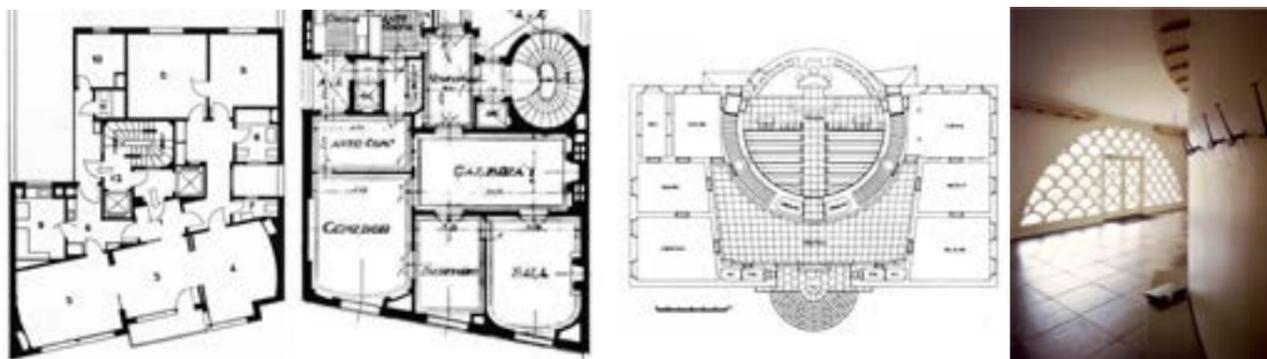
Aquellos recintos clásicos con su propio orden cerrado, interno, autosuficiente, se recortan en lo que se concibe como un sólido o espacio no definido. Al

combinarse estas formas positivas dejan entre sí espacio fuelle, o negativo, en donde se aloja la estructura, conductos de chimeneas y desagües, espacios secundarios como escaleras de servicio y placards, y en general todo aquello que no se exprese espacialmente —el poché de los dibujos académicos.

En edificios con manzanas masivas y fachadas continuas a la manera de París o Buenos Aires, generalmente una crujía estructural acompaña la línea de frente definiendo una primera faja de recintos y el ajuste se hace en los locales de servicio internos inmediatamente posteriores, usándose lo que compositivamente sigue siendo poché (el negativo de los espacios principales) para los baños y otros locales de servicio; a veces el ajuste se hace directamente sobre el espesor del muro de frente. El paso siguiente es la utilización



Casa en Guido esquina Galileo, Alejandro Bustillo (demolida). *Revista de Arquitectura*, junio 1932.



Agüero 1549/51, propiedad de renta (cuerpo del frente), De Lorenzi, Otaola y Rocca. *Revista de Arquitectura*, febrero 1936.

Posadas 1053/59, estudio y casa particular de Alejandro Bustillo (cuerpo del frente) (demolido). El dibujo, a la misma escala que el anterior, muestra los rebordes del piso en los recintos principales y las solías en sus puertas. *Revista de Arquitectura*, junio 1932. **Tribunales de Lister**, Asplund (1921). Blundell Jones, Gunnar Asplund.

4- Quien redacta este texto terminó sus seis años de cursado en la FADU-UBA en 1988 sin haber dibujado una sola planta de cielorrasos — ni en las materias artísticas ni en las técnicas.

de esos fuelles como espacios principales; un ejemplo logrado es el de Asplund en los Tribunales de Lister, en donde en vez de constituir el hall un recinto regular conectado mediante un fuelle con el tambor regular de la sala de audiencias, la forma exterior de ésta pasa a reconocerse directamente en el hall (además de hacia atrás en la forma exterior del edificio, y de resonar formalmente en la abertura y la escalinata del frente). Los espacios principales se componen de manera más unitaria, sintética, didáctica y potente.

La composición de la planta en terrenos urbanos de forma irregular era tema habitual en los ejercicios de composición de la academia,⁵ por cuya solución elegante Ruiz tenía especial preocupación (ver Posadas 1695, Yapeyú 27, Manzone 1035, Santa Fe 740, y la solución opuesta en Güemes 908). Ambos tipos de poché aparecen por ejemplo en el Teatro Municipal General San Martín — los espacios de servicio que ortogonalizan (aproximadamente; en apariencia) las medianeras, y el fuelle abierto, explicativo, que además tiene una razón acústica, atravesado por pasarelas, entre la forma compleja del teatro de Comedia (sala Coronado, en el primer piso) y las paredes laterales; en las plantas de 1959, también a la manera de Asplund en Lister en el hall del teatro de cámara (sala Casacuberta, en el segundo subsuelo).⁶

La experiencia espacial: modulación espacial, umbrales, luz

La iluminación natural de los accesos a escaleras y ascensores indica en los halls de entrada el destino del recorrido y le da un sentido de progresión e invitación (prácticamente todos los edificios de Ruiz); a veces por medio de operaciones mínimas se evitan los pasajes indiferenciados y se busca la orientación, la definición de umbrales, progresiones y secuencias, y el reconocimiento del orden del edificio mediante perspectivas en profundidad o a través del terreno (ver los halls de acceso de Potosí 3857, Yapeyú 27, Santa Fe 740, Manzone 1035, Cochabamba 1750). Incluso los espacios para el equipo mecánico suelen estar pensados con un criterio humanista, en vez de utilitario o mecanicista: ver la iluminación del sótano

de Alsina 3263, y los muchos casos en que la escalera al subsuelo desciende desde el mismo hall de acceso.

De la columna al armazón

La articulación de la columna clásica (basa, fuste, capitel), con un lenguaje traído de la vasijería, expresaba una pieza autónoma, terminada, con comienzo desarrollo y fin, y resolvía sus transiciones. El esqueleto de hormigón armado es en cambio una estructura aporticada, asimilable a los marcos y armazones de carpintería fina (de madera ensamblada, con nudos que transmiten momentos; sistema que en la arquitectura tradicional china y japonesa se extiende a la estructura del edificio), y al darle forma se intentará expresar esas continuidades. Como contraparte del armazón, la columna redonda a modo de pedestal torneado, sin orientación ortogonal ni continuidades formales con vigas (en este sentido, una variación de la columna dórica)⁷ resulta especialmente apropiada en los interiores para los espacios de cielorrasos continuos indiferenciados. El tema de la expresión exterior del armazón pierde con el paso del tiempo el dominio que tiene por ejemplo en las primeras obras de Álvarez-Ruiz. En los últimos edificios aquí presentados, Güemes 908 y Arcos 1609, el esqueleto sigue teniendo un rol compositivamente clave pero desaparece como tema dominante de la forma (ver en la sección sobre Ruiz lo referido a Perret, y sus primeros edificios).

La forma masiva y el armazón de carpintería

El tema clásico del podio masivo como soporte para la estructura en elevación de esqueleto aparece a veces de manera directa en la forma (el zócalo de Echeverría 1825, el de Arcos 1609) y a veces en el revestimiento (los revestimientos de laja irregular y revocos de piedra partida en las plantas bajas de Ruiz). La superficie del retiro de esquina de Echeverría 1825 se trata como movimiento de suelo, acompañando las pendientes naturales y reemplazando el zócalo del hall con revestimiento fino por muretes revestidos

5- Hay un ejercicio muy ilustrativo, una residencia urbana en un lote en extremo irregular, que Semper realizó como alumno en el taller de Gau en París por 1829 y repitió exactamente igual como profesor en Zurich en 1862. Ver Tschanz, *Die Bauschule am Eidgenössischen Polytechnikum*.

6- Los halls de escaleras, ascensores y servicios de la Yale Art Gallery del clásico Kahn son otra vuelta de tuerca sobre este tema.

7- La distinción entre la columna dórica emparentada con el pedestal, la estela o la herma, y la jónica emparentada con el puntal de tienda y el poste del armazón de poste y viga (a su vez relacionado con la carpintería del equipamiento, como por ejemplo sillas y mesas) está excelentemente desarrollada por Semper en *Der Stil*.

en piedra irregular y planeros — aunque por debajo esté el esqueleto de los tres niveles del subsuelo de estacionamiento.

Superposición y transparencia

En la perspectiva del hall de entrada de Yapeyú 27 (pág. 65) se superponen el armazón del frente, los muros medianeros lateral y posterior, las carpinterías de frente y fondo, la columna representante del esqueleto, el cuerpo del ascensor, la llegada de la escalera; el cielorraso plano cubre los límites del terreno, unificando pórtico, hall y patio; la pared curva hace un contrapunto con la columna unificando espacios funcional y dimensionalmente tan distintos como la llegada de la escalera y el pórtico de entrada. Como mecanismo estructurante de un conjunto de espacios es lo exactamente opuesto de la sucesión de recintos autónomos que aparecen por ejemplo en la planta baja de Guido y Galileo de Bustillo (pág. 32) o de las enfiladas del Kavanagh (pág. 90).

Ver también las escaleras y circulaciones de Helguera 20, Alsina 3263, Santa Fe 740, Güemes 908; las plantas bajas de Posadas 1695, Echeverría 1825, Arcos 1609.

Superposiciones similares se leen a nivel de composición urbana, con otros programas y escalas, en el conjunto de La Emilia (pág. 38) — y también la composición de retiro, podio, reja, pórtico, puerta, hall y patios de la planta baja de Arcos 1609 es en realidad todo un ejercicio de diseño urbano, similar en este sentido al hall del Banco de Londres.

La unidad de la forma: desarrollo proporcional versus serie, módulo, repetición

Se cuida para toda serie la articulación en comienzo, extensión y terminación (o base, desarrollo, y remate); se ajustan las unidades extremas a su condición particular; se cuida la lectura de la serie como orden subordinado al de una unidad mayor — en contraposición con la aparición en épocas posteriores del énfasis en la repetición, el módulo, y la sugerencia de series abiertas, potencialmente extensibles, que no reconocen extremo ni transición.

Carpintería y cristal: marcos, parantes, paños

De la estructura jerárquica de la carpintería clásica de marco, parantes y travesaños, y paño con su reborde, se pasa a esquemas en que pierde primacía

el marco en favor del parante (estar de Yapeyú 27, hall de Echeverría 1825) y del paño de cristal (hall de Arcos 1609).

El paño de mampostería a menudo se tiende verticalmente en el esqueleto, alternándose con paños de carpintería (San José 1121, Alsina 3263, Yapeyú 21, Echeverría 1825, Arcos 1609). De haber cajón para la cortina de enrollar o veneciana queda en el territorio de la carpintería (Potosí 3857, Posadas 1695), y a menudo también lo hace interior y exteriormente la caja para la cinta de enrollar (Rivadavia 6016).

El color

Tienen un rol principal los esquemas de color, a menudo llamativos, en la definición del espacio y la forma. Revestimientos (pinturas, venecianos, azulejos) del exterior y frecuentemente también en halls y circulaciones. En el hall de Potosí 3857 una pared estaba pintada originalmente en “encáustica verde”. Murales en los halls de San José 1121 y Cochabamba 1750. Espejos para efectos ilusionistas en los halls de Posadas 1695, Manzone 1035.

La abertura y su cerramiento

Se buscan mecanismos para ofrecer económicamente el mismo grado de control y regulación de la iluminación, ventilación, privacidad, que en las décadas anteriores ofrecía (en recintos de mayor altura, y con aberturas más angostas) la ventana balcón con postigones de tablillas regulables. Los primeros intentos de venecianas exteriores (Helguera 20, San José 1121) no resultaron duros, pero en general están en buen estado hoy las más costosas cortinas regulables de aluminio (último piso de Posadas 1695, Bonifacio 1914, Echeverría 1825). Además hay venecianas interiores reemplazando la más cara y menos regulable cortina de enrollar. En Arcos 1609 los postigones regulables corredizos ubicables sobre el interior y el exterior del balcón permiten enormes variaciones en el arreglo espacial.

La planta flexible

Una búsqueda recurrente es la de realizar en algún grado la promesa de la libertad en la distribución espacial que ofrecía el novedoso esqueleto de hormigón armado, y lograr así la unidad de vivienda genérica y de dimensiones mínimas pero adaptable a distintas distribuciones.

Las plantas y los frentes se diseñan para permitir

la unificación de un dormitorio con el living-comedor (Alsina 3263, Yapeyú 27). En Posadas 1695 y Echeverría 1825 las plantas varían casi piso a piso, ajustándose a los requerimientos de los compradores por dentro de los sectores público/privado/servicios determinados por la estructura general. En Posadas 1695 hay particiones plegadizas en los departamentos de Ruiz (podía transformarse casi íntegramente en un gran salón de fiestas con terraza) y Álvarez. En Arcos 1609 se usan en las fajas de recintos principales particiones de carpintería de madera colocadas sobre el piso de parquet y bajo un cielorraso aplicado continuo, para facilitar cambios futuros en la distribución; la carpintería de frente presenta a intervalos de ~1 m montantes preparados para recibir estas particiones, y sobre su marco superior resuelve con una garganta la iluminación de esa faja espacial de distribución flexible.⁸

Ajuste

Además de “mucho tablero”, como observa un arquitecto que vive hoy en uno de ellos, hay en estos primeros edificios de construcción especulativa hechos por arquitectos un ajuste del proyecto cuya atribución es difícil distribuir exactamente hoy entre

- la formación de los ejercicios de composición de la Escuela (“un hall de escaleras”, “una puerta”, “un revestimiento”),
- los años de práctica inicial en la DGA-MOP, como parte de una gran estructura de proyectistas experimentados, talleres y contratistas, y
- las contribuciones de los técnicos y proyectistas de los contratistas.⁹

Resultaba como efecto conjunto un entendimiento compartido de cómo debían hacerse las cosas a partir de las circunstancias reinantes — que cambiarían.¹⁰

8- La preocupación se relaciona sobre todo con el esqueleto, lo estructural — cuando en realidad resultan tanto o más críticos en este sentido las instalaciones, la organización de la obra y sus contratos, las reglamentaciones, tema con el que recién se involucraría metódicamente Nicholas Habraken.

9- Samuel Milner (1930; FAU 1953), joven arquitecto proyectista del Teatro Municipal General San Martín, recuerda con admiración las visitas que en 1954 hacía al obrador-oficina el ingeniero Jorge Jarach (Trieste 1924-Buenos Aires 1991; llegado a Argentina escapando de las leyes raciales de Mussolini) de Campi y Novara, luego Talleres Metalúrgicos Campi:

Trabajar con gente así, porque eran todas personas de primer nivel, te daba unas facilidades increíbles. Hacían una reunión de subcontratistas, venían ingenieros, pero estaban muy avanzados para aquella época, eran tipos que tenían que hacer un curtain wall cuando nadie sabía cómo hacer un curtain wall acá, lo inventaban. [...]

En escala 1:1 había que hacer el detalle, revisar plano por plano 1:1, la empresa se llamaba Campi y Novara, una empresa que hacía carpinterías, una empresa excepcional, y tenían al frente a un ingeniero muy capaz, pero muy capaz, [...] nosotros habíamos inventado el detalle de carpintería 1:1 y entonces venía él y corregía... “¿pero entonces cómo hacemos esto, ingeniero?”... un muchacho relativamente joven, capacísimo, capacísimo.

10- Casi 15 años después de las visitas de Jarach al obrador del San Martín, el ingeniero Alberto Ortiz Pranno (1937) calculaba Urquiza 92 (1969), uno de los edificios aquí presentados. El recuerdo del trabajo con Ruiz le

resultaba grato porque se preocupaba por cosas por que otros no se preocupaban en edificios para venta y hablaba con orgullo del cuidado en su estructura de la sábana de la escalera (la continuidad en el fondo de las losas). Ernesto Nuño, colaborador de Ruiz en los '60, comentó tras mirar durante una fracción de segundo desde 1 m de distancia el plano 1:100 que este autor le acercaba para consultarle sobre su posible origen en el estudio

ese edificio no es de Ruiz; ¿no ves cómo está compensada la escalera?

Con los cambios en la facultad y los organismos públicos, algunos estudios adoptan el rol de escuelas de oficio. Muchos jóvenes graduados de entonces recuerdan sus meses iniciales como arquitectos aprendices ad-honorem en el estudio de Mario Roberto Álvarez dibujando baños, luego cocinas, luego cocheras, luego plantas enteras. Al igual que Onetto y Ballvé Cañás, Ruiz preferiría en cambio trabajar con uno o dos colaboradores mayores, formados a la vieja escuela; uno de ellos recuerda su reacción cuando algún plano necesitaba correcciones de oficio:

¡Esto no es una academia de dibujo!

3. Macedonio Oscar Ruiz

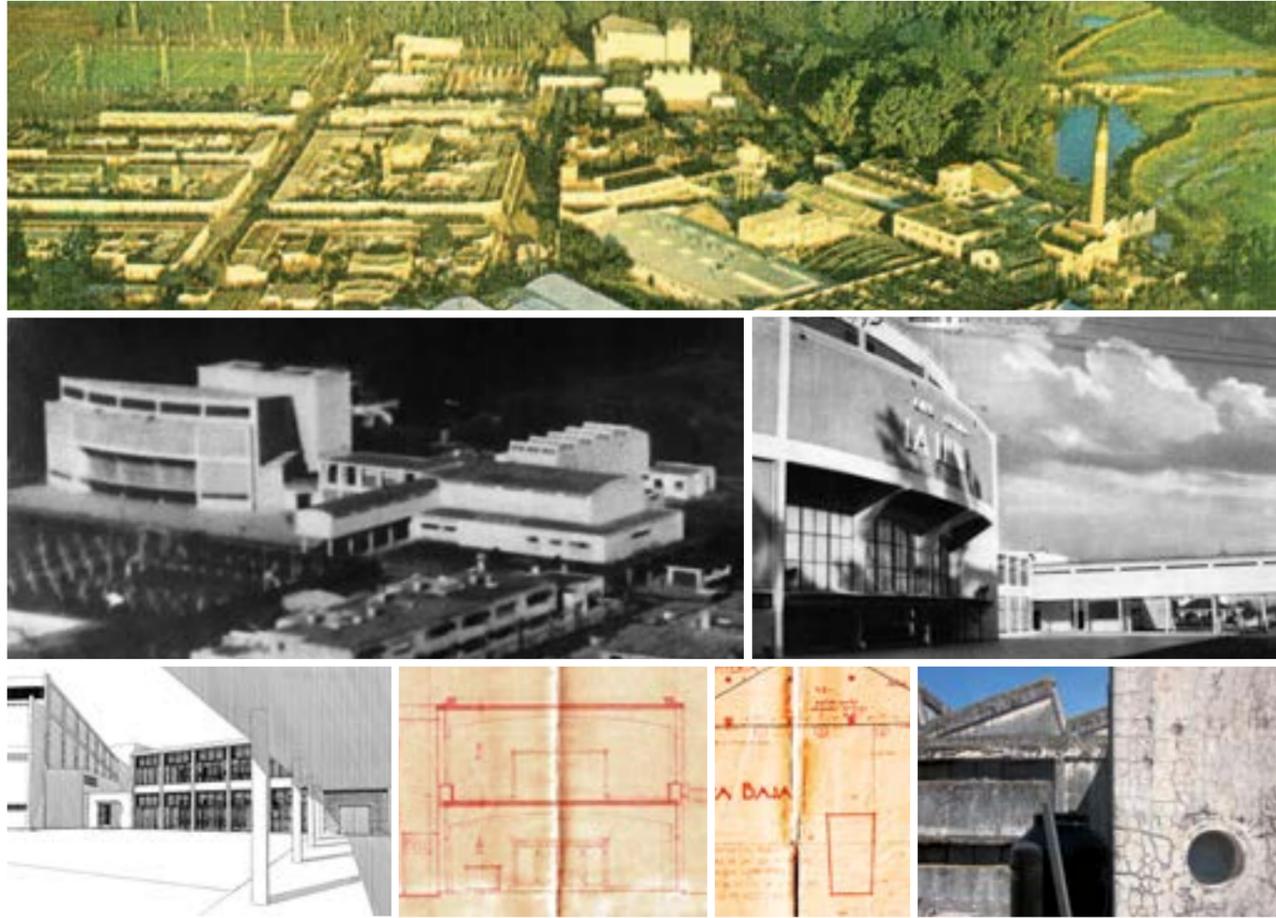
Obras de Espinosa y Lafosse, Ruiz; Álvarez-Ruiz; Ruiz-Villar

En 1944, mientras en sociedad con Mario Roberto Álvarez proyectaba el primer edificio de renta que trataremos en este trabajo, Macedonio Oscar Ruiz proyectaba simultáneamente asociado a Espinosa y Lafosse¹ el conjunto del Cine-Teatro y Club en La Emilia, en las afueras de San Nicolás de los Arroyos. Presentaremos brevemente este complejo hasta hoy inédito para señalar un par de rasgos de la actitud con que este arquitecto llegaba al proyecto de la vivienda colectiva.



Néstor Jorge Espinosa, Juan Carlos José Lafosse, Macedonio Oscar Ruiz, en 1945.

Los arquitectos Néstor Jorge Espinosa (1909-75; EA 1935) y Juan Carlos José Lafosse (1911-68; EA 1934) establecieron en Buenos Aires a poco de graduados el estudio Espinosa y Lafosse; entre sus primeras obras están el edificio de Lautaro 382 (1935) y asociados con Roberto Sajoux, primo de Lafosse, el de Av. Córdoba 2448 (1936). Fundaron además la empresa constructora Dorignac, en la que estaría a cargo de las liquidaciones el ingeniero Mario Chandías y llegaría a tener 400 empleados directos; estudio (Lavalle 1334 1er piso, en donde se hacía proyecto de arquitectura y cálculo estructural) y constructora (oficina central en Corrientes 412 3er piso) realizarían en los '40 y '50 un enorme volumen de obra de arquitectura e infraestructura en todo el país y especialmente en la Patagonia, en gran parte para entidades gubernamentales y eclesíásticas, incluyendo el trazado y la infraestructura de Rada Tilly y la catedral de Neuquén. Muy pronto comenzaría el estudio a asociar a otros arquitectos para el proyecto de las obras de arquitectura: es conocido el caso del edificio de Rodríguez Peña 1310 esquina Juncal en Buenos Aires (1947), proyectado con la arquitecta Angelina Camicia como residencia de Isidoro Diógenes Córdova, de la familia dueña de Industrias Textiles La Emilia; en La Emilia trabajaron por la misma época asociados con Espinosa y Lafosse la arquitecta Carmen Renard (1916?-2002; EA 1939) en las viviendas para empleados, el arquitecto Alfredo O'Toole (1912-65; EA 1938) en la casa de Beba Córdova y el edificio de calderas de la fábrica — y el proyecto del Cine-Teatro y el Club estuvo a cargo de Macedonio Oscar Ruiz (1906-87; EA 1934). A diferencia de otros estudios que operaron con esquemas similares, Espinosa y Lafosse



En las fotos aéreas se ve el conjunto de lo que según el programa fueron dos encargos (cine-teatro, y club social y deportivo), como equipamiento para un pueblo armado en torno a una fábrica textil — fábrica, viviendas y club se levantaban sobre lo que hasta 1969 fue una única fracción de terreno; fábrica y club seguirían siéndolo hasta 1983. El arreglo se enfrenta a las instalaciones deportivas a cielo abierto, sobre una calle que lleva en dos cuadras al portal de acceso al edificio de la administración de la fábrica textil, el foco del pueblo; esta calle es puenteadada por el pabellón sobre columnas que conforma un pórtico de acceso al club. Los edificios se retiran de la calle,

definiendo una amplia explanada para el cine-teatro, una expansión para la confitería, y un recorrido bajo el pórtico hasta la puerta de entrada al club, que abre a un hall de escaleras en que a modo de crucero se reúnen en horizontal y vertical todos los sectores. En el cine-teatro, a su vez, queda definido bajo la platea alta un gran hall de acceso (inexistente, lo mismo que el planteo urbano, en la propuesta presentada poco antes por otra oficina), vinculado con la explanada por un cierre acristalado de toda la altura con puertas dobles a lo largo de todo el frente. Cada uno de los pabellones que se combinan (“a la inglesa”, diría Viollet)² en este conjunto tiene un

asociaban abiertamente al arquitecto que quedaría a cargo de cada proyecto, cuyo nombre aparecía tanto en los rótulos de los planos como sobre los edificios en las firmas en bronce.

Por la época que nos ocupa Lafosse pasaba la mayor parte de su tiempo en las oficinas de Dornic, y Espinosa viajaba haciendo el seguimiento de los clientes y las obras que aparecían por casi todo el país. En 1959-66 Ruiz trabajaría en la oficina de Lavalle 1334 en proyectos como asociado a Espinosa y Lafosse, en participaciones individuales en concursos, y en los proyectos en sociedad con Gabriel María Villar.

2- Es interesante comparar la articulación de este conjunto, incluso con los pocos datos aquí brindados, con la de la propuesta de Aisensoy y Ruiz para el Club San Lorenzo, en un lote intermedio sobre Av. Rivadavia (1938, 3er premio; ver *Revista de Arquitectura* diciembre 1938) y la de los centros sanitarios de Álvarez-Santoro-Breyer (1948-50).

sentido funcional propio y una estructura particular acorde a sus requerimientos espaciales y su rol urbano. El pabellón de confitería en planta baja y salón en planta alta es un esqueleto con cierres acristalados, que permiten desde estos espacios la total apertura visual hacia la explanada a un lado y al parque arbolado al otro, y la visión a través del pabellón entre la explanada y el parque; esta transparencia resulta particularmente notable al estar enmarcada por las grandes masas opacas del cine-teatro y las instalaciones deportivas cubiertas. La estructura de este pabellón se arma sobre pórticos transversales, que permiten el acristalamiento hasta los cielorrasos (los fondos de losa). Observar en los planos la posición prevista originalmente para los toldos, sobre los parapetos de la planta alta, y la sección trapezoidal de las columnas, que aumentan la apertura espacial desde adentro y el acento vertical de la pieza desde afuera. Completamente distinta es la estructura del pabellón del pórtico, que aloja canchas de bowling en su planta alta, y la del teatro, con un esqueleto de orden gigante (tanto más gigante formal y espacialmente por contraste con el delgado techo sobre el acceso, a sólo 2,40 m de altura sobre columnas redondas de acero) y sus paños de cierre; en los pabellones de servicios y en el de pelota vasca, cubierto por un serrucho de prefabricados, se combinan sistemas estructurales murarios y de esqueleto según los frentes deban ser mayormente abiertos o cerrados; en algunos casos el esqueleto se combina con muros portantes sobre los que se ensaya todo tipo de variaciones en las aberturas, incluyendo amplias ventanas horizontales que requieren contrafuertes y dinteles, y nichos con paños

de mampostería de cierre (no portante, de menor espesor) sobre los que a su vez se hacen las aberturas. El conjunto parece un muestrario de las posibilidades arquitectónicas de la estructura portante, las que metódicamente se explora individualmente en función de su rol particular y dentro del conjunto, y combina y contrasta. Obsérvense además los contrastes de escalas en la composición de las piezas — por ejemplo, los distintos roles que el mismo dintel a 2,40 m de altura tiene en el acceso bajo la galería, en el pabellón de confitería, en la entrada al hall del teatro, en el pasaje entre el teatro y la confitería — y las secuencias de espacios internos y exteriores, sobre lo que algo se comentará más adelante. Finalmente, nótese que detrás de todas las variaciones en la expresión hay una única paleta de materiales y sistemas constructivos, conocida, tradicional.

Veamos entonces cómo percibía el desafío del desarrollo privado de vivienda colectiva el arquitecto que venía de los proyectos para la DGA-MOP, SADAIC, y La Emilia. En la introducción a “Seis obras modernas” (*Nuestra Arquitectura* febrero 1952), firmada Álvarez-Ruiz³, escribe con su característico estilo

Al acceder a la publicación en *Nuestra Arquitectura* de las obras que hemos realizado en años recientes, lo hacemos porque, a pesar de nuestra particular apreciación de las mismas, expuesta más adelante, entendemos que tal vez puedan interesar un atisbo de interés para el público lector. Aún a riesgo de predisponer desfavorablemente, encontramos necesario apuntalar la exposición

3-



Álvarez (1913-2011) y Ruiz (1906-87) en *Nuestra Arquitectura* febrero 1952.

Sobre Macedonio Oscar Ruiz y sobre la sociedad de Álvarez y Ruiz se publicaron algunas observaciones en “Ruiz: Apuntes para una celebración”, *Notas CPAU* 27, accesible en internet. A partir de 1940 comienzan a presentarse juntos en concursos, realizan en sociedad algunas de las obras privadas en Avellaneda que Álvarez conseguía a partir de su relación con Alberto Barceló (1873-46) y su trabajo en el departamento de arquitectura de esa Municipalidad (de esa otra estructura saldrían Eduardo Santoro y Gastón Breyer, socios menores de Álvarez en los centros sanitarios del Plan Carrillo a partir de 1948 — el origen de Mario Roberto Álvarez y Asociados), proyectaban los encargos directos de la Municipalidad de Buenos Aires que recibían del intendente arquitecto Jorge Sabaté (el Teatro General San Martín, la ampliación de las tribunas del Lawn Tennis y del edificio del Campo Municipal de Golf, hoy demolido), y proyectaban y dirigían los edificios de vivienda construidos por su sociedad desarrolladora e inmobiliaria PENTA S.R.L. A partir de 1957, mientras completan los proyectos en sociedad que ya tenían iniciados, comienzan a presentarse a los concursos por separado, Ruiz de manera individual y Álvarez con asociados al efecto.

de nuestras obras, con la enunciación previa de opiniones que ellas nos sugieren y otras aclaraciones destinadas a atemperar la exigencia del colega probablemente dispuesto a encontrar riqueza imaginativa, alardes estructurales o disposiciones arquitectónicas de mérito.

En virtud de las consabidas restricciones inherentes a todo problema de "renta" (que encuadran el proceso de la obra en limitaciones económicas, plazos perentorios de entrega, rendimientos insospechados de la distribución, adopción de técnicas y sistemas dispuestos para la rutina y otras imposiciones ineludibles de diversa procedencia), vemos que se malogran laudables e ilusorias intenciones pre-concepcionales del arquitecto, enfrentado desde el comienzo con aspectos que se oponen a la solución meramente arquitectónica.

Queda así virtualmente expresada, si no la justificación plena, una explicación de las pretensiones limitadas del trabajo expuesto. La comprensión del colega, que vive seguramente en sus obras iguales circunstancias, permitirá cohesionar nuestra actitud al publicar las nuestras, y quizá incline su juicio a aquilatar en ellas, más que valores arquitectónicos depurados, algo de la lucha que supone todo trabajo con alguna elevación de miras y la posibilidad de esbozar una superación en futuras realizaciones. De las que ahora exponemos cabría en todo caso destacar como presuntas cualidades, un acierto de equilibrio entre el aspecto utilitario y el arquitectónico; la expresión definida o velada de los distintos elementos del plano al exterior; la utilización del color como recurso plástico y cierta unidad de producción o sello personal.

El valor específico de las obras expuestas, está determinado y nuestra autocrítica no pretende modificarlo; pero en base a este complemento, quizá se la juzgue un poco también por nuestras intenciones, por lo que representan como esfuerzo en un medio no muy propicio, y por nuestro expresado deseo de superación.

Como rápidamente se percibirá en la serie de fotos

exteriores presentadas a continuación, y a pesar de tantas circunstancias adversas motivo de protestas y disculpas, la experimentación es constante también en la vivienda colectiva, con soluciones sucesivas de valor general que pasan a ser jalones en la exploración en vez de puntos de llegada en la búsqueda de fórmulas.⁴ En la presentación de las obras el lector podrá realizar observaciones más detalladas, en algunos casos comparando incluso entre etapas del proceso de diseño de un mismo edificio; aquí sólo adelantaremos algunas consideraciones particulares para este arquitecto, que se suman a las generales enunciadas en "Algunas constantes".

El mejor punto de partida para el seguimiento en las obras de las preocupaciones de Ruiz nos lo ofrecen las conferencias de Auguste Perret (1874-1954) en Buenos Aires, en 1936. Perret había estudiado con Guadet, enseñado talleres en la École des Beaux Arts, y se veía a sí mismo como un clásico — y en la Escuela de Arquitectura de Karman reflexionaba citando a Racine y Delorme para luego mostrar como arquitecto consagrado obras de programas, tecnologías y escalas modernas realizadas a lo largo de más tres décadas, comenzando con los departamentos de Rue Franklin de 1904.

Sobre la arquitectura de esqueleto de hormigón armado dice Perret en la traducción de Villalonga

Si se trata de construir en hormigón armado, el recinto [...] será hecho con pilares, espaciados ampliamente, que soportarán las bóvedas. Al conjunto de este sistema llamamos estructura y esta estructura es al recinto lo que el esqueleto es al animal; de la misma manera que el esqueleto rítmico, equilibrado, simétrico del animal contiene y soporta los órganos más diversamente colocados, de la misma manera, la estructura del edificio deberá ser compuesta, rítmica, equilibrada y aún simétrica; contendrá los órganos, los servicios más diversos exigidos por su destino y su función.

Esa es la base misma de la Arquitectura.

Si la estructura no es digna de permanecer aparente, el arquitecto ha cumplido mal su misión.

El que disimula un pilar, una parte de sostén ya

4- La serie trae a la memoria la observación de Semper sobre la vasija de los griegos en la época clásica,

nos asombran [la] riqueza inventiva y las variaciones expresivas que los maestros helenos produjeron a partir de las más simples combinaciones en la ubicación, el número, la forma y la unión de las asas. Al igual que en la abundancia de la creación natural, desespera encontrar el hilo de un principio dentro de esta variedad, y sin embargo se lo reconoce en que la obra, cuando es digna del maestro, parece como si no hubiera podido ser de ningún otro modo — a pesar de que en otra obra la misma tarea esté resuelta de manera distinta e igualmente magistral. Se lo reconoce en lo **típico** que, dentro de esta variedad, tienen estampado en común ciertas configuraciones en sí completamente distintas. [Der Stil, §113.]



San Mateo 3746 (MRA-MOR, 1945). Combate de Los Pozos 1164 (MRA-MOR, 1946). Hortiguera 20 (MRA-MOR, 1946), en *Nuestra Arquitectura* febrero 1952. Rivadavia 6016 (MRA-MOR, 1947).



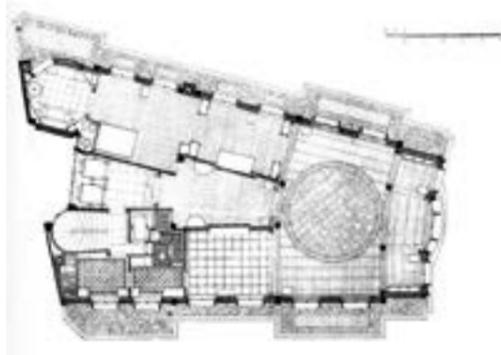
San José 1121-1135 (MRA-MOR, 1948). Alsina 3263 (MRA-MOR, 1950). Yapeyú 93 (MRA-MOR, 1950).



Parera 65 (MRA-MOR, 1953). Potosí 3857 (MRA-MOR, 1955). Posadas 1695 (MRA-MOR, 1959). Yapeyú 27 (MRA-MOR, 1959).



Arenales 1167 (MRA-MOR, 1959). José Bonifacio 1914 (E&L-MOR, 1962). Santa Fe 740, Acassuso (MOR-GMV, 1964). Güemes 908, Vicente López (MOR-GMV, 1968), foto de Manuel Gómez Piñeiro.



Último piso de **51-55 Rue Raynouard** (1929-32), departamento de Auguste Perret. En el mismo edificio estaba su estudio. Observar el rol definidor espacial de las vigas y el cielorraso; las columnas y vigas en hormigón visto; el parquet marcando recintos dentro del gran espacio general; las columnas cercanas por razones arquitectónicas (unos 2,30 m entre ejes de columna en el paso desde el hall al estar, cuando en la otra dirección hay luces de más de 5 m); la enfilada de recintos en el ala de dormitorios, vinculables mediante puertas dobles entre placards; la planta muy libre por detrás del orden reglado de la fachada, especialmente en las zonas de servicios. El cerramiento exterior de la caja de ascensores es vidriado, y desde ventanas en las cabinas se ven perspectivas de París hacia la Torre Eiffel. En época de Perret equipado con muebles y alfombras tradicionales.
Planta de http://lapisblog.epfl.ch/gallery3/index.php/20140709-01/perret_a_perret_g_immeuble_perret_1930.

sea al interior o al exterior se priva del elemento más noble de la arquitectura, de su más bello ornamento. La arquitectura es el arte de hacer cantar al punto de apoyo.

[Conferencia del 18 de agosto de 1936, en *Revista de Arquitectura* septiembre 1936, pág. 429.]

Esa preocupación “grecogótica” por la expresión del esqueleto de hormigón armado como dador del orden espacial y formal⁵ contrastaba, por supues-

to, con la concepción primariamente plástica que presentaba Le Corbusier en cada publicación de su obra⁶. Exploraciones sobre la expresión en fachada del esqueleto y sus paños de relleno aparecen a partir de San Mateo 3746 (1945). Tanto en el exterior como en el interior se busca sistemáticamente sin embargo el menor número de columnas y las vigas de mayor luz, tomando en esto distancia de Perret (para quien las columnas y vigas tenían el

5- Ver Collins, *Concrete: The Vision of A New Architecture* (1959), excelente libro cuyo título resulta equívoco para lo que estrictamente es un estudio sobre Perret. El texto y su introducción, que derivan a otros textos muy recomendables también, presentan a Perret como culminación de una búsqueda arquitectónica que comienza en Francia en el siglo dieciocho, a saber la unificación de

- la ligereza material y la legibilidad de la expresión estructural de las iglesias góticas (delgados arcos, bóvedas, contrafuertes, arbotantes, pináculos, que siguen las líneas de las fuerzas; contruidos con bloques pequeños) con
- la expresión del orden griego de columna y viga (un orden formal platónico, de horizontales y verticales, posibilitado por los grandes bloques de piedra) que Laugier había relacionado con la cabaña primordial (de troncos, carpintería, y paños de simple cerramiento); esqueleto clásico que en Roma y el Renacimiento había quedado relegado a articulación espacial superpuesta a la estructura portante de muros, pilares y bóvedas.

A esta búsqueda se la suele llamar “el ideal grecogótico”, a partir del trabajo de R. D. Middleton, especialmente “The Abbé de Cordemoy and the Greco-Gothic Ideal”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, parte 1 en vol. 25, 3/4 (1962) y parte 2 en vol. 26, 1/2 (1963).

6- Ver además la nota de Le Corbusier en *L'Esprit Nouveau* 6 (1921) pág. 704, en la que observa críticamente que un proyecto en que trabajó durante su paso por la oficina de Perret

rendía tributo a la moda de la época de ‘expresar la construcción’.

En *Entretien avec les étudiants* (1943), capítulo 10, dice Le Corbusier

Mostrar o no mostrar las columnas, que [en cualquier caso] cumplen obedientemente con su deber de soportar el edificio, no es más que una cuestión de estética personal sobre la que no hay ninguna necesidad de discutir.

Comparar el Palais de Bois de Perret con cualquiera de los pabellones temporarios de exposición de Le Corbusier.

rol arquitectónico de definir el recinto)⁷; ver las columnas en los frentes de Parera 65, Manzone 1035, Urquiza 56. En algunos casos más tardíos primará la expresión del paramento, marcándose gráficamente la viga pero no la columna — ver los cabeceros de Posadas 1695 y Güemes 908.⁸

En cambio en el interior de departamentos con estructura de columna, losa y viga, las largas vigas determinan espacio pero las columnas se esconden — ver el ajuste de las plantas, las asimetrías, y los mecanismos para evitar la expresión de las columnas internas en Yapeyú 27.

Esa distribución de las columnas en los pisos tipo — libre, funcional, elegante por su economía pero no expresada, en vez del orden estructural a priori por dentro del cual las particiones y demás elementos componen la planta a la manera de Perret — frecuentemente requiere acompañar las particularidades espaciales de la planta baja con particularizaciones en su esquema estructural: ver los cielorrasos suspendidos que ocultan las vigas en Parera 65, Yapeyú 27 (recubriendo también una viga de transición), Manzone 1035; tanto en Parera 65 como en

Yapeyú 27 ese cielorraso se extiende por debajo de los patios de aire y luz, preservando con un compluvium la entrada de luz pero alterando o eliminando la forma del patio en la planta del hall; este orden espacial distinto (el “espacio sandwich”) de planta baja a menudo se expresa en el frente con revestimientos particulares que aluden a un basamento ahuecado. El rol estructural primordial de la viga de hormigón armado, es decir de la continuidad estructural horizontal en vez de la vertical, se manifiesta también en las estructuras de transición que Ruiz usa repetidamente en todo tipo de proyectos, incluyendo la vivienda. En SADAIC los pórticos de transición permiten apilar alas de vivienda y un patio lateral sobre un gran salón (en un *parti* tradicional tal apilamiento hubiera sido inconcebible, y el gran salón con su cubierta ligera habría requerido un gran patio en los pisos superiores, o alternativamente columnas intermedias), y los elementos estructurales se expresan articulando el espacio que cubren; en el club de La Emilia (1946), una viga atípica y un tensor permiten suspender una circulación y liberar espacialmente el punto en que se reúnen múltiples niveles y direcciones sobre el



SADAIC, Lavalle 1547 (1939-42), vigas de transición articulando el salón de planta baja; en los pisos superiores hay arriba de este espacio cuerpos edilicios rodeando en tres lados un patio lateral de aire y luz. Martínez Moiron, *El mundo de los autores: La historia de SADAIC*. Club en La Emilia (1946), hall de escaleras, viga que se desvía de la ortogonalidad y tensor sosteniendo la pasarela que lleva a la tercera galería sobre la cancha de pelota.

7- En la conferencia del 25 de agosto de 1936 dice Perret

no es por el hecho de que se puede hacer grandes luces que haya que hacerlas

y en otras partes se refiere a la frecuente conveniencia, a partir del rol espacial del esqueleto, de luces menores que las técnicamente posibles.

8- A diferencia de Perret, que controlaba una constructora y podía explorar agregados, dosificaciones, encofrados, vibrados y procesos de terminación para dejar visto el hormigón in situ o premoldeado, Ruiz empleaba los métodos constructivos habituales en el mercado para que el edificio lo pudiera cotizar y construir cualquiera (ver el caso de Urquiza 92, Acassuso). El esqueleto de hormigón armado se expresaba como idea, como parte del orden formal y espacial, por medio del revestimiento — y no como material.

hall de acceso. Transiciones de todo tipo resultarán fundamentales también en el teatro de La Emilia, en la tribuna ampliada del Lawn Tennis, y en el Teatro Municipal General San Martín — y son también inesperadas vigas de transición, ocultas, las que permiten las radicales variaciones en el orden espacial en la planta baja de Yapeyú 27 y el último piso (el departamento de Ruiz) de Posadas 1695.

También para la ventana doméstica, para la que continuamente se exploran variaciones, la preocupación fundamental está en plena sintonía con Perret:

He aquí ahora uno de los órganos más importantes del edificio y de la arquitectura: la ventana.

La facilidad, gracias al hormigón armado y al acero, de hacer grandes luces, ha llevado a ciertos arquitectos a hacer ventanas horizontales. Esta disposición no es nueva. Es la de nuestras casas góticas o de nuestras hilanderías al principio de esta industria. El hecho de que sea posible hacer una cosa no justifica que ella se imponga. La ventana horizontal da sensiblemente la misma cantidad de luz que la ventana vertical pero esta luz está mal repartida. El suelo queda en sombra, los hermosos parquetes, los ricos solados, los mosaicos, las alfombras, están sacrificados. El cielorraso también está en sombra y cuando estamos sentados en una habitación que tiene una ventana horizontal ésta nos impide ver el jardín, la calle, etc.; el gran dintel nos esconde el cielo. Estamos condenados al panorama a perpetuidad.

Esta visión es triste, cansadora, y en la ciudad las más de las veces el panorama queda reducido a las casas de enfrente. La ventana horizontal se cierra difícilmente, ya sea a guillotina o corrediza; si es de madera funciona mal, si es metálica lucha victoriosamente contra el radiador y hay siempre gran dificultad para limpiar los vidrios. ¿Celosías? Sólo la cortina de enrollar es posible. Para disminuir la luz por poco que sea, esta cortina al bajar suprime el pequeño rincón de cielo dejado por el gran dintel y la ventana queda reducida a las proporciones de un respiradero.

La ventana horizontal ventila defectuosamente.

No evacúa ni los gases pesados que están en el suelo ni los livianos que están en el cielorraso.

La ventana vertical reparte mejor la luz; alumbr

el cielorraso, valoriza los parquetes, los solados, las alfombras. El cielorraso bien iluminado refleja la luz, la difunde. Estando sentados, vemos por tales ventanas el jardín, la calle, el horizonte y el cielo. La ventana vertical, que va desde el piso al cielorraso, se cierra herméticamente y sin esfuerzo por medio de hojas pivotadas, y puede abrirse con facilidad. La limpieza de los vidrios es fácil: apenas entreabierta esta ventana, presenta en toda la altura de la habitación una hendidura vertical que constituye la más perfecta de las ventilaciones. [...]

El cierre durante la noche se hace por medio de postigos con pivotes que al acercarse reservan una abertura más o menos estrecha, pero que, extendiéndose desde arriba hasta abajo de la abertura deja ver el jardín, el horizonte, el cielo. Y he aquí a Philibert Delorme. ¿Qué dice en su curso de arquitectura? “Siempre he reconocido por experiencia que para hacer una vivienda agradable hay que abrir la ventana lo más alto que se pueda; de lo contrario las salas tienen un aspecto melancólico”, y además, ¿la ventana vertical no encuadra acaso al hombre? ¿No está de acuerdo con su silueta? [...]. En resumen no hay duda para la vivienda: la ventana vertical, que abarca del piso al cielorraso y cuyo ancho pueda según el caso extenderse a todo el ancho de la habitación, es la única razonable.

[Conferencia del 25 de agosto de 1936 en *Revista de Arquitectura* octubre 1936, pág. 511.]

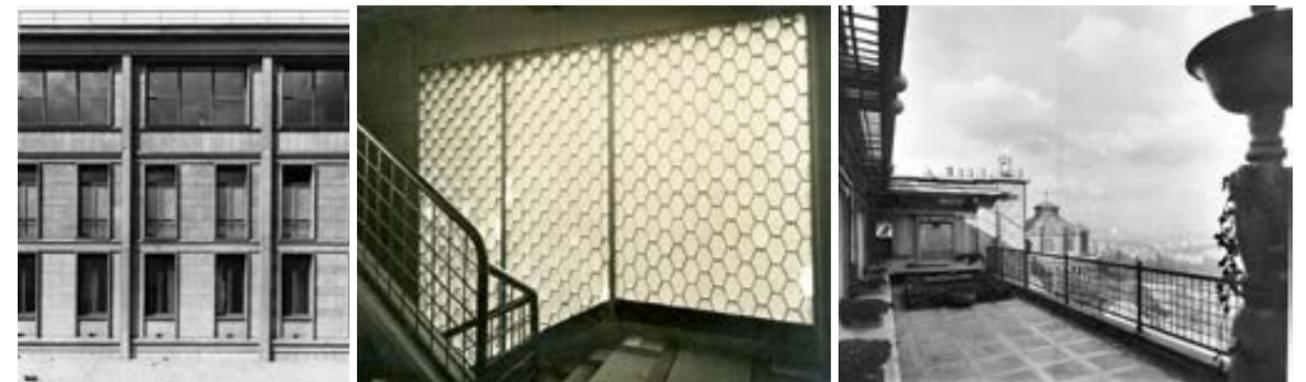
Observar los sucesivos ensayos de cortinas venecianas exteriores e interiores como mecanismo de graduación de iluminación natural y vistas, ventanas verticales con diferentes modos de apertura, celosías, cristal translúcido en barandas y aberturas⁹; a menudo se perciben varios paños semitransparentes superpuestos en el espacio. Ver también la expresión en el marco de carpintería del rollo para la cinta de la cortina (Rivadavia 6016, casa Podestá; un colaborador de aquella época lo llama “el invento de Ruiz”), y el elaborado arreglo de las aberturas de Yapeyú 27. Además hay para los dormitorios puertas acristaladas batientes a balcones, con y sin banderolas (Alsina 3263, Güemes 908), y en varios casos ventanas horizontales sobre la altura de placard (Alsina 3263, contrafrente de Yapeyú 27).¹⁰

Otras características recurrentes en las obras de vivienda de Ruiz son:

- la concepción unitaria de la forma (plástica, “proporcional” en términos semperianos) del edificio de pisos, con ajustes en vertical (base, desarrollo, remate) y en horizontal (unidades extremas, muros cabeceros), frente a lo que sería el énfasis en el sistema repetitivo potencialmente abierto, indefinido (más característico en lo carpinteril, modular), además de las operaciones mínimas con que se ajustan medidas, proporciones, y formas (ver la medianera de Manzone 1035, al nivel de tanque de agua y sala de máquinas); un ejemplo llamativo del ajuste a la situación particular son los balcones del primer piso de Potosí 3857, Posadas 1695, Urquiza 56 (especialmente interesante este último además porque la viga de frente de los pisos típicos queda sobre planta baja contenida en el espesor del contrapiso, cambiando la escala de la entrada), que descienden desde su posición típica para alinear su fondo de losa con el cielorraso del hall de planta baja y extenderlo sobre la vereda: la estructura se acomoda al espacio, en vez de regirlo;
- la construcción económica, como si se dijera vernácula, y la energía del proyecto puesta en la composición general antes que en el diseño del componente y la especificación del material; los alféizares de baldosas de cerámica colorada de

20 x 20 se repiten hasta en las obras más inesperadas (cine de La Emilia, José Bonifacio 1914);

- los revestimientos exteriores pétreos en planta baja (revoques con agregado expuesto *Fulget*, revestimientos de laja de Mar del Plata irregular — llamados *opus incertum* en los planos) y cerámicos en los frentes y fajas con gran exposición a la intemperie en los pisos altos;
- la superposición de pantallas de vidrio armado, moldeado, arenado o coloreado, celosías de madera, premoldeados, mallas de acero, alambre artístico, y cortinas venecianas, dando un gradiente de privacidad entre el exterior y el interior, y la lectura en perspectiva de la superposición de planos y espacios y la profundidad en el movimiento;
- los paños de colores vivos en los frentes, especialmente en los de mampostería revocada tendida a modo de cierre en el armazón de hormigón armado o los opacos en los sistemas de carpintería (rosados en Potosí 3857 y ocres en Posadas 1695; azulejos amarillos en la planta baja, protegida por un cantero, de Santa Fe 740, Acassuso; paredes rojas en Urquiza 56; rojo anaranjado en Urquiza 92);
- la provisión de luz natural para todos los espacios, incluyendo las circulaciones comunes en los pisos altos, las escaleras comunes, y a menudo los locales de servicio (ver el subsuelo de Alsina 3263);
- la modulación espacial y la preocupación por el reconocimiento de jerarquías, umbrales y



Tres fotos de obras de Perret mostradas en las conferencias de Buenos Aires de 1936 y reproducidas en *Revista de Arquitectura*. **Servicio Técnico de las Construcciones Navales**: comparar con el armazón en San Mateo 3746, los edificios industriales de Álvarez-Ruiz de la misma época, y el salón del club en La Emilia. La escalera de los departamentos en Rue Franklin (1904) con su pared translúcida, y la terraza del último piso, vivienda de Perret — foto que recuerda inmediatamente a la terraza de Posadas 1695, vivienda de Ruiz. Ver también las barandas de aspecto industrial. www.citechailot.fr.

9- El esqueleto llevado al paramento de fachada en el edificio de vivienda y la búsqueda de un equivalente moderno a la ventana balcón francesa parecen haber sido por esta época preocupaciones clásicas más bien particulares de Ruiz. Comparar con obras en la misma época de Álvarez con otros socios, como Lavalle 5 en Avellaneda (1949) y Humberto Primo 1645 (1950), y hasta cuando proyectaba “en clásico” — allí donde podría haber seguido textualmente a Perret — como en Agüero 1471 (1947).

10- Esas ventanas altas de los dormitorios de Alsina 3263 (1950) reaparecen en el contrafrente de Yapeyú 27 (1959), en donde ocasionaron

protestas de los compradores en el pozo. No se repetirían; incluso en las cocinas de Manzone 1035 (1966) aparece durante el proceso de diseño una segunda pequeña ventana para vistas por debajo de la originalmente única ventana alta.

secuencias, procesión y llegada, a veces por medio de operaciones mínimas de expansión y contracción, además de mediante la luz natural; ver los procesos de diseño de Potosí 3857, Yapeyú 27, y los accesos de Manzone 1035, Arenales 1167 (1959);

- la lectura del orden total del edificio en la secuencia del hall de entrada (estructura, circulaciones verticales, muros medianeros; dimensiones totales y geometría del terreno, presencia del patio); ver cómo se explica el edificio en los halls de Yapeyú 27, Manzone 1035, Urquiza 56, Santa Fe 740;
- el cuidado puesto en la experiencia de las cocheras y el acceso en auto, y jerarquización conjunta de los accesos peatonal y vehicular (Bonifacio 1914 por un pasaje lateral para autos y peatones, al modo del petit hotel; Urquiza 56 con una extensión de la vereda, con luz al fondo y el acceso acristalado en el centro);

- la fachada como superposición de sistemas de esqueleto principal, balcones y barandas, aberturas, cada uno con su orden, y la progresiva desaparición de la lectura del recinto en fachada (ver el proceso de Yapeyú 27).

En la gran mayoría de estos proyectos de vivienda, revisados hasta último momento en búsqueda de la síntesis en el diseño, tanto Álvarez-Ruiz como Ruiz-Villar¹¹ actuaban como desarrolladores — ubicando el terreno, reuniendo a los inversores, y participando a menudo ellos mismos con capital, además de con su trabajo; la economía de la construcción era una consideración central. Álvarez vivió un tiempo en San José 1121 (1949), y Combate de Los Pozos 825 (1951) se levantó sobre una planta baja construida pocos años antes como la casa de sus padres; años más tarde Ruiz viviría en el piso trece de Posadas 1695, y Álvarez en el noveno; Villar viviría unos años en Santa Fe 740.

11-



Ruiz y Villar alrededor de 1969.

Macedonio Oscar Ruiz (1906-87) y el ingeniero Gabriel María Villar (1933-2008) se conocieron durante la construcción del Teatro Municipal General San Martín, en cuyas etapas finales el recién graduado Villar trabajó para la constructora Benito Roggio e Hijos. En 1964 Ruiz le propone a Villar el desarrollo en conjunto de un edificio de vivienda, que sería Santa Fe 740; en este desarrollo se asociaría también la constructora Enderle Tauber y Cía., que había construido Alsina 3263 (1950) de Álvarez-Ruiz. En tres años realizarían con esquemas similares una serie de edificios de vivienda en Acassuso y Vicente López, la mayoría de ellos con Alberto Zanotti como inmobiliaria. En estos años de trabajo con el bastante mayor Ruiz, Villar sólo observaba el proceso de proyecto y documentación, y no hacía el cálculo estructural; su perfil era de director/constructor y contacto para todo lo que sucediera fuera de la oficina (en épocas posteriores haría también sus propios proyectos). Es recordado como un gran organizador, y como ingeniero nada convencional: su casa de fin de semana en Pacheco (un gran techo de fondo plano que forma amplias galerías de juego y cubrecoches; equipamiento realizado en mampostería, instalaciones en gabinetes accesibles, acceso al canasto de ropa sucia desde los dormitorios y el lavadero, presurización por tanque hidroneumático, piso radiante, elaboradas carpinterías de embutir), fue publicada en el suplemento de Arquitectura y Decoración de *La Prensa*, 25 de febrero de 1973. Además era patrón de yate, y años más tarde sería también piloto civil — en todo aspecto un contrapunto con el más introspectivo y sedentario Ruiz, que prefería los tableros de dibujo y ajedrez, y con quien la complementación parece haber sido excelente. En Urquiza 92, la última obra de la serie de Ruiz-Villar, el inversor original no puede continuar la construcción una vez terminado el hormigón armado, y vende la obra a cambio de metros cuadrados a una constructora que la termina a partir de la documentación, sin contacto con los proyectistas-directores originales. Villar pasa a dedicarse a la construcción de grandes torres en Belgrano proyectos de Casadó-Macome (Villar era primo de Macome, y en su constructora SADEC seguiría trabajando una de las hijas de Ruiz), además del proyecto propio y dirección de varios edificios, y la colaboración en la dirección de grandes obras de otros estudios; Ruiz se trasladaría poco después a San Pablo, Brasil.

1945 Guevara 102 esquina Leiva

Espinosa y Lafosse, Ruiz

Inédito

Oficinas y talleres de ebanistería y marmolería de Mahlnecht Hermanos en planta baja, y viviendas de los socios en planta alta. Los sudtiroleses Mahlnecht, llegados a Buenos Aires a partir de 1924, hacían equipamiento religioso y estatuaría para obras en todo el país — seguramente de allí vendría la relación con Espinosa y Lafosse, muy activos en obras para la iglesia católica. El edificio de Guevara 102 aparece listado entre los “de departamentos” en un curriculum vitae con una selección muy reducida de obras preparado por Ruiz a fines de los '70.

En la composición es interesante la manera en que los cuerpos de una crujía sobre una y otra calle se encuentran en la esquina vaciada (axialmente desplazada, debido al retiro de uno de los cuerpos, con respecto a la línea municipal de esquina); la escala gigante de los cuerpos y el vacío en la esquina, y el uso de los balcones para recuperar la escala de los pisos hacia los edificios vecinos; el esqueleto que en la composición de expresión muraria se desprende a modo de edículo sobre la calle Leiva (con una galería en planta alta de carácter doméstico, en medio de elementos de otras escalas y caracteres). Comparar la composición de los cuerpos con la del más pequeño y sencillo Anatole France 483 esquina Comodoro Rivadavia en Avellaneda, de Álvarez-Ruiz (~1944). Comparar la articulación y la puerta de esquina, en el proyecto giratoria, con la del pasaje entre el teatro y la confitería de La Emilia. Las viviendas se expanden sobre la cubierta del taller a grandes terrazas que a modo de jardines suspendidos balconean hacia el playón de maniobras. En las etapas finales de la obra estuvo a cargo el arquitecto Jorge Constantino Ruiz Luque (1913-89), sin relación con Macedonio Oscar Ruiz.

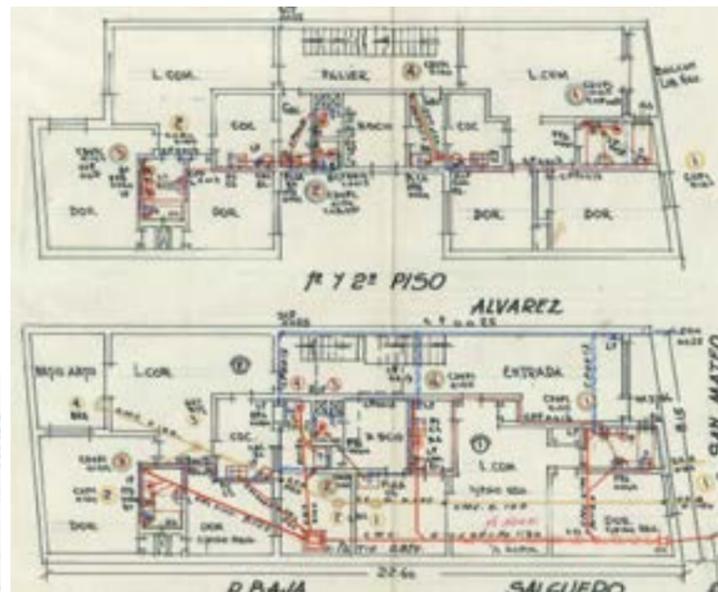


1945 San Mateo 3746

Álvarez-Ruiz
Frente 8,17m.

Inédito

Columnas continuas verticales, vigas recedidas al modo de un encastre de carpintería. Observar los cambios de escala en la entrada y los balcones.
Comparar con la fábrica D'Alvia Hijos en Saraza 1140 (1944; inédita), y la confitería del Club Social y Deportivo La Emilia (1946; inédita).



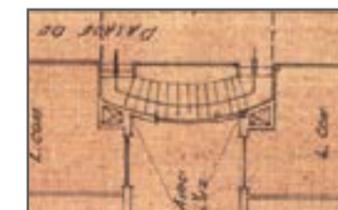
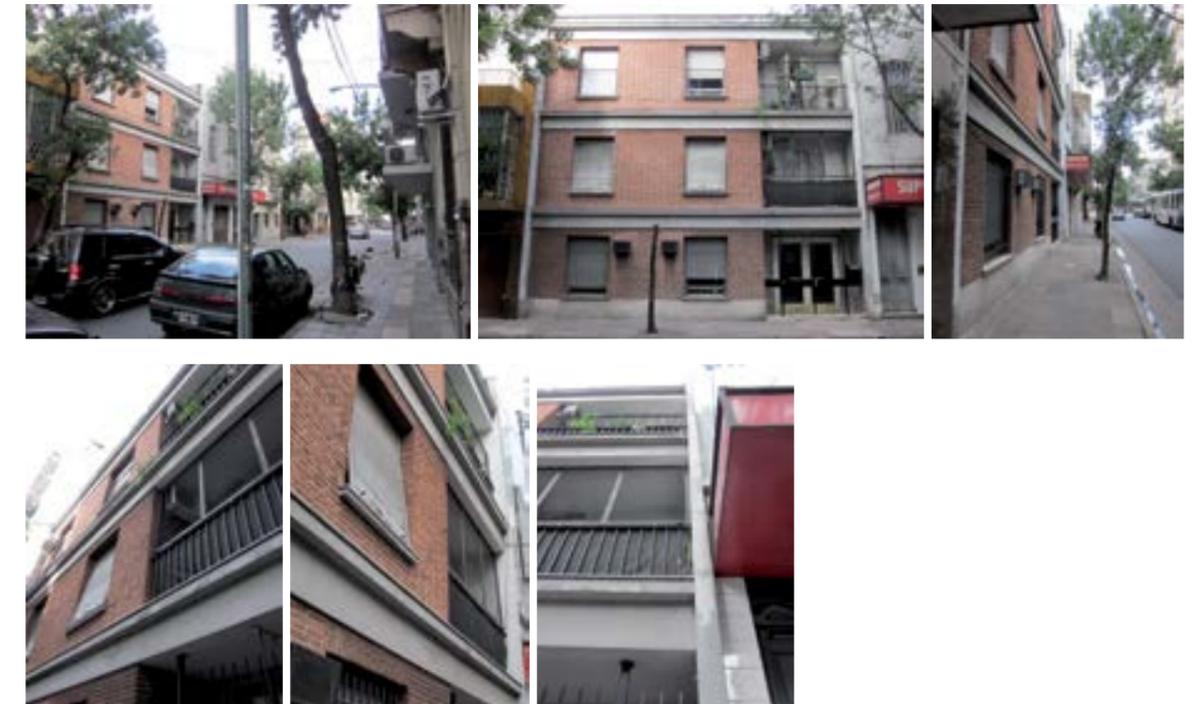
Dálvia Hijos, Saraza 1140. Álvarez-Ruiz, 1944.



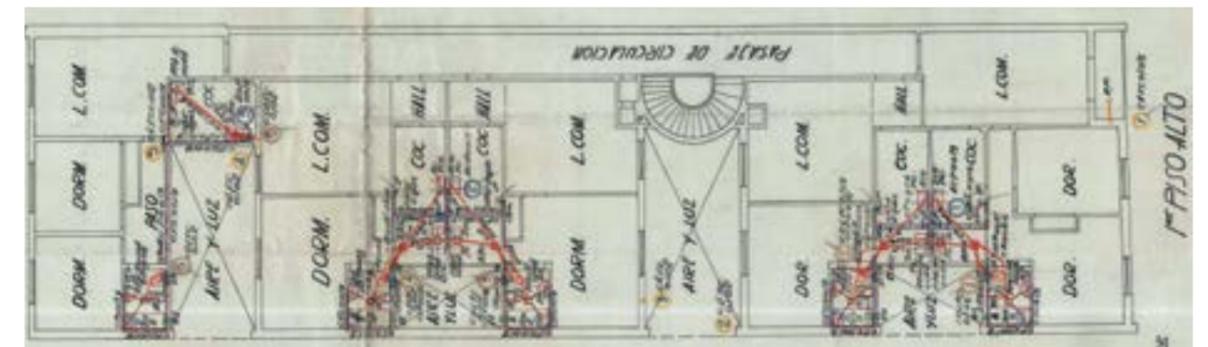
1945 Combate de Los Pozos 1164

Álvarez-Ruiz
Frente 10,71 m.

Inédito



Plano temprano.



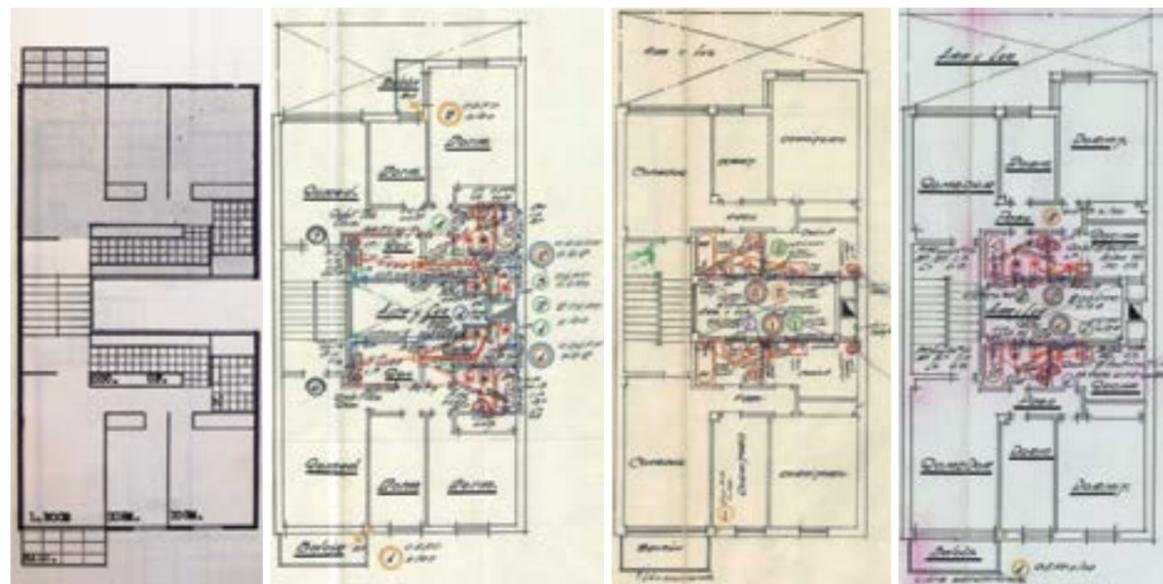
Plano final.

1946 Hortiguera 20

Álvarez-Ruiz
Frente 8,65 m.

Nuestra Arquitectura
febrero 1952

Los dibujos de publicación muestran un proyecto ideal, aparentemente imposible por una diferencia en la medida disponible para el patio trasero, o tal vez por la no concreción de alguna intención de contrato de servidumbre. La ventilación de la caldera cierra la medianera en el proyecto construido. También difieren el contrafrente y la distribución de las áreas de servicio. Originalmente venecianas exteriores.



Planta ideal, publicada como planta real en *Nuestra Arquitectura* febrero 1952.

Obras Sanitarias, mayo 1946.

Obras Sanitarias, septiembre 1946.

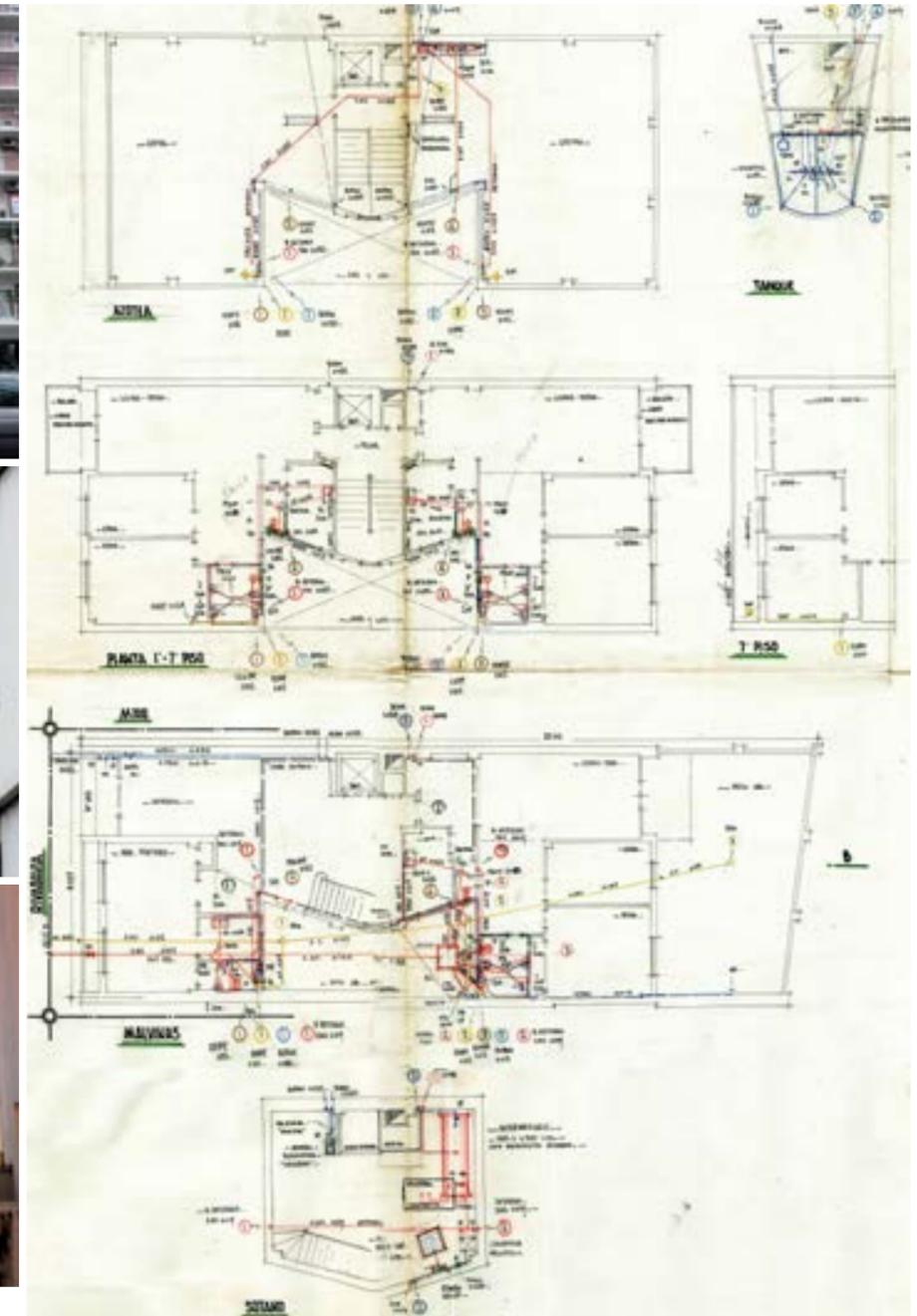
Obras Sanitarias, abril 1947.

1947 Rivadavia 6016

Álvarez-Ruiz
Frente 8,77 m.

Inédito

Caja de enrollar, y caja para la cinta de enrollar ("el invento de Ruiz", según un colaborador) en la carpintería. Patio accesible desde el hall, y pluma para izado desde las terrazas, para mudanzas; arreglo que se repetiría en muchos edificios siguientes. Modelado del tanque de agua.

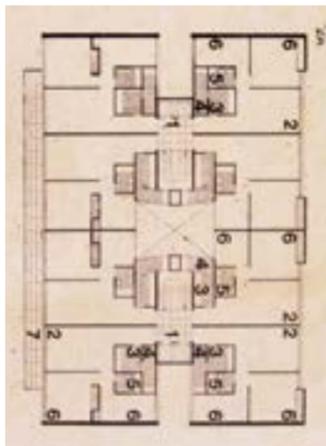
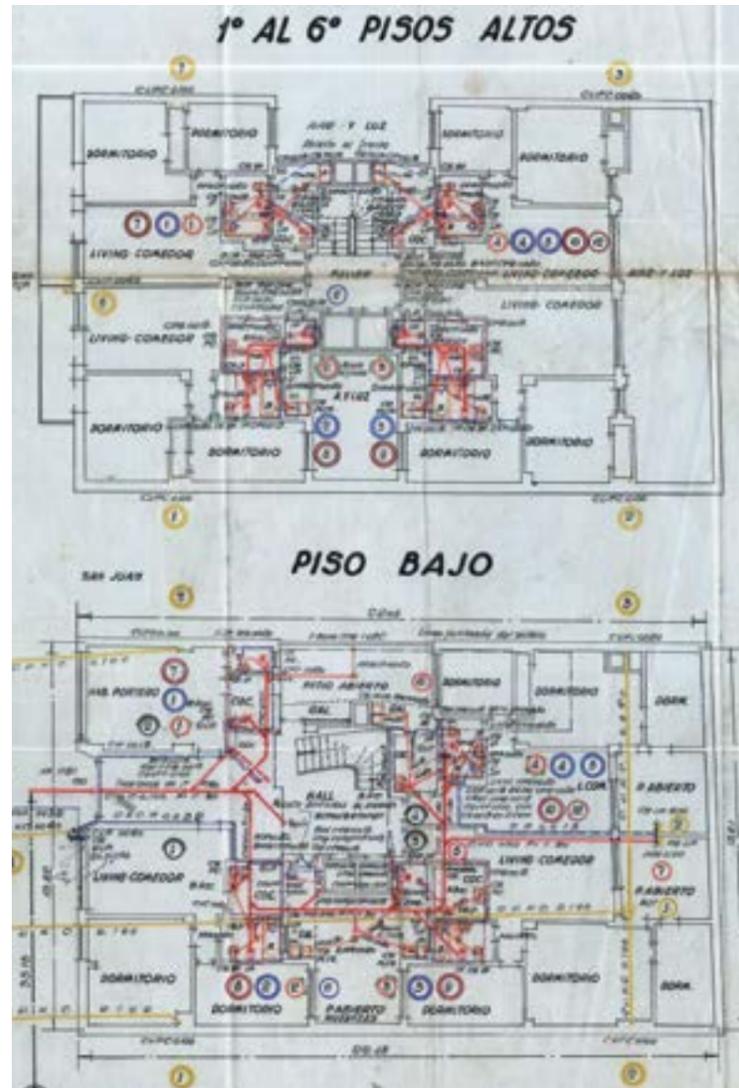


1948 San José 1121 y 1135

Álvarez-Ruiz
Frente 13,83 m.

Canon 1, 1950
Summa 80/81, septiembre 1974

Dos edificios siameses, construidos para el mismo inversor en etapas inmediatamente sucesivas. Mancomunidad patio.
Superposición de órdenes independientes de esqueleto, balcones, llenos y vacíos, carpintería; desaparece la ventana como expresión exterior de los recintos, cuya distribución se hace irreconocible.
Integración de la carpintería del dormitorio de frente al sistema del estar; posibilidad de unir los dos recintos.
Venecianas exteriores. En los paños centrales del conjunto, la viga (por delante de la cual suben las cortinas venecianas) recedida por detrás del filo del muro inferior.

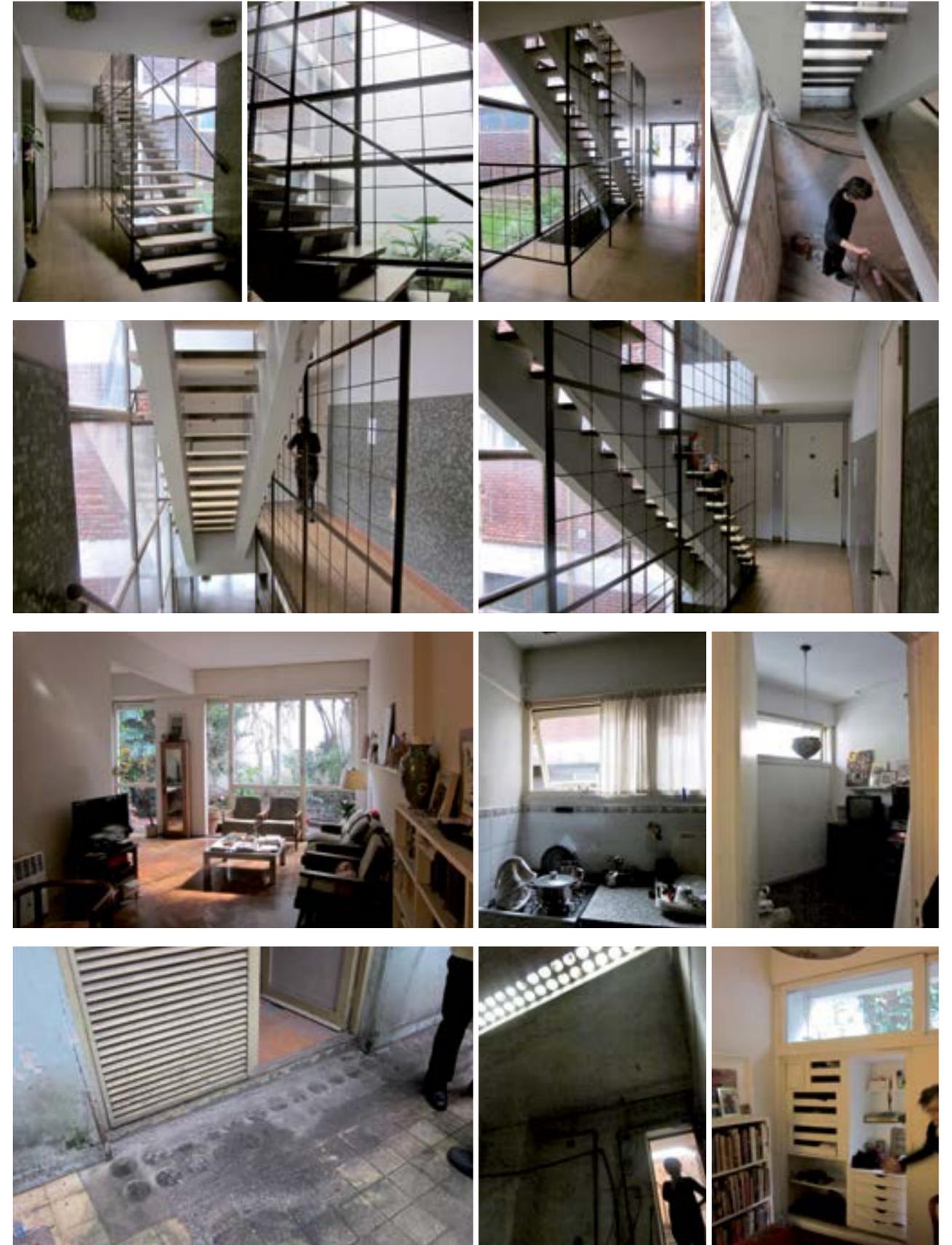
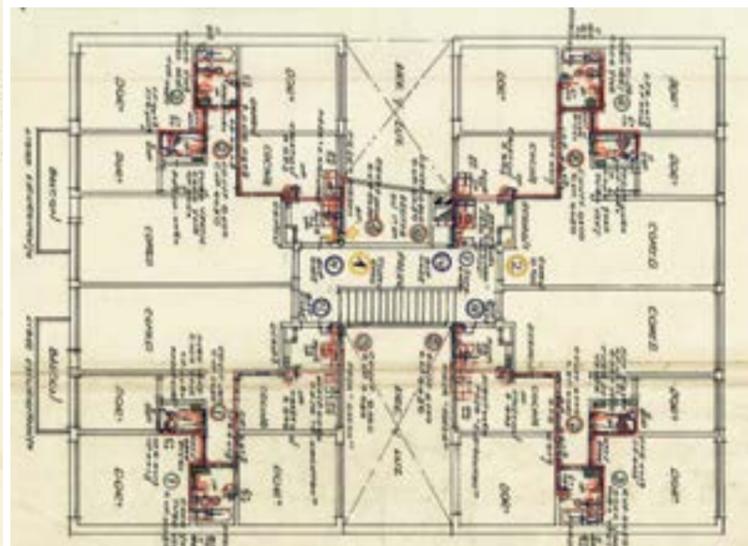
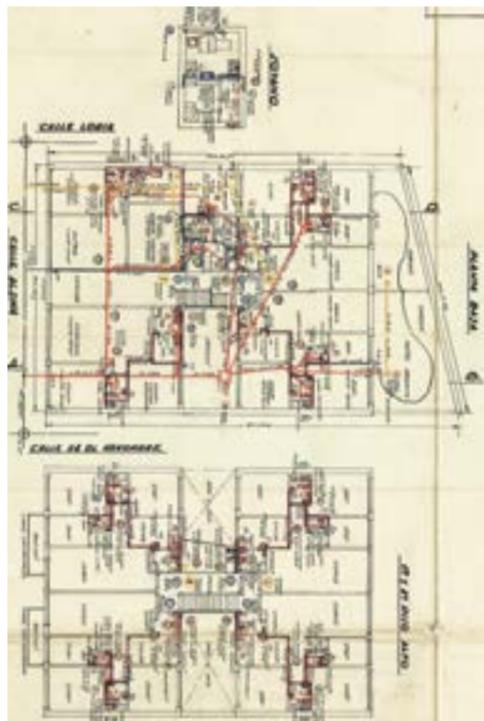


1950 | Alsina 3263

Álvarez-Ruiz
Frente 17,13 m.

Nuestra Arquitectura, febrero 1952
Summa 80/81, septiembre 1974

Balcón que toma sólo medio estar mejora la iluminación del estar, privacidad, e introduce en la fachada nuevo orden superpuesto independiente. Esqueleto dominante. Ventanas altas en cocinas, muy altas en dormitorios no protegidos por balcones. Todos estos elementos reaparecerán elaborados en Yapeyú 27 (1959). Transición en planta baja para el acceso y hall central.



1950 Yapeyú 93

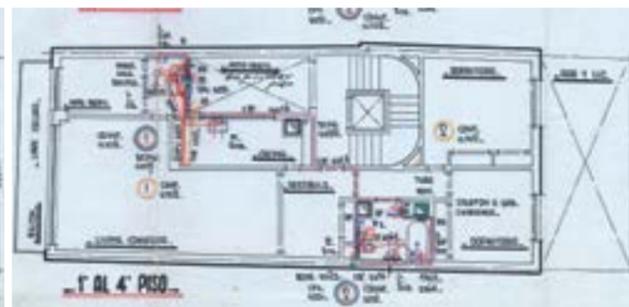
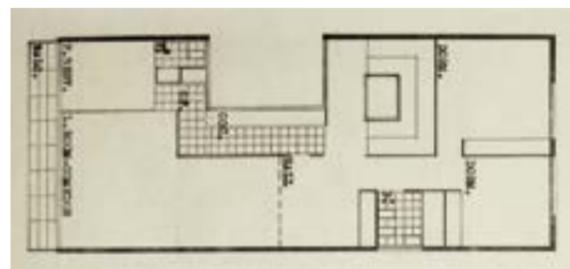
Álvarez-Ruiz
Frente 6,78 m.

Nuestra Arquitectura,
abril 1952

Domina el orden del frente de carpintería entre losas, que se extiende coplanar sobre el muro del dormitorio de servicio, por delante de las columnas. Ver Arenales 1167 (1959).
Disposición del núcleo de ascensor y escaleras ofrece posibilidad de expansión a lote adyacente. Ver Rodríguez Peña 1815-17 (1962), de MRAYÁ (Álvarez-Santoró).



Planta de publicación,
Nuestra Arquitectura abril 1952.

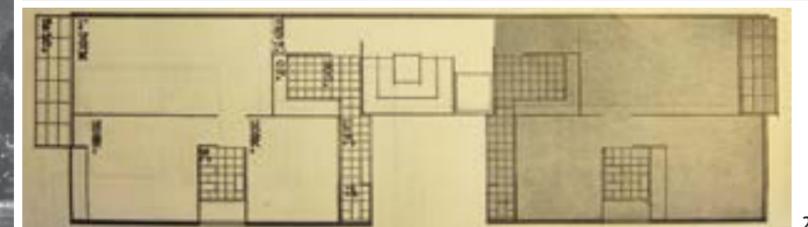
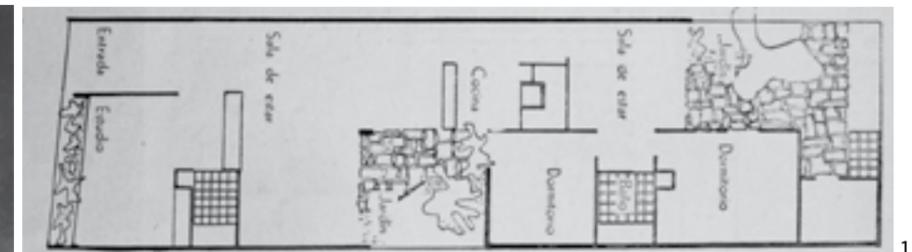


1950 Combate de Los Pozos 825

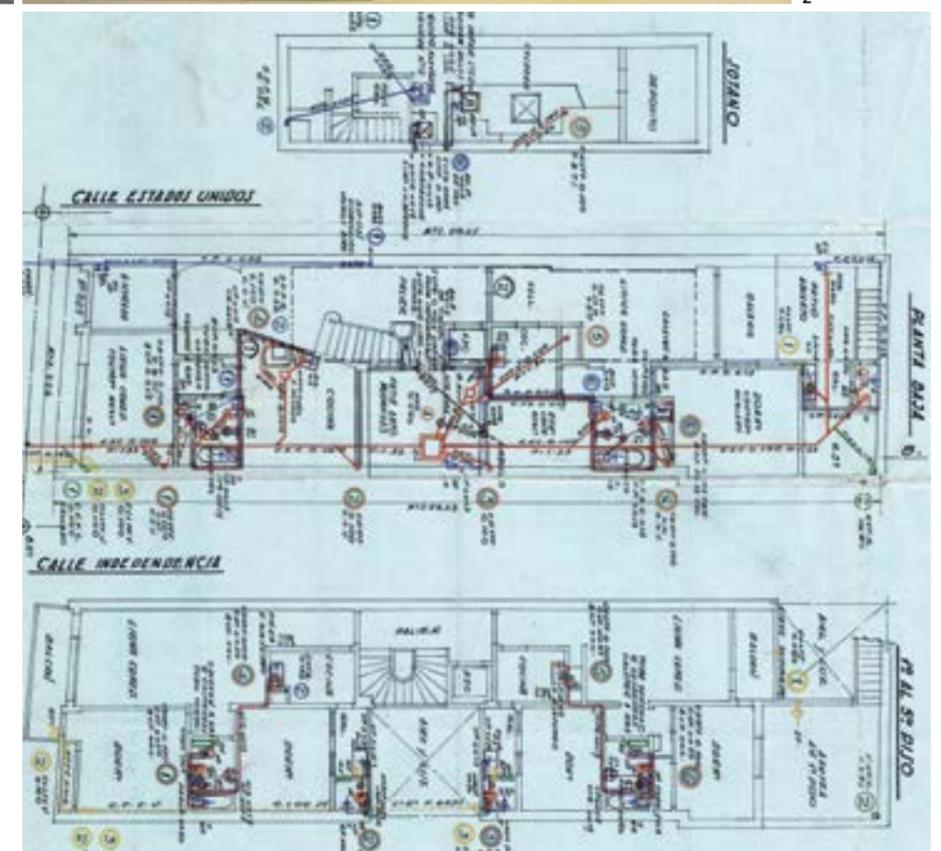
Álvarez-Ruiz
Frente 7,54 m.

Nuestra Arquitectura, abril 1952
Summa 80/81, septiembre 1974

Edificio construido levantando los pisos superiores sobre la casa en planta baja de los padres de Mario Roberto Álvarez (propiedad y proyecto de Álvarez, publicada en *Canon 2*, 1952), manteniendo el frente y gran parte de la distribución.
Mismos elementos que San José 1121-35. Posición del núcleo permitiría la expansión — la fachada sugiere la preparación para un siamés espejado no materializado.



1. Casa preexistente.
Canon 2, 1952.
2. Planta tipo.
Nuestra Arquitectura abril 1952.

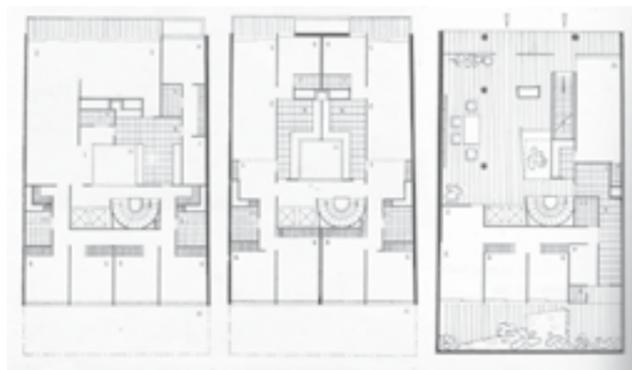


1953 Parera 65

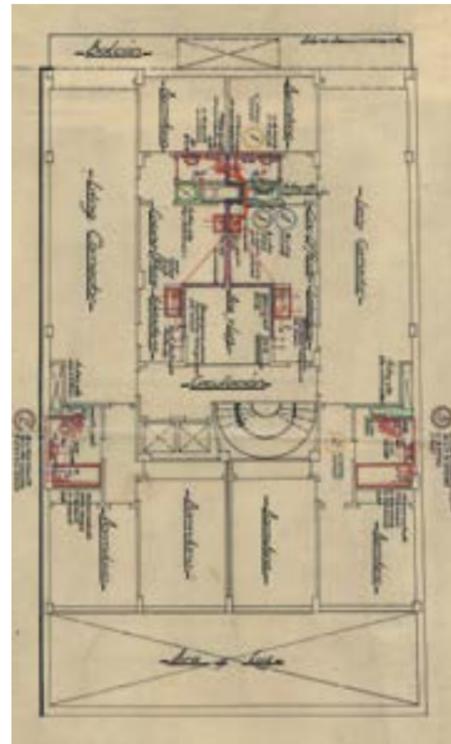
Álvarez-Ruiz
Frente 12,92 m.

Nuestra Arquitectura, diciembre 1959
Summa 80/81, septiembre 1974

Vigas buscan luces mayores a las del recinto. Cielorraso de planta baja continuo, reduce patio a compluvium. La geometría del patio se maneja independientemente en planta baja (se repite en Yapeyú 27). Cerramiento del patio en planta baja y revestimientos de la pared medianera del hall hoy alterados.



Plantas de publicación y fotografía del hall original (Manuel Gómez Piñero) publicadas en *Nuestra Arquitectura* diciembre 1959.



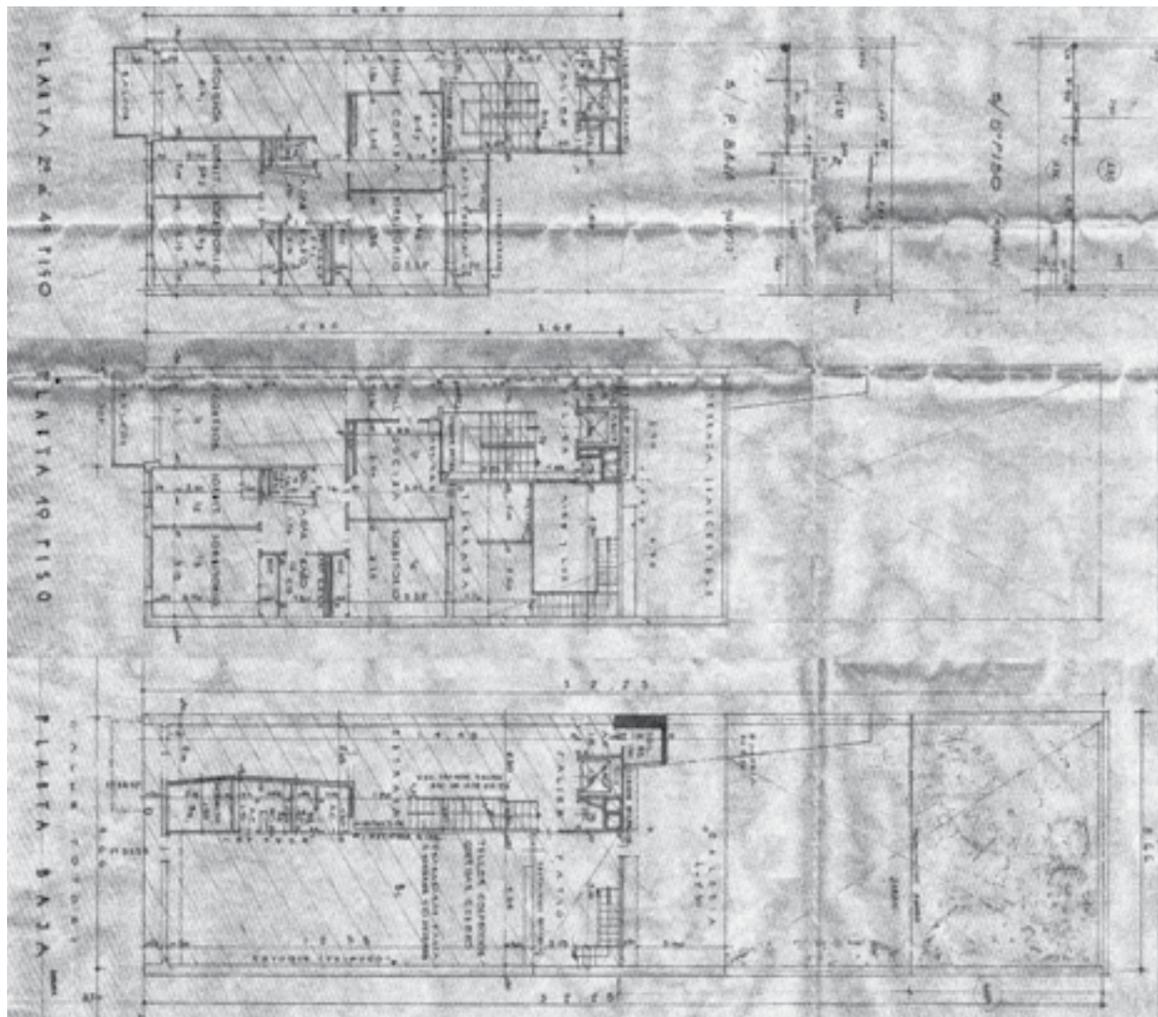
1955 Potosí 3857

Álvarez-Ruiz

Frente 8,66 m.

Inédito

Local comercial y vivienda en primer piso, conectados por escalera en jardín. Previsión de un segundo cuerpo para expansión de la familia en planta baja.
Pisos superiores para familiares, alquiler o venta.
Observar las vigas invertidas, carpintería dominante, escala planta baja.



1959 Posadas 1695

Álvarez-Ruiz

Frente sobre Schiaffino 22,36 m ignorando ochava.

Nuestra Arquitectura, diciembre 1960

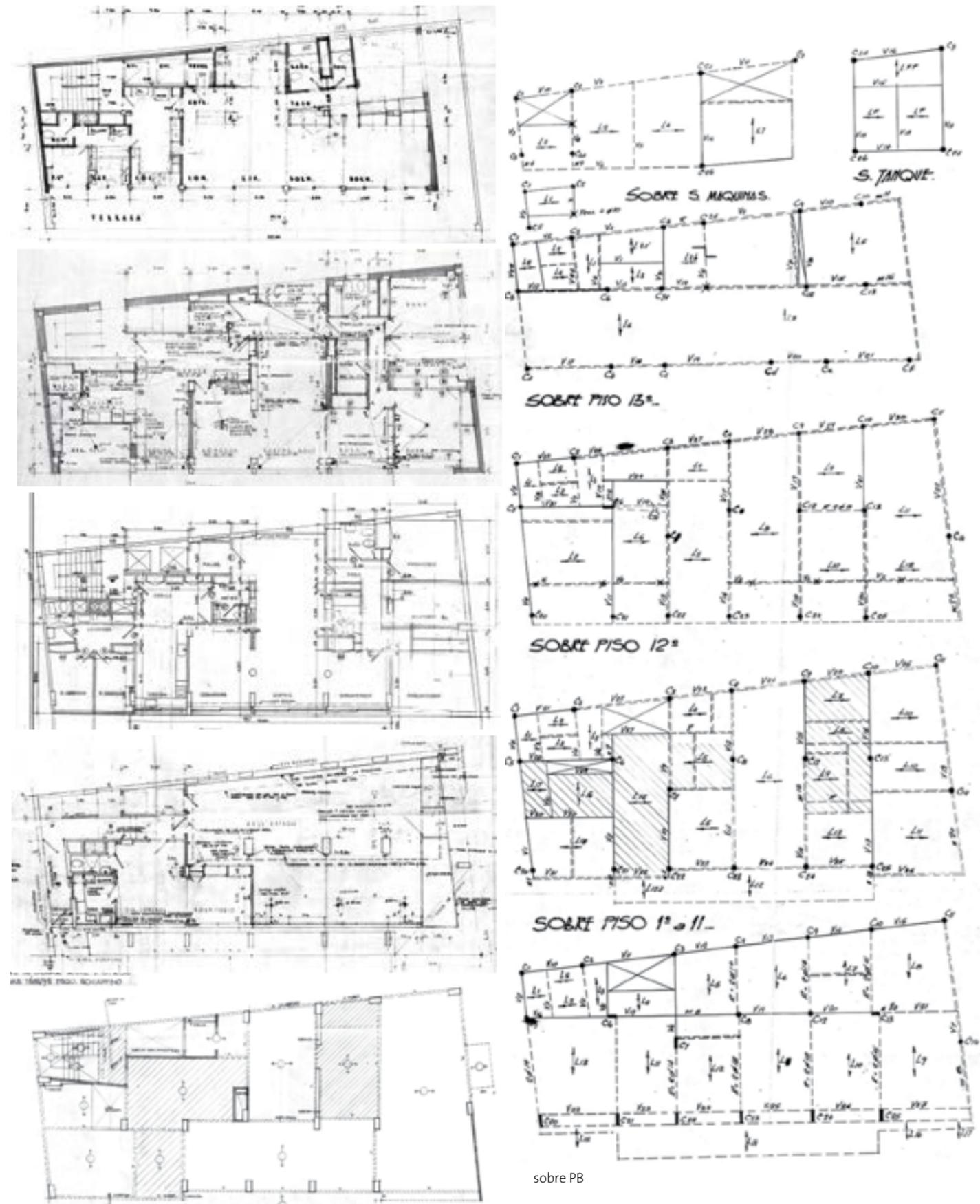
Summa 80/81, septiembre 1974

Vigas en el espesor del contrapiso, cielorraso continuo. Vigas invertidas sobre Posadas, tomando el voladizo. En el frente del último piso, retirado, las columnas del frente se ajustan a la distribución de la planta, distinta de la de los pisos inferiores; apean sobre una viga de transición transversal en el espesor del contrapiso, que es mayor en este nivel de amplias terrazas.



Plantas de publicación de Nuestra Arquitectura, diciembre de 1960.

Frente, plano municipal de modificación definitivo.



Dibujos de Michel Nicolaeff, Francisco Schömmmer y Tomás Kertesz. Plano estructural sobre pisos 1 a 12, preliminar, 25 de julio de 1955.

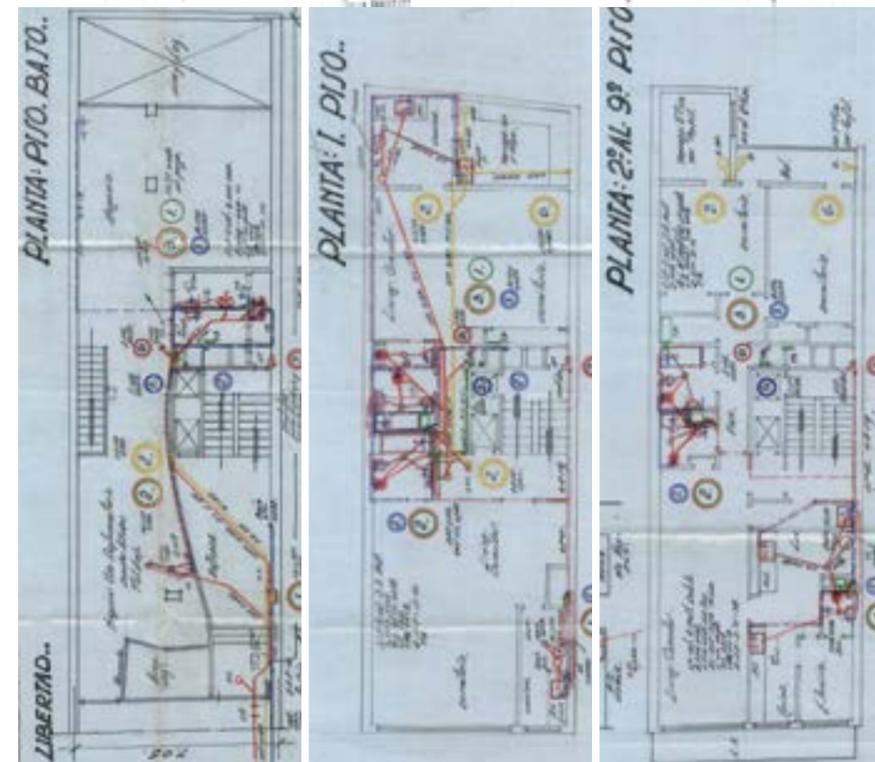
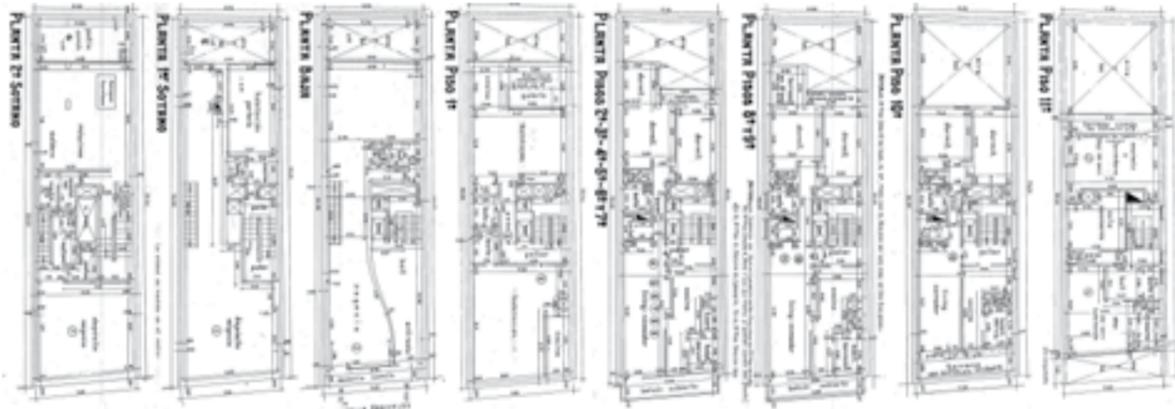
Esquemas estructurales del plano municipal de estructura.

1959 Arenales 1167

Álvarez-Ruiz
Frente 7,08 m.

Inédito

Pórtico salva el frente en una única luz. Cierre de carpintería por debajo de las vigas. Local comercial y hall de acceso alterados.

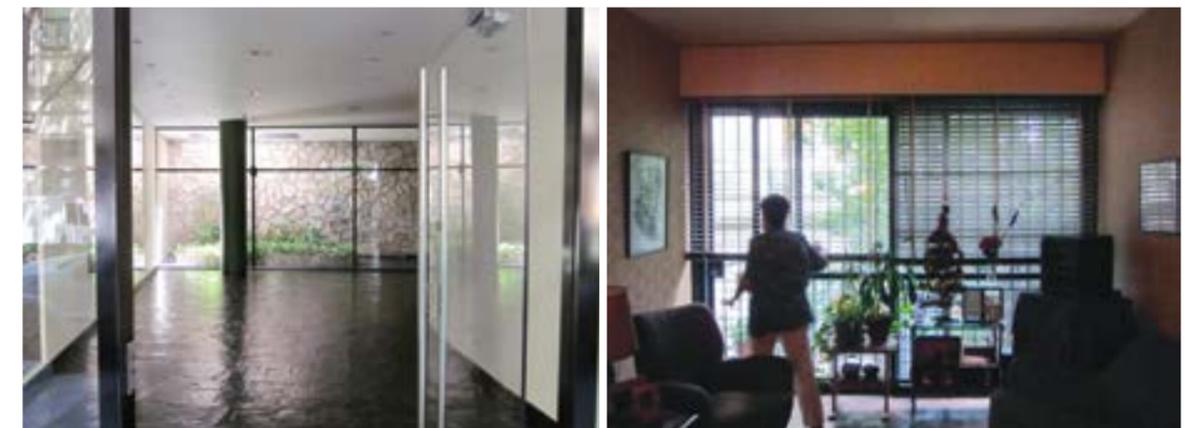


1959 Yapeyú 27

Álvarez-Ruiz
Frente 18,12 m.

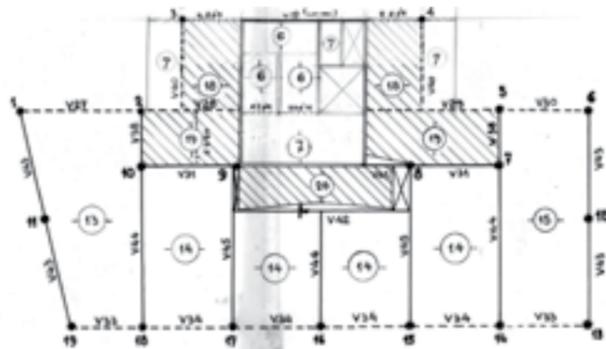
Nuestra Arquitectura,
diciembre 1959

Subdivisión de un terreno de esquina, mancomunidad de patios entre este edificio y el de esquina (Rivadavia 4006) realizado 15 años después por Mario Roberto Álvarez y Asociados. Comparar posiciones patios planta baja y primer piso. Carpintería y cielorraso avanzan por debajo de aire y luz (similar a Parera 65). Columna se desplaza hasta debajo del patio, libera hall y juega con entrada de luz, carpintería, pared de fondo, muros medianeros, caja de ascensor; oculta tras el cielorraso plano queda una estructura de transición. Composición unifica recorrido y espacio entre puerta de entrada y hall de ascensores, arroja luz al fondo, aprovecha y explica la geometría del terreno en su ángulo más incómodo. Armazón de frente domina la fachada, aberturas en el centro y en los bordes. Única representante del esqueleto interior es la columna redonda, atípica, del hall (comparar con el hall de Manzone 1035). En *Construcciones* de febrero de 1979 se publicó erróneamente una planta de proceso.

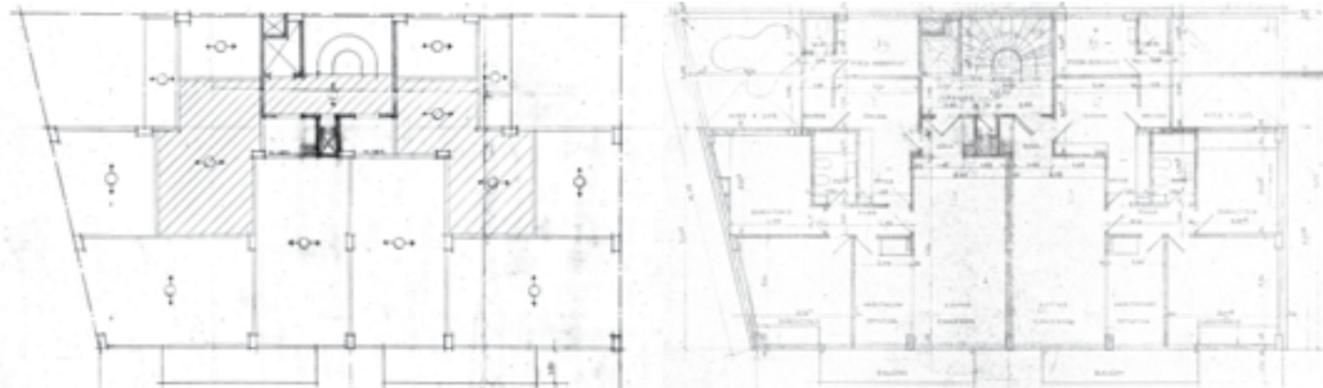


Exterior: esqueleto de las plantas altas revestidos en veneciano, plantas bajas y balcones en revestimiento de piedra partida expuesta (Fulget). **Hall:** alteraciones en las carpinterías, los revestimientos y la iluminación: originalmente piso de mosaico granítico gris, pared izquierda de revestimiento de piedra partida, columna rojo bordeaux. Iluminación con apliques sobre la pared izquierda, cielorraso ininterrumpido. **Interior:** venecianas originales; cielorraso interior 2,70 m, carpinterías exteriores a 2,30 m.

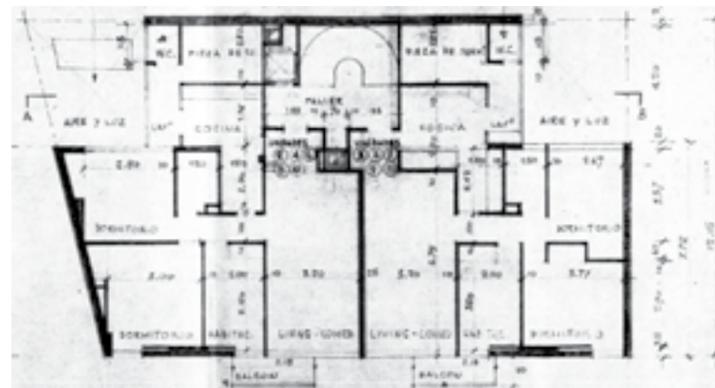
**Planta típica, pisos primero al sexto:
orden estructural y espacial**



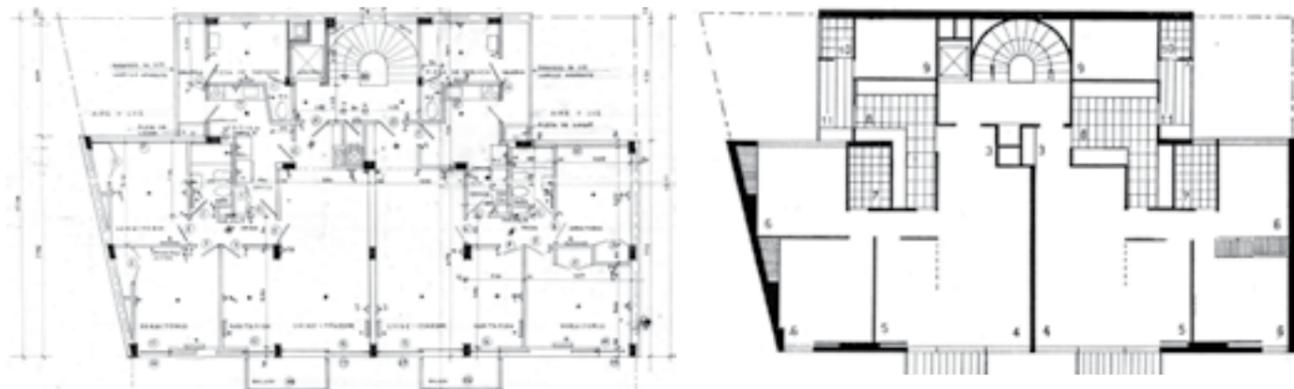
Esquema estructural temprano.



28 de marzo de 1956: el núcleo se invierte, acercando el ascensor a la entrada de planta baja; las bahías de los dormitorios se rotan, quedando una bahía de frente y una de fondo, y en el frente los recintos se independizan del esquema estructural; observar el balcón largo con acceso desde las tres habitaciones del frente, que toma además unos 2/3 del ancho del estar, y la carpintería reunida en el centro de la fachada.

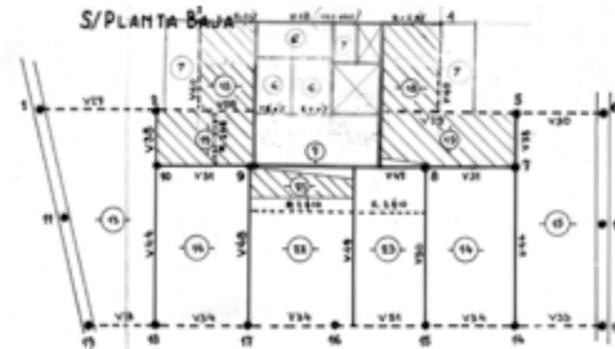


Cambios finales en el frente, forma y alineaciones de los patios, los placards de los dormitorios principales, y el sector de servicio del departamento de la izquierda.

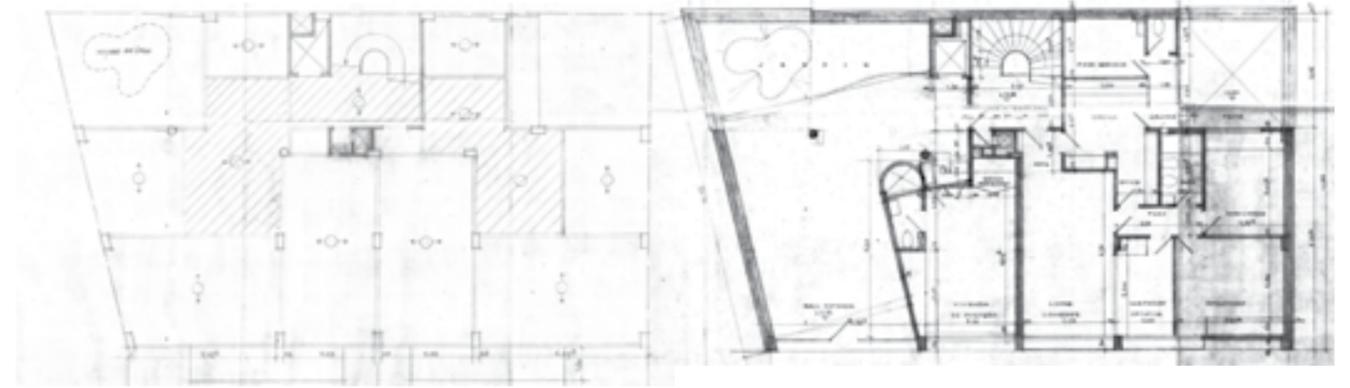


Planta del sexto piso, con variaciones menores en el sector de servicio, y planta de publicación (*Nuestra Arquitectura*, diciembre de 1959).

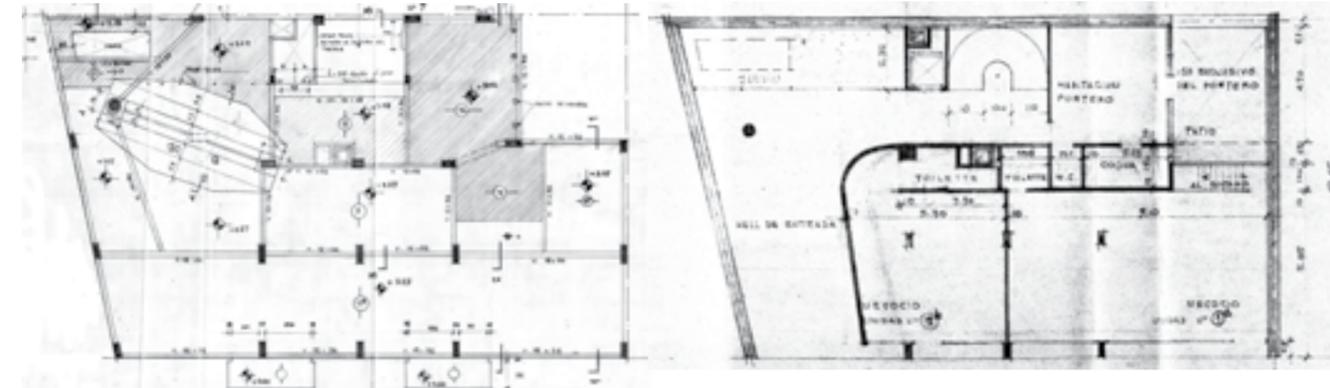
**Planta baja:
orden estructural y espacial**



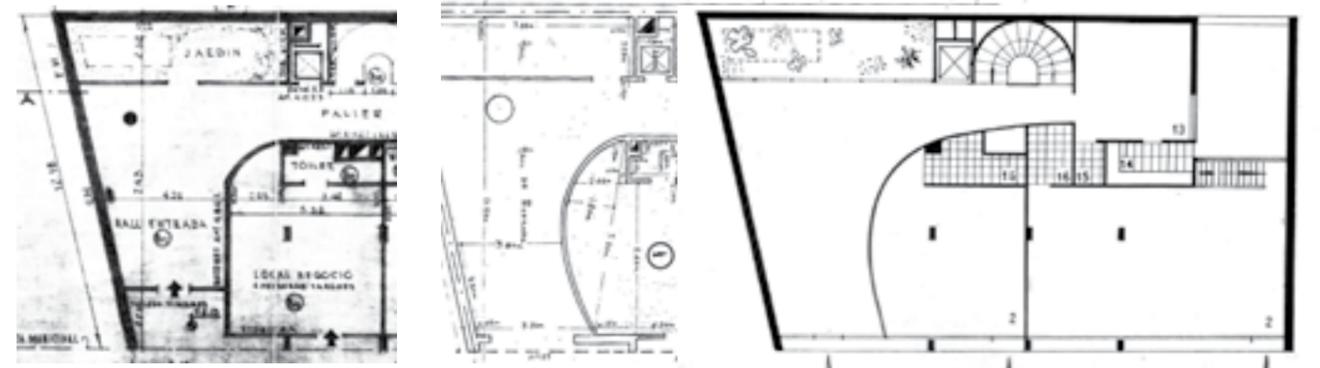
Esquema estructural temprano. Las columnas son continuas, pero la viga central V49 se desplaza hacia la derecha.



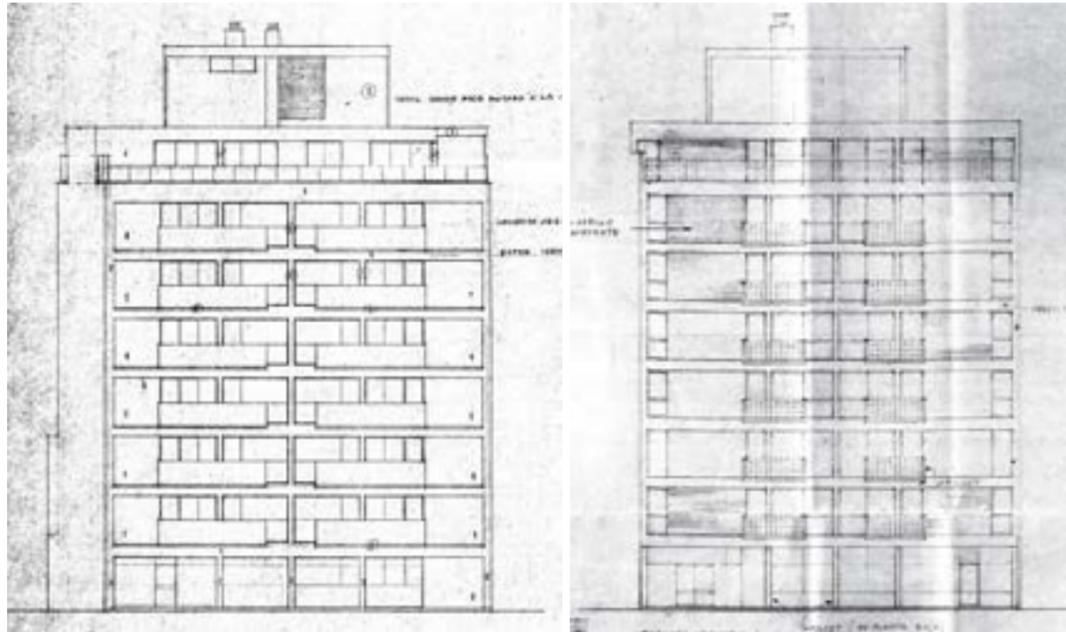
28 de marzo de 1956. Fluencia y columnas redondas en el hall; en planta baja una vivienda típica además de la del portero sobre el frente; se expone el núcleo de ascensor y escalera con la redefinición del patio; observar los trazos ensayando las carpinterías del hall perpendiculares a la medianera izquierda, y en la del fondo también la variación en S, entre tangentes paralelas al frente.



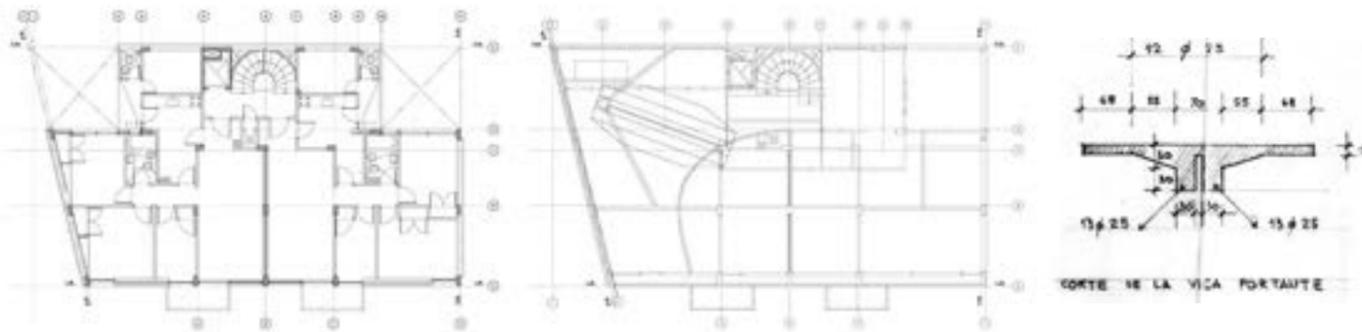
4 de enero de 1957: Dos locales comerciales; bahía continua, indeterminada, sobre el frente; la columna del hall se desplaza hasta debajo del patio de aire y luz; observar la traza anterior de la pared curva, que progresivamente independiza a la distribución del esqueleto.



Plano conforme a obra, plano de división en propiedad horizontal (mayo 1959; se confunde a una columna por un pleno), ambos mostrando trazados preliminares de la pared curva. Plano de publicación (*Nuestra Arquitectura*, diciembre 1959) con un trazado muy parecido pero no exactamente igual al realizado; en el dibujo se olvidó la columna del hall.



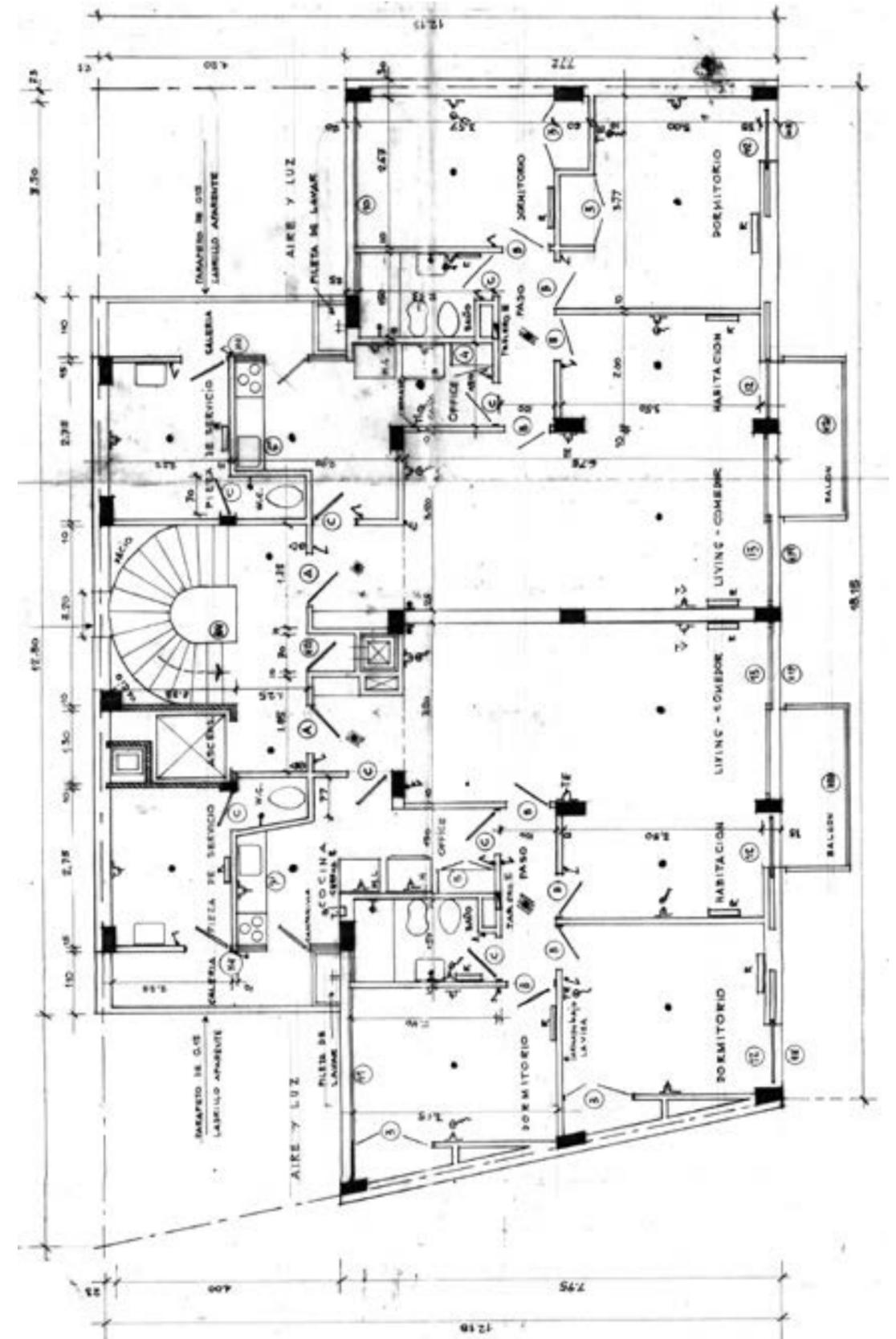
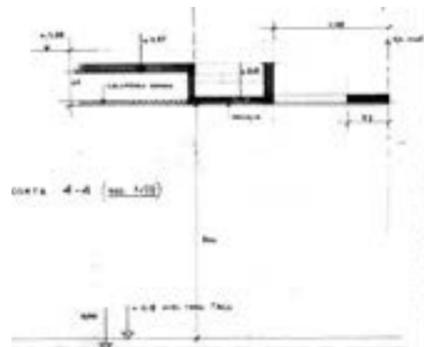
Izquierda: frente correspondiente a plantas de marzo del '56; una combinación de San José 1121 y Alsina 3263.
Derecha: en el esquema final las aberturas en el centro y los extremos destacan la forma y el rol del esqueleto — la columna siempre tiene carpintería adyacente, y la carpintería aparece tendida verticalmente entre vigas. El segundo dormitorio se puede integrar naturalmente al living, sin requerir carpintería en todo su frente como en el esquema inicial; las condiciones de iluminación y privacidad del dormitorio principal son mejores. Se superponen órdenes de esqueletos, balcones, abierto y cerrado.



Planta típica pisos primero al sexto, y diagrama de la estructura sobre planta baja (dibujo de Ignacio Carrizo); comparar las posiciones de los patios de planta tipo y planta baja. Corte de la viga de transición.



Sección de la estructura sobre el patio: a la izquierda, piso típico arriba, debajo el hall con cielorraso suspendido ocultando estructura de transición; a la derecha patio del primer piso, con la losa descendiendo hasta nivel de cielorraso y formando arriba un plantero.



Piso séptimo. Piso típico es similar, con variaciones menores en la zona de pieza de servicio, baño de servicio, y cocina. Observar el ajuste del esquema simétrico al terreno asimétrico. Todos los dibujos de documentación hechos por Víctor Satow. Escala original 1:50, aquí reproducido 1:100.

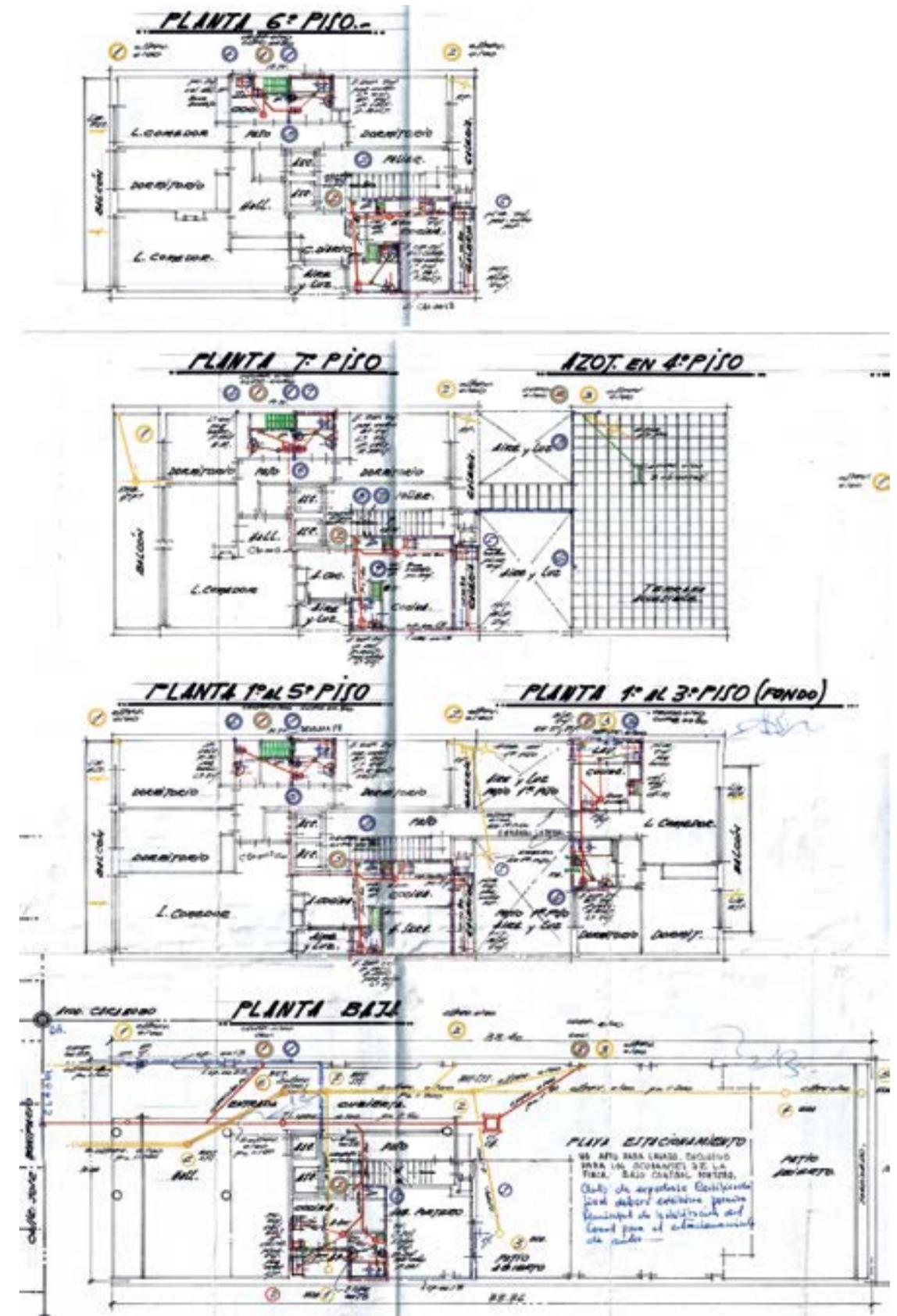
1962 José Bonifacio 1914

Espinosa y Lafosse con Macedonio Oscar Ruiz
Frente 9,92 m.

Inédito

Edificio construido por una familia, para sus distintos miembros y sus respectivos núcleos familiares. El segundo cuerpo, sobre vigas de transición, aparece y crece en altura a lo largo del proceso de diseño a medida que se suman familiares.

Planta baja alterada: originalmente acceso por un pasaje lateral, al que abría la puerta del hall acristalado separado de la vereda por cancheros. Materiales de frente alterados: originalmente revestimiento de piedra partida (Fulget) en planta baja y veneciano gris en las plantas altas.



1964 Santa Fe 740, Acassuso

Ruiz-Villar

Inédito

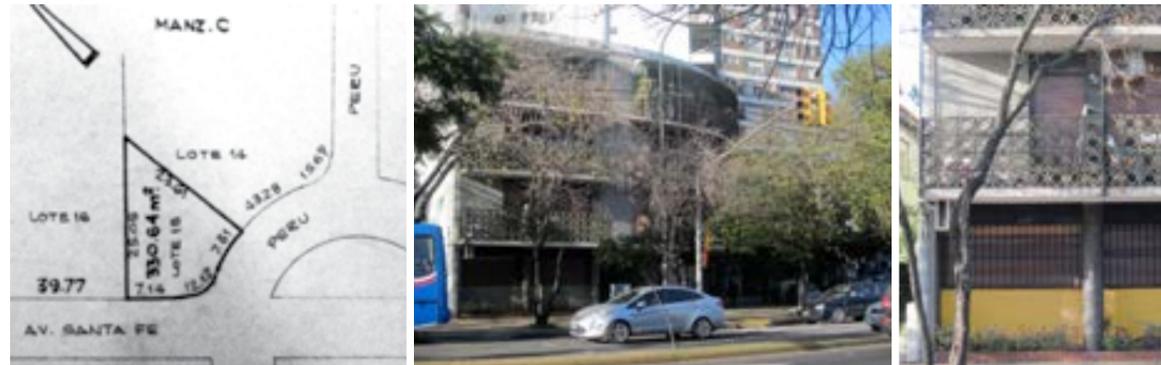
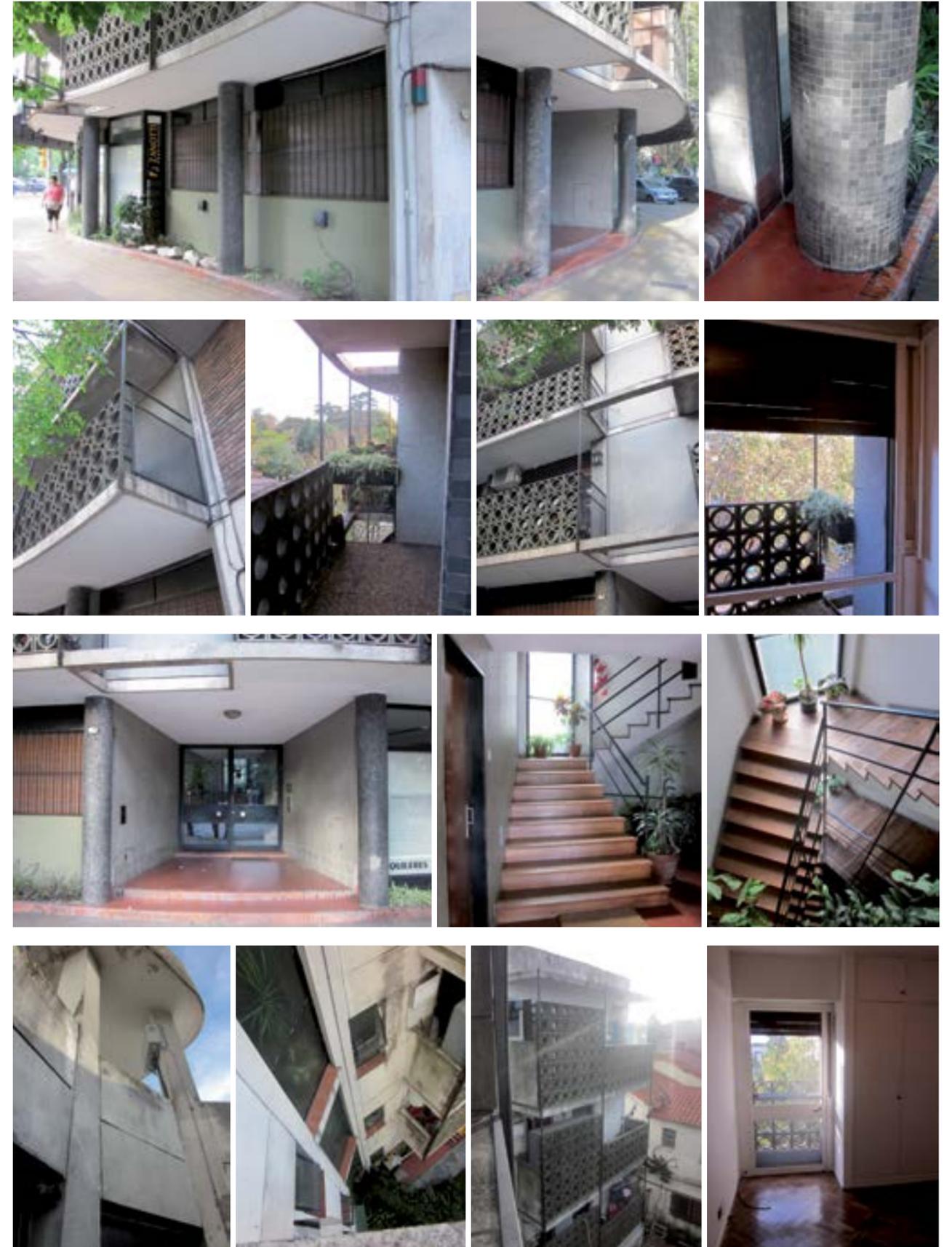
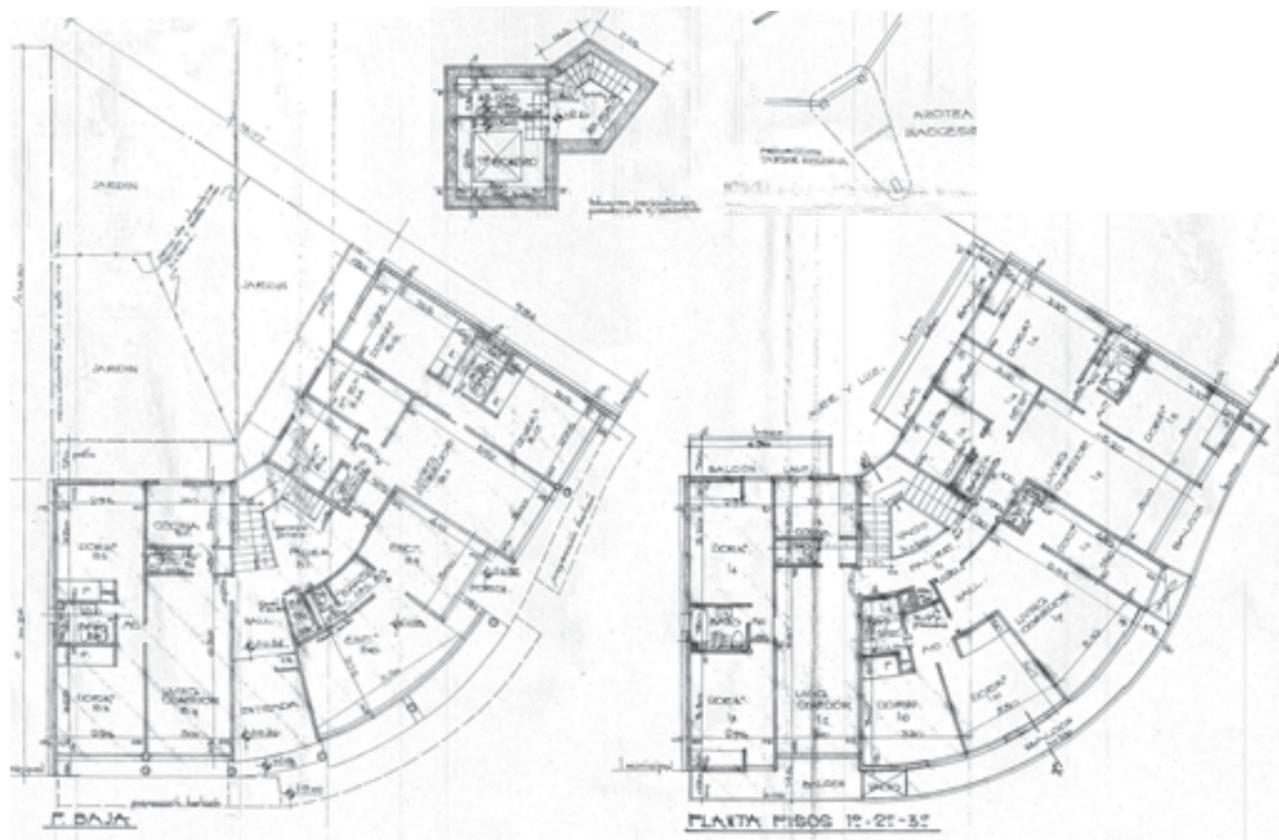


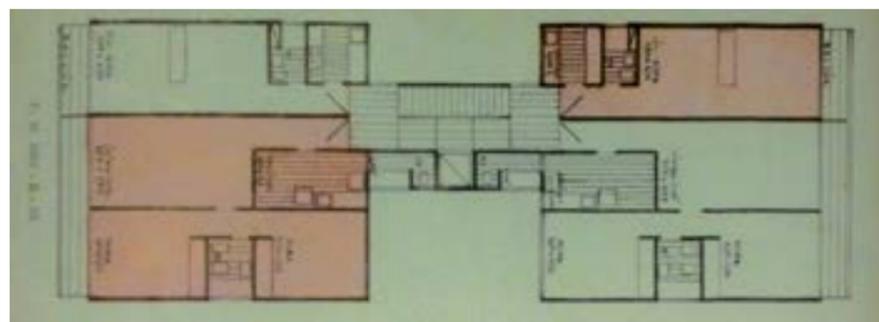
Imagen retocada para restaurar el color original de los azulejos de planta baja, hoy pintados.



1964 | Urquiza 56, Acassuso

Ruiz-Villar

Inédito



1968 | General Güemes 908, Vicente López

Ruiz-Villar

Frentes 22,11 y 15,84 m, ignorando ochava.

Inédito

6 dúplex con acceso desde la calle y patio al fondo, y arriba 6 dúplex con acceso por escalera y galería semicubierta.

Edificio de vivienda colectiva y pisos en entorno de viviendas unifamiliares. La curvatura del cuerpo de viviendas y el retiro con respecto a la esquina contribuyen a la reducción de la percepción del volumen, además de eliminar en la planta el encuentro no ortogonal.

Observar la evolución del diseño en las varias instancias de proyecto presentadas (la primera corresponde a una documentación completa, de licitación): partiendo de un esquema inicial con un cuerpo de viviendas y una torre de acceso, la fachada sobre el cabecero pasa a extenderse sobre la entrada y escaleras; de un esquema inicial en que en ambos frentes primaba la lectura de los dúplex pasa a dominar la repetición de pisos (y con esto la supresión del orden gigante, y la lectura de una planta baja y una serie de pisos altos; la medida es siempre la de un piso; todo lo que resulta menos disruptivo en este entorno), y sólo en un segundo orden, a través de las aberturas en el segundo plano, se reconoce la secuencia alternada de pisos de estares y de dormitorios. Comparar el frente y el contrafrente iniciales con los construidos.

Observar en el proceso de diseño el ajuste de la unidad cabecera, y los correspondientes ajustes de la estructura. Observar en la fachada hacia Güemes la expresión inicial de interrupción de la serie potencialmente indefinida en el cabecero, con vacíos en los extremos de la galería de circulación y del balcón del primer piso, y su posterior sustitución por el dominio del muro de fachada, de orden superior al bloque y a la torre. Observar la más feliz resolución espacial de la galería y la escalera.

En el muro cabecero final, el orden regular de los vanos se extiende sobre los dormitorios, estares, cocinas, y con una variación en el ancho también sobre la escalera. Sólo la carpintería del cerramiento de vano permite reconocer las distintas funciones; también aquí prima en la expresión la serie de pisos.

Desaparecen las columnas del sistema expresivo; queda el orden de la viga. La expresión es gráfica, a través de cambios en el color del revestimiento.

En las fotos de época se reconocen los paños exteriores del cerramiento de mampostería, por debajo de la viga, pintados en color a la manera de Urquiza 56 — continuando en este frente las fajas de viga y cerramiento que en el cabecero se marcan con diferentes colores del revestimiento cerámico. Hasta el momento ha resultado imposible determinar cuál era ese color, que seguramente se preserva por debajo de capas de pintura posteriores.

Documentación dibujada por Ernesto José Nuño y preservada por Miguel Mautner.

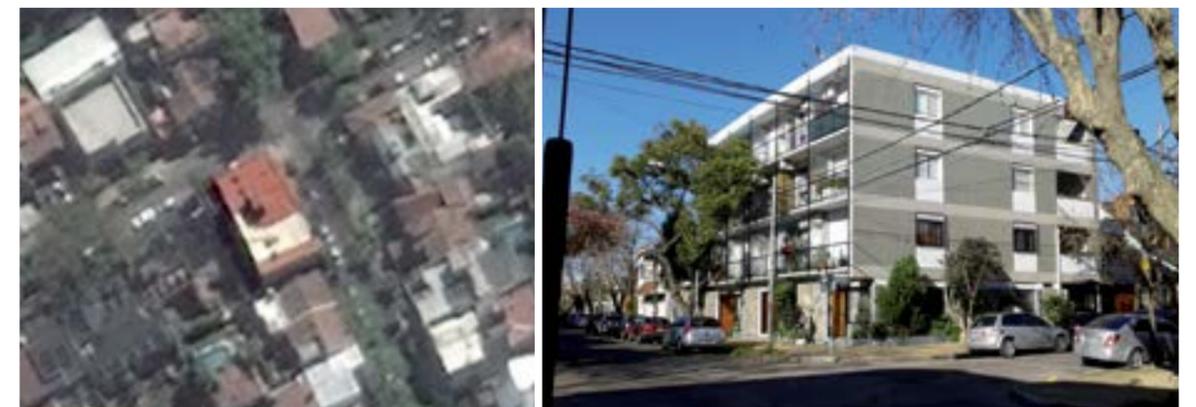


Foto: Esteban Urdampilleta

Estructuras, junio de 1965.

Arquitectura, mayo de 1965.

Arquitectura, noviembre de 1965.

2do piso

2do piso

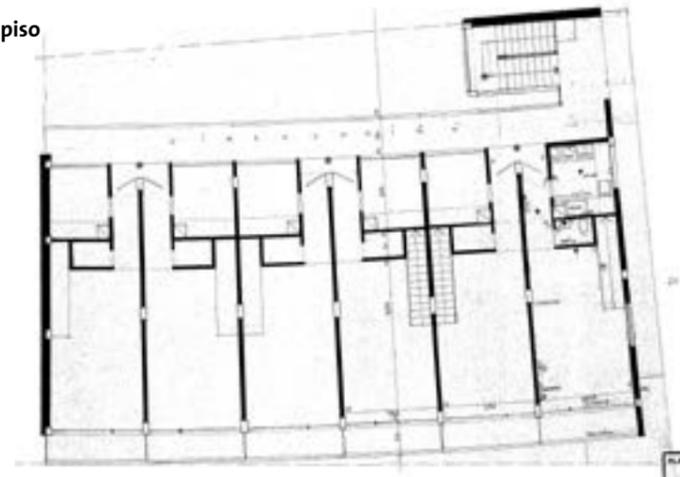
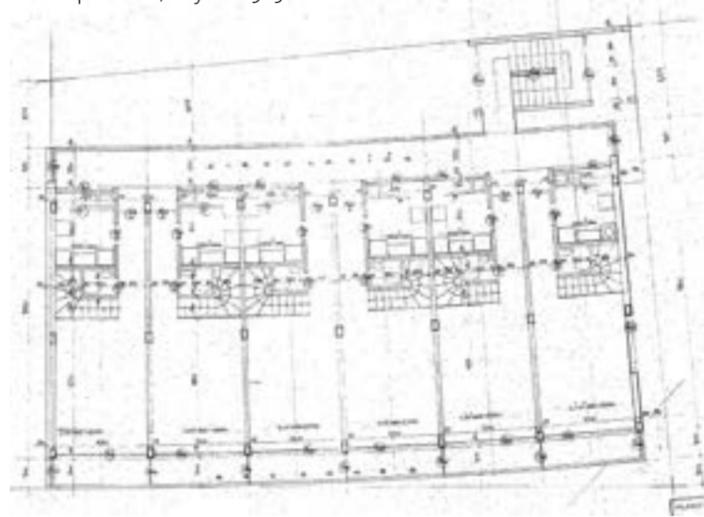
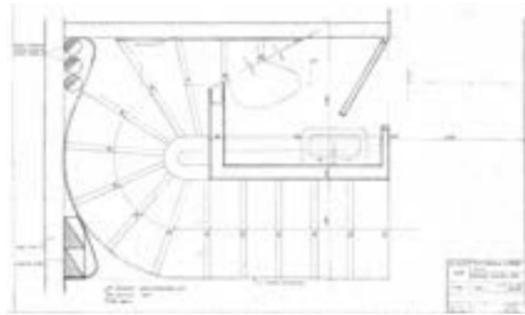
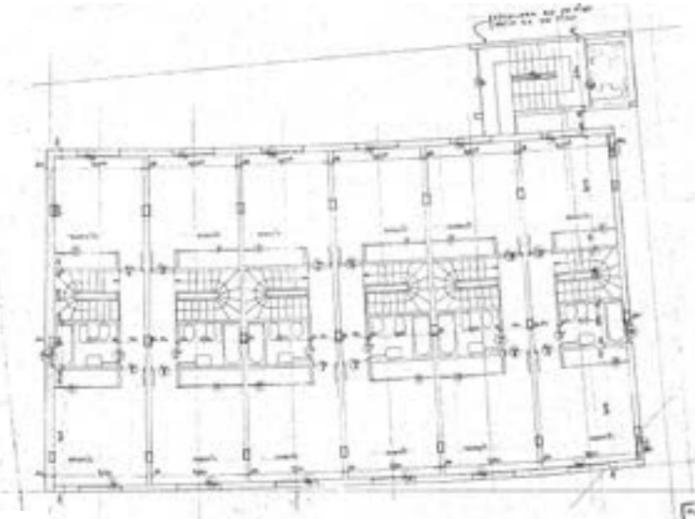
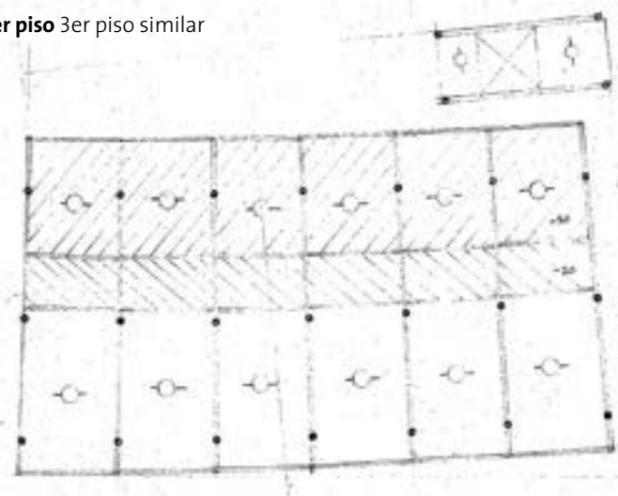


Foto: Manuel Gómez Piñero

1er piso 3er piso similar

1er piso 3er piso similar



Planta baja

Planta baja

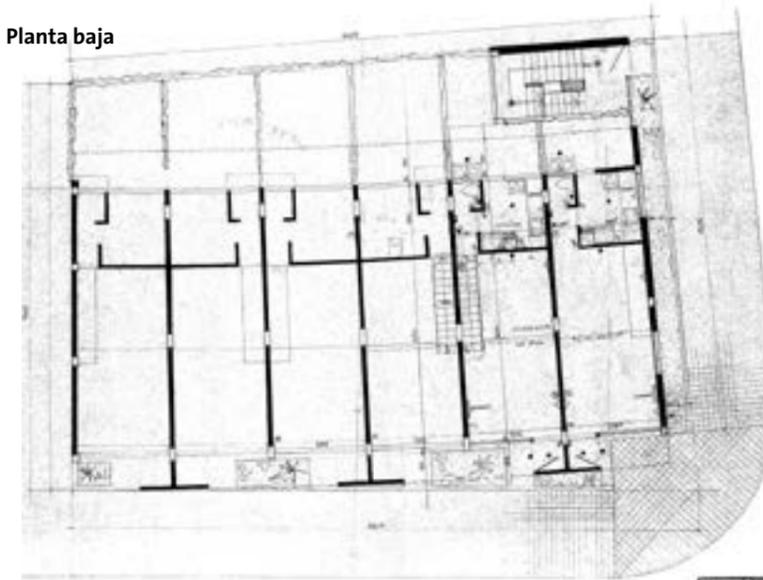
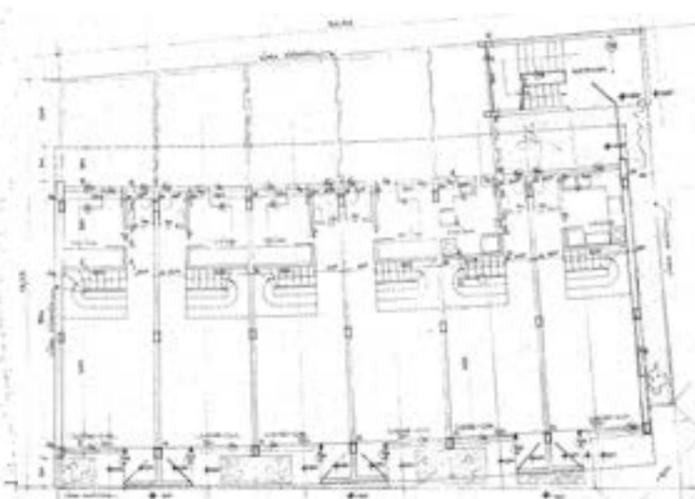
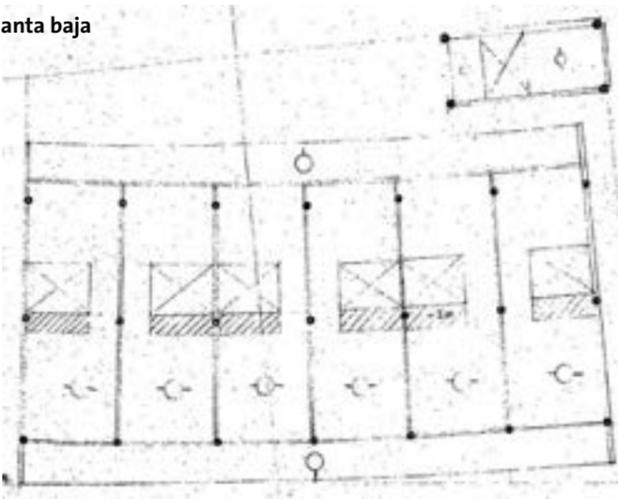


Foto: Manuel Gómez Piñero

Arquitectura, mayo de 1965.



Frente



Contrafrente



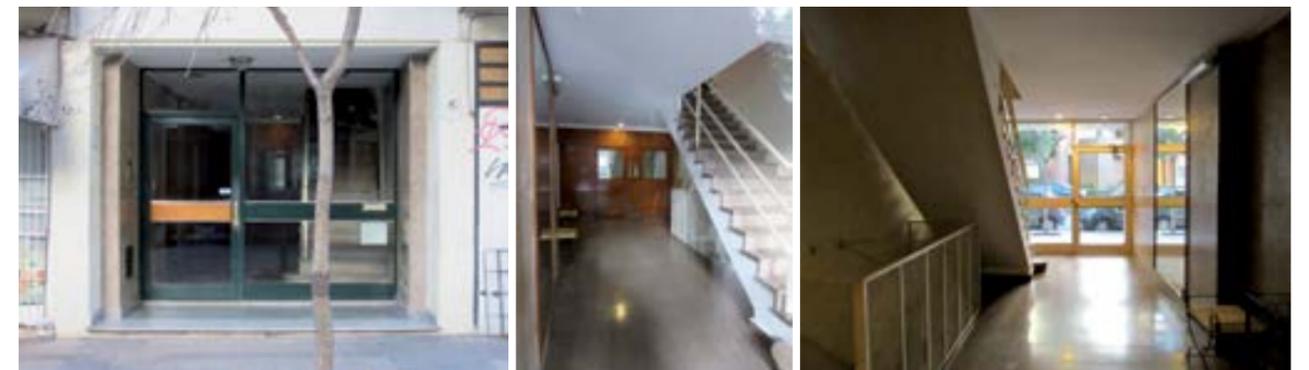
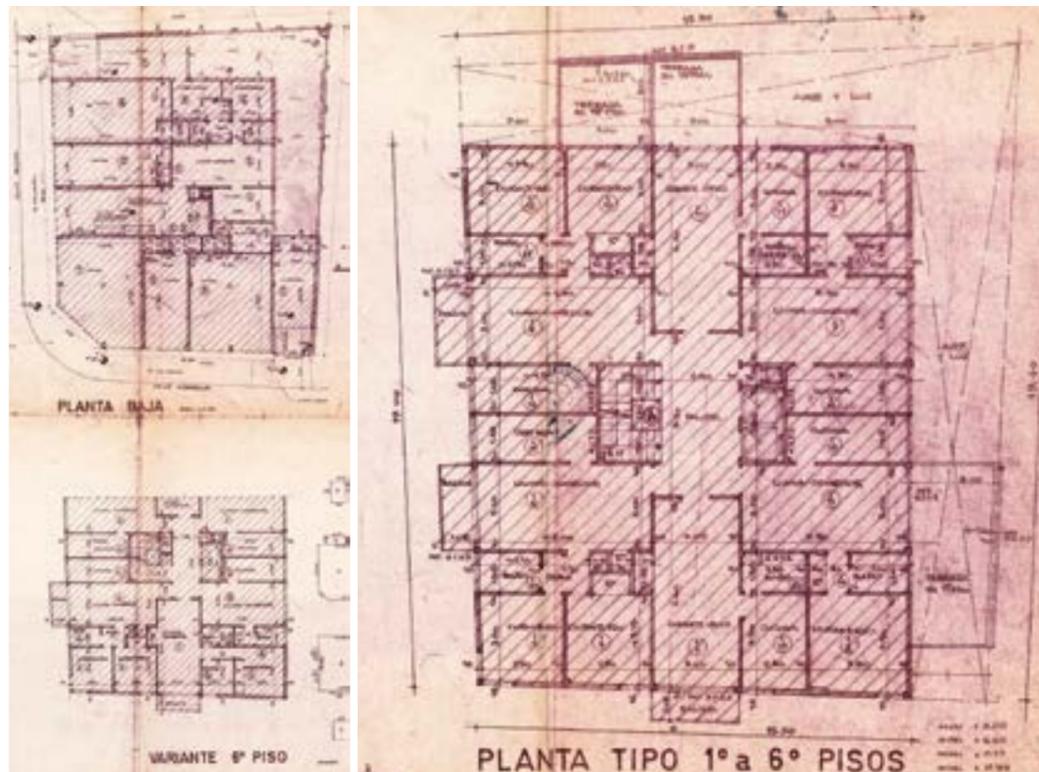
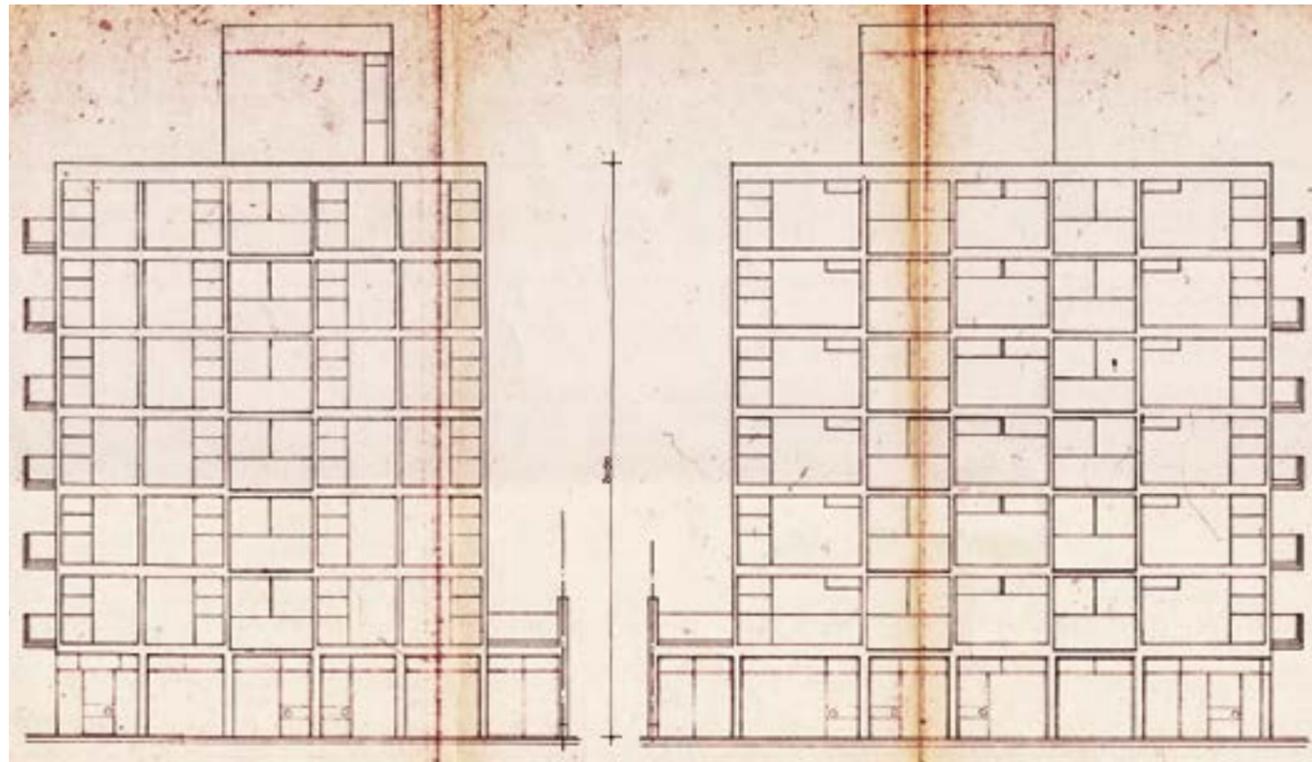
1969 | Urquiza 92, Acassuso

Ruiz-Villar

Frentes del cuerpo elevado 19,00 y 15,30 m.

Inédito

Proyecto, y dirección hasta etapa de estructura.



4. Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás, Musheli

Echeverría 1825



Onetto, Ugarte, Ballvé Cañás, Musheli, a mediados de la década del '40.¹

Echeverría 1825 es la obra más conocida del estudio Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás, de la que se presentará aquí alguna documentación previamente no publicada, y en la que se señalarán varios de sus aspectos notables. Sobre el estudio que produjo esta y otras obras de calidad tan llamativa prácticamente nada se ha publicado, sin embargo, y la historia de la oficina y la gestación del edificio, sobre la que aquí sólo podemos presentar un adelanto, ayudará a entender mejor el edificio en sí. La introducción a este estudio de arquitectura nos abre además la mirada histórica, ya que por la diversidad de los tipos de proyectos que abordó, y de los criterios estéticos con que operó, nos permite en pocos ejemplos hacer un amplio recorrido por las circunstancias de la vivienda colectiva de Buenos Aires en el siglo veinte.

1- **Carlos Luis Onetto** (1909-2005) estudia en la Escuela de Arquitectura entre 1928 y 1932, y hace el viaje de egresados en el grupo de 1933, con Ruiz y Aisenso. A poco de graduado ingresa a la DGA-MOP en donde trabajaría en la sección Proyectos hasta 1940 y en la de Monumentos Históricos hasta 1949, haciendo relevamientos y restauraciones por todo el país, incluyendo a partir de 1942 exploraciones, limpiezas y reconstrucciones en San Ignacio Mini.

Federico Adolfo Ugarte (París 1910 - Buenos Aires 1997) estudia en la Escuela de Arquitectura entre 1928 y 1934. En un curriculum de 1961 detalla, además del de socio del estudio Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás y socio gerente de Obras Mecanizadas, 15 *cargos que ocupa* y 37 *cargos que ha ocupado*. Sería presidente de la SCA en 1955-57 y 1957-59, y Secretario de Vivienda y presidente del Banco Hipotecario Nacional en 1970-71.

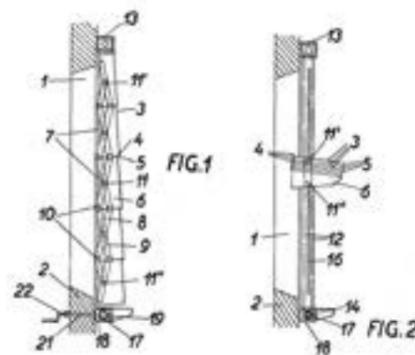
Carlos Luis Onetto y Federico Adolfo Ugarte habían cursado juntos el secundario en el Colegio Nacional de Buenos Aires y la carrera en la Escuela de Arquitectura, y su formación y primeros años de carrera son perfectas ilustraciones de lo dicho en la primera parte de este trabajo. El recién graduado Onetto publica en 1936 una casa para un familiar, de detalles cuidados y formas discretamente modernas (foto enfrente), y ambos participan en concursos juntos y con otros profesionales mientras trabajan en la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas (DGA-MOP). En cuanto a Ugarte, apenas asociado a la Sociedad Central de Arquitectos se suma a la Subcomisión de Cultura y Recepciones, en lo que sería el comienzo de una carrera dedicada a las relaciones públicas en todo tipo de asociaciones e instituciones. El argentino Horacio Ballvé Cañás se había formado en cambio en La Sorbonne, en la École des Beaux Arts de la que habían venido en la generación anterior Karman, Villeminot y Lanús, y vuelto a Buenos Aires en 1938 cumple su prorrogado servicio militar en la aeronáutica, en donde trabaja junto con Ugarte que desde la DGA estaba a cargo de la preparación de proyectos tipo para esa arma. Ballvé Cañás, con una posición económica desahogada y bien vinculado

socialmente, traería contactos y encargos, y luego capital propio que invertiría en desarrollos inmobiliarios o empresariales.² Mientras Ugarte se dedicaba a reuniones, congresos, programas de radio, y todo tipo de publicaciones, Onetto funcionaba en este equipo como 100% “de gabinete”, preparando bocetos perspectivados coloreados con pasteles a partir de los que dirigía a uno o dos dibujantes en la preparación de los planos, y Ballvé Cañás se ocupaba de la dirección de obra y de impulsar emprendimientos para la constructora de los mismos socios, Obras Mecanizadas S.R.L. — emprendimientos en que lo empresarial era sólo el medio para un fin arquitectónico. El estudio funcionaba en una propiedad de Ballvé Cañás, y suyas serían más adelante las preocupaciones sobre los defectuosos mecanismos de financiación de obras (tema sobre el que publicó una nota en La Nación) y sus consecuencias.³ A este núcleo se suma a partir de 1949 Nicolás Musheli⁴, que llegado a Buenos Aires en diciembre de 1946 había estado trabajando como ilustrador publicitario, retratista, y maquetista para el Teatro Municipal General San Martín de Álvarez-Ruiz y el Plan Buenos Aires entre otros proyectos. Musheli combinaba aptitudes técnicas y artísticas con un

2- **Horacio Juan Ballvé Cañás** (1912-1985). Nacido en Buenos Aires; con la temprana muerte de sus padres queda al cuidado de un familiar en París, en donde recibe su educación secundaria y universitaria. Vuelto a Argentina poco antes del comienzo de la guerra fue uno de los fundadores del CAS, Club Argentino de Ski, y dos veces campeón nacional de esquí.

3- Hacia fines de los '60, después de repetidos embates inflacionarios y problemas con los mecanismos de financiación y actualización de precios, Ballvé Cañás comenzará a dedicarse de manera independiente al proyecto y dirección en cascos de estancia, trabajando con un único técnico colaborador. El entonces estudiante de arquitectura Juan Agustín Estrada (1945) lo vio a fines de los '60 en Cabaña Las Lilas, dirigiendo la instalación de una enorme chimenea salvada de la demolición del Palacio de los Ombúes en Palermo, y encontró la escena lo suficientemente inspiradora como para desear él dedicar su propia vida profesional a ese mismo trabajo en estancias.

4- Sobre las extraordinarias circunstancias de la vida de **Nicolás Musheli** (1913, Lozova, Ucrania - Buenos Aires, 2007) se ha hecho algún comentario ya en este trabajo (nota 22, pág. 20). Formado como técnico ópticomecánico en Jarov y habiendo cursado seis semestres en la escuela de arquitectura de Moscú, el comienzo de la guerra interrumpe sus estudios y en última instancia le da la oportunidad de escapar con su familia del régimen de Stalin, en una larga odisea que los llevó por Polonia, Austria, Italia y, cuando terminada la guerra



Musheli: el templo de Hércules Víctor, antes llamado de Vesta, en Roma (1945), y dibujos de su patente estadounidense para su sistema de parasoles regulables y desplazables.



Carlos Luis Onetto, casa en Carbajal 3662 (1936), publicada en *Revista de Arquitectura* nro. 240, diciembre de 1940; hoy muy modificada. **Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás**, edificio de renta en Villanueva esquina Olleros publicado en *Revista de Arquitectura* 293, mayo de 1945; vivienda multifamiliar en un entorno de grandes casas. **Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás con Musheli**, casa de fin de semana en Yei Porá publicada en *Revista de Arquitectura* nro. 368, julio de 1960.

espíritu inventor: sacaría patentes en varios países para su sistema de parasoles, construyó un aparato para la determinación de sombras de edificios para cualquier latitud, día y hora; inventó un sistema constructivo a partir de paneles de terminación que funcionaban como encofrado perdido para muros de hormigón liviano; organizaría los talleres para la fabricación de sus parasoles en los obradores de varias de las construcciones realizadas por Obras Mecanizadas, la empresa constructora en que los cuatro socios tendrían participaciones variables a lo largo del tiempo; Musheli parece ser quien trae al estudio la preocupación por el desarrollo de componentes como medio para construir con velocidad y economía, y por la expresión directa de esos recursos constructivos en obras de formas no tradicionales.⁵ Luego de varias viviendas individuales, la constructo-

ra/desarrolladora Obras Mecanizadas⁶ realizaría los edificios de Cochabamba 1750 (1956), Juramento 3361 (1957), Libertador 4894 (1959; exterior hoy alterado, originalmente veneciano verde oscuro, y parasoles de aluminio), Juncal 840 (1960). Durante el proceso de construcción de Cochabamba (~1952-56) se combinarían la alta inflación, los contratos de venta a precio fijo sin cláusulas de ajuste, y las demoras en los pagos del Banco Hipotecario Nacional que llevarían a Ballvé Cañás a vender propiedades para poder continuar la obra — las complicaciones financieras y luego judiciales se arrastrarían por años y luego se superpondrían a problemas similares en Juncal 840. En mayo de 1961 la empresa deja de funcionar, cediendo los otros tres socios sus acciones a Musheli, y como estudio los cuatro se dedicarán en lo siguiente estrictamente a proyecto y dirección; además de las torres

la amenaza pasan a ser los intercambios de prisioneros e información entre Italia y la Unión Soviética, finalmente Argentina. Seguramente por sus antecedentes de desertor no hizo intento alguno de revalidar o completar en Buenos Aires sus estudios de Moscú; en las publicaciones de Onetto-Ugarte-Ballvé Cañás su nombre recién aparece en la nota que explica el sistema de construcción de la empresa Obras Mecanizadas (*Nuestra Arquitectura* nro. 377, abril de 1961), de cuya sociedad era miembro desde 1949. Después de los últimos trabajos con el estudio se dedicaría a investigaciones y propuestas para el uso de la energía eólica y otras fuentes no convencionales. 5- Sobre la casa de Enrique Coscarelli en Parque San Ramón, Pilar, construida en 1952, se destaca en la publicación de *Nuestra Arquitectura* de abril de 1961 que

los grandes ventanales del living son a guillotina y, al abrirse, arrastran un mosquetero plástico enrollable. Las persianas son corredizas y están formadas por paneles livianos de barrotes de hierro verticales entretrejidos horizontalmente con listones delgados de madera dura que dan un aspecto cálido y liviano al conjunto, produciendo hacia el interior una penumbra suave y agradable. Las ventanas de los dormitorios tienen parasoles de aluminio, regulables y corredizos, que permiten la regulación de luz hasta el oscurecimiento total.

Musheli llamaba a esta obra la *Casa Record* porque fue construida en 45 días laborables utilizando 210 días/hombre, y casi cincuenta años después destacaría en un escrito que “está en excepcional estado de conservación sin efectuar ningún arreglo”.

6- En la empresa de nombre *Obras Mecanizadas* Ballvé parece haber sido el motor detrás de *Obras* y Musheli detrás de *Mecanizadas*. En 1956, mientras Ugarte era presidente de la SCA, la Comisión Directiva nombraría a Ballvé Cañás representante en la comisión de estudios y aprobación del Centro Experimental de Sistemas Constructivos del Banco Hipotecario Nacional.

de Echeverría 1825 (1957-61; constructora Curutchet, Olivera y Giraldez) y Libertador 3102 (1962; contratos separados), el estudio dirigiría en esos años las obras en la planta de estampado, montaje y pintura de Ford Motor Argentina en Pacheco, incluyendo el icónico tanque de agua, como asociados locales de Smith, Hinchman & Grylls, traduciendo y adaptando dibujos y especificaciones y reportando semanalmente a Detroit — en lo que Ballvé Cañas, el hombre de la dirección y único del grupo que hablaba inglés, era nuevamente una articulación clave. Las complicaciones financieras conducirían a la larga a la separación del estudio hacia fines de los '60 — con Ballvé pasando a realizar proyecto y dirección de cascos de estancias, y Onetto-Ugarte con Musheli trabajando en varios grandes proyectos de vivienda económica y equipamiento relacionado, no todos concretados, sin dejar de compartir las oficinas de Maipú 631.

Las frases que se repiten en quienes los conocieron en esta época son para Onetto “un artista, un lírico”, para Ugarte “relaciones públicas”, para Ballvé Cañas “un señor”, y para Musheli “un genio”. El efecto de sus acciones combinadas son varias obras que retribuyen muy bien su estudio, con múltiples niveles de interés.

Cochabamba 1750 es un raro proyecto privado de vivienda económica urbana en los '50 (sobre este tema ver “La cambiante economía...”, pág. 22), que permite aislar algunas características que aparecerán luego en Echeverría 1825.

En su publicación en *Nuestra Arquitectura* se mencionan departamentos con precios de venta “especialmente bajos”. Hay evidentes búsquedas de economía por medio del ajuste en la distribución, la optimización del sistema constructivo, y la eficiencia que per-

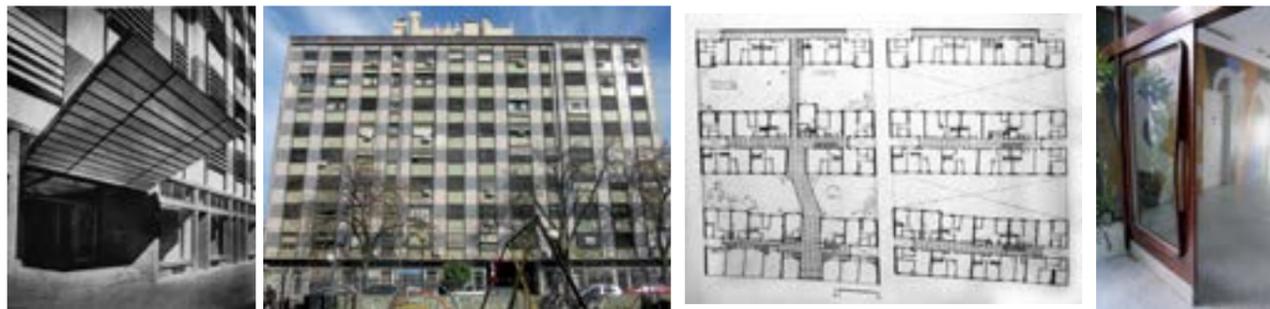
mitía el gran terreno densamente ocupado — y son excepcionales por otra parte la secuencia de acceso que alterna halls y jardines atravesados por galerías, memorable por su calidad espacial y por la combinación del arreglo paisajístico en los espacios abiertos con los murales de Rafael Onetto⁷ en los cerrados; las amplias circulaciones de los pisos altos, con paredes de mosaico veneciano (ver también Alsina 3263, de Álvarez-Ruiz) que reducen el mantenimiento a una limpieza semestral y se mantienen excelentemente hoy; el trabajo de color en los revestimientos de frente, en lo que seguramente habrá participado también Rafael Onetto; los detalles de la carpintería de madera en los espacios comunes.

Compositivamente llama la atención la sistemática irregularidad. Casi nada de lo que se percibe como simétrico es simétrico y nada de lo que se lee como serie está constituido por unidades iguales; vale para las plantas de las unidades de vivienda, las dimensiones de los locales, las dimensiones de las ventanas. Si se mantienen en cambio las continuidades verticales dentro del desarrollo (los pisos típicos) del cuerpo edilicio, acompañadas en el exterior por las guías del sistema de parasoles, pero los alineamientos verticales se interrumpen al llegar a la planta baja y por ejemplo el sistema de frente de los locales comerciales se percibe como una serie alternada de puertas y vidrieras que sólo tras un examen muy detenido permite encontrar, disimuladas entre piezas secundarias, a las columnas del frente — que no forman parte de la expresión del orden y mantienen la posición arbitraria para la planta baja que les tocó según requerían los muros exteriores y las ventanas de los pisos altos; hay además salientes en las plantas

bajas que sólo se justifican a partir de anécdotas en la distribución y evidencian una clara intención de evitar lo regular. La irregularidad más llamativa es sin embargo la leve proyección de un cuerpo en un extremo del frente sobre Cochabamba — mientras que hacia los patios interiores las cornisas acompañan a los cuerpos salientes de este arreglo “a la inglesa” de locales de distintas profundidades cosidos por una circulación regular, sobre Cochabamba el saliente de los pisos típicos aparece entre los frentes rectos continuos del basamento de locales comerciales y la cornisa y el parapeto de la terraza. En un proyecto menos meticuloso semejante inconsistencia parecería una irresolución, bastante brutal; en esta obra, tan cuidada y dibujada, una irregularidad tan fácilmente evitable sugiere que la regularidad se hubiera considerado sospechosa, una forzada imposición formal sin justificación constructiva ni perceptual, y que se opera de manera intencional, como declarando que el efecto general de unidad no requiere realmente que nada sea demasiado igual ni alineado, y que la regularidad indicaría antes bien un corsé.⁸ Características que normalmente favorecen la efi-

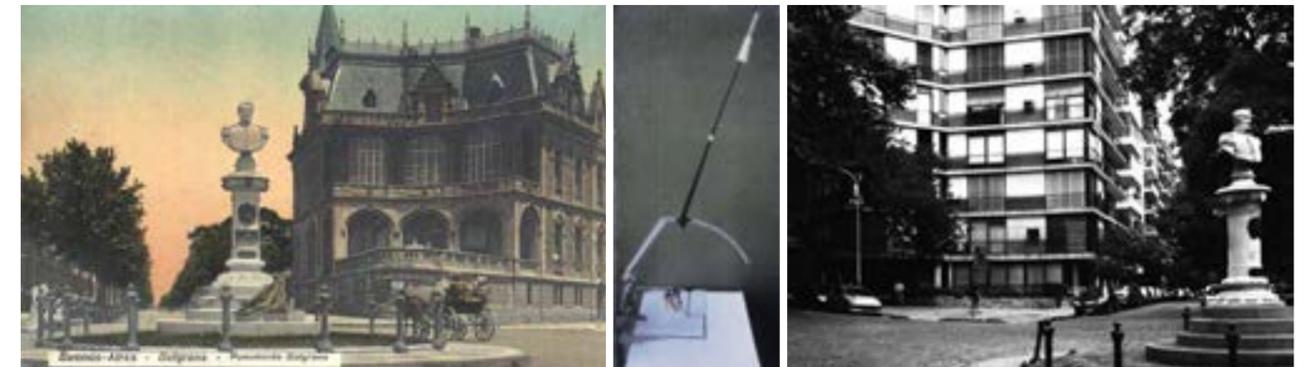
ciencia condujeron en las particulares circunstancias de concreción de esta obra a grandes problemas y pérdidas económicas: inicialmente se había considerado la posibilidad de subdividir el terreno y realizar dos proyectos sucesivos (como en San José 1121-1135 de Álvarez-Ruiz, entre otros ejemplos), pero tras algunas deliberaciones primó la idea del gran conjunto. Subdividir la obra en proyectos sucesivos hubiera dado mayor capacidad de maniobra para minimizar el catastrófico efecto que sobre la economía del desarrollo tuvieron los contratos a precio fijo, la inflación, y la financiación del Banco Hipotecario: “con dos proyectos chicos el problema no hubiera existido”, recuerda un colaborador.

Echeverría 1825 (1957-61) nace como propuesta para un concurso de anteproyectos por invitación al que llama la desarrolladora SAFINA. Recuerda el mismo colaborador que “ahí apareció Musheli con su idea de la torre”, que requirió una presentación particular como edificio de altura sobreelevada al que se le permitió mayor altura a cambio de liberación de espacio en las esquinas y contra las medianeras — idea claramente inspirada en el edificio anteriormente existente en



Cochabamba 1750 (1952-56), publicado en *Nuestra Arquitectura*, mayo de 1960. 182 departamentos y 8 locales comerciales. Los dos primeros cuerpos tienen 9 pisos, el del fondo 2; hay subsuelos con depósitos para los locales y bauleras, y lavaderos comunes con espacios de tendido individuales en la azotea. Frente 39 m.

7- Rafael Ramón Onetto (1917-67), hermano de Carlos Luis; arquitecto EA 1940, pintor, profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán con Vivanco, Caminos, Sacriste, Zalba y Le Pera, y a partir de 1957 en la UBA.



Casa de Antonio Santa María, proyecto de Carlos Agote y Alberto de Gainza. Hay una foto en *Revista Técnica* VIII-146/147 del 30 de abril de 1902. Ésta y otras fotos en

http://arquitectos-franceses-argentina.blogspot.com.ar/2016/06/ingeniero-carlos-agote-y-arquitecto_1.html.

El **equipo para estudios de asoleamiento**, fabricado por Musheli, que permitía iluminar una pequeña maqueta fijando día, mes y hora. Foto preservada por María Onetto. **Echeverría 1825**, foto reciente (Albano García para *ARQUIS: documentos de arquitectura y urbanismo. Patrimonio Moderno 1940-50-60*, Universidad de Palermo).

8- En términos semperianos esta manera de operar es más propia de la plástica (el modelado de la forma en arcilla, por ejemplo) y la estereotomía (la talla, o la construcción con mampuestos que funcionan física y estéticamente como parte de sólidos mayores), que en los esqueletos de carpintería (preferentemente modulares, a partir de la repetición del componente) y textiles (con el ritmo que imponen la malla de bordado o la urdimbre y la trama del tejido). En Cochabamba 1750 el esqueleto se acomoda a los requerimientos espaciales, queda escondido dentro de los sistemas de cierre, y directamente no se expresa.

Observando sus trabajos posteriores parece probable que este interés por lo irregular proviniera principalmente de Onetto (ver el Politécnico de Berazategui); Ballvé Cañas hará obras de formas limpias contrastantes y detalles precisos; Musheli parece haberse interesado especialmente en todo mecanismo, en la lógica interna de cualquier tema en cuestión.

el sitio, la casa de Antonio Santa María (1901?), que ocupaba aproximadamente la misma posición y cuyos jardines y construcciones secundarias se extendían sobre una fracción de terreno mucho más extensa. Echeverría 1825 es una torre anterior a la reglamentación del edificio en torre.⁹ Observar en la documentación presentada a continuación:

- la torre se retira de la esquina definiendo un gran frente principal hacia la esquina para lo que de otro modo hubieran sido dos frentes a calles de categorías muy distintas, y la distribución de cada cuerpo es ortogonal con respecto a calle respectiva — pero a diferencia de en la casa de Santa María no hay eje de simetría. Los frentes hacia la esquina tienen medidas desiguales, y también difieren las profundidades de las fajas de áreas públicas y privadas; en el hall de escaleras y ascensores se encuentran los dos sistemas ortogonales, pero ese espacio a

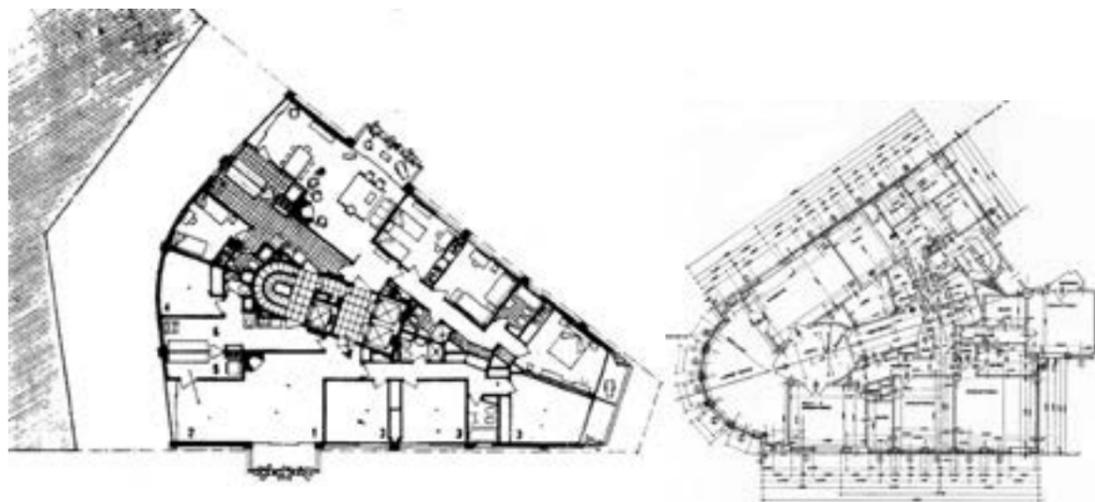
modo de poché vaciado entre los dos órdenes es lo opuesto del hall axial que se hubiera esperado en el edificio clásico (en donde la geometría hubiera ordenado los recintos, en vez de ordenar el esqueleto y los cierres y dejar al conflicto manifestarse en el espacio) mientras que en la faja posterior los dos sistemas ortogonales vuelven a encontrarse en un poché más clásico, en locales de servicio, fuera del sistema expresivo;¹⁰

- en el frente, el ángulo cóncavo y asimétrico (en lugar de una gran ochava, o un frente curvo unitario a la manera de la casa de Antonio Santa María) disminuye la percepción de la extensión del frente, agrega líneas verticales, y descompone al objeto en más caras esbeltas; la fachada cóncava además envuelve espacio, refiere a la plazoleta con el busto de Belgrano (donación del mismo Antonio Santa María) y extiende esta referencia al perfil urbano que se percibe desde la barranca y el bajo;

9- Las consideraciones especiales que daban lugar al edificio de *altura sobreelevada* típicamente resultaban en un cuerpo elevado piramidando sobre el resto del edificio, que mantenía el perfil típico de la cuadra. Las presentaciones a la Municipalidad para Echeverría 1825, que incluyeron estudios de asoleamiento preparados con el heliodón de Musheli, son anteriores a la promulgación de la ordenanza 4110/57 (10 de mayo de 1957) que reglamentó el edificio en *torre*, y en el estudio se entendía que la presentación condujo o al menos contribuyó significativamente a dicha ordenanza. En Echeverría 1825 se deja un retiro de 4 m contra las medianeras, pero está ausente la planta baja libre característica de los posteriores edificios en torre. Observar también que en los pisos típicos los estares se proyectan como cuerpos salientes cerrados, extendiendo más allá de las líneas municipales el frente principal cóncavo.

10- La planta de Agote y Gainza en la casa de Santa María se habrá parecido en este sentido a la de Perret en 51-55 Rue Raynouard (pág. 42); permiten comparaciones más cercanas el edificio Kavanagh (1935) y la torre de Luis y Alberto Morea en Aráoz 2989 esquina Salguero (1959).

En el Kavanagh el eje de simetría ordena enfiladas de halls y espacios principales, y su orden ortogonal a veces se ramifica en pasillos y vestíbulos; entre este orden y los recintos alineados con las calles hay espacio secundario a modo de poché. En Aráoz 2989 la distri-



Aráoz 2989 esquina Salguero, Luis y Alberto Morea (1959). En *Nuestra Arquitectura* marzo de 1963, nro. 400.

Edificio Kavanagh, sector de esquina pisos 1 al 9. En *Nuestra Arquitectura* mayo de 1934, nro. 58; ver también enero, junio, agosto, octubre de 1934 y abril de 1936.



Planta de *Nuestra Arquitectura* 399, febrero de 1963. Foto id. anterior.



bución de los departamentos se alinea con las calles; el eje de simetría se reconoce espacialmente en el hall de ascensores y escaleras, que funciona como centro de referencia (define izquierda, derecha, adelante, atrás) de la planta. Nada de este eje y orden ortogonal asociado hay, ni espacial ni materialmente, en Echeverría 1825.

Una categorización semperiana útil para analizar este aspecto de estos proyectos es la de los órdenes **microcósmico** — lo cerrado, generado a partir de un orden interno, autosuficiente; como la esfera, el espacio cupulado, o el orden del cristal de nieve en el plano — y **macrocósmico** — lo relacionado con elementos de referencia externos (que le dan a la cosa orientación, dirección, y entonces un adelante y atrás, arriba y abajo, izquierda y derecha), como por ejemplo la dirección de crecimiento del tronco de árbol en relación el centro de la Tierra (hacia la luz y opuesta a la atracción de la gravedad). En Aráoz 2989 y el Kavanagh se lee esa estructura interna (estructural, espacial) microcósmica rigiendo todo el edificio, como contrapuesta al orden de las calles; en cambio en Echeverría 1825 los recintos y el construido se alinean con alguna de las calles, responden a lo externo, macrocósmico, como si se tratase de cuerpos de construcción orientándose según las curvas de nivel de una loma, y el hall de ascensores y escaleras sólo queda como el espacio remanente en que colisionan los órdenes y se explica el sistema, en vez de poché que oculta la oposición— el propio hall es poché vaciado. El contraste explicativo que aparecía en los halls de planta baja de Yapeyú 27 y Manzone 1035 se extiende en Echeverría 1825 a las circulaciones de todos los pisos, acompañado además por la luz natural y la vista del exterior que da la raja acristalada del frente; la escalera se parece en esto a la (simétrica) de Santa Fe 740 (1966), en donde se traslada hacia el interior un frente curvo, y la experiencia de recorrer el edificio resulta igualmente unitaria. En comparación con Aráoz 2989 y el Kavanagh, Echeverría 1825 tiene una distribución mucho más libre y la planta se compone a partir de menos elementos de efectos más potentes. Comparar también Santa Fe 740 y Echeverría 1825 con la casa Lavezzari de Terragni en Milán, 1934-37.

Otro de los lazos que vinculan a las obras de este trabajo: en Aráoz 2989 vivió en los '60 Mario Bigongiari, a poco de llegado a Buenos Aires proyectista del Teatro Coliseo asociado con Luis y Alberto Morea.



Frentes de **Echeverría 1825** y **Libertador 3102**. SEPRA, en **Pampa 1782** (1941): muro perforado en dormitorios, balcón galería con amplias aberturas en los estares. Muy bien publicado en *Nuestra Arquitectura*, junio 1941; **Echeverría 1825**: estar saliente, dormitorios con balcón galería, locales de servicio hacia las medianeras y su ventana en ángulo.

- las losas como elemento dominante en la expresión exterior de la estructura de hormigón armado; cómo una de ellas se extiende sobre planta baja para conformar el alero sobre la entrada, sugiriendo sobre planta baja el recorte de un plano potencialmente indeterminado; cómo este plano define por debajo un espacio de hall (con su podio y escalones) y jardines y pavimentos exteriores (con planteros, muretes, trabajado como movimiento de suelo, con pendientes que acompañan a las de las calles aunque por debajo haya tres niveles de esqueleto en los subsuelos) marcando el contraste entre las pendientes del terreno y los planos horizontales del esqueleto del edificio en elevación, y haciendo en este sentido un trabajo similar, en vacío, al que hace en lleno el basamento masivo de la casa de Antonio Santa María;
- los muros de cerramiento tendidos entre piso y cielorraso en las plantas altas, alternándose a intervalos irregulares con carpinterías de piso a cielorraso, y las barandas y el revestimiento exterior en dos colores, formando fajas horizontales (la inferior se superpone y confunde con el efecto de la barandas y su sombra), contra las fajas verticales que forman las aberturas, como variación del tartán de Cochabamba 1750;
- cómo la carpintería del cerramiento del hall de planta baja, con parantes de secciones reducidas, se extiende en paños verticales angostos y sin travesaños entre piso (pétreo, negro, con el dibujo de las placas cuidadosamente estudiado) y cielorraso (liso, inmaterial, sin vigas, con un único gran receso de iluminación a modo de claraboya artificial); las puertas pivotan, tomadas de piso

- y cielorraso, sin requerir el acento de la jamba estructural que tome el vuelo de la hoja; también la escalera es etérea y no interrumpe el espacio horizontal; cada pieza conoce perfectamente su rol en el conjunto;
- el borde perfilado de las losas, revestido en veneciano, que cubre los empotramientos de los parantes de la baranda (que atentarian contra la lectura de la continuidad lineal indiferenciada de los bordes de losas; comparar con Libertador 3102), y resuelve el goterón; al modelar (como si fuera una abstracción de una moldura clásica) lo que habitualmente es una faja plana vertical, se disuelve el plano vertical que de otro modo sugerirían las fajas de borde y ganan importancia las aristas y los planos horizontales de la losa;
- en los departamentos, las diferentes formas del esqueleto y sus maneras de definir el espacio en estares (losas y vigas cintas con fondo continuo, columnas exentas redondas, cerramiento en otro filo) y en dormitorios y cuartos de servicio (pilares y vigas en envolvente y particiones);
- cómo el cerramiento responde con los mismos elementos, variando sólo proporciones y posiciones, a esos dos planteos espaciales: en el estar de cielorraso continuo y sin viga de frente hay ventanas de esquina, puertas ventanas de piso a techo que abren a un balcón de sólo unos 40 cm de profundidad (en este sentido comparables a la tradicional puerta ventana de la arquitectura académica, el llamado "balcón francés") con lo que se abre a la luz y las vistas y adquiere en sí mismo cierto carácter de galería o bay window, y en los dormitorios (en los que prima el sentido de con-

tención del recinto con las aberturas bajo el nivel de viga) abriendo a un balcón galería profundo como espacio intermedio que les da mayor privacidad.

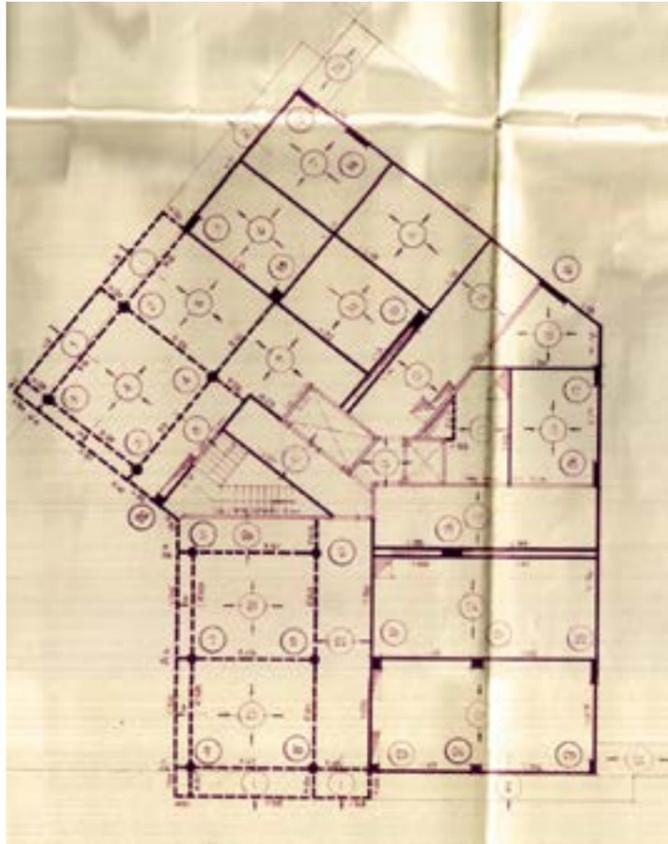
- cómo ese esquema de cerramientos y balcones invierte, en consideración de la particular posición del edificio, el esquema más habitual de la ventana como hueco en el muro para los dormitorios y las puertas ventanas al balcón-galería para el estar (ver los excelentes ejemplos cercanos de SEPRA en La Pampa 1782 y 1881, de 1941 y 1944, además de los primeros edificios de Álvarez-Ruiz);
- la resultante unitariedad de la expresión exterior para estos espacios interiores de distintos caracteres (de espacio abierto, casi de galería, en los estares, y de recinto protegido, casi de caverna, en los dormitorios), como contrapuesta a la yuxtaposición de dos sistemas que aparece en mucha de la primera obra de Álvarez-Ruiz, en menor grado en los ya mencionados edificios de SEPRA en La Pampa esquina 11 de Septiembre, y en mayor grado en tantos otros proyectos que contrastan frentes acristalados para el estar y murarios para los dormitorios; se trabaja aquí con un pincel más fino, y exclusivamente con la lectura simultánea de órdenes y elementos superpuestos cada uno de los cuales se extiende sobre todo el edificio en vez de con un contrapunto secuencial de órdenes yuxtapuestos (en este sentido el proyecto recuerda a Yapeyú 27);

este tartán de muros y aberturas, barandas y cortinas regulables, funciona también en la visión nocturna;

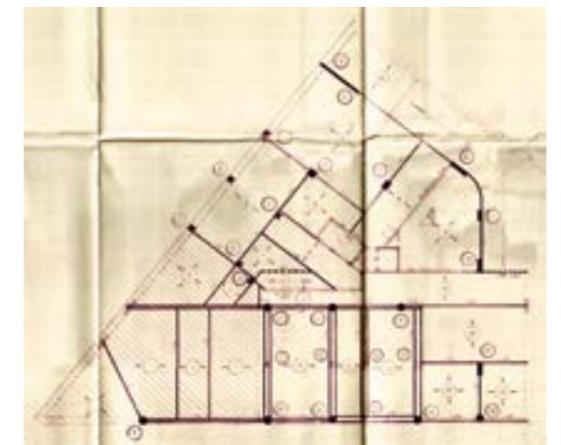
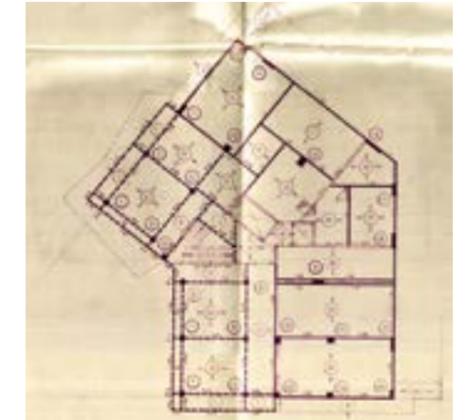
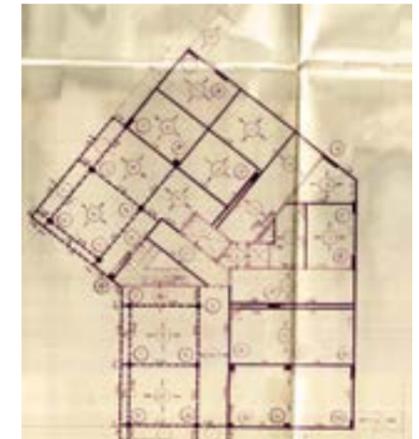
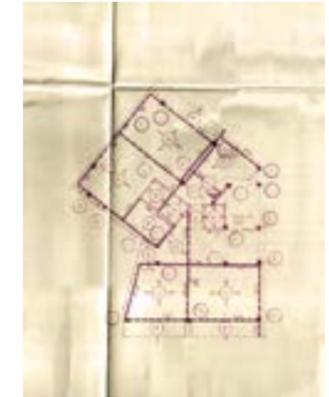
- las cortinas regulables y desplazables de aluminio (similares a las del piso 13 de Posadas 1695 y Bonifacio 1914) como medio de regulación de iluminación natural y vistas, con funcionalidad similar a la de los tradicionales postigones con tablillas (ver los ejemplos de La Pampa esquina 11 de Septiembre);
- cómo en los frentes de la faja de dormitorios y servicio hacia las medianeras, en los que se reconoce la articulación de las losas, continúan en los antepechos las líneas de las barandas, y la ventana de esquina pega la vuelta al ángulo; también aquí continúa el tartán, y el vacío le gana a la arista y a la masa (foto enfrente);
- la dirección no ortogonal (única, particular) del frente de carpintería de planta baja sobre Echeverría, que en la entrada aumenta la profundidad del zócalo exterior y abre hacia la esquina el espacio acompañado además por el alero (en razón de la pendiente de la calle, simultáneamente aumenta la altura del zócalo sobre la vereda, y frente a la puerta aparece un escalón sustraído al zócalo).

El ajuste en los detalles de la planta baja (los conceptuosos y nitidos dibujos y encuentros de zócalo, columnas, carpinterías, revestimientos), recompensa ampliamente las visitas al lugar.





Estructuras, conforme a obra (1962). OSN, plano de modificación.
Plantas de publicación de *Nuestra Arquitectura* 399, febrero de 1963.





Pabellón de aulas para colegio secundario en Zenteno 3160. Fotos de *Nuestra Arquitectura* septiembre 1956.

Como ejemplo adicional que permitirá nuevamente aislar varios de estos criterios compositivos, y luego volver para verificarlos en Echeverría 1825, se incluyen aquí tres imágenes del notable pabellón de aulas en Zenteno 3160 (1963), hoy reconocible por debajo y detrás de adiciones posteriores.

En un terreno adyacente a un colegio primario perteneciente a una orden religiosa, alojado en lo que había sido originalmente una residencia, se debía construir 12 aulas para el secundario. Las hijas de Ballvé Cañás y Ugarte eran alumnas del colegio; el proyecto fue donado y la construcción realizada por administración. El edificio se eleva en tres niveles, con un bloque al frente retirado con respecto a la calle y uno posterior que gira para poder dentro del terreno irregular disponible armar las amplias circulaciones (expansiones en mal tiempo) que abren a través de un vacío y un amplio ventanal a un gran árbol existente y

detrás de éste al colegio primario. Hay una muy buena presentación en *Nuestra Arquitectura* 433, septiembre de 1966.

El frente de carpintería con planta en forma de S envuelve con su parte cóncava el gran árbol existente; en planta baja la puerta doble de entrada, con un par de peldaños exteriores, enfrenta centrada y a corta distancia su tronco. El árbol, un plátano proveniente del primer trazado y parquización del barrio por Thays, efectivamente unifica los tres niveles, ancla el pabellón nuevo al sitio, y volviéndose centro reúne en una composición a los pabellones nuevo y viejo. En el texto que acompaña a las fotos y los planos de *Nuestra Arquitectura* se explica el partido en función del árbol “que debía conservarse”; el texto no aclara que tal deber fue impuesto por los arquitectos — un familiar de Ballvé Cañás recuerda sus “peleas con las monjas” para preservar el plátano. El proyecto podía donarse, pero ese árbol no se podía ir.

5. Mario Bigongiari

Edificio Roostertail, Arcos 1609

Fotografías actuales: Victor Calomeni



Bigongiari

El livornés Mario Bigongiari (1923-2007) estudia ingeniería en Pisa entre 1942 y 1945, y en el '47 se gradúa con la nota máxima en arquitectura en Florencia, en donde Giovanni Michelucci (1891-1990) tuteló su tesis. Un pariente lejano emigrado a Argentina “le escribía maravillas del país”, cuenta su hijo Diego, y en 1948 el recién graduado arquitecto llega a Buenos Aires.



Mario Bigongiari en 1951, Vittorio Orsi en 1953. Ambos a pocos años de llegados de Italia.

Maurizio Mazzochi (1908-2007), llegado a la Argentina por encargo de una empresa italiana en 1947 y residente aquí hasta 1953, lo presentó en la comunidad italiana, que incluía representantes de industrias que por esos años establecían fuertes presencias en Argentina como contrapeso a las incertidumbres políticas de Italia. Luego de un par de proyectos para Fiat Bigongiari hace con Mazzochi y Alberto y Luis Morea el proyecto del Teatro Coliseo; allegados a Bigongiari le atribuyen el diseño propiamente dicho.¹

Además de encargos tradicionales para la industria y las instituciones italianas en el país, realizó una serie de diseños de sistemas, componentes y proyectos de edificios en premoldeados para SCAC (Sociedad Cementos Armados Centrifugados), filial argentina de la SCAC italiana también establecida en los '40, que compartía con SADE — constructora del Roostertail, de la que se hablará a continuación — más de un accionista y director.

Su obra más visible será, pocos años después del edificio que nos ocupa, la Torre Pirelli en Plaza San Martín — luego de cuyo extenuante proceso de proyecto, adjudicación y construcción Bigongiari decidirá retornar a Europa, pero ya no a la práctica de la arquitectura.²

Además de la voluntad empeñada en la búsqueda siempre trabajosa del orden y la belleza, de una inusual capacidad para pensar los problemas de manera original y convencer o seducir a sus clientes con las propuestas resultantes, y de un evidente empuje personal para concretar esas propuestas en mercados e industrias habituados a convenciones distintas, se transluce en el planteo general y en el detalle del edificio que aquí comentaremos, en la Torre Pirelli, en otras obras de Bigongiari todavía no debidamente estudiadas³, una conciencia histórica y universal: son obras hechas con rigor y autoexigencia, pero también con seguridad, con confianza, para presentarse ante lo mejor que nos ofrezca la historia y ante la eternidad como dignas representantes de nuestra propia modernidad.

1- Los colaboradores de Bigongiari destacan por un lado su control personal total de las definiciones formales y técnicas del proyecto, con poco espacio para otro aporte que el desarrollo de los lineamientos que definía en su seguimiento personal diario de cada dibujo, y por el otro su personalidad apasionada, exigente y temperamental, extraordinariamente cálida, comunicativa y seductora pero a la vez volcánica, fácilmente explosiva, especialmente en el trabajo en la oficina — rasgos por los que a todos les resulta imposible imaginárselo trabajando en un proyecto sin la autoridad exclusiva sobre el diseño a lo largo de todo el proceso; cualquier otra opción hubiera sido insoportable para todas las partes.

2- Quizás nadie conozca y quiera mejor a un país que el extranjero que lo elige para vivir, aunque más no sea por un tiempo en un ciudadano del mundo como lo era Mario Bigongiari. Cuenta su hijo Diego en un texto que preparó para la Fundación Michelucci:

Una vez terminada la estructura [de la torre en Plaza San Martín], recibe de la Pirelli el encargo de decorar los pisos gerenciales. Creo que fue su época más feliz en Argentina, porque hizo varios viajes largos en auto (tenía un Peugeot 504 gris) por provincias lejanas, buscando mujeres que hacían a mano tejidos de lana cruda con tinturas naturales, artesanos del cuero que hicieron sillones diseñados por él, carpinteros para las mesas y los muebles, indios guaraníes para las placas de fibras vegetales usadas como paneles. Le gustaba mucho conocer artesanos y gente simple y genuina del país profundo y solía hacer estos viajes acompañado por alguna amiga. Uno o dos de esos viajes los hizo conmigo, a Santiago del Estero y a Misiones.

En 1994 el entonces estudiante de arquitectura Bruno Emmer y un compañero entrevistaron a Bigongiari durante una de sus dos visitas posteriores a Argentina. El estudiante admiraba el departamento que Bigongiari había proyectado para su abuelo Alberto Emmer ("los espacios contiguos se organizaban en torno a una chimenea, el dormitorio se cerraba con unas cortinas de cuero... la mesa del comedor, triangular, con las aristas largamente redondeadas en un espacio cuadrado") y la casa Saraceno en Escobar — usada recientemente para escenas de la película *Sin hijos* —, y recuerda su sorpresa ante el admirado arquitecto que desencantado con su experiencia con la arquitectura les recomendaba

para estudiar arquitectura me iría a Alemania, o más al norte. Si se quedan acá estudien ingeniería.

3- Este listado de obras se basa en uno armado por Mario Bigongiari, en italiano, mecanografiado en una carilla. El autor de esta publicación

SADE, Gale

El romano de familia florentina Vittorio Orsi (1917-2007) se había graduado con honores como ingeniero industrial electrotécnico en 1940. En la guerra había servido con la artillería en Albania y en Grecia, en la Regia Marina, y después del armisticio pasado a la flota del lado de los aliados; por sus acciones recibió dos condecoraciones al valor militar. Su amigo Franco Mattòli (1920-73), ingeniero mecánico, con

quien había compartido el servicio militar, la prisión, y un naufragio,⁴ era hijo de Epaminonda "Dino" Mattòli (1893-1968), en 1947 fundador en Buenos Aires de SADE, Sociedad Argentina de Electrificación, a la que al poco tiempo Franco llama a su amigo Vittorio a Buenos Aires. La empresa tenía una filial en Milán, la SADEMI; Vittorio Orsi sería director gerente de SADE, y Franco Mattòli quedaría en Milán al frente de SADEMI. Para la época que nos ocupa SADE rea-

lo vio por primera vez por gentileza del arquitecto e investigador René Longoni, quien a su vez lo recibió en Barcelona de Pilar García Jordán. Entre corchetes información proveniente de otras fuentes. P indica proyecto, D dirección, C construcción. En la cuarta columna los socios.

1950-51		Techint: colaboración en el plano regulador de Dálmine, el proyecto de varios edificios industriales y el barrio obrero de Campana.	
1952-68	P+D	Varias viviendas individuales en el Gran Buenos Aires, [entre ellas: Casa Bigongiari "El Bicho Colorado", Escobar, 1955 Casa Besançon, Escobar, 1962 o 63 Casa Saraceno, El Cazador. Escobar, ~1965 Casa Pirelli Golf Club Argentino, Del Viso, ~1966 Casa Bigongiari "La Pimienta", Golf Club Argentino, Del Viso, 1968 Casa Cavallini, Martínez o Accasuso, años 60 Interiores de departamentos de Vittorio Orsi y Egidio Saraceno.]	
1953	P+D	Hotel en prefabricados para SCAC Argentina [San Clemente del Tuyú].	
1954	P+D	Vivienda en Balcarce.	M. Mazzocchi
1954	P	Nueva sede de Fiat en Buenos Aires. [No construido.]	M. Mazzocchi, A. y L. Morea
1955	P+D	Consulado de Italia en Buenos Aires y Teatro Coliseo.	M. Mazzocchi, A. y L. Morea
1956-58	P+D	Nueve sucursales de Banco Sudameris [Francés e Italiano; incluyendo Coronel Díaz y Santa Fe, San Justo, Flores, San Nicolás de los Arroyos y, en Montevideo, calle Yi y Av. Agraciada].	
1957	P	Torre Sudameris (Banca Commerciale Italiana), 25 pisos, 30.000 m2, estructura de acero. [No construido]	
1959	P+D	Remodelación para la nueva sede del Banco di Napoli en Buenos Aires [ex-sede Italia-América, Diagonal Norte 660].	
1960-61	P+D	Oficinas y la fábrica de SADE en Campana, 15.000 m2.	
1962-64	P+D	Conjuntos residenciales en prefabricados en la provincia de Buenos Aires, con SCAC y SADE.	
1965	P+D	Edificio residencial de planta flexible en Buenos Aires, para SADE [el Roostertail]	
1965	P+D+C	Un piso jerárquico en el edificio administrativo de Pirelli Argentina; otros trabajos en fábricas de Pirelli.	
1965	P	Tres torres residenciales prefabricadas en Buenos Aires en sociedad con SADE y Vianini Argentina.	
1965		Estudio de factibilidad de un programa de prefabricación de General Electric en Brasil.	
1967-68	P	Gran conjunto residencial en prefabricados en São Paulo, en sociedad con las empresas SADE y Pérez Noble (Montevideo).	
1968-69	P+D	Conjunto residencial turístico en Numana (Ancona).	Ing. P. Beer.
1970-71	P+C	Depósitos y unidades comerciales prefabricadas para Pirelli Argentina.	
[1970]	P+D	Escuela experimental para Acindar.	
1971	P	Escuela Cristoforo Colombo, para la Embajada de Italia en Buenos Aires. [Construida según otro proyecto.]	
1971-74	P+D	Torre Pirelli en Buenos Aires.	

4- Franco Mattòli fue uno de los pocos sobrevivientes de la catástrofe del acorazado Roma, hundido por la aviación alemana días después del armisticio italiano. Su relato de esos días está publicado en *La tragica fine della R. Corazzata Roma* (Gangemi Editore, 2013).

lizaba un enorme volumen de obra en el país y en el extranjero⁵ con un nivel de profesionalidad siempre destacado por quienes trataron con la empresa, y el inquieto, decidido, formador Vittorio Orsi estaba encaminado a convertirse en la voz referente de la industria que fue en las décadas siguientes.

Mientras tanto en Detroit otro ingeniero, Joseph Anthony (“Joe”) Schoenith (1901-1996), adquiría en 1942 la totalidad de las acciones de la compañía de tendidos eléctricos en la que había trabajado durante años, W. D. Gale Inc. — con la promesa a su fundador, que se retiraba, de nunca quitarle su nombre a la empresa que había creado. Con el fin de la guerra los negocios se expandieron rápidamente, y Joe Schoenith vio una oportunidad publicitaria en la novedosa y bullente motonáutica — en la categoría *Unlimited*, las lanchas monoplasas propulsadas por motores de aviación remanentes de la Segunda Guerra (inicialmente, los Allison y Packard de los P-51 Mustang) causaban sensación en las carreras de circuito cerrado en las que se desplazaban hasta a 200 km por hora continuamente saltando sobre el agua al sonido atronador de sus motores (de donde el nombre *thunderboats*) y ocasionalmente desintegrándose al tomar mal una curva; los eventos reunían a cientos de miles de espectadores. Los hijos de Joe Schoenith pasan a dedicarse a la competición, y a partir de 1958 a administrar un gran salón de fiestas que Joe construye sobre el sector del río Detroit que servía de escena a las carreras.

El *roostertail*, la “cola de gallo”, es el característico chorro de agua que levantan con sus hélices las lanchas a motor al hidroplanear, y *The Roostertail* fue el nombre elegido para el gran salón. La actividad y la marca que habían nacido como una acción de publicidad para la W.D. Gale Inc. tomarían vuelo propio — y todavía hoy

The Roostertail es el salón de fiestas más importante de Detroit y el centro en Detroit para las competencias de motonáutica.

El Roostertail

En 1959 SADE acordó con Gale la ejecución de una serie de obras en Argentina, Perú y España, y terminados esos contratos la realización de una operación inmobiliaria en Buenos Aires, con Gale como financiero y SADE como constructora, en lo que sería el edificio Roostertail en Arcos esquina Virrey del Pino. Los Schoenith constituyen una sociedad en Argentina en noviembre de 1967, que en febrero de 1968 se asocia con SADE; el edificio se empieza a construir inmediatamente y se termina en 14 meses.

El trabajo en el proyecto de arquitectura parece haber comenzado ya en 1965, sin embargo, y para mediados de 1966 haber estado básicamente completo, surgido de la relación entre Orsi (también director de SCAC) y Bigongiari. El arquitecto había proyectado conjuntos de vivienda obrera, y casas palaciegas para los directores de la industria italiana en Argentina, pero rechazaba visceralmente la calidad de vida que ofrecía el edificio de propiedad horizontal entre medianeras típico de Buenos Aires; Orsi sólo convenció a Bigongiari de trabajar en propiedad horizontal especulativa cuando presentó la posibilidad de un edificio en torre.

El edificio no sólo fue pionero en la manera de tomar el tejido, en las instalaciones, en la provisión de áreas de servicios comunes (las hoy llamadas *amenities*), sino que ofrece además lecciones arquitectónicas en aspectos a menudo desatendidos incluso en los cercanos edificios en torre que luego pasaron a definir el tejido de la zona. Destacaremos algunas.



Joe Schoenith (centro) con los pilotos Bill Cantrell (izq.) y Lee Schoenith, el equipo campeón en 1955 de la categoría *Unlimited*; la lancha Gale V. <http://thunderboats.ning.com/profiles/blogs/hellbent-hydroplanes>. Originalmente en Jim Atwater, “Hell-Bent Hydroplanes”, en *Sports Illustrated*, 23 de abril de 1956.

5- SADE había realizado trabajos en 40 países antes de ofrecer en los '60 el 51% del capital a General Electric, volviéndose su grupo de construcción en América Latina. Para esta época tenía sucursales por toda América y en Europa, África y Medio Oriente. Juan Manuel Boggio Videla prepara en estos días la historia de SADE para Moderna Buenos Aires; ver también su *Hablan de diseño* (Concentra, 2008), en donde registra presentaciones de Horacio Pando, Amancio Williams, y Alfredo Casares en un seminario por él organizado en SADE en 1979.

Reja, zócalo y torre

El terreno presenta un desnivel de unos 25 cm, con caída hacia la esquina, que se toma con un zócalo 50 cm más alto que el punto más alto. El edificio preserva la definición de la calle por medio de la reja característica en el tejido preexistente de grandes casas aisladas en jardines arbolados. Sobre la lateral Virrey del Pino la reja se coloca de manera tradicional sobre la línea municipal, pero en el frente a Arcos deja un retiro sobre el que avanzan el zócalo y la torre, para producir una situación de acceso y espacio urbano de calidad extraordinaria. El diseño de la reja, con barrotes de planchuelas perforadas y postes muy esbeltos conformados por dos planchuelas (ambos componentes tienen vacíos que permiten desde ciertos ángulos, distintos, el paso de luz), en la que se superponen en unos 25 cm de profundidad varias capas que se transforman independientemente para resolver las puertas de entrada y servicio y el portón del garage, y que se combina en un momento con el frente de cristal del hall y su piso de granito, merece en sí mismo su estudio. Los postes se repiten con un intervalo muy próximo de unos 58 cm, cada cuatro barrotes, leyéndose entonces en la vista lejana dos ritmos superpuestos, pero cerrados, como una urdimbre, guiados por las piezas horizontales dominantes inferior y superior. El efecto de las varias capas superpuestas en profundidad, junto al de la luz atravesando las piezas mismas, resulta inusualmente dinámico en la vista cercana de quien camina por la vereda.

Los revestimientos definen el zócalo y, ascendiendo sobre el mismo filo en el frente, los grandes pilares de la planta baja (en mosaico veneciano de 2,5 x 2,5 cm, con chaflanes de 7,5 cm en todas las aristas; los ángulos vivos con perfiles de canto que se ven en algunos sectores son producto de intervenciones posteriores), de modo que se lee un basamento hasta la cota de fondo de viga (4 m sobre el zócalo), y sobre el mismo el volumen del edificio elevado (en ladrillos cuadrados, claramente revestimiento por su forma, aparejo, y por el espesor visible en las aristas). Sobre el retiro el solado no continúa el de la vereda; era inicialmente de baldosas de goma negra, tipo vainilla (acanaladas), y contra la medianera queda un sector parquizado que empalma con el jardín del edificio vecino; en las rampas que flanquean la escalinata se expresaban hasta una intervención reciente las losas inclinadas, quedando los espacios bajo rampa abiertos hacia los lados. El revestimiento de ladrillos de las paredes exteriores

de la torre continúa entonces sobre el cielorraso del hall, y los artefactos de iluminación están recedidos en nichos puntuales de manera de dejar a la cobertura de ladrillo el pleno protagonismo expresivo. Esa continuidad del revestimiento de frente sobre el cielorraso interior, su color y textura, el reconocimiento de la huella entera de la torre en la cobertura superior, y su estructuración a modo de un artesonado de enorme escala que aloja vigas e instalaciones, le dan a ese hall un carácter de gigantesca caverna, de espacio de la subestructura⁶; allí donde en el edificio clásico se espera encontrar lo claro, lo ligero, lo luminoso, la recreación ilusionista o abstracta del cielo, aparece en este caso la textura del material tradicional del apilamiento y la bóveda, lo que por inusual resulta de por sí memorable y estimulante para la observación y la reflexión. Este uso del ladrillo es por otra parte muy sensato en términos de elección funcional del material: allí arriba no acumula polvo ni queda expuesto al grafiti y otros maltratos, ni al rebote de la gota de lluvia; en cambio las superficies exteriores del zócalo y la planta baja revestidas en veneciano son duras, durables, y fácilmente higienizables. Por supuesto que cuanto más volumétrico el artesonado de este cierre superior, cuanto más texturada la superficie del ladrillo y sus juntas, cuanto más profundo el nicho del artefacto de iluminación, más tenue parece el cierre vertical de cristal y más luminosa y nítida la continuidad con los espacios exteriores.

A modo de alfombra gruesa (estrictamente, una plataforma de unos 13 cm de espesor, que probablemente aloje conductos de piso radiante), un piso de granito gris perla pulido define las áreas exteriores de acceso y el hall, y desciende desde el podio a la vereda para recibir al visitante con la escalinata y las rampas (los pasamanos de acero inoxidable aparecieron en una intervención posterior). Nuevamente la elección funcional del material es apropiadísima, y en sí tradicional, pero su rol en la composición general es no tradicional al reforzar el brillo del piso del contraste con el volumen texturado del cielorraso de ladrillo, y con su reflexión contribuir a la iluminación del espacio (trabajo habitual del cielorraso clásico). El mismo revestimiento de granito pulido continúa sobre las paredes del núcleo de ascensores y escaleras, nuevamente matadas las aristas con los chaflanes que dan continuidad a los paramentos verticales y horizontales; los cerramientos no portantes de este núcleo están revestidos en acero inoxidable pulido

6- El espacio recuerda a los pórticos públicos de las ciudades italianas, y especialmente a los mercados cubiertos bajo los ayuntamientos medievales — ver, aunque más no sea en Google Street View, los altos basamentos huecos de los palacios comunales de Parma y Piacenza.



mate, con una faja en pulido brillante a la altura en que se empujan las puertas.

El hall está cerrado por paños de cristal templado, sin carpintería, una solución novedosa en 1969. A la altura de 2,1 m sobre el piso interior la viga superior de la reja, que se lee como una placa horizontal de unos 3 cm de espesor, continúa rodeando al hall y tomando los paños de cristal superiores e inferiores (no se ven en las fotos del edificio recién terminado los montantes superpuestos al tendido inferior que hoy aparecen en el lateral y al fondo). La ausencia de montantes potencia

- la transparencia horizontal, y la percepción de los arbustos en macetas, las mamparas del jardín, los muros medianeros, y la reja, es decir todos elementos exteriores, como definidores del espacio que juegan con similares elementos interiores;
- la separación, la total ausencia de vínculo, entre el piso del zócalo y el cielorraso de ladrillo, y la continuidad interior-exterior de esas superficies;
- el rol de las columnas y el núcleo como los elementos verticales del arreglo,

le deja a la reja, que en el frente del hall pasa a centímetros del cristal y constructivamente se combina con el mismo, la exclusividad del rol de tamiz espacial; en la perspectiva no se le superpone a la reja ningún otro emparrillado, y queda entonces limpia la percepción de su continuidad rítmica y su rol definidor del interior — del carácter de cerca — de esta cerca a escala del terreno.

Es decir que el hall, de dimensiones no particularmente notables (unos 12 x 9 m, incluyendo el núcleo de circulación y servicios, y 3,87 m de altura bajo la viga, 4,50 a los paños del cielorraso), queda definido por piezas a escala del conjunto, en las que se presenta el orden del conjunto, y en sí pequeño resulta un verdadero espacio de escala urbana. Todo esto carga de sentido arquitectónico al diseño de la puerta principal, en la que se combinan constructivamente, y abren en una sola pieza, el paño de cristal y la reja.

Esa puerta principal, originalmente pivotante, de tan sólo 1,2 x 2,1 m (a la escala del hombre, y no monumental; independiente de la altura del hall, la que con su contraste realza todo lo más), resguardada por esa especie de esclusa exterior que define la columna central del frente, se vuelve entonces una puerta de escala urbana, y toda la secuencia de ascenso por la escalinata, detención entre la columna y la reja, apertura de la puerta, y entrada al hall, es una experiencia notable tanto por la riqueza de la secuencia espacial como por la combinación en esta composición de los elementos arquitectónicos

definitivos de todo el conjunto — se reúnen aquí en un par de metros el ascenso al zócalo, la columna central del frente, la alfombra de granito, la reja, la panza de la torre, y la inmaterial cortina de cristal que envuelve al hall.

El cuidado del sentido procesional se extiende hasta el mínimo hall de entrada a cada par de departamentos, con las puertas integradas en el revestimiento de cedro (ver también los interiores de los departamentos) que efectivamente se hacen imperceptibles salvo por el herraje de accionamiento, objetivo de la atención y de la mano; la transformación que produce la puerta (la pared) que se abre, sea del ascensor, de la escalera o de uno de los departamentos, cobra entonces en el hall total protagonismo espacial, y todo el ambiente queda en ese momento puesto a su servicio.

La rampa del garage se posiciona de manera de destacar las relaciones entre terreno natural, podio, torre, núcleo, y hall, e incorpora al subsuelo en el arreglo arquitectónico. La baranda que rodea la abertura en el podio, de hojas de cristal templado de perímetro visiblemente libre suspendidas desde una sólida pieza de madera con estructura interna de hierro, es nuevamente un detalle original que contribuye a la legibilidad del orden general y a explotar sus contrastes.

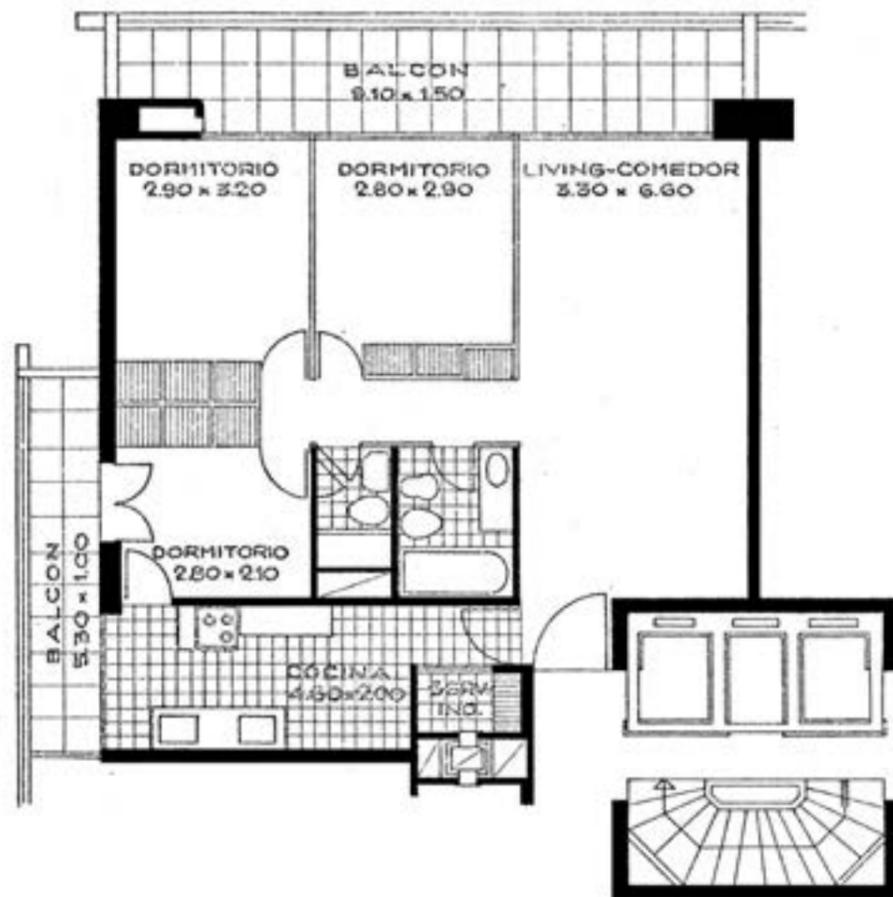
La planta flexible

La estructura vertical de núcleo y columnas exteriores deja a la superficie de los departamentos libre de apoyos. Hay vigas solamente en las paredes entre cocina y habitación de servicio, y en las laterales de los dormitorios principales. Los parapetos de los balcones son auténticas vigas, y sus paredes extremas auténticas ménsulas. Hay plenos para los conductos de la cocina y del incinerador (accesibles estos últimos desde cada departamento en un cuarto de servicio que también aloja la caldera individual), y otro en cada departamento para los baños.

Las paredes divisorias de unidades funcionales, las de las cocinas, y aquellas de los baños que llevan instalaciones sanitarias, son de albañilería. Por lo demás los ambientes quedan definidos por particiones de carpintería de madera con aislación acústica, terminadas en machimbre de cedro lustrado, o por módulos de placards como particiones gruesas. El piso de parquet corre continuo por debajo, lo mismo que el cielorraso aplicado por arriba, y al retirar una partición de madera sólo quedan las marcas casi invisibles de unos pocos clavos. La carpintería hacia el balcón principal permite recibir particiones en varios montantes. Las puertas se integran en la superficie de la partición y cerradas son prácticamente imperceptibles.



Fotos de una unidad C (contrafrente, sobre Virrey del Pino).



Izquierda: Artefacto de iluminación original, sobre la carpintería de frente. **Derecha:** Planta de una unidad A (esquina), escala 1:100. Hay diferencias menores entre las unidades: los balcones son más profundos hacia la calle que hacia las medianeras, y la caja del núcleo es levemente asimétrica —avanza unos 30 cm más hacia los estares de las unidades del fondo, C y D. Las particiones en blanco son de construcción en seco; en la unidad fotografiada aquí arriba, se ha retirado la partición que originalmente existía entre el living y el segundo dormitorio.

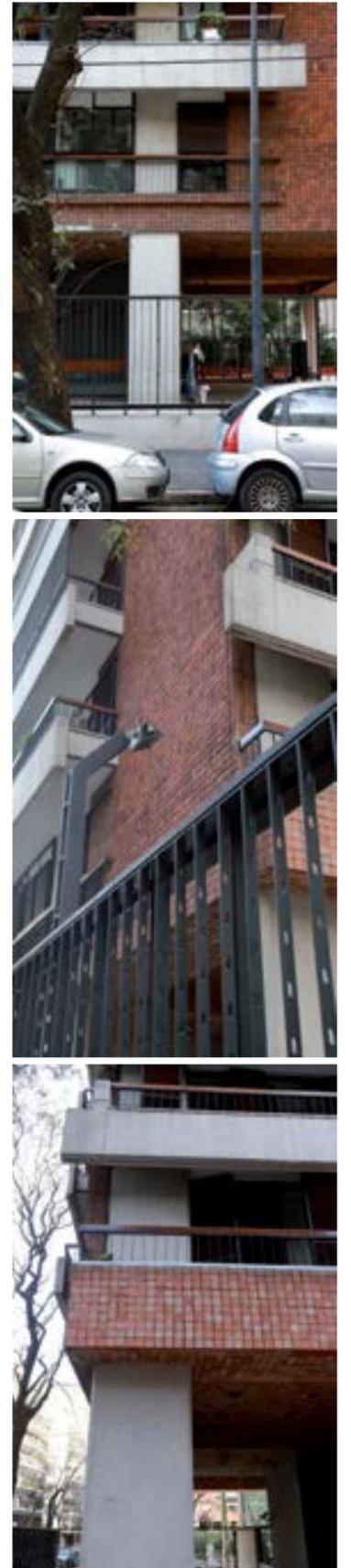
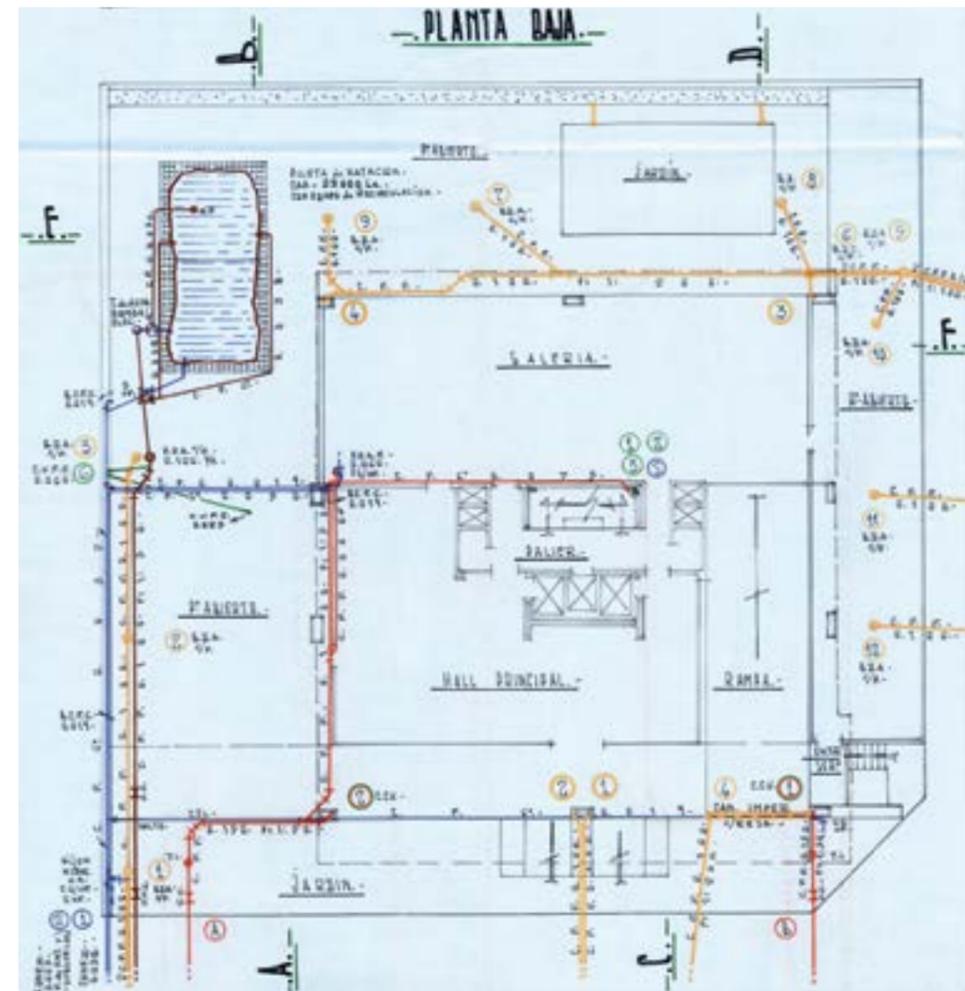
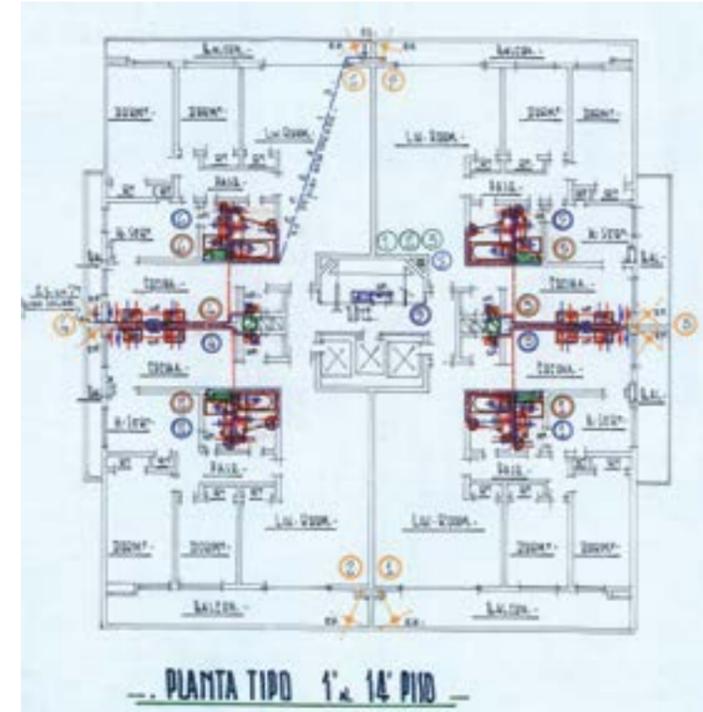
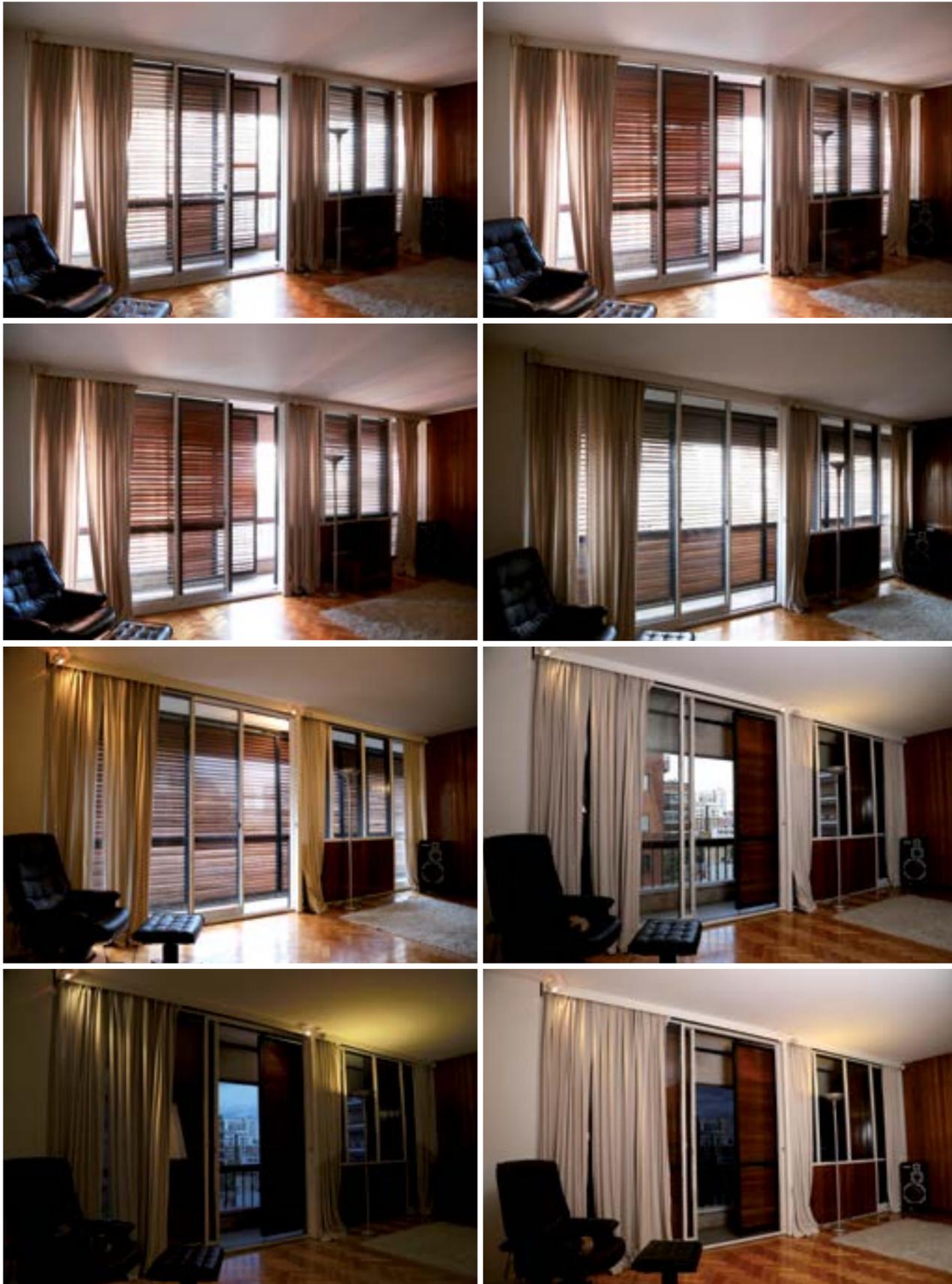


El folleto de la inmobiliaria SADE-Gale S.R.L. llamaba a “consultar con la oficina de ventas sobre las distintas variantes de planta que los departamentos pueden ofrecer”; en la gran mayoría se adoptó la distribución de la planta adjunta, que maximiza el número de habitaciones principales. En algunas unidades se suprimió el segundo dormitorio, quedando el estar en L, y otra variante simple es la de agrandar ligeramente el estar corriendo un módulo la partición con el segundo dormitorio. En un caso se compraron, años después, las dos unidades del frente de un piso típico y se unificaron las salas de estar — sin que viga alguna interrumpiera la continuidad del cielorraso. Las variaciones más significativas aparecen en el último piso, accesible por escalera, en donde las superficies de las unidades son atípicas también.⁷ La distribución de la planta y las puertas del baño chico y el cuarto de servicio permiten usos flexibles

sin necesidad de modificar lo construido: según se habiliten o traben las puertas, el cuarto de servicio puede funcionar también como cuarto de huéspedes, o tercer dormitorio, y el baño chico como propio de ese cuarto o común de los dos o tres dormitorios. En la zona flexible de la planta hay una única boca de techo en el sector de la entrada y comedor; la faja espacial perimetral se ilumina desde artefactos lineales aplicados contra la carpintería, que también canalizan el cableado. En los tabiques la canalización de la electricidad se hace de manera tradicional. Las guías del sistema de postigones, con un recorrido en U, permiten desplazarlos para colocarlos sobre dos planos, interno contra la carpintería o externo contra la baranda; en cada postigón la inclinación de las tabillas se regula además en varios grupos (inferior, medio, superior) — con lo que son extraordinarias las posibilidades de control de las vistas y la iluminación natural.

7- En la memoria original se describía a la terraza como un espacio de uso común. Durante el proceso de concreción esa intención desapareció (sí quedaron sobre el zócalo la pileta y la galería), y Bigongiari incorporó en uno de estos departamentos del último piso, adyacentes al tanque de reserva y accesibles por escalera, la escalera que conducía a la terraza — de modo de hacerla accesible pero privada y quedarse él mismo con esa unidad. Julio Lemoine, el colaborador encargado de dibujar esos planos, recuerda que finalmente no hubo acuerdo con SADE-Gale con respecto a este plan — y hoy en día esa escalera interna de una de las unidades muere contra el fondo de la última losa, y a la cubierta se accede mediante una escalera de gato desde el sector del tanque y máquinas.

Una vez que sus hijos habían formado sus propias familias, Ruiz dejó su departamento del último piso de Posadas 1695 y vivió durante unos años en otra de estas unidades del último piso de Arcos 1609.



6. Créditos

Autor

Juan Ignacio Azpiazu

Dirección Editorial

CPAU Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo

Presidente: Arq. Augusto M. Penedo

Vicepresidente 1°: Arq. Valeria del Puerto

Vicepresidente 2°: Arq. Eduardo Albanese

Secretario: Arq. Roberto Busnelli **Pro-Secretaria:** Arq.

Margarita M. Charrière **Tesorera:** Arq. Cristina Beatriz

Fernández **Pro-Tesorero:** Arq. Javier Fernández Castro

Consejeros Titulares: Arq. María de las Nieves Arias

Incollá; Arq. Berardo Dujovne; Arq. Mauricio Contreras

Ortiz; Arq. Raúl R. Rivarola; Arq. Enrique García Espil;

Arq. María E. Hojman; Arq. Beatriz Escudero; Arq.

Francisco Prati; Arq. Carlos Lebrero **Consejeros**

Suplentes: Arq. Bárbara Berson; Arq. Fabián de la Fuente;

Arq. Esteban G. Urdampilleta; Arq. Darío López

Moderna Buenos Aires

Responsable del Programa: Arq. Cristina B. Fernández

Agradecimientos

Banco Hipotecario, Banco Patagonia, Deutsche Bank,

Caja de Valores S.A., Medicus S.A., Ministerio de

Desarrollo Urbano CABA, Centro Metropolitano

de Diseño CABA.

Programa de Mecenazgo de la Ciudad de

Buenos Aires.

Diseño

Bouzón | Comunicación y Diseño.

www.bouzon.com.ar

7. Staff

Moderna Buenos Aires

Responsable del Programa

Arq. Cristina B. Fernández

Integrantes del grupo de trabajo

Arqs. Emilio Schargrodsky, Daniel A. Fernández,
Yamil Kairuz, Arq. Emilio Rivoira

Producción y soporte del Programa: Gerencia General CPAU

Esteban López, Franco D. Aragón

Diseñadores:

Hernán Berdichevsky, Gustavo Contreras

Fotógrafos

Ignacio Coló, Alejandro Goldemberg, Alejandro
Leveratto, Albano García, Lucila Penedo, Federico
Kulekdjian, Manuel Barcia, Andrés Negroni,
Gustavo Schiavone, Joaquín Cano, Luis Wexler,
Fernando Schapo, Manuel Solari

Cineastas

Jorge A. Gaggero, Maxi Chimmalez, Libido Cine

Entrevistas

Arqs. Cristina Fernández, Yamil Kairuz, Emilio
Schargrodsky, Néstor Otero, Polo Jaimes, Gastón
Rebagliati, Emilio Rivoira, Daniel Fernández

Web (Contenidos)

Arqs. Alenka Viotti, Valeria Boxaca, Martín Torrado,
Gustavo Robinshon, Ricardo Fernández Rojas,
Federico Marino, Belén Marreins, Agustina Pascotto,
Victoria Iachetti, Instagram: Arq. Bárbara Veiga

Relevamientos Moderna Buenos Aires

Arqs. Bernardette Chaix, Natalia Penacini, Isabella
Moretti, Jimena Baez, Leandro Daich

Contemporánea Buenos Aires

Arqs. Carolina Corti, Daniela Reisner, Bárbara Veiga

Programación

Nicolás Panfili

Área informática CPAU

Sr. Damián Montero, Dm. Federico Carrasco,
Sr. Luciano Carnevallini

Maquetas

Arq. Carlos Santoro

Exposiciones

Arq. Néstor Otero

Guías en recorridos

Arqs. Emiliano Espasandin, Yamil Kairuz, Gustavo
Robinson, Martín Torrado, Cristina B. Fernández,
Bárbara Veiga

ISBN 978-987-9210-33-8



9 789879 210338

