

cuaderno de navegación

03

eduardo maestriperi

cuaderno de navegación

paisaje y proyecto en la pampa austral

3.1

En el camino de presentar en las primeras tres décadas del siglo veinte algunas orientaciones, vinculadas al despliegue de un pensamiento arquitectónico moderno respecto al paisaje, en Buenos Aires y en el Río de la Plata podemos agrupar las líneas de investigación alrededor de una serie de aspectos en las relaciones entre arquitectura, ciudad y paisaje. El primer tópico a considerar es el aporte de arquitectos que formados en otras latitudes, como Wladimiro Acosta y Antoni Bonet, se establecieron en Buenos Aires con una actitud interpretativa y proyectual diferente. Confrontando estas miradas examinaremos obras de Amancio Williams que revelan su especial preocupación por el paisaje de la pampa y el Río de la Plata.

Expondremos también una serie de reflexiones dirigidas hacia la indagación de una forma de proyecto donde la relación entre la arquitectura y el lugar, estarán sesgadas por el paisaje, en el pensamiento y en la sensibilidad en las obras y autores. Podríamos reconocer en algunas de estas propuestas afinidades con prácticas arquitectónicas sustentables contemporáneas que con un apropiado empleo de los recursos y técnicas constructivas revelan una prematura consideración acerca de lo ambiental.

En Argentina, los ejemplos pioneros de Wladimiro Acosta, Antoni Bonet, Amancio Williams o la proyección regional de la Escuela de Tucumán pueden ser reconocidos hoy como antecedentes de estas primeras manifestaciones independientes donde los criterios paisajísticos y de sustentabilidad o el reconocimiento de lo local, como valor productivo o cultural, imprimieron un valor diferencial a la forma arquitectónica.

1. Wladimiro Acosta (1900-1967), nació en Odessa y se radicó en Buenos Aires en 1928.

2. ACOSTA, Wladimiro, *Vivienda y ciudad*, Buenos Aires, Anaconda, 1937.

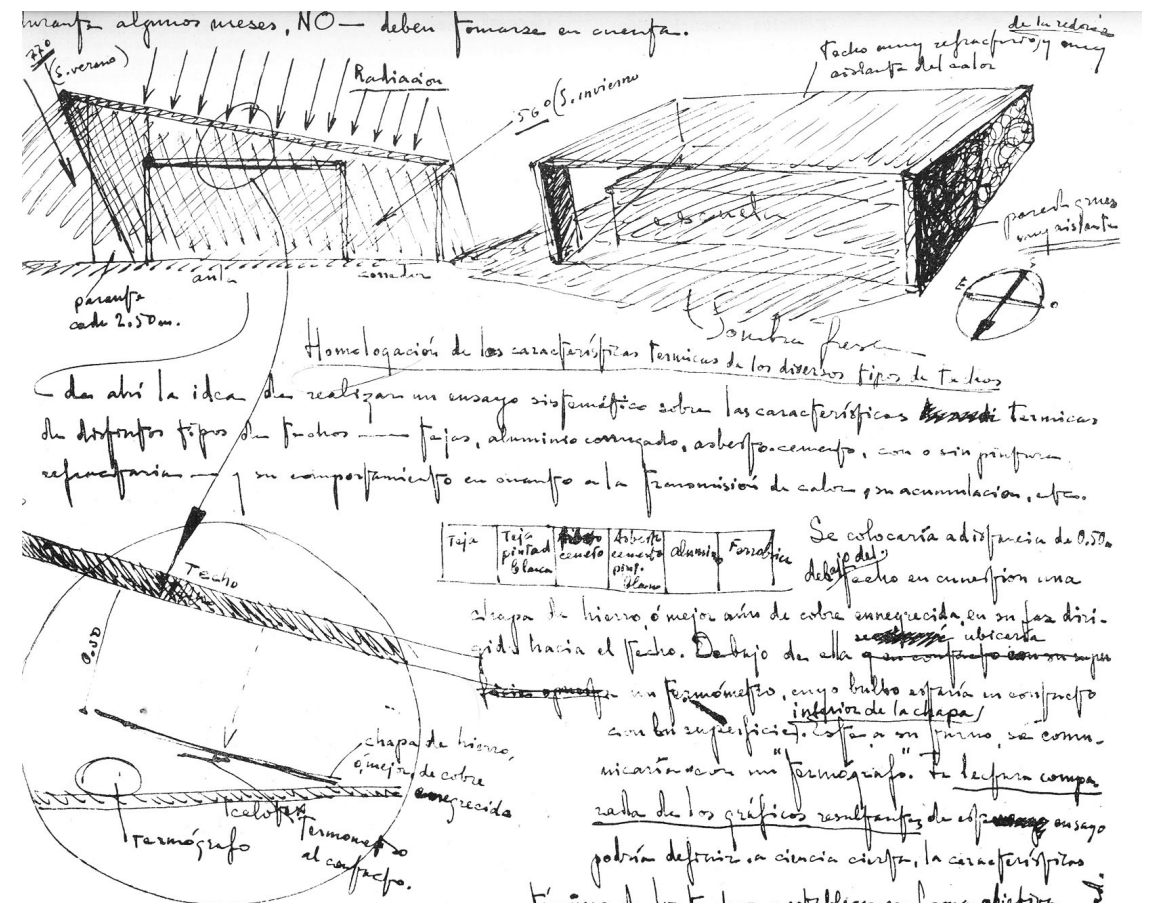
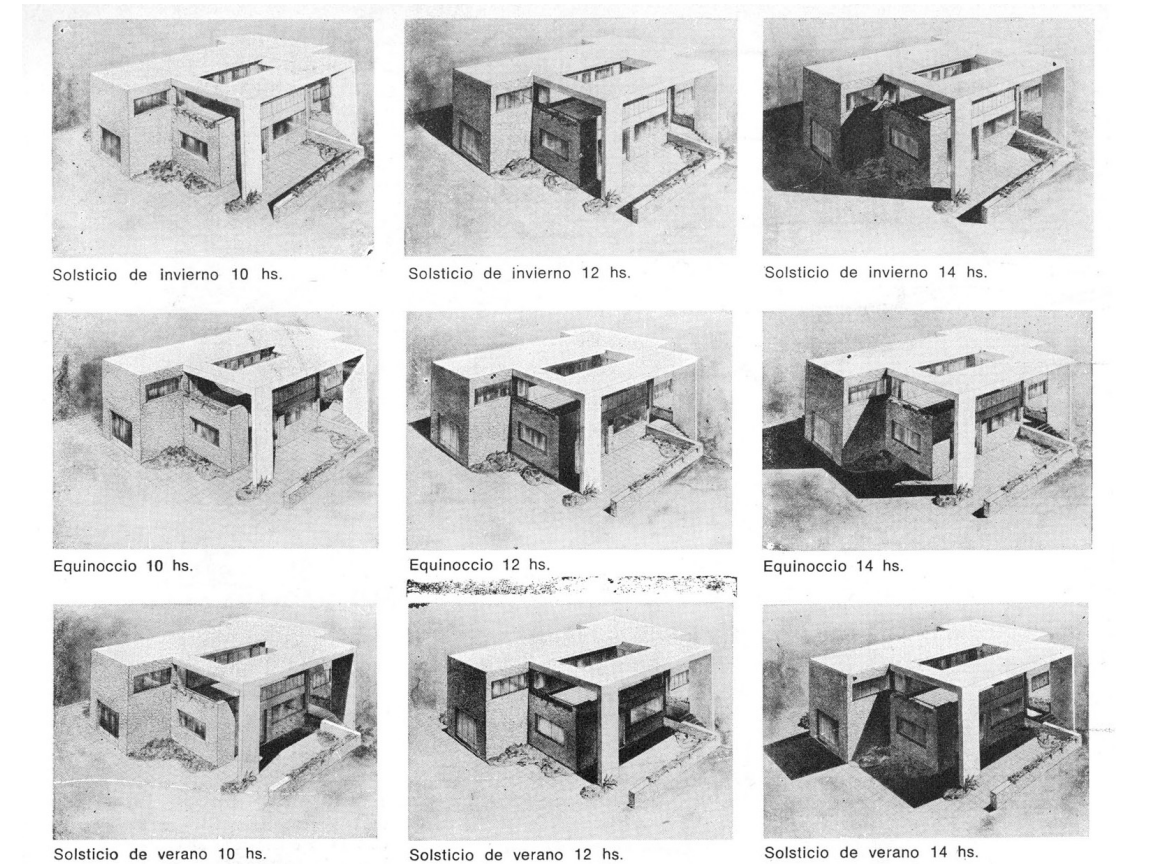
la trayectoria del sol (1932-1937)

La arquitectura *Helios* ejercitada en viviendas, hospitales y centros sanitarios por Wladimiro Acosta¹ inauguró el proyecto y la realización de obras modeladas por el recorrido del sol en nuestras latitudes. Acosta, llegado al Río de la Plata en 1928, introdujo su sistema *Helios* hacia 1932. En su libro *Vivienda y Ciudad* (1937)² expuso sus primeras concepciones sobre urbanismo. Acosta había imaginado en sus años de exploración y experimentación, una ficción arquitectónica, el *city-block* como alternativa al crecimiento caótico de la ciudad y como modelo de una vida mejor, en las nuevas condiciones del crecimiento urbano. Acosta, como antes lo hiciera Le Corbusier, asignó lugares a la movilidad, a la producción, al ocio y al comercio. Buscó el sol y la natural porosidad del organismo urbano para una ciudad anémica y resignada en mezquinos pozos, huecos y patios creados por la presión especuladora y organizó idealmente la expansión a lo largo de cintas edificadas y autopistas que bordearían el verde que la ciudad real ya había perdido. Los numerosos proyectos que realizó, bajo las premisas del sistema *Helios*, como las casas de Villa Urquiza (1934), Belgrano (1936), Villa del Parque, La Falda, Bahía Blanca, Bariloche, Ramos Mejía (1939), Punta del Este, (Uruguay, 1940), Rosario, (1942), Castelar (1944) y edificios como el Hospital Psiquiátrico de Santa Fe, la Colonia de Alienados de Ontiveros y la Estación Sanitaria Rural (Santa Fe, 1939), Figueroa Alcorta (Buenos Aires, 1942) y de la Cooperativa del Hogar Obrero (Buenos Aires, 1941) se caracterizaron por sus rigurosos estudios sobre orientación y acondicionamiento ambiental que demostraban la adaptación y aplicación de sus ideas a diferentes condiciones geográficas y climáticas.

El sistema Helios proponía, desde el soleamiento más favorable en el hemisferio sur, integrar orgánicamente al proyecto un compuesto tridimensional de losas y tabiques que articulados en el espacio como losas-viseras, elemento esencial del sistema, protegieran aberturas, paramentos, balcones y terrazas orientados al norte o dentro del cuadrante noreste. [Figura 1] Este sistema análogo a celosías, galerías, aleros, pérgolas, parasoles y entramados de protección convencional, además de regular la radiación solar formaba recintos de sombra o espacios intermedios que amortiguaban y atemperaban los efectos de la irradiación excesiva según la latitud y localización del proyecto. [Figura 2] Los numerosos estudios de proyectos, propios y ajenos, le permitieron generar una casuística que establecería ciertas premisas generales. [Figura 3] En un proyecto para una vivienda rural en una zona próxima a Caracas en Venezuela, con condiciones de soleamiento muy desfavorables propuso la casa bajo un parasol. [Figura 4] El principio general era construir en la sombra; el proyecto simulando la construcción debajo de un gran árbol creaba una sombra para luego edificar dentro de ella. Estas sugerencias y recomendaciones que hoy nos resultan básicas y elementales, a mediados del siglo pasado eran precursoras de prácticas ambientales relacionadas contradicciones vernáculas. Acosta se transformaba en un pionero ambiental que intentaba sistematizar todo el conocimiento referido a

Figura 1 (sup.)
La arquitectura Helios en la zona templada.
Estudio de soleamiento. *Vivienda y clima*,
Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 31.

Figura 2 (inf.)
Casa en Villa Parque, Buenos Aires, Wladimiro
Acosta. *Vivienda y clima*, Buenos Aires, Nueva
Visión, 1976, p. 38.



3. ACOSTA, Wladimiro, *Vivienda y clima*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
4. ACOSTA, Wladimiro, *ob. cit.* p. 16.
5. LE CORBUSIER, *Precisiones, ob. cit.*, p. 34.

las relaciones entre vivienda y clima. En la introducción de *Vivienda y Clima* (1976),³ Acosta comenzó su escrito señalando: "*Soy arquitecto. Mi campo de trabajo es la planificación de la vivienda y su adecuación a las condiciones ambientales: paisaje y clima*". El libro, un manual concebido como su legado intelectual, fundamenta la creación de una forma arquitectónica acorde con el clima. Acosta preocupado por su relación con el lugar recordaba sus primeras vivencias en el Río de la Plata cuando a partir de sus observaciones y experiencias elegía un camino incierto y azaroso:

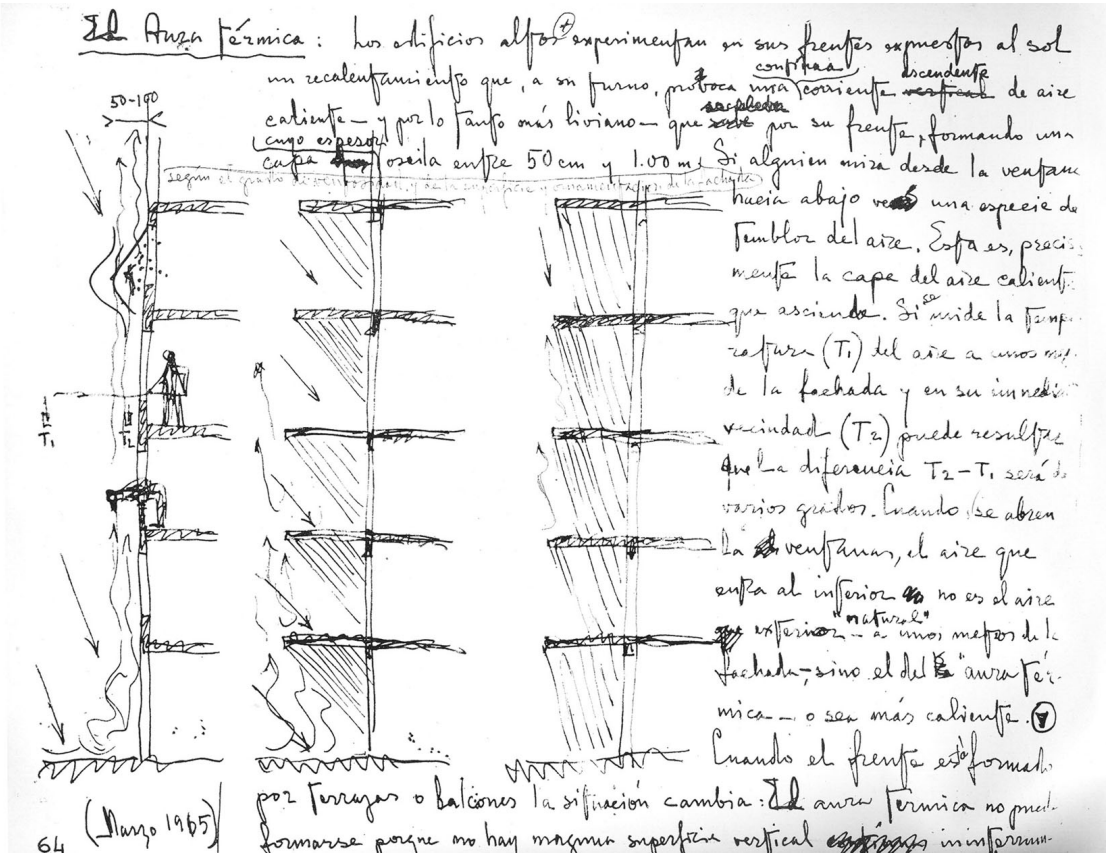
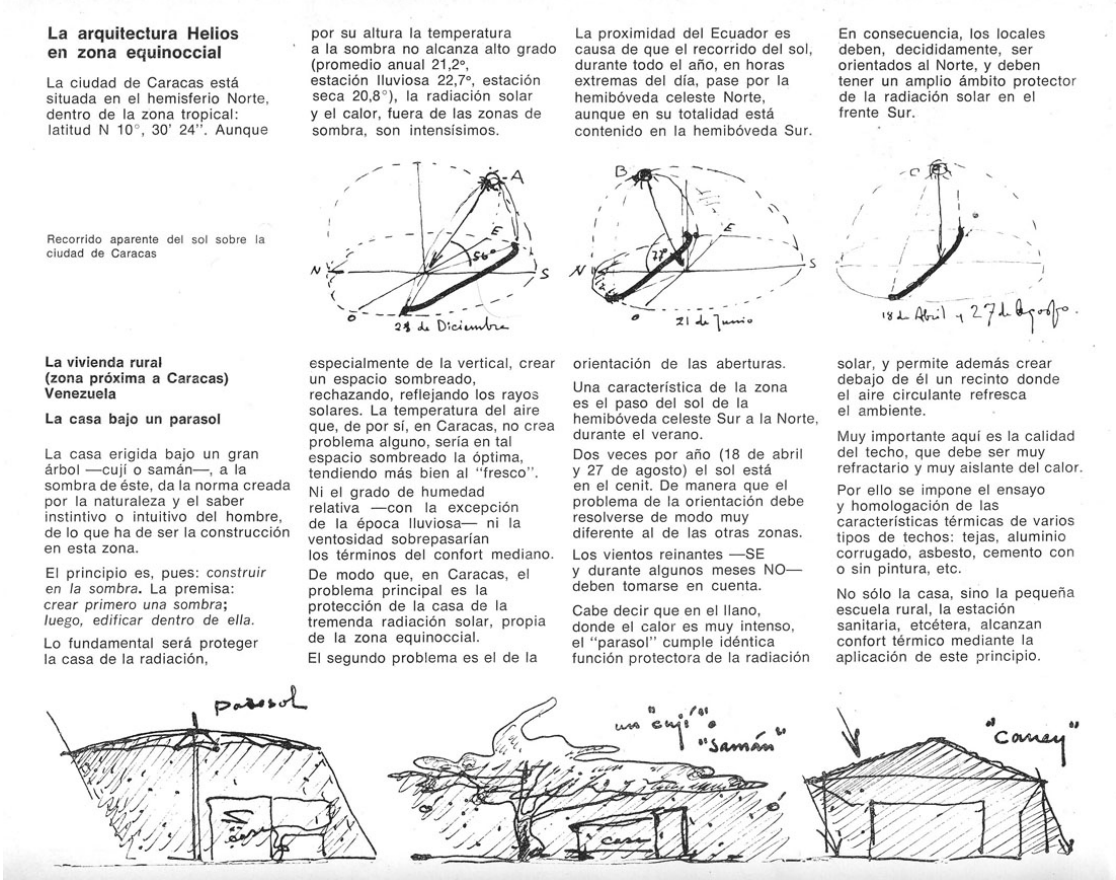
"...empezar todo desde el principio, estudiar la geografía física y humana del lugar, sus características, su tecnología, su técnica de construcción, los modos de habitar más autóctonos y encontrar una arquitectura no sólo más o menos apropiada a este lugar, sino propia de él. Arquitectura que tuviera sus raíces aquí, que creciera desde el mismo suelo..."⁴

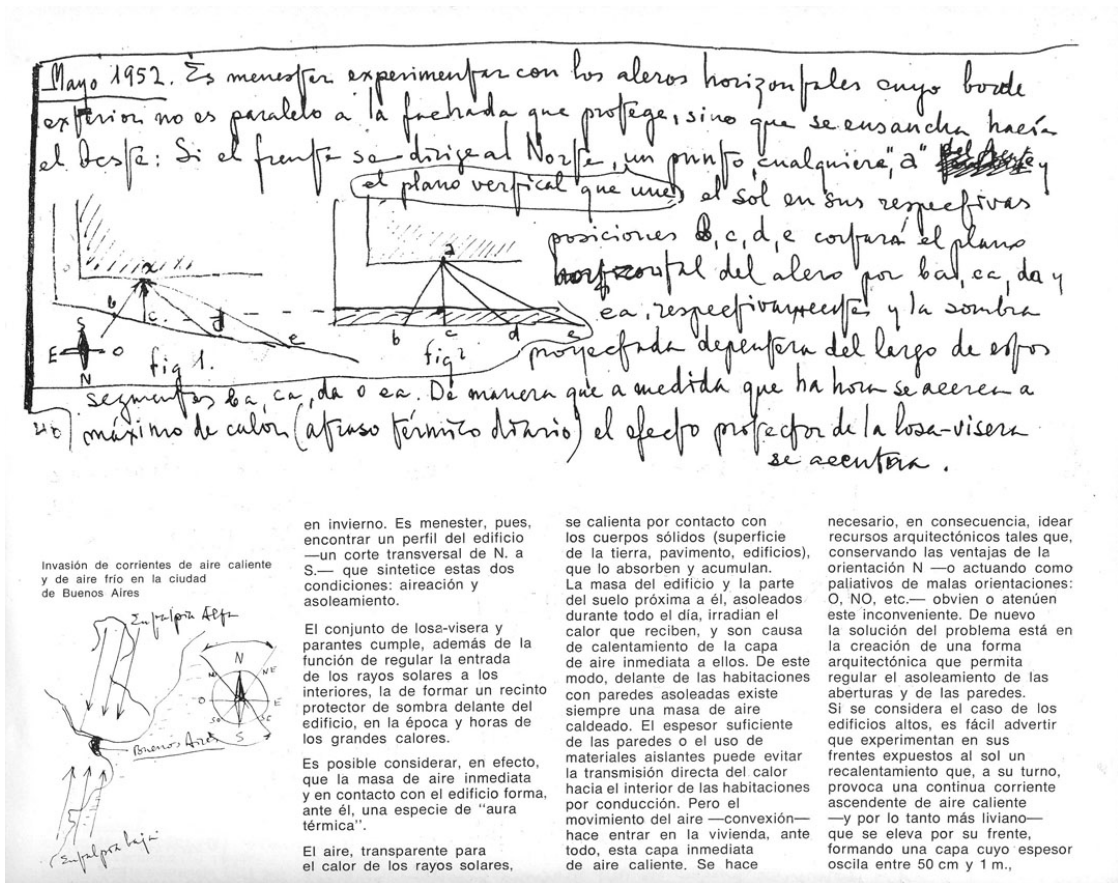
El libro, profusamente ilustrado con ejemplos, obras y sencillos croquis del autor, [Figuras 5, 6 y 7] recorre aspectos conceptuales y técnicos que reiteran que la vivienda no debe ser sólo una mera protección contra el calor, la intemperie, el frío y el viento, tiene que representar un instrumento perfeccionable, que posibilite una buena adaptación del hombre a su ambiente físico: el paisaje y su clima. La influencia de sus ideas se extendieron durante décadas. Su reconocida capacidad humana y docente lo convirtieron en un eficaz mediador e intérprete de la dimensión ética y estética del sol. Su elogio a las sombras abrió las puertas a una nueva percepción de la arquitectura que introducía la concepción de un mundo a partir de la ubicación relativa de la obra de arquitectura en el paisaje y de la participación del hombre y su sitio, su lugar, en una determinada latitud del mundo: "*Bajo semejante luz, la arquitectura nacerá*".⁵

Con la misma orientación algunas de las obras proyectadas para la *ciudad universitaria de Tucumán* por Horacio Caminos y Eduardo Catalano junto a otros destacados arquitectos argentinos, si bien atendían las consideraciones climáticas desde una perspectiva monumental estaban más asociadas a las exploraciones personales que Le Corbusier desarrollaba, que a las investigaciones vinculadas sobre las condiciones y posibilidades locales de acondicionamiento ambiental. Existiendo los estudios y realizaciones de Acosta orientados al rendimiento solar en viviendas y edificios institucionales los trabajos de Tedeschi no habían logrado tener la suficiente difusión académica. La sensibilidad o predisposición a considerar lo ambiental como uno de los aspectos que podrían orientar los nuevos caminos de la arquitectura moderna comenzaba a ser percibida tempranamente entre los años cuarenta y cincuenta. Este valor diferencial en el proyecto de las arquitecturas locales marcaría una de las primeras tendencias en tomar distancia de los postulados hegemónicos y universales de las primeras fases de la arquitectura moderna en la Argentina. En este debate, el paisaje de la pampa, el Río de la Plata o Tucumán; la cultura urbana y ambiental de las ciudades pampeanas o mesopotámicas; las técnicas constructivas, serán contrastados con las experiencias canónicas de Wright, Neutra, Le Corbusier, Aalto o las arquitecturas emergentes en Latinoamérica.

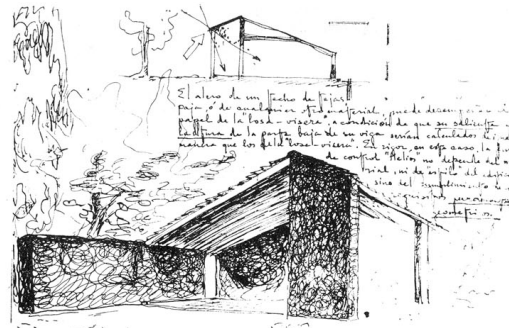
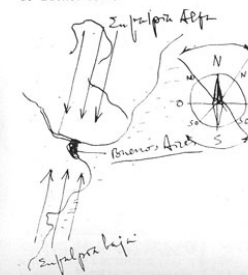
Figura 3 (sup.)
La arquitectura Helios en zona equinoccial.
Estudios. *Vivienda y clima*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 98.

Figura 4 (inf.)
El aura térmica. *Vivienda y clima*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 30.





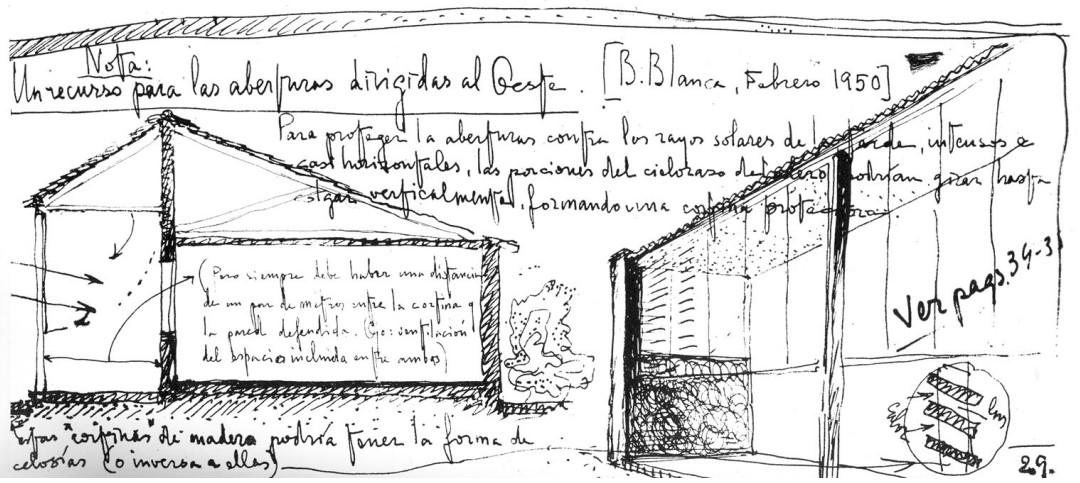
Invasión de corrientes de aire caliente y de aire frío en la ciudad de Buenos Aires



3

3
El alero de un techo de tejas, paja o cualquier otro material puede desempeñar el papel de "losa-visera", a condición de que su saliente y la altura de la parte baja de su viga sean calculadas de igual manera que los de la "losa-visera". En rigor, en este caso, la función de control Helios no depende del material, ni del "estilo" del edificio, sino del cumplimiento de ciertos requisitos puramente geométricos.

4
Un recurso para las aberturas dirigidas al Oeste
Para proteger las aberturas contra los rayos solares de la tarde, intensos o casi horizontales, las porciones del cielorraso del alero podrían girar hasta colgar verticalmente, formando una cortina protectora. (Pero siempre debe haber una distancia de un par de metros entre la cortina y la pared defendida.)



manifiesto austral (1939-1948)

Nada como sentirse comprendido,
enlazado, mezclado, arrebatado
por este misterioso idioma de los bosques,
de la mar, de los vientos y las nubes.
Y a es una sola voz, una garganta
sola la que susurra,
la que viene y se va rumoreando.
Uno el sonido del total concierto.

El bosque y el mar⁶

Hoy las nubes me trajeron,
volando el mapa de España.
¡Qué pequeño sobre el río,
y qué grande sobre el pasto
la sombra que proyectaba!

Canción 5

De la época del destierro americano son estos fragmentos de dos libros del gaditano Rafael Alberti, *Poemas de Punta del Este* (1945-56) y *Baladas y Canciones del Paraná* (1953-54). El primero escrito en los veranos que Alberti pasó en Uruguay; el segundo inspirado en los paisajes argentinos de las barrancas del Paraná de las Palmas.⁷ En ambas obras la memoria enlaza el pasado y el presente del exilado, las tierras que descubre, las que abandona y la incertidumbre del regreso. En Buenos Aires terminará de escribir *La arboleda perdida*, el nombre de un lugar real donde Alberti jugaba en su infancia: "En la ciudad gaditana de El Puerto de Santa María, a la derecha de un camino, bordeado de chumberas, que caminaba hasta salir al mar (...), había un melancólico lugar de retamas blancas y amarillas llamado *La arboleda perdida*". Aquella arboleda se convertiría en emblema de su memoria, una memoria que afirmaba y fortalecía su identidad como desterrado al evocar los paisajes de la bahía gaditana y del ambiente familiar: "Todo sonaba allí a pasado, a viejo bosque sucedido. Hasta la luz caía como una memoria de la luz, y nuestros juegos infantiles, durante las rabonas escolares, también sonaban a perdidos en aquella arboleda".⁸ En uno de sus primeros veranos en Uruguay, Alberti recorriendo unos bosques, a orillas del mar, cercanos a Punta de Este se sintió enlazado, mezclado y arrebatado por el misterioso idioma de los bosques recordaba el paisaje de la *arboleda perdida* en su Cádiz natal: "Todo era allí como un recuerdo: los pájaros rondando alrededor de árboles ya idos, furiosos por cantar sobre ramas pretéritas; el viento, trajinando de una retama a otra, pidiendo largamente copas verdes y altas que agitar para sentirse sonoro; las bocas, las manos y las frentes, buscando dónde sombrearse de frescura, de amoroso descanso".⁹ Fascinado y seducido por

6. ALBERTI, R., "Poemas de Punta del Este"; en: *Buenos Aires en tinta china*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

7. ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*, quinto libro: (1988-1996), Madrid, Alianza, 1998. En un pasaje de sus memorias, Alberti relata este episodio: "Cuando desembarqué en Buenos Aires, me esperaba en el puerto el editor Gonzalo Losada. Me convenció de que me quedase en Argentina, pues yo iba para Chile, ofreciéndome su ayuda. Me quedé, trabajando en aquel libro, *Entre el clavel y la espada* (que dediqué a Pablo Neruda (...)). Logré que unos buenos amigos argentinos me dejaran su casa en las barrancas del Paraná de las Palmas (...). Allí lo escribí en medio de las inundaciones del río, los caballos y las vacas pastando (...). Y o escribí el diálogo dejándome llevar al mar por la visión, al fondo, del gran río".

8. ALBERTI, Rafael, *La arboleda perdida*, primero y segundo libros: (1920-1931), Madrid, Alianza, 1998.

9. ALBERTI, Rafael, *Ob. cit.*

Figura 5 (sup.)
Aleros horizontales. Estudios, 1952. *Vivienda y clima*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976, p. 29.

Figura 6 (inf.)
Losas viseras. Recursos para aberturas dirigidas al oeste, Bahía Blanca, 1950. *Vivienda y clima*, Buenos Aires, Nueva Visión, p. 33.

10. La denominación CIAM corresponde a los encuentros promovidos por el *Congrès International d'Architecture Moderne* que se celebraron periódicamente en diferentes ciudades europeas como, La Sarraz (1928), Frankfurt (1929), Brussels (1930), Atenas (1933), París (1937), Bridgewater (1947), Bergamo (1949), Hoddesdon (1951), Sigtuna (1952), Aix-en-Provence (1954), Dubrovnik (1956) y Otterlo (1959).

11. El GATCPAC (*Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea*) se formó en 1930 y proponían contribuir al progreso de una nueva arquitectura que se adaptara a los nuevos tiempos.

12. Recientemente el Ministerio de Vivienda de España (30-05-2007) homenajeó a los arquitectos españoles exiliados tras la Guerra Civil en la exposición *"Arquitecturas Desplazadas"*. La muestra reflejó el itinerario colectivo y personal de 50 arquitectos exiliados entre los que se encontraban: Josep Lluís Sert, Félix Candela y Antoni Bonet. Sin embargo, Bonet nunca se sintió un exilado, en una entrevista para un periódico catalán le indica a su interlocutor que no le gusta la palabra "exiliado" ni que se haga propaganda con ello. Cfr. *Antoni Bonet, surrealista y constitucional*, en: *La Vanguardia*, Barcelona, 17-7-1980.

13. Esta influencia del surrealismo señalada por diferentes críticos es probable que haya sido estimulada por el pintor surrealista chileno Roberto Matta Echaurren.

14. Entre las obras se destacan: casa de Estudio para Artistas, (1938); casa Vera Barros, (1940) que realizó junto a Horacio Vera Barros y Abel López Chaz; grupo de casas en Martínez, (1942); concurso de Viviendas Rurales, Córdoba, (1942) con Jorge Vivanco y Valerio Peluffo y las casas Campmany, Schiekendanz (1941), Daneri (Chapadmalal, 1943) y Villa (La Lucila, 1944).

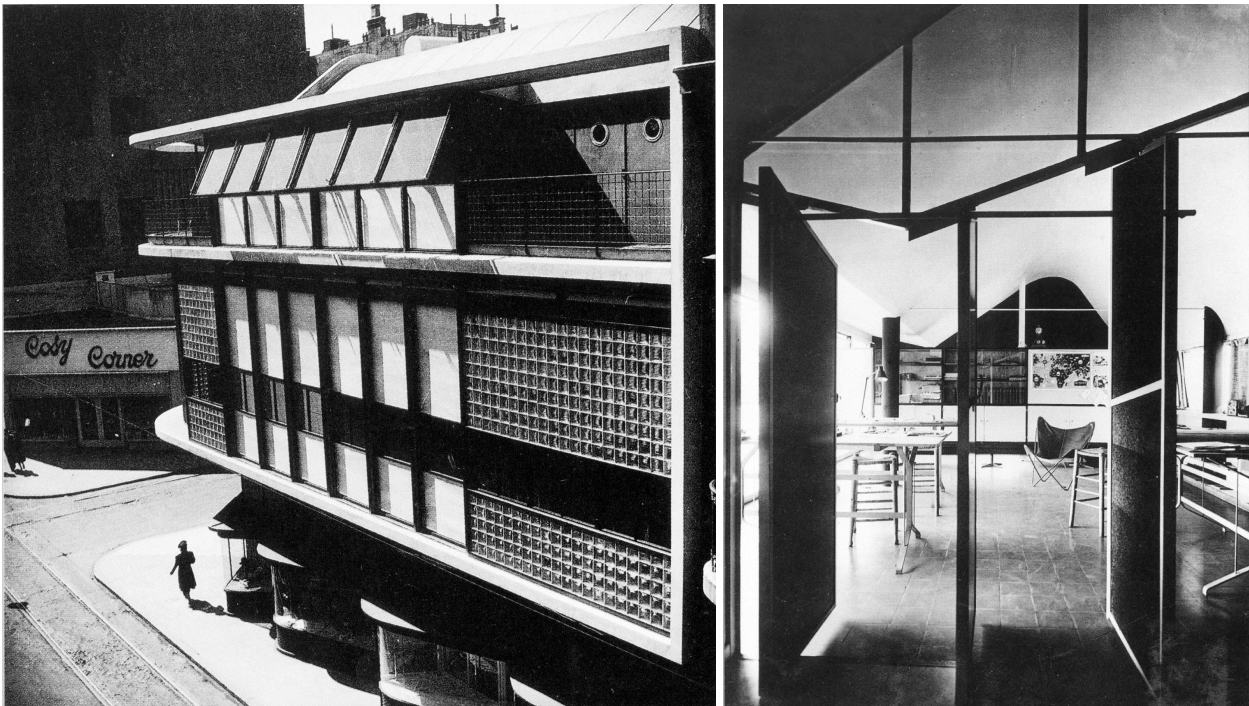
15. Formaron parte del Grupo Austral: Antonio Bonet, Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy, Horacio Vera Barros, Abel López Chas, Hilario Zalba, Olezza, Sánchez de Bustamante, Alfredo Lepera, Riopedre, y Manuel Ugarte, entre otros. Eduardo Sacriste, A. Williams, Vilamajó, Jorge Vivanco, Valerio Peluffo, Horacio Caminos, Carlos Coire, Enrique Rotzait, Oscar Crivelli, Eduardo Catalano W. H. Scott,



el encuentro con el bosque eligió al joven arquitecto Antonio Bonet para levantar su casa, *La Gallarda*, en un lugar cercano a esos parajes entre *Punta del Este* y *Punta Ballena*.

Bonet había dejado la Barcelona republicana en mayo de 1936, al terminar sus últimos exámenes en la Escuela de Arquitectura. Su relación con José Luis Sert y José Torres Clavé le permitió participar, siendo aún estudiante de arquitectura, en la reunión del CIAM¹⁰ celebrado en Atenas en 1933 y a ingresar en el GATCPAC.¹¹ Invitado por José Luis Sert, se dirigió a París para colaborar en la construcción del Pabellón de la República Española para la exposición de 1937, se integró posteriormente al atelier de la Rue de Sèvres de Le Corbusier. En febrero de 1938, ante el incierto futuro de la República y alentado por los arquitectos argentinos Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, que se encontraban trabajando junto a Le Corbusier en el Plan de Buenos Aires, decidió embarcarse rumbo a Sudamérica.¹² En una carta escrita desde París, poco antes de su partida, dirigida a Josep Torres Clavé, su amigo y compañero del GATCPAC, le señaló que en *"la búsqueda de nuevos caminos para hacer avanzar la Arquitectura. (...) Tomamos como base lo que siempre hemos llamado "Arquitectura Moderna", es decir, "Le Corbusier". Desde aquí nos vamos hacia el campo psicológico (llegando en un cierto sentido hasta el surrealismo)".* Y añadió: *"Éste podría ser el sentido filosófico de nuestra arquitectura. Plásticamente intentamos dar el máximo valor escultórico a las formas arquitectónicas y damos una importancia primordial al color"*.¹³

La existencia formal del grupo Austral creado por Bonet con sus amigos argentinos fue efímera, sin embargo a partir de sus primeras obras¹⁴ y las ideas plasmadas en el *Manifiesto Austral* pudo reunir a una nueva generación de jóvenes arquitectos ilusionados en alumbrar lo nuevo.¹⁵ En una de sus primeras obras, la casa de estudio para artistas (1938), [Figura 7] en las calles Paraguay y Suipacha, en Buenos Aires, realizada junto a sus socios argentinos Horacio Vera Barros y Abel López Chas, demostraba su capacidad de interpretación de las cualidades del espacio urbano moderno proponiendo completar la esquina de una manzana porteña con una arquitectura innovadora y provocativa. Bonet no desestimaba la modernidad de Buenos Aires y ofrecería su disponibilidad creativa para proponer y transformar formas de habitar —talleres y estudios para artistas¹⁶— en una cultura urbana adormecida por la declinación académica. Es probable que su experiencia catalana, —me refiero a sus vivencias del ensanche de Cerdá—, promoviera en sus proyectos la continuidad de la ciudad antes que la separación, alteración o desintegración del espacio urbano. Existía en Buenos Aires una impronta académica que había dejado valiosos ejemplos de configuración urbana. Desde esta actitud interpretativa o proyectual de las preexistencias arquitectónicas y urbanas, la *casa de estudio para artistas* en su lógica abstracta de generación y producción de lo urbano, y en los procedimientos y lógicas proyectuales internos en la que reposaba la arquitectura era una exploración en Buenos Aires que, afirmaba su condición moderna y entendía



a las obra de arquitectura como nave autosuficiente y ajena al medio en sus aspectos superficiales. El empleo conjunto de técnicas constructivas arcaicas como las bóvedas catalanas y la utilización de materiales novedosos, industriales o poco convencionales¹⁷ respondía a esta estrategia de contaminación de lo existente. Desde esta perspectiva, la ciudad actuaba como un soporte o dispositivo abstracto que incorporaba lo nuevo sin la resistencia del tejido urbano. El lenguaje arquitectónico indiferente a los protocolos existentes, —*contraposición arquitectónica*— era al mismo tiempo, solidario, —*separación armónica urbana*— con las lógicas de producción del espacio urbano. Bonet necesitaba hacer una demostración proyectual que siendo subversiva era eficaz al operar y proyectar *con* el paisaje.

Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*, imaginaba a la ciudad como una yuxtaposición de capas geológicas: *"Buenos Aires tiene la estructura de la pampa; la llanura sobre la que va superponiéndose como la arena y el loes, otra llanura y después otra"*. El edificio es concebido como una estratificación de usos y actividades que remiten y evocan esta metáfora de la acumulación de sedimentos o capas urbanas pampeanas. El trabajo con capas o estratos, característico de Le Corbusier es empleado nuevamente, —a partir de las potencialidades de la planta libre—, por Rem Koolhaas y Zaha Hadid. Bonet explora estas posibilidades liberando parcialmente las correspondencias espaciales entre usos, estructura, aberturas y cerramientos. La autonomía formal de los cuatro locales comerciales se neutralizaba utilizando diferentes curvas en la materialización de la planta y en las tres cintas o estratos de hormigón blanco que, interrumpidas por la rítmica vertical de las carpinterías metálicas y los paneles montados en seco, envolvían en las plantas superiores a los siete talleres para artistas coronados por las sensuales

y Pedro Sonderegger, formarán parte también del grupo de amistades, socios y colaboradores de Bonet como se puede ver por la fluida correspondencia mantenida con algunos de ellos durante su permanencia en Uruguay .

16. No era habitual proponer en Buenos Aires este tipo de programa. Bonet ocupó un tiempo un estudio de estas características en la calle Tres Sargentos proyectado por Vilar hasta que se trasladó a su vivienda y estudio de la calle Suipacha. Prebisch había proyectado para Victoria Ocampo un edificio similar en la calle Viamonte a poca distancia del edificio de Bonet.

17. Walter Hylton Scott en la nota editorial de la revista Nuestra Arquitectura presenta la obra como "un experimento realizado con éxito; experimento que incluye una distribución libre, el ensayo de montaje casi totalmente en seco del frente, la utilización de materiales sintéticos nuevos...". En la publicación de la obra le dedican dos páginas para presentar los nuevos materiales: corcho, el termolux, los ladrillos de vidrio, el hormigón, el acero, etc. Cfr. Nuestra Arquitectura, diciembre de 1939, Austral 3, p. 4 y ss.

Figura 7. Grupo Austral. Casa de estudios para artistas (1938) (COAC).

18. El *arboretum* o arboreto es un jardín botánico dedicado primordialmente a árboles, que forman una colección de árboles vivos con la intención al menos parcialmente de estudiarlos científicamente.

19. Antonio Dionisio Lussich (1848 –1928) fue un armador, arboricultor y hombre de letras uruguayo. Era hijo de Filip Luksic, marino mercante croata llegado al Río de la Plata en 1840 desde la isla de Brac en la costa dalmata.

bóvedas catalanas. Seduce aún hoy la incongruente forma adoptada y engarzada como una ambigua pieza mecánica, de apariencia industrial sensual, en la esquina de una ciudad regular y moderna, como era el ensanche de su Barcelona natal. Si bien había salido airoso de la prueba planteada, la evidente condición de “*object trouvé*” que el edificio significaba y divertía tanto a promotores, y a arquitectos, por la irrupción de una arquitectura anticonvencional y desprejuiciada. ¿Era aquélla la arquitectura que el lugar y la ciudad alentaba siendo la sociedad argentina extremadamente conservadora en sus gustos y preferencias, institucionales y domésticas? Las obras posteriores revelaban estas dudas y los proyectos oscilaban entre la fidelidad y coherencia al compromiso asumido en la declaración de principios del grupo y la pragmática prudencia en el empleo de formas, materiales y técnicas constructivas, como ocurrió con las dos versiones de la casa *Daneri*, (Chapadmalal, 1943). Su instinto como arquitecto lo llevaba a cuestionar la autonomía del objeto por el que intelectualmente había luchado; a pensar que era preciso tener más en cuenta los propósitos y metas constructivas que las circunstancias que caracterizan al medio físico en que se levanta la obra. Plantear, en definitiva, una arquitectura diversa, plural, real.

Hacer arquitectura era para Bonet construir en un medio conocido como Buenos Aires, aceptando los límites y las reglas de juego que imponía la sociedad y el paisaje rioplatense. Sólo así el hacer, construir la arquitectura como oficio, tenía sentido. Sus intervenciones en Uruguay, pocos años después, deben ser consideradas como todo un programa de lo que sería su posterior carrera como arquitecto. En la orilla oriental del estuario rioplatense en su encuentro con el Atlántico sur, Bonet encontraba el mejor lugar para experimentar ese programa en el paisaje de *Punta Ballena*, en un paraje costero cercano a la ciudad de Maldonado.

Punta Ballena ya existía como paisaje cuando en 1945, Bonet instalado en una casa sin luz eléctrica, ni agua corriente, al pie del *arboretum*,¹⁸ —el jardín botánico que cincuenta años antes había creado Antonio Lussich¹⁹ — recibió, el encargo para la urbanización de ese lugar. El proyecto de la urbanización Punta Ballena se gestó y realizó desde esa pequeña casa.

En 1896 el armador, filántropo y poeta, Antonio Lussich (1848-1928) adquirió en *Punta Ballena* una extensión de alrededor de mil quinientas hectáreas. Las arenas estériles e improductivas y las sierras pobladas de chilcas, espadañas, caraguatás y otras malezas, mezcladas con algunos árboles nativos, ocupaban la mayor parte de la actual *Punta Ballena*, una de las localidades veraniegas más concurridas del Río de la Plata. Sus contadas casas tenían techo de zinc o de paja, paredes de barro cocido y piso de tierra. En un cerro sin vegetación, Lussich construía su casona a fines del siglo diecinueve para comenzar su gigantesca obra de creación del bosque. Consultando a uno de los mejores botánicos, José Arechavaleta, un naturalista español radicado desde muy joven en Montevideo, le expresó que era una utopía hacer plantaciones en

un páramo como Punta Ballena. Su esposa Ángela, había plantado los primeros árboles florecidos en la difícil ladera oeste y en la parte este de la Sierra, al abrigo de los vientos más fuertes del suroeste Lussich inició su plantación con la preparación de almácigos y vivero que una vez germinadas y con cierto desarrollo, las plantas eran llevadas al lado desprotegido de la sierra, el oeste.

La invención y recreación de *Punta Ballena* tuvo un sentido épico. Se plantaron árboles e hicieron almácigos en cantidades fabulosas que cuando fracasaban se iniciaba otro plantío para sustituirlo. Cuando el bosque comenzaba a tener identidad, Lussich por su vinculación con marinos de todas partes, Lussich pudo obtener plantas y semillas de los lugares más apartados del mundo que dieron como resultado un paisaje totalmente aluvial y exótico semejante al movimiento de inmigrantes en el Río de la Plata. Hoy conviven en pacífica armonía; pinos de Japón con pinos de México y de Jerusalén; cedros del Líbano y del Himalaya; el árbol de plata, del sur de África, con el árbol del oro (*Gingko biloba*) de Japón; el sauce criollo y el álamo de Carolina, la casuarina suberosa de la India con la *Thuya Gigantea* americana; La Pindó autóctona, con las *cycas resolutas* de Asia.

Los primeros en ser plantados sobre la playa para luchar contra el viento y la arena y que orientaron las decisiones de Bonet fueron *Tamarix*, *Pinos marítimos*, *Eucalyptus* y la *Chilca*. A esto se refiere acertadamente Alberti en *La arboleda perdida*: “...Cuando Antonio Bonet se instaló en la vieja casa del bosque, ya decidido el plan que le daba poderes para transformarlo, la primera pregunta que se asomó a sus ojos, no sin filo de miedo seguramente, fue: ¿cómo meterme en ese bosque, cómo penetrarlo, tocarlo sin dañarlo, sin herirlo en su maravilla? Alberti, en un juego misterioso con la memoria, advirtió el valor excepcional de ese bosque exótico frente al inmenso mar: “Delante del bosque, tapado por su extensa espesura, se halla el mar, golpeando el cegador marfil de una playa de seis kilómetros. Árboles, arenas y olas. Hay que exaltar el bosque, haciéndolo visible por dentro, pero sin destruirlo; hacer que el océano mire su corazón y que éste a su vez pueda mirar su azul sin sacrificio de su oculta belleza”. El relato de Alberti es asombroso, desde la mas pura intuición poética, destaca la importancia de bosque y mar y recomienda proteger, exaltar o revelar a uno y a otro, como si fuesen la urdimbre de un tejido que la trama sensible de la arquitectura puede descubrir o invalidar: “Las frías paralelas de las calles, la parcelación geométrica quitarían al bosque su lirismo...”. Alberti como un especialista interpreta las condiciones naturales del lugar: “Estamos tan sólo en uno de los lados del triángulo equilátero que traba toda la topografía de Punta Ballena: el de la playa. Los otros corresponden: uno, a la laguna del Sauce, y otro, a la sierra de la Ballena, cuya comba final, clavándose de pico en las olas, ha dado nombre geográfico a esta deslumbradora maravilla de la costa uruguaya”. Finalmente su extraordinaria narración encuentra un apropiado intérprete: “El arquitecto, el urbanista, acaba de salir victorioso del bosque, dejando ya su fresca umbría en condiciones de ser habitada...”.



20. Me refiero al "City Beautiful Movement", las "Garden Cities" y el pintoresquismo adoptado en otros centros veraniegos como Bariloche o Mar del Plata.

21. BONET CASTELLANA, Antonio, *Un centro de turismo en América del Sur. Punta Ballena, Uruguay. Memoria del proyecto*, 1945.

El suave paisaje rocoso, —estribos de la *Cuchilla Grande*—, que al descender hacia el mar, crea en el observador largas y profundas visuales, favorece el trazado irregular resuelto por Bonet. En su propuesta articula el triángulo virtual que forman la inmensa *laguna del Sauce* al norte, la *playa de Portezuelo* con su paisaje de dunas al sur, la *sierra de la Ballena* al este con su singular *Punta Ballena* o proa rocosa que se interna en el mar respetando el sentido paisajístico del bosque y la playa existente. Bonet opera con el paisaje, resignificando dos elementos fundamentales de la urbanización: el bosque y la playa. Desestima cualquier imposición geométrica sobre el bosque, —como lo sugiere Alberti— o cualquier alusión al pintoresquismo triunfante en otras ciudades y latitudes.²⁰ Procura construir una posición desde la arquitectura, desde los postulados acuñados en el Viejo Mundo y expuestos en el *Manifiesto Austral*. En *Punta Ballena* Bonet encuentra la posibilidad de interpretar desde su mirada las diferentes relaciones entre arquitectura, urbanismo y territorio. Desde ese temperamento interpretativo o proyectual, Bonet no interrumpió la unidad del bosque con la playa, la continuidad entre la pura interioridad de la espesura y la velada sorpresa del vacío atlántico:

"El programa se basa en un propósito claro y de gran envergadura. Exaltar las extraordinarias bellezas del lugar mediante la obra humana, confundida sutilmente con la naturaleza unas veces, y apareciendo en todo su esplendor en otras. Desde el punto de vista urbanístico Punta Ballena no será exactamente una ciudad. El arquitecto debe encontrar la solución para que un bosque, una playa, etc., puedan ser admirados y gozados



(echando mano de la técnica y conocimientos modernos) por la mayor cantidad de gente posible sin provocar su destrucción. No siendo Punta Ballena una verdadera ciudad, no debe verse (ya que su carácter es totalmente distinto) en la preponderancia de la vivienda unifamiliar, una repetición de las ciudades jardines que rodean monstruosamente ciertas ciudades americanas y contra las cuales tanto ha luchado el urbanismo moderno".²¹

La propuesta se inscribe, diferenciándose de cierto pintoresquismo, en el horizonte de reflexiones y realizaciones sobre los espacios del ocio y la recreación, que tuvieron lugar a partir de los años 30. La definición disciplinar de los nuevos balnearios rechazando la cuadrícula y asociando el ambiente a una estética pintoresca, encuentra una respuesta moderna con algunas proposiciones de la "ciudad jardín" en oposición a la trama regular. Los ingenieros Carlos María della Paolera y Benito Carrasco, especializados en urbanismo y paisajismo y el arquitecto Ernesto Vautier consideraban, desde sus respectivas disciplinas, anacrónico el damero para la ciudad balnearia y para las ribereñas, por la monotonía y el desconocimiento de la topografía y el paisaje. Todos, coincidían en la necesaria y reparadora vuelta a la naturaleza, el respeto por el paisaje, la vida al aire libre y las actividades deportivas. Mar del Plata, Bariloche, San Martín de los Andes, enclavadas en lugares predominantemente naturales y de una singular belleza paisajística, padecieron en sus bordes y frentes costeros las ambigüedades y rupturas de la relación entre ciudad, río, lago, mar y paisaje.

Figura 8. Punta Ballena. Maldonado. (COAC)

Figura 9. Bosque de Punta Ballena. (COAC)

Figura 10. Urbanización Punta Ballena (COAC)



Mar del Plata y Punta del Este se convirtieron en aquellos años en las dos ciudades balnearias más importantes de Argentina y Uruguay. Las favorables circunstancias económicas de la posguerra, permitieron que sin ninguna previsión o planificación ambas ciudades fueran entregadas a los especuladores inmobiliarios. Por este motivo continuaron conservando las mismas características de cualquier otra ciudad interior o mediterránea, —una cuadrícula dividida en manzanas cortadas por calles dispuestas simétrica y perpendicularmente—, sin ninguna relación o transición particular con la identidad de sus respectivos paisajes. Mar del Plata creció sin orientación turística ni criterio ordenador desde Santa Clara hasta Chapadmalal, en un frente marítimo extensísimo, sin la provisión adecuada de espacios libres y sin reparo en las peculiares características de su vida veraniega.

El *Centro de Cívico de Bariloche* (1936-1940), de Ernesto de Estrada y la *urbanización de la playa Bristol* (1936-1941) junto al *Casino* (1939) y el *Hotel Provincial* (1946) de Alejandro Bustillo debieran ser comprendidas en la circunstancia histórica de transformaciones sociales y especulaciones económicas ocurridas a mediados del siglo veinte. Estas obras fueron precursoras de los cambios de actitud hacia el paisaje y de la necesidad de ciertas elites privilegiadas de acceder a nuevas infraestructuras para el ocio y la recreación. Desde esta perspectiva, la *Lagoa da Pampulha* (1942) en Belo Horizonte, proyectada por Oscar Niemeyer, *Pedregal de San Ángel* (1945) de Luis Barragán y *Punta Ballena* (1945) de Antonio Bonet, representan casi una década después, una percepción similar en la degradación de paisajes



excepcionales por el crecimiento urbano, por el avance de un turismo masivo y por el surgimiento en el contexto latinoamericano, de algunos emprendimientos, que permitieron interpretaciones modernas y audaces del paisaje.

La exclusión en *Punta Ballena* de un camino o *paseo costanero* para preservar la relación entre el bosque y el mar se inscribió, como ya hemos visto, en un debate fundamental sobre el impacto en el paisaje de la velocidad del motor y las consecuencias de su dinamismo y universalidad. La natural relación entre el bosque, las dunas y el mar permanece intacta, sin embargo el relativo éxito de esta interpretación o mirada paisajística se demuestra en la incongruente construcción del camino costanero, —ajeno al proyecto de Bonet— sobre la mismísima *Punta Ballena*. La omnipresencia de la carretera y el automóvil destruyó la calidad ambiental de este punto panorámico sobre el atlántico sur al no haber resuelto y protegido adecuadamente el acceso hasta el borde de los acantilados con sendas, pasarelas y miradores.

La asimilación formal del proyecto a un triángulo que relaciona entre sí toda la topografía de *Punta Ballena*: la playa, la laguna del Sauce y la sierra de la Ballena, le permitió a Bonet crear tres áreas diferenciadas de vivienda unidas por el *Bosque Lussich*, el gran protagonista de la urbanización. Bonet reformula el recorrido y la accesibilidad en el interior de la urbanización, separando —en acuerdo a los dictados del CIAM—, al peatón del automóvil, jerarquizando avenidas y caminos interiores y evitando los cruces de las personas y los autos mediante puentes y pasarelas de madera. Los caminos

Figura 11.
Playa Portezuelo, Punta Ballena. (COAC).

Figura 12.
Puentes y senderos, Punta Ballena. (COAC).

Figura 13.
Urbanización Punta Ballena (COAC).

Figura 14.
Bonet en uno de los senderos.(COAC).

proponen paseos dentro del bosque Lussich, sin cruces entre sí, formando circuitos cerrados y accesos puntuales controlados a los bordes y playas del emprendimiento con estacionamiento para automóviles en los extremos de cada calle de acceso. La genealogía con el urbanismo CIAM es evidente, sin embargo los rígidos procedimientos de separación de los usos, las trayectorias vehiculares y peatonales y la disposición en el espacio son transformados por Bonet en operaciones *con el paisaje*. Bonet suprime de la calle tradicional las veredas a lo largo del camino de automóviles convirtiéndolas en apropiados *senderos en el bosque*. La red de senderos, puentes y pasarelas de madera completamente independientes de los vehículos se transformaron en adecuadas analogías orgánicas —recurrentes en Le Corbusier con su comparación de la hoja del árbol de Tilo— para relacionar todo el emprendimiento y caracterizar el modo de vida natural propuesto.

Otro recurso empleado en la urbanización fue contraponer la organización ortogonal convencional por la organicidad diseñada por Bonet en la que se tuvieron en cuenta la topografía y los árboles del bosque por la disparidad de calles y senderos, que al quebrar las trayectorias determinaron una formalización distinta de los terrenos. La línea divisoria podía llegar prácticamente a desaparecer visualmente, sin dividir el bosque, reemplazando los muros divisorios por cercos de vegetación de baja altura, como elemento plástico de separación entre viviendas. Las viviendas se ubicaron en lotes de grandes dimensiones inmersas en un arbolado que debido a su diversidad formal lograba la concreción de un paisaje distinto al de la ciudad. Todas las parcelas tenían calle al frente y sendero peatonal al fondo. Se llegaba a la playa sin cruzar una calle vehicular, o eventualmente alguna calle, que podía salvarse con el liviano puente de madera para peatones. Finalmente el proyecto quedó inconcluso, la única zona balnearia realizada en las que se diferenció el bosque, la playa, la sierra y la laguna, correspondiéndole a cada sector centros residenciales con características propias fueron 90 hectáreas de vivienda de playa, integrantes del centro turístico original de 1500 hectáreas.

Las primeras cuatro obras de Bonet en *Punta Ballena*, la *casa Berlingieri* (1947), la *casa Reginaldo Booth* (1948), *La Rinconada* (1947-1948) y *Cuatrocasas* (1947), fueron un grupo de viviendas que salpicando la costa, reflejaban la sensibilidad con el lugar y su escala. Bonet diseñó las casas como un *ejercicio proyectual*, un laboratorio de interpretación del paisaje y de las necesidades de las familias que elegían un modo de vida informal, —asociado al ocio de las vacaciones—, y alejado de los protocolos urbanos. Si en su Cataluña natal, quienes habían construido caseríos semejantes habían sido capaces de hacer compatibles la condición instrumental de los mismos con la geografía, y de levantar pueblos y ciudades en valles y laderas sin que las dificultades entraran en conflicto con el medio, Bonet no tenía que renunciar a ser sensible a las lecciones implícitas de la arquitectura del pasado. Bonet supo interpretar de la topografía de estas latitudes aquella tradición comprendiendo los temores de Rafael Alberti sobre el futuro de la arboleda y

valorando la importancia que tienen para la arquitectura el lugar, el *bosque* y *el mar*. Es así como podemos ver que en su trabajo, tal y como ocurre en la arquitectura tradicional, el respeto a la topografía ha sido clave para establecer las masas y definir los volúmenes de su obra: las estructuras lineales abundan en calles, caminos, valles y llanos, mientras que en las laderas, prevalece la condición cúbica. Bonet fue modelando sus formas en el paisaje o con el paisaje, compactas en *La Rinconada*, y lineales y fragmentadas en las casas *Berlingieri*, *Booth* y *Cuatrocasas*.

No puede sorprendernos su primer ensayo “*La Gallarda*” (1945), que Bonet proyectó en Punta del Este como casa y refugio de Rafael Alberti y su esposa, la escritora María Teresa León. Dibujando con precisión sus aristas y haciendo del tejado un elemento clave tanto por razones climáticas como por buscar una justa dosis de realismo y pragmatismo; respondiendo quizás a la *memoria de la nostalgia* de María Teresa León²² o a las necesidades psicológicas sugeridas en *Voluntad y acción*, Bonet conseguía que la obra instalara cómodamente su compacta volumetría en el entorno. Bonet demostraba su capacidad de construir incrustando lo nuevo en la realidad existente, sin alterar con la continuidad deseada el entorno. Alberti agradecido con Bonet le dedicó un poema.²³

Bonet, en cada una de las casas, aún con exiguos presupuestos y mínimos programas, elige un repertorio de soluciones que tejen una urdimbre de relaciones con el paisaje. En la *casa Berlingieri*, —pieza central en la arquitectura rioplatense por ser la obra donde Eladio Dieste ensaya por vez primera la bóveda de cerámica armada—, Bonet continúa con las exploraciones iniciadas en los suburbios de Martínez cuando introduce por primera vez en el Río de la Plata las bóvedas catalanas. La disposición predominantemente horizontal de la casa en el límite del bosque, frente a las dunas producía una ruptura novedosa en el paisaje. Al acertado empleo de las galerías abiertas, articulando la sucesión de pabellones con diferentes usos, Bonet cubría de bóvedas, metáfora de *dunas, copas de árboles y nubes suspendidas*; el paisaje de *Punta Ballena*.

Algo similar le ocurriría a Amancio Williams explorando las posibilidades de las bóvedas cáscara en los *hospitales de Corrientes*. El hormigón o la cerámica armada anunciaban desde la técnica su flexibilidad y capacidad de adaptación a las nuevas exigencias de la arquitectura moderna. Si nos abstraemos de las respuestas individuales en cada una de las casas, podemos interpretar a las cubiertas y cerramientos de las obras proyectadas por Bonet como ensayos de *acústica plástica*, para utilizar una sutil expresión de Le Corbusier, que producen inesperadas resonancias, ecos o reverberaciones del paisaje en la arquitectura. Bonet utilizó las cubiertas convencionalmente, como cerramiento, pero también como sensual (*Berlingieri*), indiferente o expresiva (*Booth* y *Cuatrocasas*) respuesta horizontal a la dimensión vertical del bosque. La terraza-jardín y mirador de Cuatrocasas se reiteraron más tarde en el *Parador de Solanas del mar*.

22. Entre los planos y dibujos de “La Gallarda”, Bonet conservaba un fragmento del libro *Memoria de la nostalgia* que María Teresa León publicara en 1968.

23. “A ti, arquitecto de la luz, tocado | del soplo de la mar grecolatina; | mano que eleva, frente que origina | la gracia en el azul ilimitado. | Porti otra vez el cielo fue creado, | Porti el oscuro bosque que se ilumina. | Canta tu arquitectura cristalina | Sobre el espacio más deshabitado. | Te espera el sol, el aire anda impaciente | Del campo a la ciudad, y el hombre siente | Morirse de dolor en la mirada. | El arquitecto puede hacer la rosa | Y con el sol la vida más dichosa, | En luz, en luz, en luz edificada”. Homenaje a Bonet (1946).



La Rinconada, es un mirador de piedra y vidrio en los acantilados que caen sobre el mar. Fue un intervención íntima y plástica *en el paisaje* de rocas y de mar, diseñando *en el paisaje*, un refugio familiar para él y su mujer Ana María. El trazo era muy simple, una envolvente de piedra del lugar y hormigón se interrumpía en su lado más largo y en una de las esquinas, para desplegar la vida cotidiana de la casa hacia el paisaje marítimo. En cambio el espacio hacia la sierra era muy íntimo y hacia ella se volcaban los dormitorios. Una losa plana, sin vigas que interrumpieran las visuales y unas carpinterías de líneas imperceptibles y exactas, que apoyando en un antepecho mínimo, producían el efecto esperado de estar en el reparo de un mirador oculto en la oquedad del áspero acantilado. Otro detalle inusual, lo producía la abstracta escalera de un delgado hormigón por la que se accedía a la vivienda que, como un balcón sobre el mar, parecía estar suspendida en el abismo anticipando al visitante curioso, en el descanso del ascenso, la sorpresa del paisaje.

El *Parador Solana del Mar* (1946-1947), completando el proyecto inicial junto a otras construcciones auxiliares hoy desaparecidas, se convirtió en uno de los miradores privilegiados de la urbanización *entre el mar y el bosque*. Fue proyectado y construido en un sitio excepcional alejado de las viviendas, sobre la playa de Portezuelo y con un espectacular dominio visual del paisaje: "...Me encontré con una duna existente entre el mar y el bosque y se me ocurrió utilizarla como elemento básico del proyecto. Le adosé una gran losa de hormigón que aunque arquitectónicamente es única, va dando dos niveles distintos debido a la fuerte pendiente del terreno". Utilizando como artificio a la duna, como una imagen mediadora con el paisaje de la costa, el edificio la integra mediante su disposición en el terreno trazando una fuerte línea horizontal que se apoya sutilmente en su cima: "*Interiormente quedaron definidos tres niveles ya que, caminando por la duna, se accede hasta el techo ajardinado donde se emplazó un sitio de juegos, una pista de baile y tabiques para contener el viento*". En la explicación de Bonet se perciben las tonalidades y variaciones de su percepción. No hay uniformidad ni reducción de la arquitectura a principios dogmáticos o abstractos, por el contrario, es conciente de la crítica que le hace al racionalismo de radicalizarse en sus afirmaciones y adjetivaciones puristas: "*Aproveché estos tabiques para crear un efecto contradictorio con el racionalismo muy puro de aquel entonces. En el frente se puede apreciar muy bien cómo contrasta la plasticidad libre de sus curvas con la gran fuerza de la línea horizontal de la losa y el inmenso mástil de iluminación*". La predisposición de Bonet de proyectar con el paisaje confrontando la verticalidad del bosque con la horizontalidad del mar no lo inhibe de ajustar y enfocar su interpretación a otros aspectos más sutiles: comprender que la duna es una ambigua transición entre las dos fuerzas contrapuestas del paisaje, y por tanto, ahuecar la duna, proyectar *como* paisaje. *El Parador* como mirador, refugio, composición abstracta, sombra, reposo; como un lugar a donde puedo volver con mi memoria:

Figura 15 (sup).
Casa Berlingieri. (1947), Punta Ballena, Antoni Bonet (COAC).

Figura 16 (inf).
Casa Berlingieri. (1947), Punta Ballena, Antoni Bonet. Detalle. (COAC).



24. Bonet, Antonio, *Solana del mar, Punta Ballena, Uruguay, 1947*. Memoria del proyecto. Archivo COAC

“Siempre he sentido a la piedra como un material importante, sobre todo, cuando he podido unir la Arquitectura a su entorno. Para mí, en la Arquitectura, siempre funcionan tres constantes: una, basada en el Racionalismo, que origina el proyecto, y del cual, se desprende una estética neoplasticista; una segunda, es la libertad y la imaginación, introducidos por el Surrealismo, que enriquece y humaniza la obra; finalmente, la tercera, es el esfuerzo, por la incorporación del H ombre, al ámbito natural en que está ubicada”.²⁴

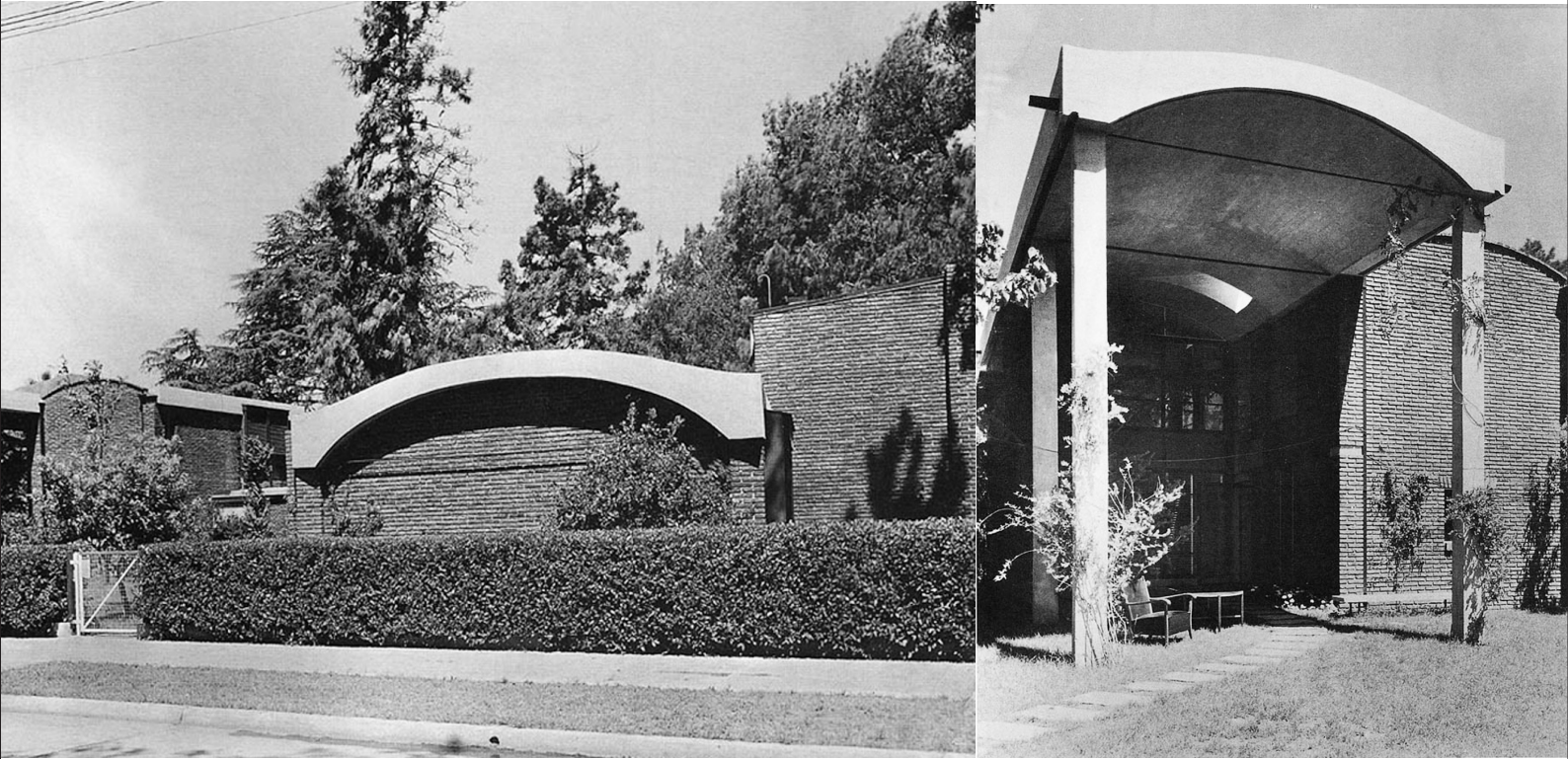
En el *Manifiesto Austral*, Bonet y sus compañeros acordaron su declaración de principios con la denominación de *Voluntad y Acción*. Una forma sutil de velar uno de los debates centrales de la arquitectura moderna rioplatense en sus años heroicos y fundacionales: las contradictorias relaciones entre ética y estética. El ámbito de la razón práctica es el esfera de la voluntad. Las ideas de arquitectura, técnica y naturaleza sumadas a la idea de voluntad eran las hipótesis fundamentales sobre las que se asentaban las acciones. El origen de la obligación moral residía en la razón misma: no sólo somos seres racionales, también somos seres morales. El “*también*” es la referencia explícita y necesaria de la racionalidad a la moralidad. Aquí se presentaban las inevitables dificultades de interpretación entre *voluntad* y *acción*, entre orientaciones y preceptos. Las orientaciones son principios subjetivos de acción y dependen de la voluntad del sujeto. Los preceptos son principios objetivos de acción, son juicios universales y necesarios, esto es, válidos para todo sujeto racional. En ese momento fundacional para esta primera generación de arquitectos modernos todo era convertido y transformado en acción o preceptiva rígida y dogmática. La voluntad por el contrario admitía la subjetividad. El mismo *manifiesto austral* anticipaba sus críticas a la ortodoxia racionalista al introducir aspectos surrealistas y psicológicos. Bonet había anticipado en la carta a su amigo Torres Clavé que si se consideraban estos aspectos, —aparentemente heterodoxos— podrían darle un sentido filosófico a su arquitectura. Esta voluntad de forma le permitió a Bonet dejar algunas huellas subjetivas en la terraza mirador del Parador de Solanas. Así como, Rafael Alberti al caminar los bosques de *Punta Ballena* evocaba su *arboleda perdida* o María Teresa León en el refugio de *La Gallarda* escribía contra el tiempo, sus *Memorias de la nostalgia*, Bonet, nostálgico celebraba a Gaudí y a Barcelona en las formas curvas y en los revestimientos de las chimeneas. No es la única referencia a otras arquitecturas. Existen otras citas a Aalto y Le Corbusier que sería largo describir; Alvar Aalto, el maestro finlandés con el que Bonet había trabado amistad en la travesía del *Patris II* en ocasión del CIAM celebrado en Atenas, fue celebrado por Bonet en la forma como integra los ritmos de los pinos a las construcciones del techo. Allí, la madera se mimetiza con el bosque del fondo. Con Le Corbusier, compartió el descubrimiento táctil, visual y emocional de los materiales. Francisco Bullrich en su libro *Arquitectura Latinoamericana* (1969) señalará: “*Pero es quizás en el hotel restaurante La Solana del Mar donde surge con*

Figura 17 (pág. 20). Superior. La Rinconada (1948), Punta Ballena, Antoni Bonet (COAC).

Figura 18. La Rinconada (1948), Punta Ballena, Antoni Bonet (COAC).

Figura 19 (pág. 21). Parador Solana del Mar (1947), Playa Portezuelo, Punta Ballena. (COAC).

Figura 20. Parador Solana del Mar (1947), Playa Portezuelo, Punta Ballena, (COAC)



mayor claridad un vocabulario propio, que intenta establecer una continuidad con el paisaje, perceptible en el modo en que la obra se inserta en él (...). Envuelta por un paisaje maravilloso en el cual la obra se inserta con naturalidad, la Solana del Mar se destaca como una de las realizaciones más logradas del continente”.

En 1949, Bonet participó como delegado argentino presentando los proyectos realizados junto a Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy, en la Oficina del Plan de Buenos Aires, en el CIAM que se celebró en Bérghamo. De regreso, al hacer escala en Barcelona, recibiría el ofrecimiento de Ricardo Gomis para construir su casa y como sugiere Fernando Álvarez Prosorovich: “*Ricardo Gomis formaría así parte de esa lista no demasiado larga integrada por los Stein-De Monzie, los Kauffman, los Tugendhat, o los Shodan que acompaña y experimenta la producción de la vanguardia*”.

La trascendente obra, *La Ricarda* (1950-1962) la proyectaría desde Buenos Aires, como algunas otras obras significativas como el *Pabellón Berlingieri* (Beccar, 1949-1952), el edificio *Terrace Palace* (Mar del Plata, 1957-1958), las *casas en Martínez* (Martínez, 1946) y la casa *Oks* (Martínez, 1955). La finalización de *La Ricarda* señaló, no exento de paradojas, el agotamiento de su tiempo americano. Fatalmente, 1963 será una de las tantas fechas provisionarias y simbólicas que señalarán la cuenta regresiva para una inconclusa modernidad rioplatense. El Paisaje como proyecto, *el proyecto con el paisaje* vislumbrado y sugerido por Bonet se extinguirá lentamente en el Río de la Plata.

Figura 21. Casas en Martínez (1942), Buenos Aires, BonetPeluffoy Vivanco. (COAC).



aires de la pampa (1943-1945)

"Aires de la pampa", es el nombre de una de las piezas musicales más importantes de Alberto Williams,²⁵ padre de Amancio Williams y figura central en la música y la cultura argentina. Esta obra comprende una gran colección de composiciones para piano, inspiradas por las melodías y los ritmos de las canciones y danzas nativas del campo argentino, como la "hueya", la "zamba", el "gato", la "vidalita", la "milonga" y otras. Los nombres de sus composiciones aluden a la vida en la llanura y así lo confirman en sucesivas evocaciones: "La Milonga del Tropero", "La Milonga del Rastreador", "La Vuelta al Pago", "Adiós a la tapera", "Nostalgia de la pampa", "En la pampa". Rastreador, tropero, pago, tapera, un juego de palabras que nos remiten al lugar y a las actividades propias de la pampa. Una de sus primeras obras musicales "El rancho abandonado" alude a la contemplación del paisaje, con la imagen de la triste y desolada tapera en medio de la mágica e insondable quietud de la pampa. Las preocupaciones estéticas y filosóficas de Alberto Williams, como la búsqueda de una música que identifique al paisaje pampeano continúan en su hijo Amancio Williams. "Aires de la pampa", también alude en una única imagen a muchos significados pertinentes a la identidad pampeana en la obra de Amancio Williams. Sugiere pertenencia y participación de la obra en una atmósfera singular, un paisaje de formas arquetípicas, que remiten a la pampa y al Río de la Plata. Resulta significativo descubrir en Williams su juvenil vocación por la aviación. En su relato como piloto de la escuadrilla de aviones *Fleet*, —un biplano de dos plazas, que recibió al Graf *Zeppelin*—, describe al dirigible como una "enorme y maravillosa forma" sobre las plateadas aguas del Río de la Plata:

*"Nunca lo olvidaré: como fondo, a la derecha de mis dos alas plateadas, mirando hacia arriba aparecía el precioso Zeppelin plateado, con sus elegantes movimientos contra el cielo. Hacia abajo el precioso Río de la Plata, plateado en la luz mañanera; la extendida línea de la costa del Uruguay; la visión de ese país y la sensación de que más allá se encontraba el continente Sudamericano".*²⁶

Williams con apenas veintiún años es designado piloto en la escuadrilla que acompaña hasta Buenos Aires el vuelo de la fabulosa nave: "un minúsculo cigarro gris flotando sobre el horizonte y la gran masa de agua". En 1934 el Graf *Zeppelin* realiza su primer viaje desde Alemania al Río de la Plata, con escala en Río de Janeiro, luego de cruzar el Atlántico:

"Desde la línea costera hasta el horizonte, es decir hacia el norte, el panorama estaba cubierto por la niebla de la mañana como un suave velo gris plateado que subía hacia arriba, hasta que mis ojos encontraron la quilla del *Zeppelin*, la grandiosidad de su casco y la explosión de la plateada luz".²⁷

25. Alberto Williams (1862-1952), fue compositor y director de orquesta. Estudió en Francia piano y composición con diferentes maestros, Cesar Frank, entre ellos y al regresar a Buenos Aires en 1889, comenzó a estudiar las formas, las melodías y los ritmos del folklore argentino. Fundó y dirigió el Conservatorio de Música de Buenos Aires desde 1893 hasta 1941. Fue autor de escritos de estética musical y obras didácticas: Teoría de la música; Teoría de la armonía, y Problemas de solfeo. Inspirándose en las canciones y danzas populares, concibió la idea de crear una música genuinamente argentina, tendencia que inició con la obra para piano "El rancho abandonado" que se estrenó en 1890. "Aires de la pampa" es de 1893.

26. El título "Aires de la pampa" con el que comenzamos este apartado reitera el que utilizó Jorge Silveti en la introducción al catálogo de la obra de Amancio Williams preparado para la exposición que se realizó en la Gund Hall Gallery, en la Universidad de Harvard en 1987.

27. WILLIAMS, Amancio, "La llegada del Graf Zeppelin a Buenos Aires", en: Amancio Williams, Buenos Aires, 1990, p. 142.

Figura 22.
Terraza Palace, (1957-58), Mar del Plata, Antoni Bonet. (COAC).



Figura 23.
Alberto Williams. Casa del Puente, Mar del
Plata, (1947) Amancio Williams. (AV).

Es sugestivo descubrir en Williams su identificación con el vuelo y la fascinación hipnótica de la visión aérea, aparentemente objetiva y distante, pero que en él resulta selectiva y refinada. En su archivo encontramos fotografías tomadas en los vuelos sobre el Río de la Plata, reproducciones “aéreas” que capturan brillos, descubren esencias, texturas y reflejos “gris plata”. La mirada interpretativa de Williams separa sustancias y las transforma en materiales de proyecto delicados y esenciales. Otras imágenes de su archivo personal reproducen el cielo, un palomar en el barrio de Saavedra o el modelo en escala reducida de la armadura de una bóveda cáscara contrastando contra el cielo argentino. Una imagen obtenida viajando a Mar del Plata desde el último vagón del tren es una representación pictórica donde las vías “terrestres” se transforman en líneas puras que fugan hacia el horizonte.

Williams realizaba frecuentes montajes de sus obras, suspendiéndolas en el horizonte del río o de la llanura, para presentarlas como un producto espontáneo de la belleza y de la verdad. En los croquis sencillos de sus obras exagerando la magnitud horizontal de la pampa y recortando el cielo azul, captura fragmentos verdes de naturaleza separados la ignominiosa ciudad. Williams se redime en el paisaje. Sus obras delicadamente como paisaje se instalan en el paisaje, al que pertenecen. Están desde siempre con el paisaje.

Dos encargos domésticos, las casas para su padre Alberto y su hermano Mario, la casa sobre el arroyo o la casa del puente (1943-1945) y la casa en el parque Pereyra Iraola (1943), dieron a Williams la oportunidad de explorar las relaciones entre arquitectura y paisaje. Alberto Williams, ya anciano, le propuso a su hijo proyectar su vivienda como un lugar de refugio y retraimiento en el Parque Pereyra Iraola de la ciudad balnearia de Mar del Plata. El terreno destinado al padre de Williams tenía el carácter de un bosque cerrado dividido por una hondonada en la que corría el arroyo mientras que el terreno elegido para la casa de su hermano Mario formaba parte de un pradera, un claro abierto en el bosque que producía una imprevista sensación de expansión y horizonte.

Bosque y arroyo serán la piedra angular que le dará sentido a la propuesta de Williams. Lo contingente, —el arroyo como accidente— o la ruptura del espacio homogéneo del terreno le permitirá transformar el paisaje existente. Williams al referirse a esta obra y a su relación con la naturaleza considera que: *“La casa sobre el arroyo o la casa del puente fue encarada como una forma en el espacio que no anulara la naturaleza. La forma es al mismo tiempo, en su totalidad, una estructura”*. Forma y estructura responden a un temperamento de unidad donde no existen piezas ensambladas como elementos aislados o separados sino por el contrario, Williams concibe su “forma estructural” como una pieza tridimensional o espacial que se completa en la cualidad del terreno. Su forma no existe sin la condición espacial del terreno.

28. *Idem.*

*“Su estructura, planteada en tres dimensiones, es netamente espacial y configura el primer intento de una estructura verdaderamente tridimensional que trabaja como un conjunto armónico integral y no como un grupo de piezas yuxtapuestas. La lámina curva trabaja simultáneamente, por medio de los tabiques verticales, con la losa plana de la planta principal y con las barandas vigas que la rodean. Estas barandas descargan los voladizos y llevan las cargas, a través de pórticos y tabiques a las fundaciones, contribuyendo a desviar hacia la tierra el empuje de la lámina curva”.*²⁸

En su arquitectura predomina el problema de la correspondencia “perfecta” entre las exigencias estático-constructivas y las aspiraciones estético-formales. Las primeras son condiciones esenciales para la vida de cualquier obra arquitectónica, las segundas constituyen en Williams una necesidad “espiritual” que después de haber meditado y decidido profundamente se sintetizan en él a través de una refinada sensibilidad artística. La correspondencia entre apariencia y verdad, entre técnica y expresividad arquitectónica, que explora Williams en la casa del puente, —una estructura de notable importancia estática—, se encuentran en relación a la claridad y simplicidad que significaron en la arquitectura moderna rioplatense su solitaria exploración sobre las formas arquetípicas. Estas formas en el espacio, denominación que habitualmente empleaba Williams, en apariencia dispuestas en un espacio ideal y atemporal, surgen de una determinación e interpretación clara del sitio que las transforma en únicas e irrepetibles como en la casa sobre el arroyo. En estas circunstancias, la operación que propone Williams se aleja de una instalación abstracta y ajena en el paisaje y se acerca más a un proyecto con el paisaje: *“La casa ha hecho la reunión de las dos partes del terreno y está sobre un accidente principal, donde la naturaleza llega a su máximo lirismo. Allí por contraposición está colocada la obra humana”*. Williams emplea los términos estructura y contraposición aludiendo de esta manera a acciones y procedimientos que en un primer momento parecieran ser hostiles y contrapuestas con la naturaleza. Sin embargo, su actitud responde a la necesidad de diferenciar la “obra de la naturaleza” de la “obra humana”, como lo explicara en una carta dirigida a su hermano. No existe un

29. Carta a Mario Williams, 9-12-1943, Amancio Williams, Archivo AW.

propósito de dominación de la naturaleza, por el contrario, Williams aspiraba alcanzar la unidad en la diversidad, una reunión armónica o de reencuentro con el paisaje disponiendo la casa como un puente desde donde contemplar el paisaje. El ascenso a través del puente le permitía separarse, tomar distancia de las sensaciones y percepciones de la naturaleza y construir con la naturaleza la "obra humana" expresada en formas simples y puras.

En la casa para su hermano el problema fue diferente al elegir un claro, un vacío en el bosque, tenía que lograr, por una parte, la contención de la casa, cuyos espacios escapaban hacia la naturaleza exterior y, por otra, crear un espacio interior, un refugio en el que se pudiera contemplar la naturaleza. El propósito era similar, la arquitectura no debía, perturbar el paisaje y así se lo hace saber a su hermano en una extensa carta²⁹ en la que se disculpa por su tono excesivamente pedagógico: *"Muchas veces la claridad exige un tono algo didáctico; no es en esos casos pedantería ni aires de profesor, trataré de explicarme con la mayor sencillez posible"*. La carta no sorprende por la extensión, que en cierto sentido es una memoria técnica o descriptiva del proyecto, ni por el afán didáctico, sino por el tono sentencioso con el que, Williams aborda tópicos relativos a la historia y el cometido de la arquitectura y reflexiona sobre la creación, la imitación, el estilo y el espíritu de la época. A continuación *"con la mayor sencillez posible"* le explica el proyecto con algunos pasajes conmovedores. Amancio, con respeto y amor fraternal, intuyendo la incomprensión y el rechazo de su hermano se refiere a sus ideas y a su responsabilidad como arquitecto. Es probable que la larga explicación haya sido su manera de dejar un testimonio de sus ideas sobre la arquitectura en general y de esta obra en particular *"...especialmente entre los jóvenes, que tienen sus esperanzas puestas en nosotros"*. El silencio de Mario Williams se sostuvo en el tiempo. La carta no tuvo respuesta o por lo menos en el archivo no quedó registro de ella. Una casa Tudor construida con piedras del lugar, se elevó cercana al puente. Williams acompaña la carta con un conjunto de esquemas y "sencillos" croquis que procuran hacer evidente la "belleza y la verdad" de la propuesta, sus razones y decisiones arquitectónicas del proyecto en el paisaje:

"1º) Contamos con dos sensaciones dadas por el paisaje. Ambas son sensaciones de naturaleza, pero con aspectos diferentes: una sedante, producida por la pradera, otra fuerte y excitante producida por la vista al bosque, que de cerca se impone en forma casi brutal.

2º) Tratamos de poner en juego estas dos sensaciones bien definidas. Nos encontramos con este problema: en nuestra obra arquitectónica estas sensaciones no se pueden mezclar, tienen que estar separadas para que el hombre goce de ellas en todo su valor, y para separarlas se precisa un elemento que produzca de por sí una sensación nueva ¿Dónde buscarla? No en la naturaleza, que ya está manifestada en aquellos dos aspectos.

*El recurso es la obra humana, que muestra su carácter humano en todo su esplendor. Ella pondrá en valor las sensaciones de la naturaleza, las modulará al enmarcarlas o dirigirlas en diferentes formas".*³⁰

En estos dos apartados expone su temperamento frente al paisaje y las razones que lo impulsan a diferenciar la obra de la naturaleza de la obra humana. Para Williams, naturaleza y hombre son creaciones divinas, diferentes entre sí, no deben anularse una a la otra sino ponerse en valor mutuamente: *"la naturaleza sirviendo al hombre y el hombre poniendo el sello del espíritu sobre la naturaleza. Por esta razón el hombre debe trabajar en contraposición a la naturaleza"*. En este temperamento arquitectónico, si bien el hombre se sirve de la naturaleza, no pretende dominarla, sino completar, desde una posición filosófica y religiosa, la obra divina.

El frustrado proyecto para su hermano repite al separarse del suelo y elevarse sobre el paisaje para contemplar *"las sensaciones de orden natural"*, el planteo de la casa sobre el arroyo para su padre. La propuesta adopta la forma de un anillo cuadrado que encierra un patio interior que "apoyado en tierra" y cerrado o parcialmente contenido por uno de sus lados, según Williams, *"daría la sensación de la obra humana"*. La casa alterna entre las sensaciones de orden natural y humano: *"Desde el exterior la sensación será el contraste entre la naturaleza exuberante e intranquila y la obra humana expresada en formas simples y puras"*. Un conjunto de croquis y esquemas acompañan la explicación que va recorriendo detalladamente las transformaciones de la forma adoptada. El montaje de las diferentes percepciones espaciales se realiza considerando las sensaciones fuertes y sedantes, la buena orientación y a partir del vaciado parcial de las plantas, utilizando la bisectriz del ángulo de los árboles, se generaban espacios abiertos, cerrados, interiores y exteriores. Un cuidadoso croquis reproduce un esquema de la planta y el corte, organizando y enumerando obsesivamente, en una visión serial, las ocho diferentes posiciones y encuadres enmarcados o libres de un observador ideal que contempla el paisaje desde el interior-exterior de la casa. La visión libre o enmarcada por las columnas de la pradera, la visión libre o enmarcada por las columnas del bosque, y así sucesivamente, simulando un recorrido arquitectónico, que atraviesa el patio y enmarca el cielo:

"Ahora comprenderás lo que es hacer verdadera arquitectura. ¿Es completamente diferente a lo que te imaginabas? Se proyecta sin prejuicios, sin el deseo de usar tal o cual forma, material o color, y se sigue un proceso que yendo de lo general a lo particular, empieza en una concepción amplia como la que te he descripto y termina en el estudio de los detalles".

"Con estas explicaciones, y las perspectivas en colores nos hemos tomado un trabajo fuera de lo usual aún para concursos y cosas por el estilo, porque tenemos un interés enorme en ser comprendidos. Nuestra actitud, tan intransigente con nosotros mismos, se presta a ser tomada como intransigente con los demás". ³¹

30. Carta a Mario Williams, 9-12-1943, Amancio Williams, Archivo AW.

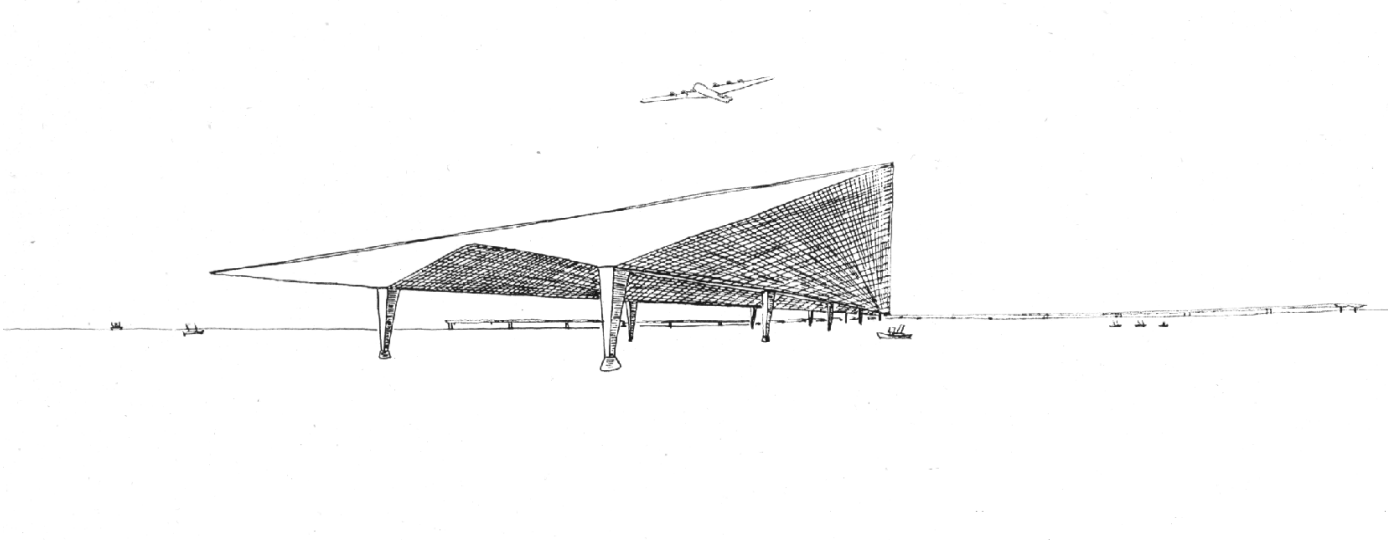
31. *Idem.*

Un proyecto muy diferente, realizado en la misma época que la casa del puente y la casa en el parque Pereyra Iraola y que participa de las mismas ideas de relación entre arquitectura y paisaje es el aeropuerto en el río y en el espacio (1945). La obra, *"un estudio para fijar criterios y presentar posibles soluciones"*, fue publicada en el cuarto número de *La arquitectura de hoy*, la versión castellana de *L' Architecture d' Aujourd' hui*, en abril de 1947. El número estaba dedicado a la exposición del *"Plan Director para Buenos Aires"* con una presentación de Juan Kurchan y Jorge Ferrari Hardoy y una introducción de Le Corbusier. Acompañaban la propuesta del *"Aeropuerto de Buenos Aires"* de Amancio Williams, otros dos textos, *"El pensamiento del siglo veinte"* de Horacio Caminos y *"La Carta de Atenas"* de André Wogenscky. La presentación del *"Aeropuerto..."* es conceptualmente bastante similar a la carta que le dirigiera Williams a su hermano. Un texto sencillo, ingenuo y didáctico va presentando emotivamente su propuesta. La diagramación de las páginas acompañaba la explicación: En el margen superior, a doble página, el dibujo de un perfil de la pampa, la ciudad y el río prepara al lector a la dimensión del territorio y a la magnitud del problema. Un texto con una tipografía especial comienza a explicar la propuesta y una foto del aeropuerto de Washington nos ubica en la dimensión territorial:

¿Cómo construir un aeropuerto sobre el río?
¿Creando una isla artificial por medio de relleno?
¡No!
¡Crear una isla artificial! ¡Hacer un relleno de tierra! Esto significa crear naturaleza.
La naturaleza es una creación de Dios.
El hombre es una creación de Dios; su ser espiritual es una creación de dios distinta de la creación de la naturaleza.
La naturaleza-el alma humana
Son creaciones de Dios distintas entre sí; no deben anularse una a la otra sino ponerse en valor mutuamente y complementarse en forma jerárquica: la naturaleza sirviendo al hombre y el hombre poniendo el sello del espíritu sobre la naturaleza.
Por esta razón el hombre debe trabajar en contraposición a la naturaleza.
El hombre que pretende crear una isla artificial es el hombre que pretende crear naturaleza.
El hombre no debe pretender crear lo que corresponde a Dios, a quien también corresponde la creación del hombre.
Además, toda creación es de dios.

El texto es grandilocuente y sentencioso como la carta a su hermano, sin embargo, enuncia todo un programa filosófico-arquitectónico que, más allá de las consideraciones religiosas con las que fundamentaba su relación con la naturaleza, establece ciertos criterios semejantes a las obras anteriormente explicadas. Williams diferencia la obra de la naturaleza de la obra humana y considera que: *"La obra humana, expresada con toda su fuerza, no*

anula la naturaleza. El hombre construye en el espacio, se vale de su saber y de su inteligencia... y la naturaleza es puesta aún más en valor". En las páginas siguientes Williams despliega la historia de la arquitectura en relación a la técnica para culminar, —el texto sigue un riguroso ordenamiento clásico— con los dibujos del aeropuerto sobre el Río de la Plata. Una forma en el espacio. Una estilizada forma de hormigón, —dos alas suspendidas—, en el horizonte del Río de la Plata. Una forma para ser contemplada, un puente suspendido como un inmenso balcón sobre el río para contemplar la pampa, la ciudad y más río.



Las exploraciones iniciadas en la casa sobre el arroyo, —contemplar la naturaleza desde un mirador o atalaya— se continuaron a lo largo de su vida como un tópico recurrente, una invariante proyectual que trata vanamente de perfeccionar y realizar. La torre y el bloque como formas en el espacio o fragmentos de ciudad serán otros de los tópicos posibles. Williams las propone como soluciones conciliadoras con la naturaleza y la humanidad, cuando la densidad y la altura transforman en los bordes urbanos y en ciudades intermedias, como Corrientes o Comodoro Rivadavia, la demanda de refugio y cobijo. El rechazo por la ciudad histórica lo lleva a resistir desde la utopía de *"La ciudad que necesita la humanidad"* y reiterando su afán didáctico explora formas para anular o compensar la ciudad existente.

Otra serie experimental y proyectual fueron las bóvedas cáscaras que encarnaron su afán de alcanzar una forma espacial y estructural semejante al puente. Esta vez la diferencia entre la obra de la naturaleza y la obra del hombre resulta más difusa e imprecisa. Las formas que alcanza se asemejan al árbol y al bosque pero también a tiendas o telas suspendidas sobre el desierto.

Los proyectos de los tres Hospitales para las ciudades de Curuzú Cuatiá, Esquina y Mburucuyá en la provincia de Corrientes (1948-1953), incorporan al clima como soporte desde donde se despliegan unas finísimas bóvedas cáscaras (shell) de cinco centímetros de espesor que, *"en virtud de su forma, eran*

Figura 24.
Aeropuerto de Buenos Aires, (1945), Amancio Williams. Alternativa 1 (AW)
Fuente: *La Arquitectura de Hoy*, Buenos Aires, número 4, abril, 1947, p. 70-71.

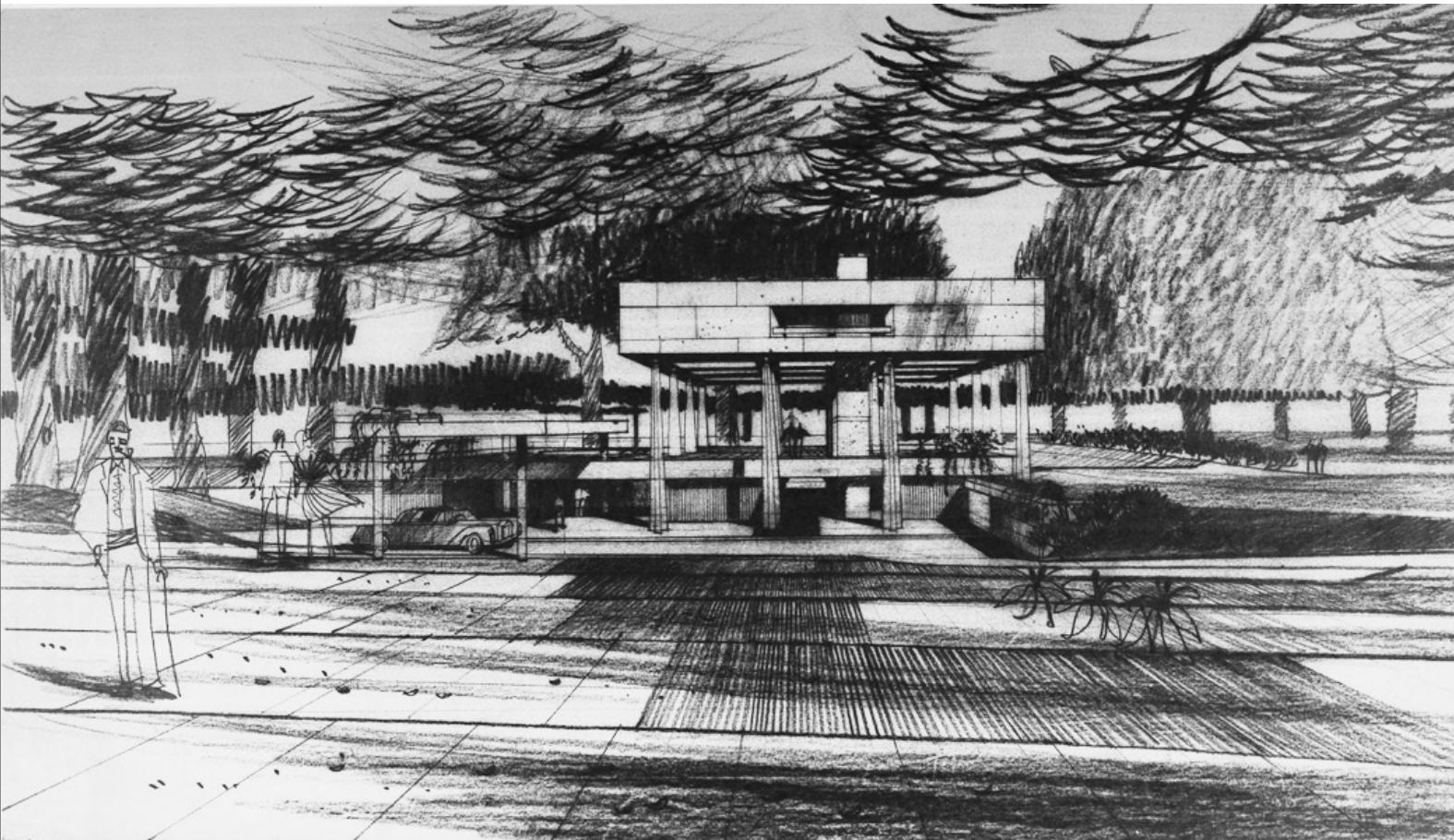


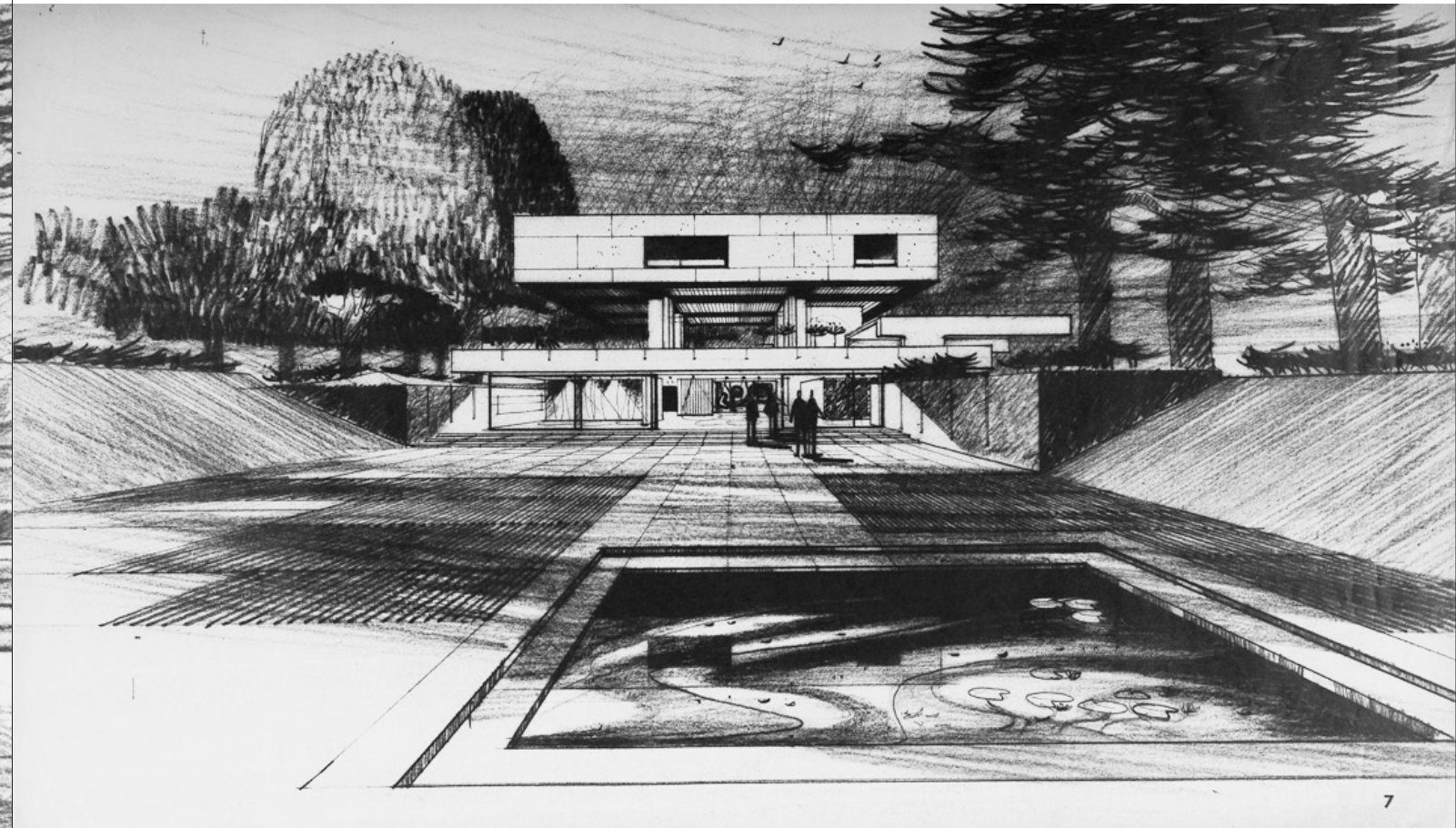
Figura 25.
Embajada de Alemania, Buenos Aires, (1968).
The Architect Collaborative (TAC) y Amancio Williams.

Fuente: Amancio Williams, Archivo Amancio Williams, Buenos Aires, 1990, p. 41.

capaces de soportar cargas extraordinarias y de mantenerse en equilibrio por sí mismas", y de cubrir con un sobre-techo o techo de sombra las construcciones hospitalarias. Esta zona del nordeste argentino, entre los grandes ríos Paraná y Uruguay se caracteriza por sus esteros y lagunas, clima sub-tropical, fuertes lluvias, malas comunicaciones terrestres y una población predominantemente rural. Los hospitales fueron proyectados como una unidad a fin de realizar una intensa obra de promoción social y de acción asistencial preventiva. Williams, explica en la memoria de su trabajo que:

"Un techo convencional en un clima de esas características hubiera implicado grandes espesores y diversidad de materiales, solución esta de escasa efectividad. Por esa razón se utilizó en el proyecto un sistema de dos techos: uno alto de espesor mínimo, otro bajo de poco espesor, ya que no recibe prácticamente ni lluvia, ni sol. Ese techo bajo puede tener iluminación y ventilación cenital. El techo alto, formado por 'bóvedas cáscaras' crea una zona sombreada y fresca. Entre ambos techos se logra una perfecta ventilación".

En las perspectivas que acompañan los proyectos de los tres hospitales, Williams avanza sobre otros aspectos más sutiles, acusando el horizonte o recortando el cielo argentino. El horizonte, el cielo, la pampa y el Río de la Plata son la sustancia con la que Williams construye el abstracto paisaje pampeano, y desde el cuál eleva y contrasta algunos de sus proyectos.



Una oportunidad muy especial se le presenta a Williams cuando el gobierno de la República Federal de Alemania lo propone como colaborador de Walter Gropius en el proyecto de la embajada de Alemania en Buenos Aires (1968). Gropius y Williams demuestran su inquietud paisajística y procuran mitigar el impacto del edificio en un paisaje urbano sensible.³² El edificio proyectado para construirse en la plaza Alemania ocupaba un sitio de valor paisajístico excepcional. La interpretación cualitativa del programa permite identificar uno de los primeros obstáculos *"El edificio destinado a residencia del embajador es relativamente pequeño. Para evitar la implantación de una masa edilicia importante en el parque, se desechó la idea de reunir en un solo bloque la cancillería, el consulado, los edificios administrativos y la residencia"*. La interpretación cuantitativa del programa de necesidades hubiese acumulado densidad donde se necesitaba despejar y atravesar. *"Se hizo un gran esfuerzo para dejar el parque libre y para que las vistas de las personas pudieran atravesar sin obstáculos el espacio ocupado"*.

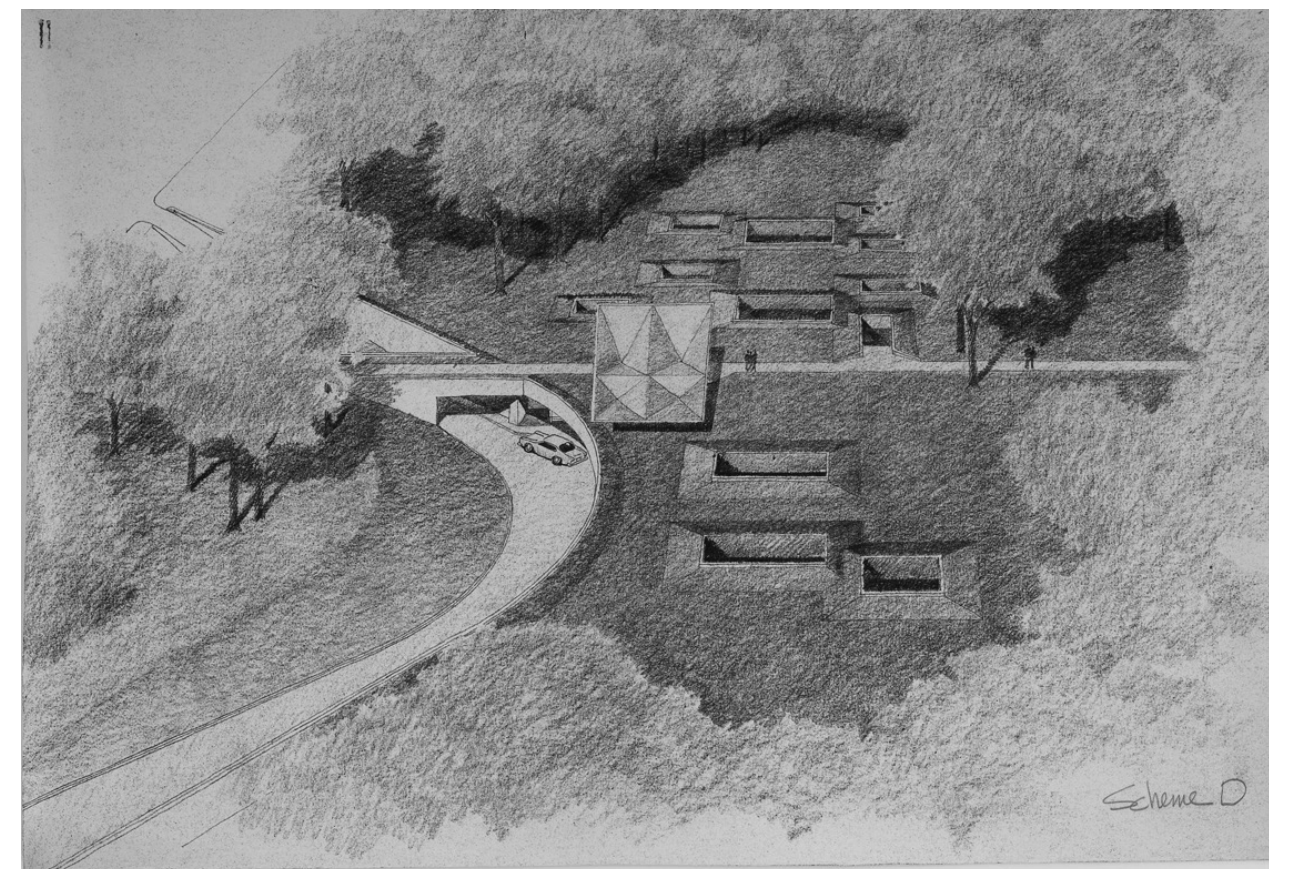
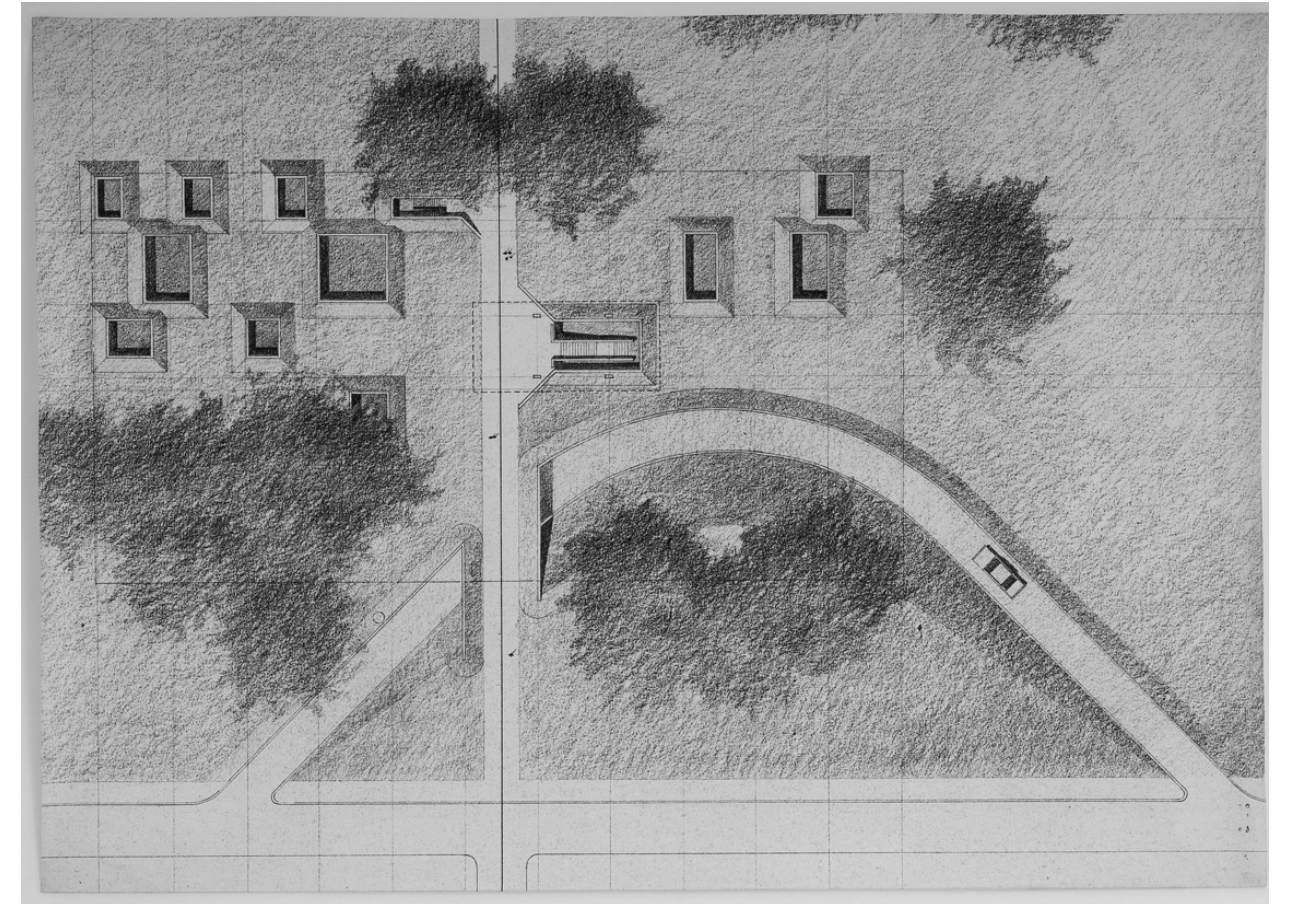
Las reflexiones de Williams sobre la relación entre arquitectura y naturaleza encuentran en Gropius un espíritu dispuesto a hacer interpretaciones similares. La ocupación de un parque con una arboleda existente preocupa desde un comienzo a Gropius y a Williams que plantean diferentes alternativas enterradas, elevadas o suspendidas del edificio en el parque. Las miradas de Gropius y Williams coinciden y ambos proponen liberar

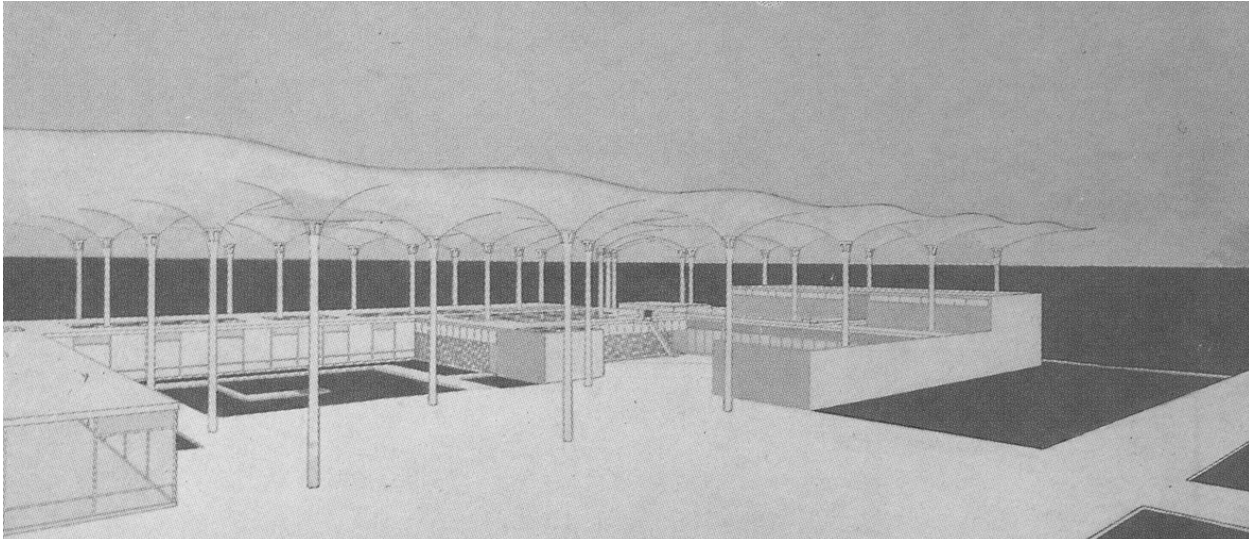
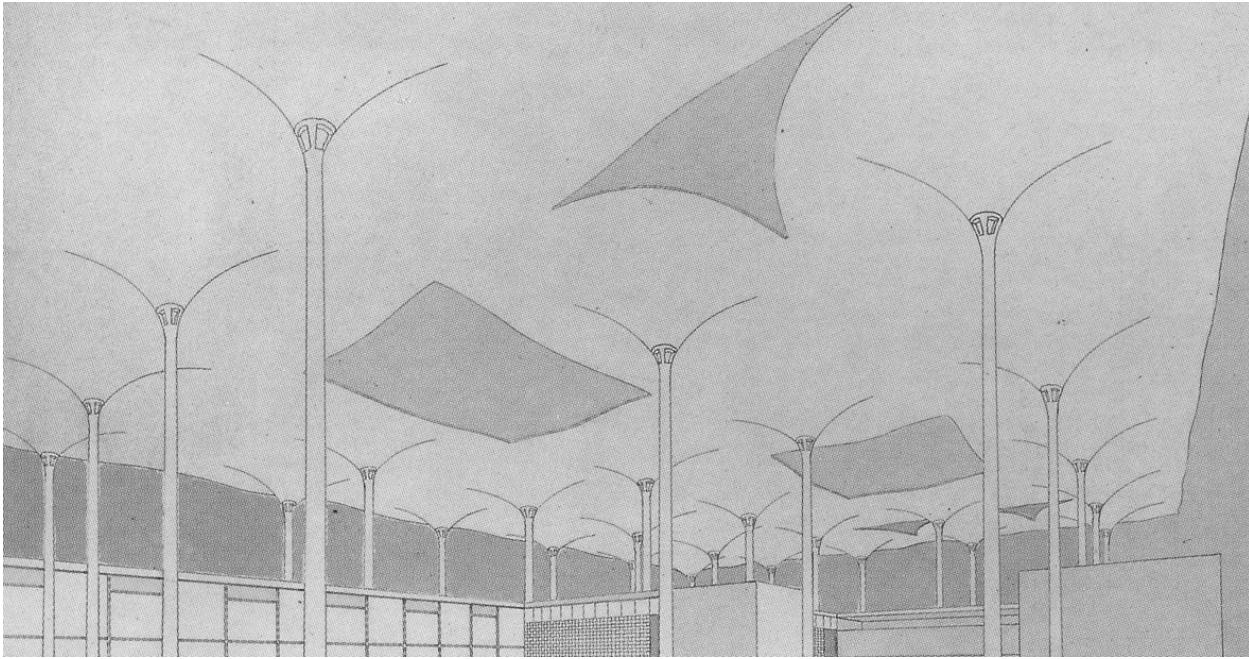
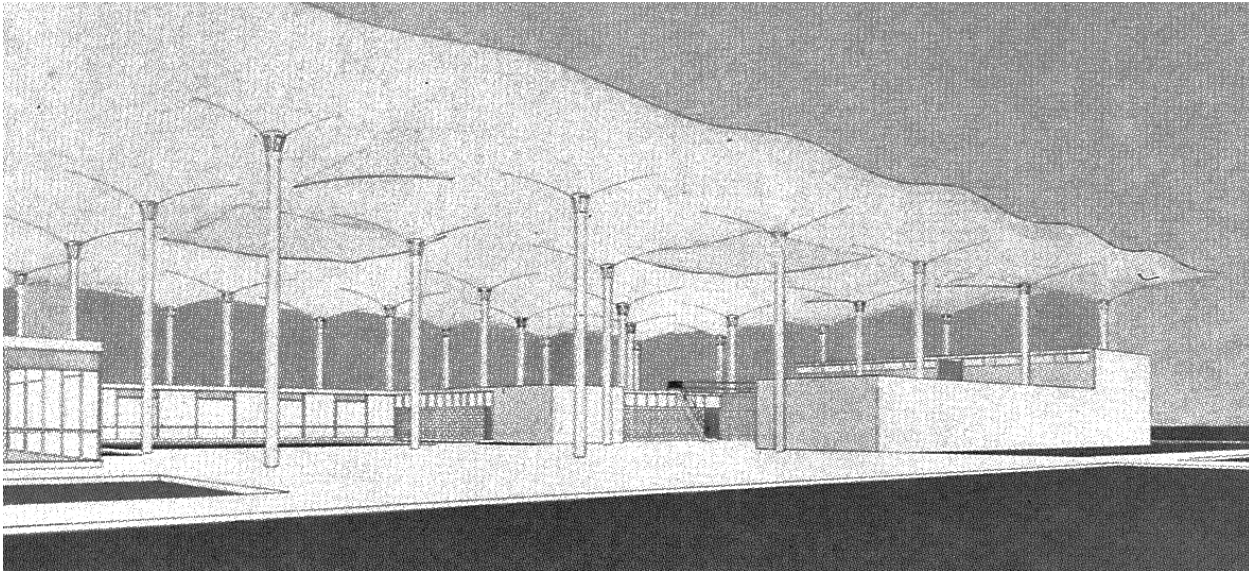
32. El edificio fue proyectado para construirse en la plaza Alemania, propiedad del gobierno de la ciudad de Buenos Aires. Éste será el principal obstáculo para la concreción del proyecto.

física y visualmente la plaza existente. Evitan repetir un plano sobre otro plano y elevan en el espacio la residencia del embajador, situándolo entre las copas de la arboleda existente: *"La residencia del embajador, ubicada a diez metros de altura, está apoyada solamente sobre cuatro columnas de hormigón armado. Resulta un cuerpo equilibrado, de gran serenidad expresiva, que no perturba la placidez del lugar"*. Las propuestas de Gropius y Williams fueron confrontando el proyecto del edificio en el paisaje, con otras soluciones que procuraron atemperar o mitigar el impacto. En una de las posibles soluciones, el Esquema "D", el edificio "desaparece" y se adaptaba al paisaje existente, transformándose en paisaje. El edificio se presenta como paisaje. Finalmente, en la alternativa definitiva, la parte destinada a servicios y recepción, fue proyectada por debajo del nivel del terreno en un excavación, incorporando algunas de las soluciones surgidas en la alternativa enterrada. Esta no tiene el carácter de subsuelo sino de basamento por debajo de la tierra que enriquece la plaza incorporando sus propios patios y jardines. Este basamento comprende la recepción de la residencia formada por varios salones, bibliotecas y sala de música. Estos espacios proponen una gran transparencia pues, a pesar de su ubicación a bajo nivel, mantien su relación con la plaza mediante una serie de planos inclinados.

Pocos años antes Clorindo Testa alcanza una solución semejante para la Biblioteca Nacional. Testa, Gropius y Williams coinciden en una de las preocupaciones de la arquitectura moderna, su encuentro con el paisaje natural o cultural. Liberar el suelo artificial de la ciudad o el suelo natural de las barrancas frente al río parece ser una respuesta posible para separarse y contemplar desde lo alto el paisaje transformado.

Figura 26.
Embajada de Alemania, Buenos Aires, (1968).
Scheme "D" (AW)
The Architect Collaborative (TAC) y Amancio Williams.





proyectar para la selva (1956-1963)

3.2

En 1956, el gobierno de facto³³ de la provincia de Misiones³⁴ se propuso llevar adelante una serie de emprendimientos modernizadores de la joven provincia para revertir la falta de iniciativa estatal. Inicia un Plan de obras públicas que comprende desde un Plan Regulador provincial, un Plan Regulador para la ciudad de Posadas, que desarrolla el Grupo Urbis,³⁵ hasta diferentes obras de infraestructura energética, turística, educacional y hospitalaria a escala de todo el territorio provincial. En el Plan general de obras públicas propuesto, adquiere un rol estratégico la promoción del turismo, a través de un Plan de fomento del turismo provincial que propone la construcción de seis hosterías, cuatro paradores y un hotel, el mejoramiento de las rutas existentes y la construcción de nuevos caminos. Desde la creación del Parque Nacional Iguazú y los diferentes proyectos de Thays, Bustillo y Estrada para el desarrollo del Parque no existe otro Plan tan ambicioso que considere las potencialidades económicas y turísticas del desarrollo integral de la provincia.

Raúl Rivarola y Mario Soto participan en varios de los concursos propuestos por el Plan de obras públicas que promueve la provincia de Misiones. Rivarola y Soto obtienen el primer premio en el concurso nacional de anteproyectos para el proyecto de seis hosterías ubicadas en un circuito turístico tendiente a unir toda la provincia, en los pueblos y ciudades de Alba Posse, Apóstoles, Bernardo de Irigoyen, El Soberbio, Monte Carlo y San Javier.³⁶ A comienzos de 1963, una nueva revista de arquitectura editada en Buenos Aires, señala en el prólogo tres nuevas obras proyectadas por un grupo de jóvenes arquitectos argentinos:

"Pese a la diversidad de temas, zonas y técnicas constructivas, estas obras han sido realizadas en una misma etapa de la arquitectura argentina y obedecen a una idéntica orientación generacional. Liberados de los primeros esquematismos de la arquitectura moderna, son un aporte creativo de trascendencia, que se trasunta en algo 'argentino', quizás en algo latinoamericano, si por ello se entiende una preocupación por lo formal como expresión de contenidos propios. Estas tendencias podrían declinar en un virtuosismo, si no se realiza el esfuerzo por superar los propios mitos y dar paso al avance de nuevas vertientes creadoras. Lo que una generación no destruye o desarrolla, lo cumplen inexorablemente, las próximas generaciones. Son significativas en estas obras, el tratamiento fluido del espacio, el manejo de la iluminación y la valorización de la naturaleza de los materiales. La atención de estos arquitectos a las necesidades de las comunidades del interior del país es otro valor que debe ser especialmente tenido en cuenta."

33. La provincia de Misiones se encontraba intervenida desde el golpe de estado que derrocó al gobierno constitucional de Juan Perón, por el delegado Interventor, el Ingeniero Agrimensor Adolfo J. Pomar (11/10/1955 - 30/04/1958).

34. Misiones, hasta entonces Territorio Nacional, había sido declarada provincia por Ley nacional durante el gobierno de Perón en 1953.

35. El grupo URBIS estaba integrado por Juan Kurchan, José Luis Bacigalupo, Jorge Riopedre y Héctor Ugarte.

36. Sólo tres de las hosterías llegaron a terminarse: Apóstoles, San Javier y Monte Carlo. Alba Posse, Bernardo de Irigoyen y El Soberbio quedaron inconclusas.

Figura 27.
Tres Hospitales en Corrientes, 1948-1953
Fuente: Amancio Williams, Archivo Amancio Williams, 1990, p. 59.

Tres obras en la Argentina

Three buildings in Argentina

Trois oeuvres en Argentine

Misiones. Paisaje natural. Componentes: el cielo brillante, la temperatura cálida, la selva atravesada por el camino de tierra colorada; el río, constante que se repite a través de todo recorrido por la Provincia. El hombre ha abierto arduamente brechas en la selva para llegar a los puntos poblados a los que el camino da salida.

Misiones. Natural landscape. Elements: the bright sky, the warm temperature, the forest crossed by a road of red earth; the river, a constant repeated in all the Province. Man has opened clearings in the forest to reach the populated centers by the roads.

Misiones. Paysage naturel. Le ciel brillant, le climat chaud, la forêt traversée par le chemin de terre rouge; le fleuve, élément qui se répète à travers tout la province. L'homme s'est ouvert péniblement des chemins dans la forêt pour arriver aux lieux habités.

Pese a la diversidad de temas, zonas y técnicas constructivas, estas obras han sido realizadas en una misma etapa de la arquitectura argentina y obedecen a una idéntica orientación generacional.

Liberadas de los primeros esquematismos de la arquitectura moderna, son un aporte creativo de trascendencia, que se trasunta en algo "argentino"—quizá en algo latinoamericano—si por ello se entiende una seria preocupación por lo formal como expresión o símbolo de contenidos propios.

Estas tendencias podrían declinar en un virtuosismo

paralizante, si no se realiza el esfuerzo por superar los propios mitos y dar paso al avance de nuevas vertientes creadoras. Por cuanto, lo que una generación no destruye o desarrolla, lo cumplen, inexorablemente, las próximas generaciones. Son significativos en estas obras, el tratamiento fluido del espacio, el manejo de la iluminación y la valorización de la naturaleza de los materiales.

La atención de estos arquitectos a las necesidades de las comunidades del interior del país es otro valor que debe ser especialmente tenido en cuenta.





Hostería San Javier

Lugar: provincia de Misiones

Proyecto y dirección:

Arq. Mario F. Soto

Arq. Raúl R. Rivarola

Una arquitectura que destacándose en el paisaje por sus formas, materiales y colores, corresponde al clima regional y sus costumbres.

El río Paraná, que año tras año exporta al sur la madera de la región. El río dismantela la selva. El río se lleva el paisaje.

The Paraná river exports year after year the wood of the region to the south. The river dismantels the forest. The river takes the landscape away.

Le Paraná, le fleuve par lequel le bois dur de la région est exporté. Le fleuve démontele la forêt. Le fleuve emporte le paysage.

Descripción de la zona. Antecedentes

La Provincia de Misiones ocupa el extremo N.E. del país, limita con la República del Paraguay y los EE. UU. del Brasil. Clima subtropical húmedo. Territorio ondulado por serranías, su subsuelo está compuesto por meláfiro que aflora frecuentemente en su superficie. Está surcada por numerosos ríos y arroyos y gran parte está cubierta por selvas naturales. Todo su límite Este está constituido por el río Uruguay y el Oeste por el gran río Paraná. La tierra es de color rojo. En su extremo N. N.O. están ubicadas las mundialmente conocidas cataratas del Iguazú. Abundan en toda la provincia los saltos y caídas de agua. El cielo es de una gran diafanidad. La luminosidad es acentuada. El verano es caluroso. El invierno no es riguroso y tiene corta duración. En primavera y otoño las lluvias son muy abundantes, con un promedio de 1500 mm a 2000 anuales.

El viento S.E. es el más frecuente en verano y es fresco y estimulante. El de N.E. es el más frecuente en invierno, siendo húmedo y deprimente.

La población de la Provincia está constituida en un alto porcentaje por extranjeros de procedencia europea reunidos en colonias.

La yerba mate, el té, el tung y el tabaco son sus principales cultivos.

La Provincia es prácticamente "nueva", ya que el aporte de población que integra su núcleo más fuerte llega a esta zona del país durante el siglo xx.

En el año 1956, el Gobierno de la provincia de Misiones se plantea la organización de la planificación de las obras



37. Summa, Revista de arquitectura, tecnología y diseño, Buenos Aires, número 2, octubre 1963.

Así presentaba *Summa*,³⁷ una nueva revista de arquitectura, tecnología y diseño, tres obras de jóvenes estudios de arquitectura: la Hostería San Javier en Misiones de Soto y Rivarola; la Casa de Gobierno en Santa Rosa, provincia de La Pampa de Testa, Dabinovic, Gaido y Rossi; y la Escuela Anastasio Escudero en Rosario, provincia de Santa Fe, del grupo HARPA, constituido por Jorge E. Hardoy, Eduardo Aubone, José Rey Pastor y Leonardo Aizenberg.

La revista, dirigida por Carlos Méndez Mosquera, edita su primer número en abril de 1963 y busca posicionarse como un medio de comunicación innovador y propositivo. Más de ciento veinte páginas, cambios de papel según sean obras o proyectos, páginas desplegables, epígrafes y títulos en inglés y francés, cuidadas presentaciones de las obras con mapas de ubicación y referencias, abundantes recensiones bibliográficas, y secciones destinadas tanto al diseño gráfico como al diseño industrial, eran algunos de los detalles de esta ambiciosa experiencia editorial. Puede verse en sus primeros números una preocupación por la identidad local y latinoamericana:

"...una Latinoamérica pensante y constructora, de una Latinoamérica que juega y jugará aún más un papel decisivo en la convivencia mundial. Además EE.UU., Europa, África y Asia deben saber que existe en Latinoamérica todo un grupo de técnicos que construyen un mundo futuro. Por eso pretendemos que 'Summa' contenga material no sólo argentino sino de toda América Latina, para poder comunicarnos entre nosotros y para mostrar al resto del mundo la realidad latinoamericana".

En su segundo número, con la dirección ejecutiva de José Le Pera, hace una nueva afirmación generacional presentando, no sólo las obras recientes de otros jóvenes arquitectos argentinos, sino que el número repite como forma de presentación otros tres proyectos: la iglesia de Venado Tuerto, de Solsona, Rodríguez Bauzá y Carlos Libedinsky, el Cementerio en Mar del Plata de Horacio Baliero y Carmen Córdova y el Monumento a Batlle y Ordóñez de Clorindo Testa. Completan la sección de arquitectura, artículos firmados por otros jóvenes críticos y arquitectos como Reyner Banham, Justo Solsona, y Jorge Goldenberg.

Los tópicos que aborda el prólogo, la forma de presentar las obras seleccionadas, las referencias al desafío generacional, la manifiesta preocupación por la creatividad y la identidad argentina y latinoamericana, como *"la valorización de la naturaleza de los materiales"* revela la voluntad explícita de la revista en su etapa fundacional, de instalar la vocación regional de lo moderno y la superación del momento "internacional" que desestimaba técnicas y valores culturales locales.

La Hostería de San Javier, en Misiones, abre el segundo número de la revista, con una cuidadosa presentación en la que a modo de memoria, Rivarola y Soto explican a lo largo de quince páginas su obra destacando primero los aspectos geográficos, sociales y productivos de la provincia de Misiones para describir luego los criterios que utilizaron para cumplir con los requerimien-

Figura 28.
Tres obras en la Argentina. Revista *Summa*, número 2, octubre, 1963, p. 24.

Figura 29.
Hostería San Javier. Revista *Summa*, número 2, octubre, 1963, p. 24.

tos del programa, la relación con el paisaje y la respuesta tecnológica y constructiva. Las seis fotos que preceden la presentación de la obra terminada, proponen una lectura ambigua: destacan el paisaje natural contrastando con el esfuerzo perturbador o conciliador del hombre por transformar el lugar. En la primera de las imágenes, el epígrafe destaca: *"Paisaje natural (...) la selva atravesada por el camino de tierra colorada; el río, constante que se repite a través de todo recorrido por la Provincia. El hombre ha abierto arduamente brechas en la selva para llegar a los puntos poblados a los que el camino da salida"*. La foto muestra en un primer plano el río *Uruguaii* (escrito premeditadamente en guaraní), atravesado por un precario puente de madera, como presencia constante del lugar. Sobre él una carreta polaca tirada por una yunta de bueyes une las dos orillas hasta entonces incomunicadas y distantes, más adelante, sobre el camino de tierra, la ruta 14 que une Posadas con Iguazú, un vehículo. El puente, como metáfora de la transformación y el progreso, es un tema recurrente en la arquitectura. Nikolaus Pevsner, en su libro *"Orígenes de la arquitectura moderna y el diseño"*, comienza el primer capítulo con una foto del Cristal Palace de Joseph Paxton, el primer puente de hierro del mundo, el puente de Coalbrookdale y el puente colgante de Menai, en Gales, asociando los nuevos materiales como el hierro y el vidrio con los progresos de la técnica y la ingeniería. En un contexto mucho más cercano, Amancio Williams, al construir la casa del puente para su padre, el músico Alberto Williams, en Mar del Plata, recurre a la misma alegoría moderna, el puente como progreso, uniendo desde el presente dos orillas: pasado y futuro. En el contexto del artículo y la revista, la selección del texto para el epígrafe y la imagen resultan sugerentes: el camino de tierra, el puente de madera sobre el río *Uruguaii*, la carreta polaca y el ómnibus de la empresa Singer. En Argentina, la instalación de lo moderno en el vacío del lejano territorio misionero es en los años sesenta, una tarea heroica y original.

En las siguientes fotografías (Figura 30-33), una primitiva jangada, es llevada aguas abajo por el río Paraná: *"El río desmantela la selva. El río se lleva el paisaje"*. ¿El río o el hombre? En este epígrafe queda enunciado cierta noción de proyecto vinculado al procedimiento de transformación desaprensiva de la naturaleza donde la voluntad de instalación del hombre significa vencer las dificultades que presenta una naturaleza hostil. El asentamiento humano tiene finalidades extractivas, la naturaleza es sólo mercancía, una fuente proveedora de materia prima, inagotable, que debe ser transformada y elaborada para beneficio de la ciudad. La naturaleza encuentra un destino, una finalidad cuando enteramente intervenida es "funcional" al proyecto. Las fotos subsiguientes contrastan las imágenes de un pueblo Misionero, San Pedro, y las cataratas del Iguazú: *"...en medio de la selva misionera la fabricación de madera terciada da trabajo y concentra a los pobladores. Viviendas típicas de la zona de explotación maderera. Arquitectura espontánea"*. El proyecto entendido como instalación en lo natural se expande proponiendo una cierta noción de cultura. Al definirse el acto proyectual como una instalación o

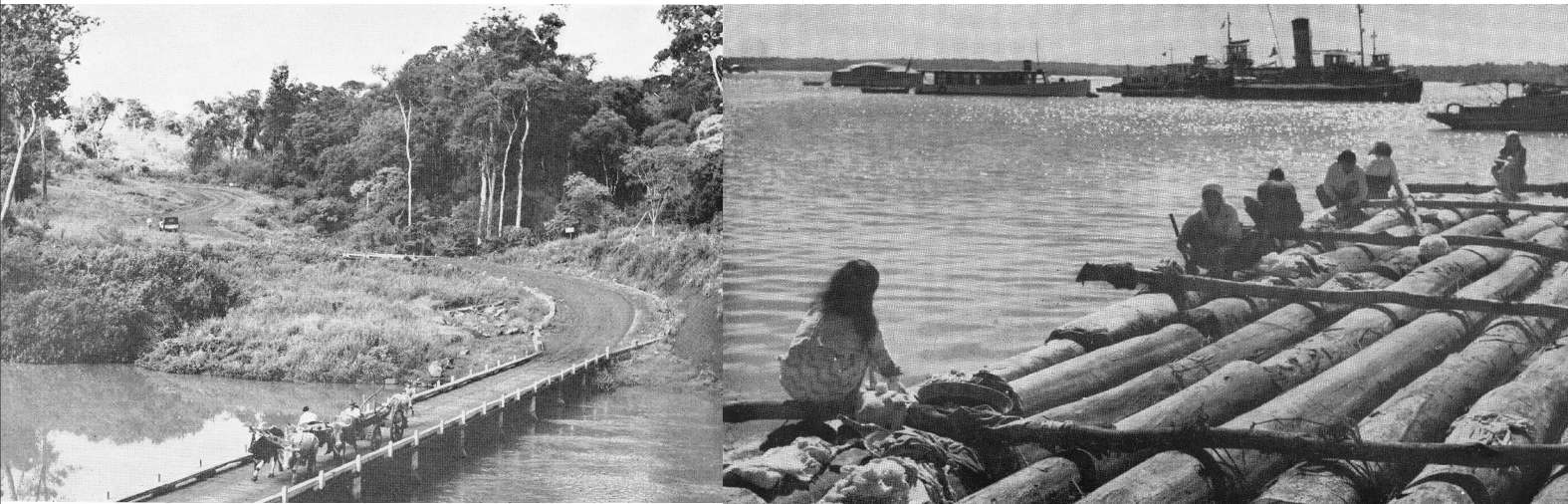


Figura 30.
"Misiones paisaje natural".

Figura 31.
"El río desmantela la selva. El río se lleva el paisaje".

Figura 32 y 33.
"San Pedro en medio de la selva" y "Cataratas del Iguazú...", Fuente: Revista Summa, número 2, octubre, 1963, pp. 24-26

domesticación de la naturaleza, la arquitectura espontánea se transforma en vehículo de cultura. La acumulación de experiencias, un saber tradicional que se transforma en una arquitectura sin arquitectos y una sabiduría popular que "cultiva" la naturaleza. Naturaleza y cultura, por la acción del proyecto, crea dos formas diversas y antagónicas de visualizar al ambiente: *la artificialidad de lo natural*, como Brasilia y su región, donde la naturaleza ha sido sublimada en artificio y la *aceptación de lo natural* o proyectar con la naturaleza, como la casa Malaparte de Adalberto Libera para el escritor Curcio Malaparte en Punta Massullo, Capri, donde la arquitectura es la mediadora e intérprete del paisaje natural.

Este último es el camino que propone el proyecto de Mario Soto y Raúl Rivarola para la Hostería en San Javier, un pequeño pueblo de 2000 habitantes sobre el río Uruguay. Una foto vertical, a toda página, de un raleado bosque de araucarias lleva como epígrafe o comentario: "*Viejos árboles definen la escala grandiosa del paisaje*" y contrasta con la primera foto, horizontal, de la Hostería: "*Vista de dormitorios de pasajeros y pérgola de acceso*". La grandiosa escala de la naturaleza confronta con la escala amigable y doméstica de un fragmento arquitectónico. Ambos encuadres resultan sugestivos. En una foto la selva se presenta atravesada por una huella de tierra colorada, una brecha inicial que se abre paso para llegar hasta el corazón del bosque. En la otra foto, desde la arquitectura se encuadra el paisaje, bajo una pérgola se enmarca el horizonte y la selva. La analogía es simple y directa, las verticales del paisaje natural se han transformado en marcos verticales y horizontales de un paisaje cultural. Las fotos subsiguientes van presentando nuevos fragmentos de la hostería. No hay una imagen que quiera reunir la totalidad, galerías y patios se suceden presentando una arquitectura mínima, abierta, elemental. Una nueva foto a toda página se presenta como la clave para resolver el enigma: un estilizado bosque de columnas sostiene galerías cubiertas y nuevas galerías en el espacio. Estar y andar, ese es todo el secreto. La *promenade architecturale* de Le Corbusier, –desplazarse



libremente entre espacios que se abren y cierran al horizonte–, enmascara el sistema nervioso que hace de soporte de todo el conjunto, una trama abstracta de relaciones espaciales y constructivas rige toda la arquitectura. La memoria descriptiva de los autores concluye haciendo visible esta genérica trama: "El módulo estructural que rige la composición es de dos metros". El resultado es un tejido abierto y poroso, regulado armónicamente por una urdimbre de ámbitos y recintos diferentes, desplegados y enmarcados por el exuberante paisaje misionero en la suave topografía de San Javier. Lo sorprendente de la solución modular es que nos habla de una ley interna que impuesta sobre el territorio, era capaz de asimilar el paisaje existente haciéndolo partícipe de su propia lógica. De este modo las tupidas copas de los árboles y sus esbeltos troncos, aparecen como una referencia, a otra escala del entramado de galerías, pasarelas y pérgolas apoyadas sobre las finas columnas de madera. La hostería se despliega como una sucesión de pequeños pabellones o agrupamientos que reciben las desagregaciones del programa dispuestos según cierta métrica surgida de la trama absoluta. Proporción y ritmo, espacios abierto y cerrados, alteran la homogeneidad del entramado generando esa compleja urdimbre de relaciones topográficas, climáticas, culturales y paisajísticas que transforma a la hostería en la antítesis de una arquitectura reducida a la pura expresión del programa. La hostería transforma el lugar, es la esencia del lugar aún siendo posterior a él. Ambos comprenden que una situación deseable para el clima de Misiones, es una arquitectura de código abierto, amigable con el tejido cultural existente y el paisaje natural. Es posible conjeturar que la formación recibida tanto por Mario Soto como por Raúl Rivarola, sometidos a los rígidos requerimientos del programa hospitalario, durante su permanencia como dibujantes y proyectistas en el Ministerio de Salud Pública y la posterior experiencia tucumana de Soto junto a Trainé en el proyecto de la Ciudad Hospital, les dio a ambos una rigurosidad y una disciplina que les permite superar la indeterminación de la trama espacial, generando la urdimbre de



Viejos árboles definen la escala grandiosa del paisaje.
Old trees outline the grand scale of the landscape.
Des vieux arbres donnent l'échelle grandiose du paysage.

Vista de dormitorios de pasajeros y pérgola de entrada.
View towards passengers' bedrooms and pergola.
Vue des chambres et pergola d'entrée.



San Javier
Un pequeño pueblo de 2.000 habitantes sobre el río Uruguay, donde éste describe una extensa curva, rodeando un pequeño cerro, destinado a parque público donde se enclavó la Hostería.

Plano tipo y adaptaciones
Las hosterías: Estas fueron ubicadas principalmente en lugares de gran belleza natural, que pudieran responder a un plan de fomento del turismo provincial, que debía ser complementado por el mejoramiento de las rutas existentes y la construcción de nuevos caminos.

Para el concurso de anteproyectos se solicitó la presentación de un plano tipo, que cumpliendo las necesidades del programa, fuera lo suficientemente flexible como para adaptarse a las condiciones particulares de cada emplazamiento.

Es así que tuvimos que efectuar planos de adaptación a cada terreno elegido, hecho que constituyó un cúmulo grande de trabajo y muchas veces, por las condiciones distintivas del lugar, un criterio de agrupación de los volúmenes, distinto del plano tipo. Así el caso de San Javier, que por razones topográficas, resultó ser el agrupamiento más compacto de las seis obras planteadas.

Organización espacial
El criterio de este proyecto se asienta en los siguientes requerimientos que nos hemos impuesto lograr:

- 1**
Crear volúmenes de habitación, orientados N-S, que conformen

espacios abiertos que permitan la mayor circulación de aire, formando al mismo tiempo patios donde la jardinería presente las especies de la región con un ordenamiento dado por la mano del hombre, que favorezca su contemplación, así como que coopere a la integración del edificio con un ambiente natural.

- 2**
Favorecer las vistas paisajistas, acentuadamente desde los lugares comunes de estar.

- 3**
Lograr una fácil distribución en terrenos de diferente topografía por medio de volúmenes aislados relacionados por galerías que admitan salvar diferencias de nivel.

- 4**
Lograr una arquitectura que, aun destacándose en el paisaje, por sus formas, materiales y colores, corresponda al clima regional y a sus costumbres.

Es así que la Hostería se organiza en:

- 4 grupos de habitaciones con baños compartidos
- 1 zona de estar, comedor, bar y cocina
- 1 zona de anexos de servicios
- 1 vivienda para el hotelero con garage
- playa de estacionamiento
- pileta de natación
- en un terreno extenso que permita en un futuro la posibilidad de construir canchas de tennis, juegos infantiles, etc.

un tejido que incluye y suma relaciones con el sitio y el paisaje, negando la posibilidad del “patio de objetos” al resolver con el mismo criterio o “sistema” las hosterías de Bernardo de Irigoyen, Monte Carlo y Alba Posse.

Raúl Rivarola, reflexiona años después sobre el proyecto de las hosterías y explica: “*La antítesis de las arquitecturas que parten del medio, son aquellas que lo hacen del objeto, y entonces ese objeto, luego se lo coloca en cualquier lugar, como un hecho autosuficiente al que no le importa lo que lo rodea*”. Al referirse en particular sobre la Hostería de San Javier agrega: “*Este planteo es justamente al revés, es ver cual es el mensaje que nos da el clima y todo lo que hace al contexto, y entonces la respuesta surge de la comprensión de los datos*”. La comprensión del sitio o lugar, significa una superación de las convencionales interpretaciones modernas del programa: “*Cuando nosotros hicimos las hosterías, las bases del concurso evidentemente reflejaban algo similar, en cuanto que solicitaban dormitorios agrupados por servicios sanitarios en común, si bien el programa no sugería ningún esquema en particular. Nosotros entendimos que una situación aceptable para el clima era una arquitectura totalmente abierta*”. Admiten la inclusión y el avance de la vegetación entre los edificios, como explica Rivarola y “*...también dar un buen aislamiento a los grupos de dormitorios entre sí y permitir todas las ventilaciones cruzadas, que hay que buscarlas para poder mitigar las altas temperaturas*”. Rivarola recuerda la importancia que había tenido el viaje recorriendo la provincia para buscar los terrenos definitivos ya que el concurso se había realizado estableciendo terrenos tipo: “*Aprendimos mucho en ese viaje y en los sucesivos que hicimos. En ocasión del segundo concurso, ya teníamos una comprensión mayor sobre el paisaje, la población y el clima*”. En el recuerdo selectivo de Rivarola se puede reconstruir su mirada, su forma de observar, comprender e interpretar el sitio, el clima, los paisajes y otras arquitecturas:

“*...vimos algunas obras anónimas que eran excelentes, verdaderamente sensacionales. En honor a la verdad tengo que decir una cosa: existe una hostería en la población que se llama Puerto Rico, (...) y que queda sobre el Paraná, donde llegamos con Mario Soto en el primer viaje que hicimos por la Ruta 12, que comunica Posadas con las Cataratas del Iguazú. Puerto Rico es una pequeña ciudad que queda al sur de El Dorado y al norte de las ruinas de San Ignacio. Es una zona que tiene casi toda la población descendiente de alemanes. (...) Llegamos allí y nos alojamos en una hostería que nunca supe quién la había hecho, pero sí que eso era mano de un arquitecto, era evidente. Esa hostería tenía sus años, pero creo que era una maravilla*”. (...) “*...a nosotros nos enseñó mucho. Debía ser obra de un arquitecto alemán seguramente, pero que comprendió perfectamente bien cuál era el sentido del paisaje. La hostería consistía en un edificio más o menos grande donde estaba el comedor y la cocina. Después tenía una serie de pequeñas alas de servicio, y en medio unos jardines sensa-*

Figura 34.
“Viejos árboles definen la escala grandiosa del paisaje”. Revista *Summa*, número 2, 1963, p.25

Figura 35.
Hostería San Javier, Misiones. Revista *Summa*, número 2, octubre, 1963, p.29.

cionales muy informales y con toda la vegetación subtropical. Por unos caminos peatonales se llegaba a unas cabañas que eran pequeños grupos de dos dormitorios y al final estaba la pileta de natación, en el medio un paisaje natural magnífico”.

En otro recuerdo, la mirada de Rivarola se detiene en las sugerentes arquitecturas del lugar que significaron para él otras legítimas fuentes de aprendizaje.

“*...viendo los barrios pobres de Posadas, sobre la zona del Puerto, donde había una construcción de madera palafítica, con pasillos en el aire que comunicaban a todas las pequeñas cabañas que se hacía la gente, también era una arquitectura verdaderamente abierta. Prácticamente las ventanas no tenían vidrios, tenían nada más que mosquiteros; era una arquitectura totalmente abierta aprovechando el clima y adaptándose a él y a los medios que se tenían*”.

Uniendo las evocaciones y visiones fragmentarias de Rivarola se nos presentan vívidamente las hosterías de Misiones. Todo está allí, la forma abierta, el agrupamiento de dormitorios, las construcciones palafíticas, las galerías aéreas, las soluciones y respuestas de otras arquitecturas cultas o populares; la hostería no es sólo “*un edificio que expresa el resultado de sus funciones*” como lo dio a entender Justo Solsona,³⁸ en un breve artículo publicado en el mismo número de la revista *Summa*, sino una constelación de relaciones entretejidas hábilmente por Soto y Rivarola. La construcción de la hostería se basó en una arquitectura de mampostería de paredes portantes, “*...dentro de una malla de puntos de madera, que eran los que armaban todas las galerías, todo esto llevado por el eje de la entrada, que era una gran pérgola. Los grupos de habitaciones tenían planta alta y baja y la pérgola era de la misma altura, unos seis metros*”. La referencia a la “malla” alude aquí, al sistema que les permite adaptar las diferentes soluciones constructivas, topográficas y espaciales que se les presentan en cada una de las seis implantaciones elegidas para las hosterías: “*...al hacerla abierta (la malla) se adaptaba muy bien a las distintas condiciones topográficas, porque los seis terrenos eran muy distintos. Se podía mover con los niveles necesarios, los que surgían de la topografía de cada lugar, con movimientos de tierra bastante económicos*”. Las hosterías, aparentemente liberadas de toda atadura o traza territorial, extienden su propia red o malla, como señala Rivarola, para poder situarse y posicionarse. Los edificios no se configuran como un problema distributivo o funcional como explicaba Solsona, en el artículo antes mencionado.³⁹ La forma de las plantas en retícula constituye por sí sola la cualidad arquitectónica mas sustancial. Su disposición serial y repetitiva y sus rigurosas reglas de combinación, –o reglas de composición–, como prefieren Rivarola y Soto explicar en la memoria del trabajo, anticipan otras obras contemporáneas, como la casa Adler (1954) de Louis Khan, la Escuela para huérfanos (1958), en Ámsterdam, de Aldo van Eyck, y la Ricarda (1950-1962) de Antonio Bonet, que como señala Fernando Álvarez, en estas obras coexisten la estabilidad formal del módulo con la indeterminación de la figura final, que parece cre-

38. En “Ideas inéditas sobre la expresión actual de la arquitectura”, Solsona, compañero generacional de Soto, refiriéndose a ciertas desviaciones historicistas aparecidas en las arquitecturas de los años sesenta, explicaba: “Se argumenta que la arquitectura recién aparece cuando la presencia del espacio existe y que éste es el principal protagonista del fenómeno arquitectónico. Posiblemente en la búsqueda de esta premisa se produzcan esas retóricas piezas de arquitectura moderna. El espacio, en una nueva arquitectura, no debe ser de ninguna manera una necesidad estética, porque es una necesidad funcional y está íntimamente ligada al programa, o mejor dicho, la interpretación del programa, juega con la estructura, con las soluciones constructivas y con la luz un único papel; en la obra en que se logre esta unidad estarán dadas las condiciones de una síntesis y no será necesario cargar la forma que resulte, de interpretaciones historicistas. La respuesta a un planteo de totalidad es un edificio total, entendiéndose con ello un edificio que exprese el resultado de sus funciones, la antítesis de una arquitectura de partes funcionales. La funcionalidad de una obra arquitectónica debe estar en la legibilidad de sus funciones totales”.

39. El exceso funcionalista de los años sesenta produjo dos concepciones antagónicas: En una, la utilidad o finalidad de la arquitectura expresada en la descomposición analítica de las partes llevaba inevitablemente hacia una combinatoria infinita y cerrada dentro de la disciplina. Stirling en el edificio Florey del Queen's College (1966), llevó hasta el límite de sus posibilidades esta premisa de interpretar casi linealmente el programa de necesidades. La virtuosa y hasta exasperante combinación de los elementos "funcionales" le hizo percibir a Stirling la disolución de la arquitectura. El salto historicista posterior a esta obra, es lo que denunciaba precisamente en el mismo artículo Solsona, citando como ejemplo la torre Velazca en Milán, de Belgiojoso, Peressutti y Rogers. Esta posición, concebía la arquitectura como una combinatoria cerrada y abierta a condiciones no disciplinares.

40. ALVAREZ PROSOROVICH, Fernando, "La Ricarda", Colegio de Arquitectos de Cataluña. S/n.

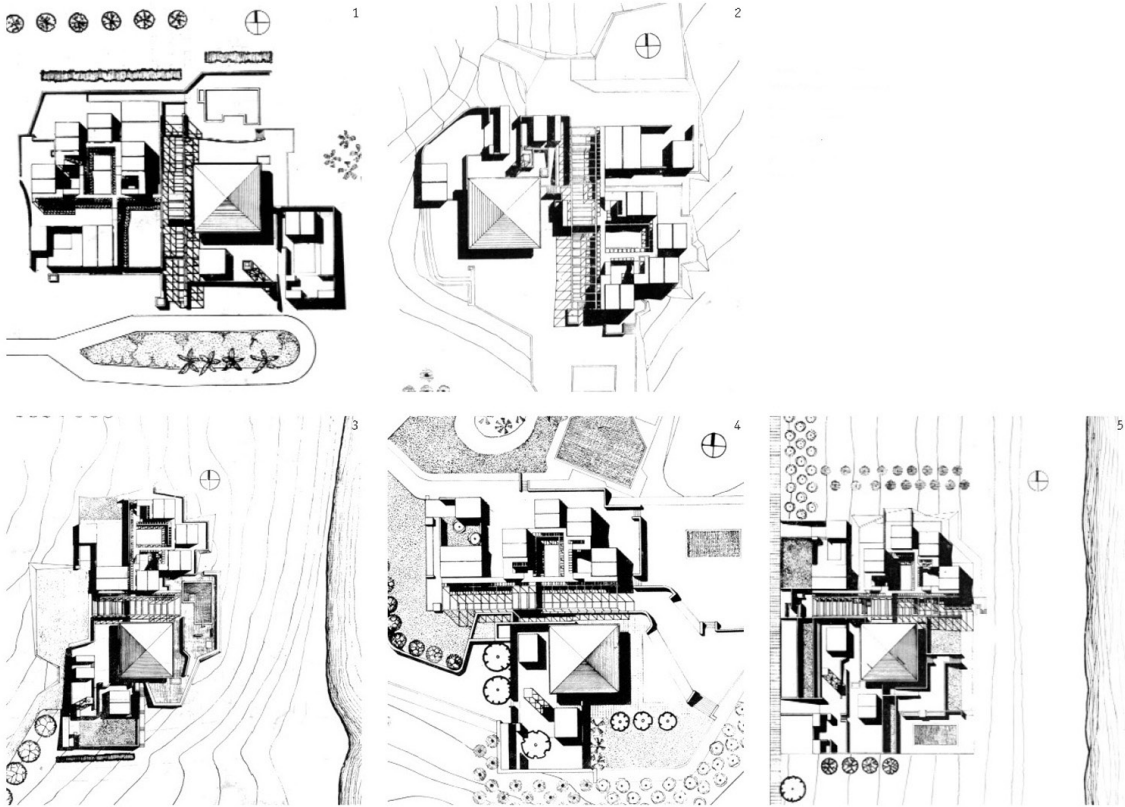
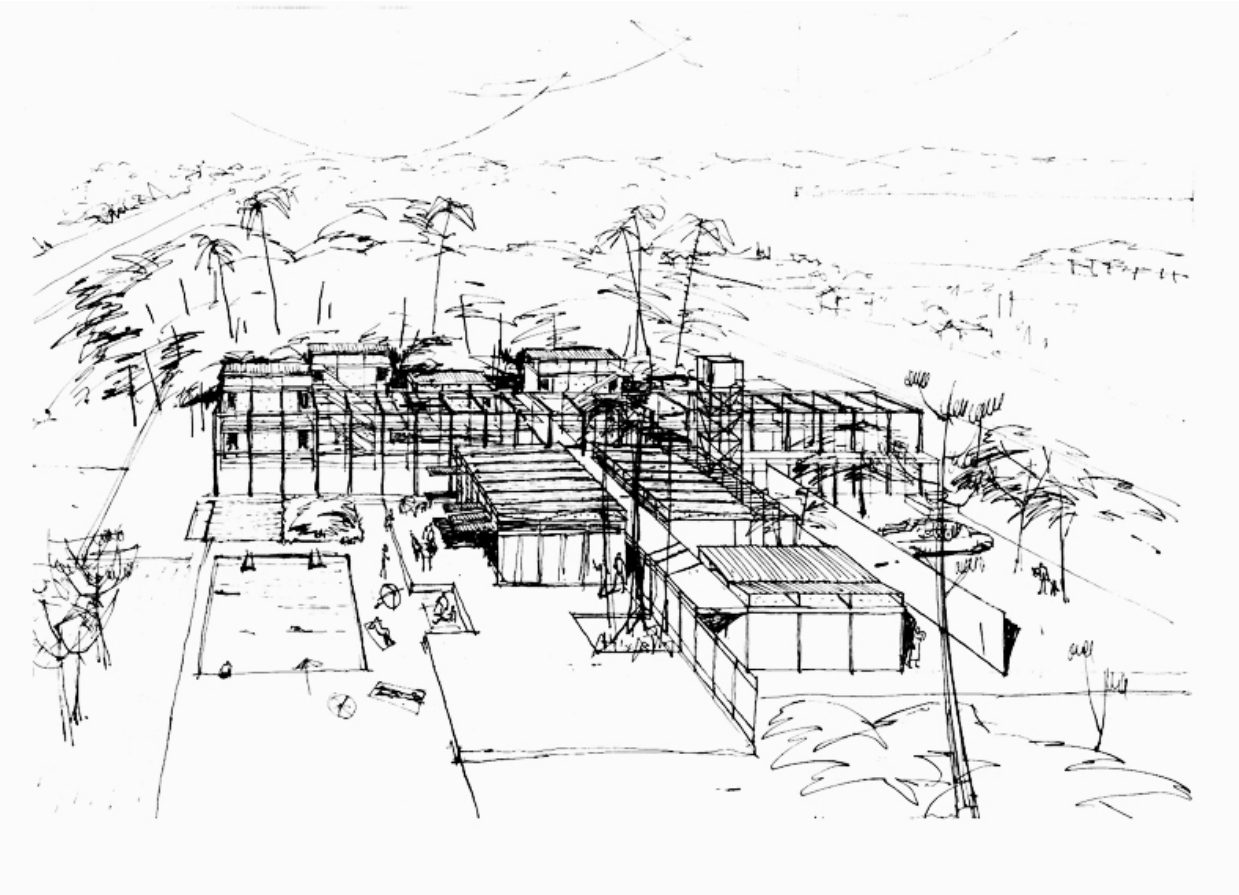
41. TORRES GARCÍA, Joaquín, *Doctrina Constructivista*, Montevideo, 1938.

cer envolviendo trozos de espacios: "... conviene recordar palabras usuales en el tiempo de la casa Gomis, muchas veces presentes en el discurso arquitectónico y que parecen inspirarse en el mundo de lo biológico: 'crecimiento y cambio' (van Eyck y el Team Ten), 'crecimiento y forma' (el biólogo D'Arcy Thompson puesto de moda por los ayudantes de Khan), 'formas concretas, formas imaginadas' (el matemático Le Ricolais, en alusión a las leyes formales de la naturaleza). Crecimiento, entonces, como reproducción celular y no simple copia, reproducción en sentido genético y no en sentido mecánico".⁴⁰

Las similitudes proyectuales entre Mario Soto y Antonio Bonet aluden a su condición de contemporaneidad, ambos pertenecen a ese tiempo. La presencia y permanencia de Bonet en el río de la Plata hacen inevitable la relación y la comparación. Es probable que el conocimiento de las obras de Bonet por parte de Soto sea más profundo a partir de su amistad con Vivanco. De todos modos, así como el damero y los cuadrados no significan lo mismo para Kahn o van Eyck, tampoco debemos establecer relaciones tan estrechas entre Soto y Bonet. Siguiendo la explicación de Fernando Álvarez: "...respecto al 'crecimiento', existe una indudable coincidencia entre esos conceptos que afectan a la arquitectura y el urbanismo de posguerra y los de crecimiento y desarrollo –o directamente: 'desarrollismo' puestos en circulación en el lenguaje de los científicos sociales y economistas, a la búsqueda de fórmulas más sabias que permitieran poner a salvo, una vez más, la idea del Progreso." Álvarez culmina su ensayo aludiendo al pintor Joaquín Torres García; en una de las ilustraciones "La tradición del hombre abstracto" que acompaña el artículo puede leerse: "Lo vital y lo abstracto se identifican. El descubrimiento de tal nexo es el conocimiento de lo real profundo: vida y geometría. Hombre-universo".⁴¹

Figura 36 (sup.).
Hostería Alba Posse. Estudio preliminar. Dibujo de Mario Soto. (MS)

Figura 37 (inf.).
Aplicación del esquema tipo a diferentes localizaciones. Bernardo de Irigoyen, Monte Carlo, Alba Posse, Apóstoles y El Soberbio, Misiones. (MS)



3.2 paisaje y proyecto en la atlántida de hormigón

42. Banham, Reyner, *La Atlántida de hormigón, Edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*, [1986], Nerea, Madrid, 1989, p. 17.

43. Le Corbusier, *Precisiones*, p. 230

El sugerente título, “*La Atlántida de Hormigón*”, tomado de uno de los últimos libros publicados por Reyner Banham, alude a la adhesión estética de los arquitectos modernos europeos respecto a las construcciones industriales americanas. Deliberadamente utilizamos esta poderosa imagen, que Banham toma de Francis Bacon, quien en su “*Nueva Atlántida*”, describe una isla situada en medio del océano, al oeste de Europa, y a la que Banham compara de un modo específico con “*la ‘Gran Atlántida’* (a la que ustedes llaman América)”. Según Banham, “*La aparición de elementos industriales en edificios que no lo eran se interpretó más bien como una promesa de que tales edificios iban a ser tan funcionales y estructuralmente tan económicos y, sobre todo tan actuales como cualquiera de las fábricas americanas a las que Le Corbusier había aclamado como ‘los primeros frutos de la Nueva Era’*. Es posible encontrar algunas semejanzas entre la “*Nueva Atlántida*” y las realizaciones encarnadas en cierta materialidad recurrente, que la ilusión y la esperanza proyectual, surgidos del optimismo desarrollista, había estimulado en la nueva generación de arquitectos argentinos. Como señalara Banham, “*Las imágenes de las fábricas y de los elevadores de grano constituían una iconografía utilizable, un lenguaje formal, por medio del cual se podían hacer promesas, mostrar adhesión al credo del movimiento moderno y señalar el camino hacia algún tipo de utopía tecnológica*”.⁴² Estos arquitectos expresarían una particular adhesión por el uso masivo del hormigón. Desde las inconclusas obras de la Ciudad Universitaria tucumana, hasta el Centro Cívico de Santa Rosa, en La Pampa, los arquitectos encontraban en la ductilidad del hormigón el material expresivo de lo moderno. La publicación en 1957, del sexto volumen de las Obras Completas de Le Corbusier que incluía desde la iglesia de Ronchamp, el convento de La Tourette, las Villas Sarabhai y Shodhan, hasta la ciudad de Chandigarh, —que poco tiempo después, el séptimo volumen ampliaría con precisiones y detalles—, produjo una verdadera revolución conceptual y figurativa en el espíritu de los jóvenes arquitectos argentinos, que hasta entonces habían conocido estas obras por publicaciones parciales y las referencias de amigos que se habían acercado hasta el atelier de la rue de Sèvres.

El concurso del Centro Cívico de Santa Rosa fue una clara manifestación de este estado de cosas. Un moderno trasatlántico de hormigón, como buque insignia de la flota de la arquitectura moderna había quedado varado en la sólida pampa argentina. Desde la poderosa imagen volcada por Le Corbusier en 1929, en su viaje a Sudamérica, en la que un grupo de “...rascacielos de la ciudad de negocios en alineamientos majestuosos sobre la plataforma de cemento armado”⁴³ se elevaban sobre la pampa líquida del estuario riopla-

tense como las nuevas puertas de Buenos Aires y la frustrada acrópolis en la Ciudad Universitaria de Tucumán, nadie nunca había logrado plasmar y finalmente construir una forma tan eficaz, como vehículo propagandístico de la modernidad rioplatense.

La generosidad del Nuevo Mundo permitía la construcción de la utopía. La Nueva Atlántida cobijaba los alumbramientos de lo moderno. Brasilia como ejemplo del espíritu de los tiempos era una gesta cercana y palpable. En 1956, mientras Le Corbusier finalizaba las Maisons Jaoul en Neuilly, el presidente brasileño Juscelino Kubistschek formó la Novacap, empresa encargada de la creación de Brasilia, con la dirección de Israel Pinheiro y Oscar Niemeyer. Ese mismo año se llamó a concurso para el Plan Piloto. El proyecto ganador de Lucio Costa comenzó a construirse al año siguiente con una mayoría de edificios diseñados por el propio Niemeyer y hacia 1960 con el traslado del gobierno federal se concretaba una primera inauguración de la ciudad.

dos proyectos en el paisaje

Misiones, con su nueva condición de estado provincial y verdadero sucedáneo del crisol de razas, proponía desde la utopía del Plan, plasmar en obras y realizaciones, a escala territorial, el acto fundacional de la conquista y colonización definitiva de la Nueva Atlántida misionera. El ambicioso Plan de Obras Públicas que permitiría la modernización de la provincia fue generando una sucesión de obras de infraestructura y realizaciones arquitectónicas, producto, muchas de ellas de concursos nacionales de anteproyectos como las escuelas, los hospitales y unidades sanitarias, los paradores, las hosterías, los hoteles de turismo y comisarías, proyectadas por Clorindo Testa, Marcos Winograd, Soto y Rivarola y muchos otros destacados arquitectos. El Instituto de Previsión Social y Hotel de Turismo Provincial (1961), para la ciudad de Posadas, fue el primer premio de otro de los tantos concursos antes mencionados que se continuaron desarrollando en la provincia y junto con la Escuela Normal en Alem inauguró un nuevo ciclo de obras proyectadas por Soto y Rivarola. La Atlántida de hormigón, el sueño misionero de encarnar en obras perdurables el progreso y desarrollo provincial tendría en estas dos obras sus primeras ofrendas.

la escuela normal, Alem (1960)

La modesta encomienda inicial, una escuela para la ciudad de Leandro N. Alem, en Misiones, era respondida por Raúl Rivarola y Mario Soto en los mismos términos de sus anteriores experiencias misioneras, privilegiando el uso de materiales locales como la madera y permitiendo de este modo vincular la industria local de la construcción con la industria forestal, que explotaba

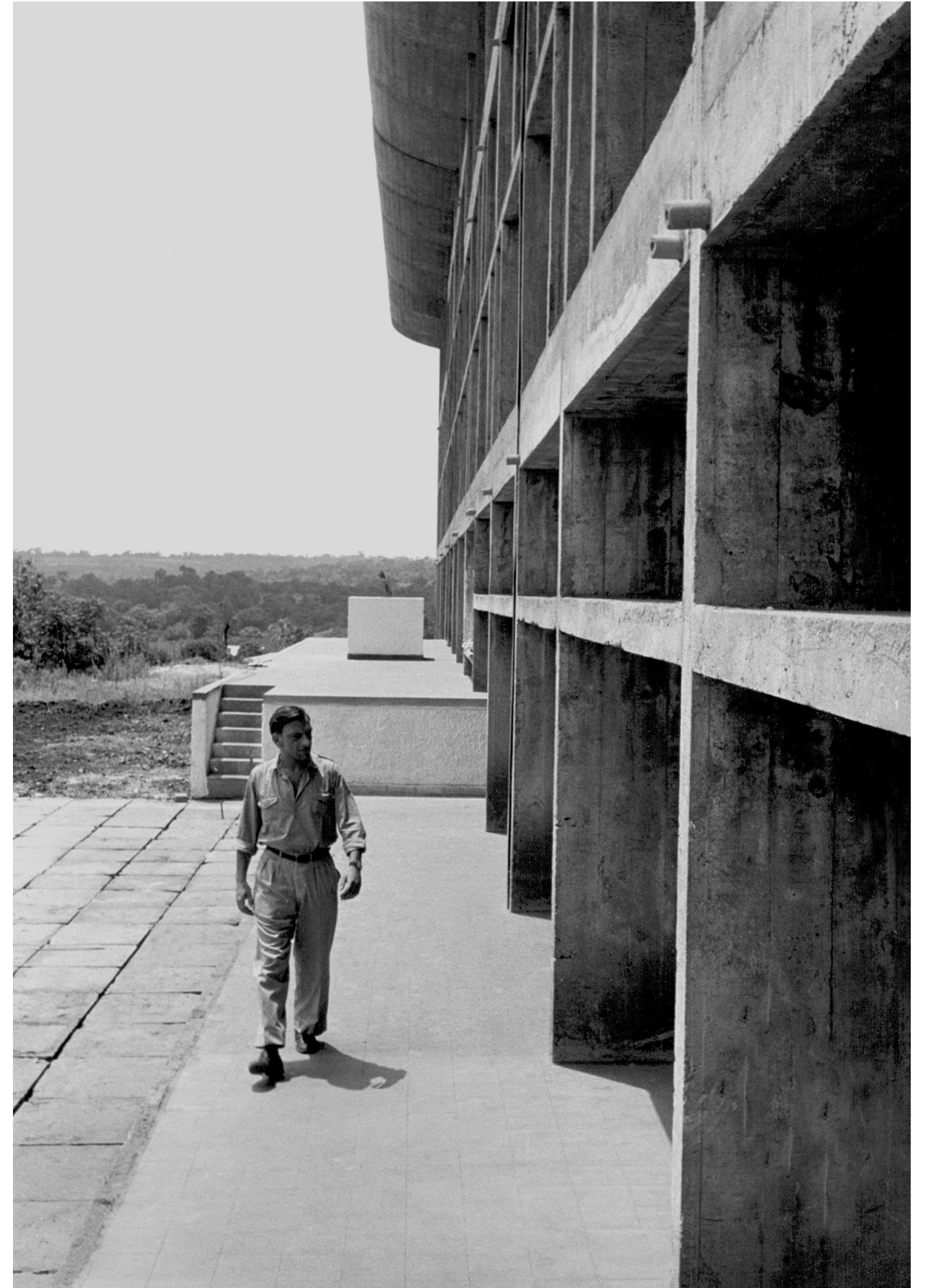
44. *Summa* Revista de arquitectura, tecnología y diseño, Buenos Aires, número 2, octubre 1963.

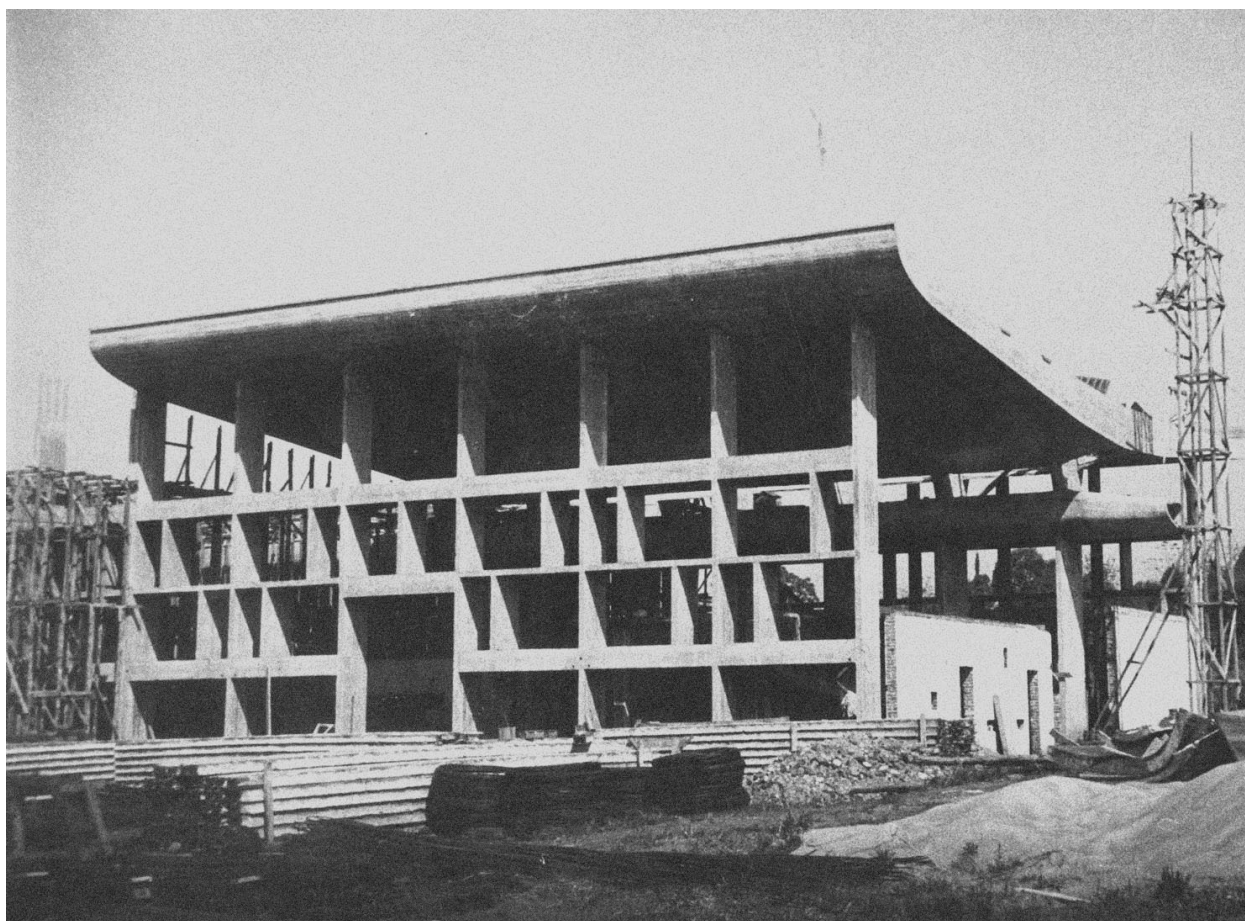
los bosques misioneros sin incorporar ningún valor agregado. Esta aguda observación de la realidad económica misionera quedaba registrado en el epígrafe de una de las fotos que ilustraban el proyecto de las hosterías en la revista *Summa*. En él podía leerse: *"El Río Paraná, año tras año, exporta al sur la madera de la región. El río dismantela la selva: el río se lleva el paisaje"*.⁴⁴ El proyecto original de la escuela fue concebido en madera con una cubierta de chapas de fibrocemento. Como en los proyectos anteriores, por la falta de madera estacionada, resultó indispensable secar en hornos y bañar químicamente cada pieza para impedir su destrucción por insectos y parásitos. Como ese proceso ennegrecía la madera, se imponía el uso del color. Cuando el proyecto se encontraba en construcción, un vuelco inesperado, transformó la obra. Desde la gobernación de la provincia se sugirió el cambio de materiales por otros como el hormigón armado, para asociar la nueva obra a imágenes mas modernas y contemporáneas que permitieran comprender y visualizar el esfuerzo de modernizar de la provincia.

Esta inesperada modificación, permitía explorar caminos admirados pero hasta ese momento nunca transitados. En la interpretación del lugar por parte de Soto y Rivarola, nada se había modificado sustancialmente, los cambios provenían de ciertos requerimientos que no alteraban en lo absoluto las condiciones del clima, la topografía y el paisaje. La mayor disponibilidad de recursos permitía una solución más elaborada y más sofisticada que el techo de sombra construido con una cubierta de madera y chapas de fibrocemento. Aquí es donde aparecía cierta novedad generacional, ausente hasta ahora en las soluciones abordadas por Soto. La utilización de un material proyectual, un referente, disponible a partir de la acumulación de experiencias modernas. Le Corbusier había explorado en la India diferentes soluciones ambientalmente pasivas a partir del reconocimiento de soluciones existentes en el lugar, pero la novedad de Le Corbusier en Chandigarh, como la de Louis Kahn para el centro gubernamental de Dacca, en Bangla Desh, fue la de explorar los límites de la forma institucional. En Brasilia, Lucio Costa y Oscar Niemeyer se hacían las mismas preguntas para dar forma a la ciudad y a los diferentes edificios institucionales.

¿El plano de la ciudad de Brasilia era una audaz marca en el inmenso territorio brasileño? ¿La novedosa forma proponía una refundación institucional por medio de la de la técnica? En una respuesta menos sofisticada y más pragmática, Raúl Rivarola y Mario Soto, orientaron su respuesta hacia una forma, inédita para la memoria urbana local y eficaz en la construcción de una nueva imagen urbana e institucional: Una moderna "nave" de hormigón, generadora de urbanidad en los bordes de la pequeña población de Leandro Alem, cuarta ciudad de la provincia de Misiones. Desde esa premisa, el edificio se comporta como un contenedor urbano contemporáneo que alberga un pequeño patio cívico techado abierto a la comunidad. Por debajo de la singular cubierta, en un inédito paisaje interior, se van desplegando con cierta libertad las diferentes actividades educativas y comunitarias que promueve

Figura 38.
Escuela Normal N°1, Alem, Misiones. (MS)





la institución. El corte es particularmente elocuente, el ambiguo pero contundente perfil de la cubierta se asemeja tanto a un ala, como a una forma ósea, pero también sugiere un árbol con sus ramas y copa estilizada, que cobija bajo esas formas, entre mecánicas y orgánicas, un pequeño paisaje urbano, con calles, pasajes, plazas o patios urbanos, edificios y aulas, de diferentes formas y alturas, que aluden y remiten directamente a las últimas obras de Le Corbusier, contemporáneas a la escuela misionera. En el espacio central, en correspondencia con el acceso, se abre la plaza urbana-patio cubierto del edificio antes mencionada, coronada por un espacio atípico, la sala de música, que con su forma y disposición, una superficie alabeada o paraboloide elíptico, propone una ruptura en el tejido tipológico de la ciudad-escuela. La sala, con una de sus caras abiertas al patio por medio de un cerramiento especial, se comporta como una boca de escena, donde el patio cubierto es alternativamente, plaza y platea de un informal teatro comunitario.

Uno de los aspectos más significativos del edificio fue la solución a las rigurosas condiciones del clima misionero. En la memoria de las hosterías publicada en la revista Summa, Rivarola y Soto, mencionaban las particulares condiciones del clima: "...el verano es caluroso y el invierno de corta duración, con abundantes lluvias, en primavera y otoño. El viento sudeste es el más frecuente en invierno, y es fresco y estimulante. El del nordeste es el más frecuente en verano, siendo húmedo y deprimente...". Una investigación que evaluó el comportamiento ambiental del edificio confirmó estas observaciones:

*"La principal característica climática de esta localidad (se refieren a Leandro Alem) es la presencia de valores máximos de humedad a lo largo de todo el año, combinados con altas temperaturas durante el verano y gran parte de las estaciones intermedias, que superan ampliamente los valores habituales de confort. En los meses de invierno, la temperatura oscila entre valores cercanos al límite de confort con descensos de temperatura, que se ubican por debajo de dichos valores sin alcanzar valores extremos. Respecto de la oferta de brisas y el estado general de los vientos en la región, se puede observar que el espectro comprendido entre las orientaciones Norte – Sudeste cuenta con una frecuencia de viento pareja durante todo el año, prevaleciendo la frecuencia Este por un escaso margen de diferencia, especialmente durante el invierno. En cuanto a las velocidades, la distribución es todavía más pareja, exceptuando la velocidad del viento Norte en los meses invernales. Los vientos Norte y Noreste, provenientes de Brasil y Uruguay, son de características continentales cálidas y actúan en forma pareja durante prácticamente todo el año. Por su frecuencia y velocidad resultan adecuados para adoptar estrategias de refrescamiento por ventilación cruzada, que actúa principalmente por la acción de evaporación del flujo de aire a nivel de los usuarios. En este sentido, resulta aceptable el impacto de dichos vientos, de naturaleza cálida, que actúan por acción del movimiento de aire y no por diferencias de temperatura, en un clima con escasa amplitud térmica".*⁴⁵

45. KOZAK Daniel, DE SCHILLER, Silvia, GOLUBOFF, Myriam, "Evaluación bioambiental de obras emblemáticas y transferencia al diseño: el ejemplo de la Escuela L. N. Alem, Misiones." Centro de Investigación Hábitat y Energía. FADU-UBA.

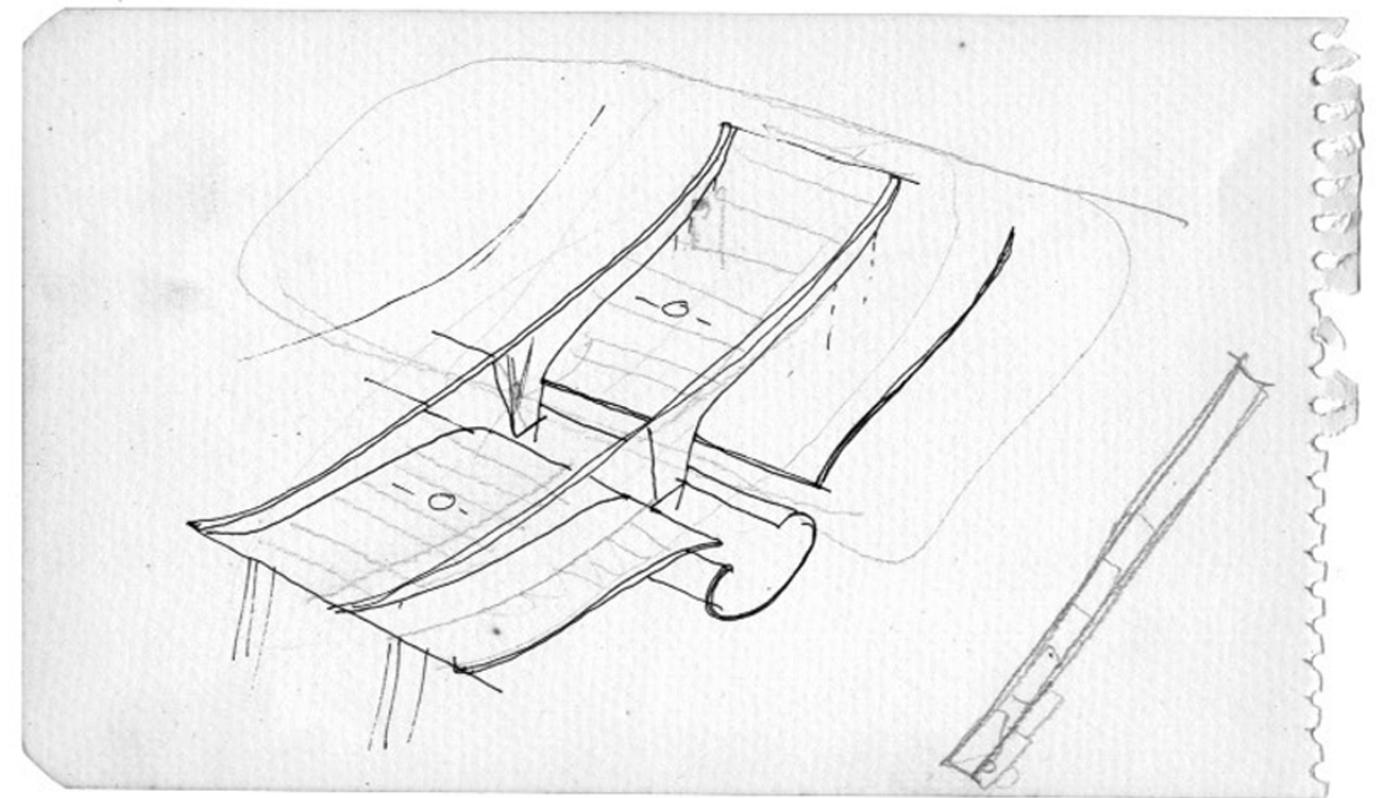
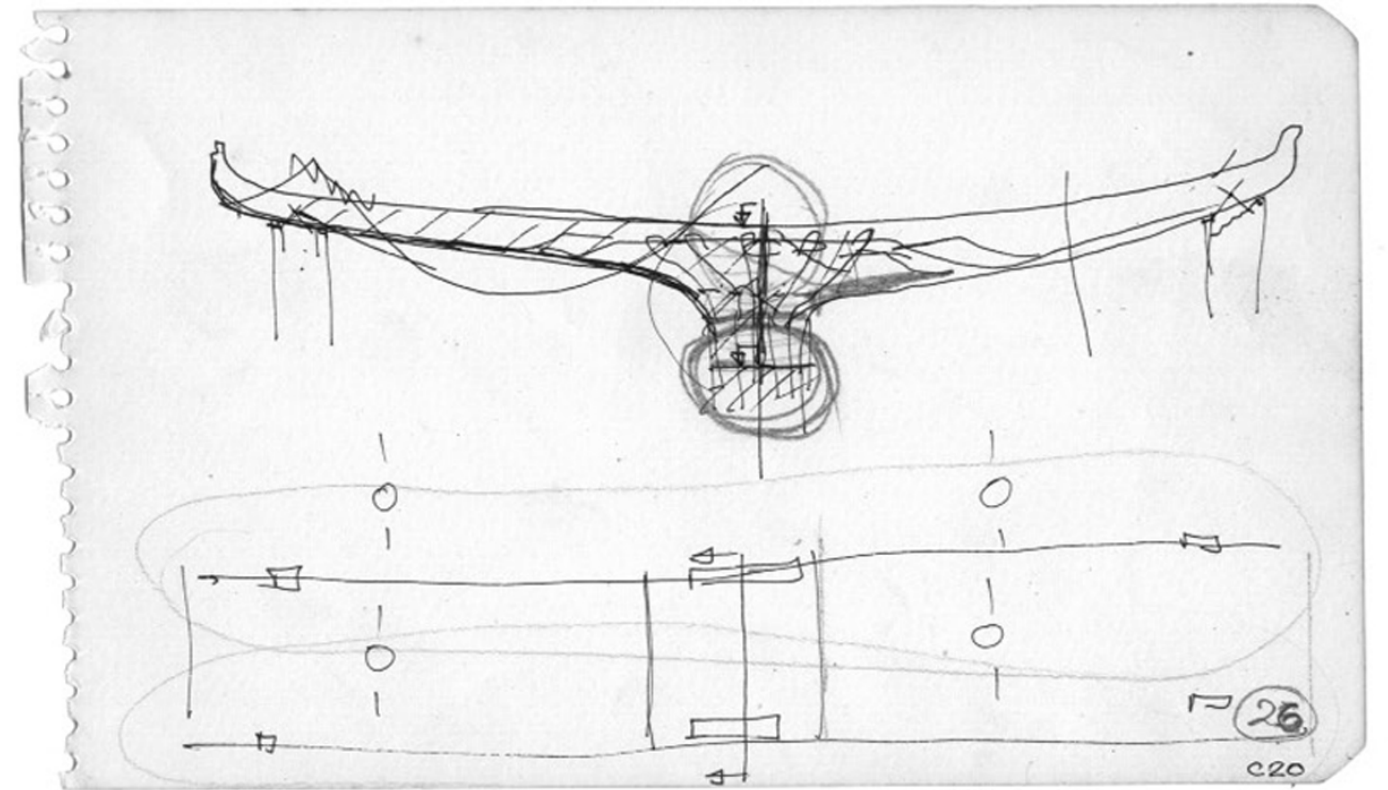
Figura 39. Escuela Normal N°1, Alem, Misiones. Edificio en construcción. (MS)

46. En la memoria que acompañaba la publicación de la escuela, Rivarola y Soto daban cuenta que las diferencias de temperatura que aseguraban el diseño de un sistema pasivo de acondicionamiento ambiental llegaba al orden de los 12° a 14° (41° en el exterior, 27° a 29° bajo techo). En las conclusiones del trabajo antes citado puede leerse: "A partir del análisis de clima y los ensayos de soleamiento y ventilación natural realizados en el Laboratorio de Estudios Bioambientales del CIHE, se puede concluir que la Escuela L. N. Alem se comporta en forma muy favorable durante los meses de verano y las estaciones intermedias, brindando la protección solar necesaria y favoreciendo el movimiento de aire. Según lo analizado, el patio cubierto de acceso resulta el espacio más confortable durante todo el año. Respecto a los meses de invierno, queda por verificar, a través de encuestas a los usuarios y mediciones in situ previstas para una futura etapa, el comportamiento térmico de las aulas orientadas al Sur, ya que según los datos climáticos (Servicio Meteorológico Argentino, 1992) los meses de junio, julio y parte de agosto registran temperaturas mínimas que indicarían la conveniencia de contar con ganancia solar directa. Dada la orientación y morfología del edificio, esta posibilidad solo es factible en el patio de acceso, las aulas-talleres y salones orientados al Norte. Vale aquí recordar que la incorporación de estrategias bioclimáticas tuvo, en este caso, un carácter netamente intuitivo dado que no se contaba en ese momento con herramientas para simular el comportamiento térmico y ambiental de proyectos antes de ser construidos. (...) Finalmente, en la evaluación del edificio, y contemplando la funcionalidad, expresión, espacialidad y adecuación al medio en un clima cálido-húmedo, se demuestra que la Escuela Leandro N. Alem, de Soto y Rivarola, representa un excelente referente de respuesta proyectual que incorpora conceptos bioambientales enfatizando la calidad de diseño y propuesta arquitectónica".

Figura 40.
Libreta de dibujos de Mario Soto. Croquis
cubierta y esquema estructural. (MS)

Las zonas de calor húmedo se caracterizan por lluvias fuertes, alta humedad, temperaturas relativamente moderadas y con pocas variantes durante el día y la noche, y por una radiación intensa. En estos casos las respuestas más aconsejables eran un máximo de sombra y un mínimo de capacidad térmica. Almacenar calor no tiene ventajas, se dan pocas variaciones en la temperatura, y la construcción compacta dificulta la ventilación, que es el requisito principal para que el cuerpo pierda calor. En estos casos se recomienda edificios abiertos, con poca capacidad térmica y con un máximo de ventilación y en consecuencia, una geometría larga y estrecha y con formas abiertas y separadas. Rivarola y Soto, ya habían ensayado la eficacia de las formas abiertas y la ventilación cruzada en las hosterías. En la escuela de Alem, adoptaron la nave o contenedor que les permitía disponer bajo un techo con máxima sombra formas abiertas con poca capacidad térmica y mucha ventilación.⁴⁶ La cubierta de la escuela, es entonces "un techo con máxima sombra", pero también un gigantesco colector, que al capturar y almacenar las aguas de las lluvias en una cisterna suspendida en el espacio ayuda a refrescar las suaves corrientes de aire que atraviesan el edificio. El excedente de agua de lluvia se descarga por medio de unas gárgolas que repitiendo el carácter plástico impuesto al hormigón parecen suspendidas sobre unos muros testers de bloques de suelo cemento armado. Debajo del gran techo de sombra, al disponerse libremente los diferentes locales se aprovechan los movimientos de aire para mejorar las condiciones del clima subtropical. La estructura de soporte compuesta por pies derechos, vigas invertidas y losas de hormigón, se define como un virtual cerramiento del edificio que con unos característicos parasoles, tamizan el paso del sol y el viento, transformándolos en brisas y sombras.

Dibujados en las libretas de Mario Soto, vemos varios croquis de estudio, fechados en mayo de 1960, de la cubierta de la escuela. En uno de ellos, se ve el corte de la pieza con esa sugestiva forma entre orgánica y mecánica, acompañado del correspondiente esquema estructural. Otro de los croquis, es una perspectiva en corte de la pieza vista desde su cara externa, donde con precisión se explica el armado y la disposición espacial de los diferentes componentes estructurales y constructivos, vigas y losas. Existe en Soto una intencionalidad casi didáctica que explica paso a paso, la voluntad de forma, de la pieza estructural. El último de los croquis es una nueva perspectiva que trata de visualizar el paisaje interior bajo la leve cubierta de hormigón. Es significativa la eficacia comunicativa de los dibujos de Soto que en pocos trazos queda expuesto la cualidad del proyecto de la escuela y su inmediata verificación espacial.



Instituto de Previsión Social y Hotel de Turismo (1961)

La ciudad ha sido y continúa siendo, cada vez más, una síntesis excepcional de la sociedad. Mucho de lo que la sociedad es o desea ser, se desarrolla y decanta en la ciudad. En ella se despliegan las relaciones, los procesos y las estructuras que constituyen las formas de la sociabilidad. ¿Qué esperaba de sí misma la sociedad misionera? ¿Qué se esperaba de la ciudad de Posadas? ¿Cuáles eran las transformaciones del perfil de la ciudad que imaginaron y prefiguraron Kurchan, Bacigalupo, Riopedre, Ugarte y Ungar? Las regulaciones territoriales y urbanas del Grupo Urbis, las ilusiones y esperanzas urbanas, arquitectónicas y ambientales de la nueva provincia han quedado en parte reflejadas en el Plan Urbano de la ciudad de Posadas y en algunas de sus obras significativas como el concurso del Instituto de Previsión Social y Hotel de Turismo. Algunas ciudades pueden combinar el pasado, la memoria y la tradición, y los monumentos y las ruinas, con las invenciones de la modernidad. El territorio de Misiones y ciudades como Posadas y Apóstoles, conservan en sus proximidades las ruinas de la riqueza de las utopías y de las realidades jesuíticas. La Atlántida de hormigón o el nuevo sueño de la razón, encontraba en Misiones una tierra fértil, rica en preexistencias, pre-dispuesta a la ensoñación. En el contrapunto entre la sociedad misionera y la naturaleza, que atraviesa a la geografía y a la historia, resulta paradójal la presencia de las ruinas jesuíticas de las Reducciones de San Ignacio Miní, Santa Ana y Loreto. Durante siglos se han acumulado experiencias de modernización incompletas, inacabadas o interrumpidas violentamente como el caso de las misiones. El intento de modernización de la capital misionera puede ser interpretado como la búsqueda de “El Dorado”, de plasmar la Nueva Atlántida con instrumentos inapropiados y ajenos a la voluntad de forma de la naturaleza y la historia de Misiones.

En la memoria que acompaña las fotos y las ilustraciones del Instituto de Previsión Social y Hotel de Turismo publicado tardíamente, en abril de 1967, en la revista Summa, Rivarola y Soto hacen referencia a “la carencia de una fuerte tradición arquitectónica y la existencia de importantes condicionantes climáticos y técnicos permiten la creación de una nueva tradición que evitando moldes, contribuya a formular una arquitectura para Misiones”. Con este enunciado quedó abierto la posibilidad de instalar lo nuevo, de sumar, como en la Escuela de Alem, otras significaciones de modernidad en un tejido urbano y social, sensible y no necesariamente predispuesto a la experimentalidad moderna. En la misma presentación, una breve descripción de la ciudad, las costumbres y el clima mostraban la valoración y ponderación de todos estos aspectos: “Rivarola y Soto consideran de interés destacar ciertas características del medio físico y humano de Posadas para la mejor comprensión de algunas de las circunstancias que se dan en este edificio” Es así que el proyecto se explica desde la insistencia en la descripción y ponderación del clima:

“Posadas, capital de la Provincia de Misiones, posee un microclima que se acerca al tropical, aún cuando en la región que la comprende sea subtropical. Un corto invierno que no dura mas de quince a treinta días recuerda apenas la existencia de la ropa de abrigo. Lluvias muy intensas y fuertes temperaturas ubican rápidamente al clima tropical moderado en parte por los vientos del sur frescos y estimulantes y por la noche generalmente templados. Dada su latitud, Posadas, aún en la orientación sur, recibe sol durante las primeras y las últimas horas del día y por consiguiente este frente debe ser protegido en los edificios tanto como el norte”.⁴⁷

La explicación es sencilla, objetiva y didáctica. En el relato se anticipan, casi de manera literal, algunas de las decisiones y soluciones que debía adoptar el edificio para atemperar el rigor del clima. La memoria del proyecto adopta un lenguaje coloquial y amable, describiendo costumbres, vivencias y cualidades de la ciudad, como la siesta, “...biológicamente imprescindible...”, el uso de los espacios, “...entonces la ciudad se vuelca decididamente al exterior...” y disfrutar la noche de la ciudad, “Un magnífico cielo estrellado, sin humo, ni hollines y un nivel de ruido y movimientos inferiores a los de una gran ciudad, contribuyen al goce de la noche...”. La decisión de crear para Posadas una “nueva tradición”, asimilar la ciudad a una Nueva Atlántida, en la que era posible construir bajo los postulados de la “tradición moderna”, se fundamentaba en la observación y valoración objetiva de la ciudad existente, que no descuidaba apreciaciones patrimoniales y ambientales:

“Contemplada desde el aire, Posadas aparece como una ciudad casi totalmente en planta baja, extraordinariamente verde, con patios y calles plantados y arbolados. La arquitectura doméstica carece de las importantes construcciones coloniales que existen en Corrientes, y en los alrededores aparecen las casas de paredes de tablas y techos de tejuelas de madera, acompañados de frondosa enredadera, que luego se repiten en toda la campiña”.⁴⁸

El Instituto de Previsión Social y Hotel de Turismo proyectado por Rivarola y Soto completa una manzana en la cual existe una primera ciudad, una superposición de superficies planas, una especie de estratificación o multiplicación de la pampa a orillas del Paraná: “Sobre las construcciones de un piso, que formaron la ciudad anterior, parece haber comenzado a edificarse otra ciudad en los otros pisos”. Si bien la descripción de Ezequiel Martínez Estrada se refiere a Buenos Aires, no obstante, puede aplicarse a casi todas las ciudades que optaron por ceñirse a las posibilidades de una pequeña pampa o llanura interrumpida por abruptas o suaves barrancas. Posadas, Resistencia o Corrientes, se asimilar a este perfil urbano, de casas bajas, con patios y galerías que capturaban y encerraban frondosos árboles y glicinas. En la “bajada” Buenos Aires de la ciudad de Corrientes, a escasos metros de una de las plazas más importantes de la ciudad, aún subsisten, ajenas a la presión inmobiliaria que destruyó otros sectores del casco histórico, un conjunto de

47. Summa, Revista de arquitectura, tecnología y diseño, Número 8, abril de 1967.

48. Ídem.

casas bajas y altas desde donde se puede ver el Paraná. En Posadas, el Plan Urbano del Grupo Urbis, densificaba el corazón de la ciudad, estimulando la unificación de parcelas y la búsqueda aérea y proponiendo para el área central la posibilidad de generar un basamento de diez metros de altura y de completar el tejido a partir de edificios entre medianeras o creando nuevos edificios de perímetro libre. El nuevo paisaje urbano deseado para una ciudad sin historia como Posadas era la instalación de un abigarrado tejido de bloques, barras o torres. Bajo esta orientación, una nueva ciudad se alzaba dejando sus primeras huellas y marcas modernas.

La valoración de los aspectos urbanos, ambientales y patrimoniales por parte de Rivarola y Soto encontraba en las bases del concurso regional y en las normativas urbanas un obstáculo insalvable. Las superficies propuestas por el programa de usos y necesidades del futuro edificio planteaban un volumen edificable considerable en un terreno relativamente pequeño. Existía por lo tanto la voluntad de ruptura y la normativa necesaria para densificar la manzana alejándose del perfil urbano existente. [Fig. 9] Rivarola y Soto enfrentaban por primera vez las dificultades de una implantación urbana que se alejaba de las posibilidades de reiterar formas abiertas que atemperen las rigurosidades del clima misionero. En la memoria del proyecto explican que: *"...la dimensión y el destino del edificio imponían, el aporte de técnicas avanzadas y no usuales en la zona para crear, en el hotel y en las oficinas, condiciones adecuadas de confort"*, procurando el máximo aprovechamiento de los recursos arquitectónicos como los balcones, parasoles y terrazas *"para resolver problemas de orientación, soleamiento y vientos, sumado la instalación de equipos de aire acondicionado, debían confluir para lograr aquellas condiciones"*.

La decisión de completar el perfil de la calle principal manteniendo la altura del vecino edificio de Correo, demandó trabajosas gestiones normativas. El núcleo vertical del hotel, convenientemente diferenciado para preservar la acústica de los cuartos, articula ambos edificios, mostrando los diferentes enfoques de dos generaciones sucesivas de nuestra modernidad. El Correo, proyectado en la década del '50 por los equipos técnicos de la Dirección de Arquitectura de la Secretaría de Comunicaciones, oponía al sol misionero livianas fachadas vidriadas, y cortinas venecianas interiores para regular su paso. El edificio propuesto por Rivarola y Soto anteponía a la vidriera robustos balcones y parasoles de hormigón para proteger sus vidrios.

La compleja composición de los volúmenes articulaba el bloque con los cuerpos bajos configurando un patio abierto a la calle lateral que relacionaba al conjunto con el tejido de la manzana. Ambas decisiones, dirigidas a que la obra dialogue con su entorno, facilitaron la diferenciación de los múltiples accesos al edificio. Frente a las dificultades que presentaba el manejo del programa, Rivarola y Soto acertaron en la reconstrucción de la calle sugiriendo la porosidad de la manzana, mostrando los accesos y el patio urbano

del edificio sin alterar la continuidad de la calle. La solución es sencilla y puede ser leída en clave de "basamento y bloque" donde la "plataforma" de entendimiento y diálogo urbano, el lugar del encuentro social es el zócalo "denso" de la ciudad, la calle definida desde el espacio público que conformaban las hasta entonces menospreciadas fachadas de la ciudad real. La dificultad que no podía ser superada era la inviabilidad de reproducir o replicar la densidad y riqueza de situaciones urbanas y arquitectónicas que producía la parcelaria existente. En el mismo trayecto de la calle, ni el Instituto de Previsión Social y Hotel de Turismo, ni el moderno edificio de Correo existente lograron emular la misma calidad de espacio público. En esa clave urbana Morales y Pomar (1957), citados por Soto y Rivarola en la memoria técnica del proyecto, habían acertado en la remodelación de la plaza Nueve de Julio, proponiendo un remanso paisajístico que encerraba un bosque nativo, una simple y casi minimalista estratificación de superficies, de piedra laja misionera, que operaban como soportes del lugar del encuentro y del intercambio social. La presencia masiva del arbolado urbano convertía a ese espacio en una gran plaza virtualmente cubierta, recurriendo a la anónima tradición local, arquitectura y paisaje, las mismas fuentes en la que habían abrevado Rivarola y Soto cuando conocieron Misiones por primera vez.

¿Qué se espera de una ciudad como Posadas, "...frente al río Paraná, que puede vislumbrarse desde cualquier cruce de calles. Y desde la que se ve la ciudad de Encarnación"? ¿Qué se espera de un Hotel en Posadas? Las arquitecturas cosmopolitas y las cadenas de hoteles vaciaron de sentido estas preguntas, haciendo prevalecer la identidad visual o lo que vulgarmente se conoce como imagen corporativa sobre las cualidades del sitio y el lugar. Es notable el esfuerzo de Rivarola y Soto por dotar al edificio de un paisaje interior. Sin embargo, el edificio no alcanza a satisfacer las expectativas despertadas. Se esperaba la originalidad americana, el equilibrio entre interioridad y espacio público, el sentido de lugar presente en ciudades semejantes como Corrientes, Encarnación y Asunción, el hilo que llevara desde las hosterías hacia "Los nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana" como señalaba desde el título de uno de sus libros, Francisco Bullrich. Menos arquitectura y más ciudad, esa era también la explícita demanda expuesta en la crítica de la revista Summa, cuando le reprochan a Soto y Rivarola, *"las imágenes corbusieranas, tan comprensiblemente gratas al refinamiento estético de muchos arquitectos"* y donde la producción de una *"nueva tradición que contribuya a formular una arquitectura para Misiones"* no sea una formulación manierista, abstracta y universal, sino la reconciliación con la modesta cultura del lugar.

El virtuoso ejercicio de lenguaje, podemos celebrarlo desde el presente, reconociendo en Soto y Rivarola la inevitable influencia de Le Corbusier y otros arquitectos contemporáneos como Kenzo Tange y Josep Luis Sert. En el Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa, otro joven arquitecto, Clorindo Testa,



junto a Francisco Rossi y Boris Davinovic sucumbirán a las mismas influencias. El cono sur americano produjo notables obras que merecerían estar en esa imaginaria Nueva Atlántida de Hormigón, a la que aludía Reyner Banham.

el paisaje invertido

Los concursos de arquitectura, celebradas plataformas profesionales de exploración y discusión profesional, fueron utilizados en la década del sesenta para legitimar ciertas prácticas de lo moderno en la ciudad. En aquellos años se instalaba un debate en torno a la construcción de la ciudad, la pertinencia de establecer una continuidad con el tejido de la ciudad existente o producir rupturas y discontinuidades introduciendo nuevas formas de habitar. Si en nuestras ciudades quedaba una última frontera para dirimir lo moderno en su relación con lo urbano, ese umbral fue transpuesto en ciertos episodios concursados durante aquellos años en los que la declinación del urbanismo y el auge de la nuevas prácticas de la planificación urbana y el ordenamiento territorial debilitaron la forma de concebir la ciudad. El vacío dejado por el urbanismo que favorecía la fuga hacia la resolución ensimismada de equipamientos o artefactos arquitectónicos concebidos como autónomos, seriales o autosuficientes derivaba hacia una comprensión abstracta de la ciudad y el territorio. La plataforma intelectual desde la que se desmontaba una tradición urbana incipiente y respetuosa de lo dado eran ciertos concursos de arquitectura que estimularon la confrontación y desagregación mecánica del tejido urbano. El concurso del nuevo edificio para la Biblioteca Nacional (1962) fue uno de los episodios significativos en el que el peso de la afirmación moderna desestimó cualquier intento de continuidad con el tejido existente a favor de una implantación que permitiría la ruptura del tejido y la irrupción de la excepcionalidad del monumento. El edificio sobre la calle México, inmortalizado por Jorge Luis Borges en numerosos poemas y cuentos cifrados, fue dejado de lado a cambio de una propuesta que le garantizaba a la Biblioteca una nueva identidad institucional. Asociar el progresismo desarrollista a la modernización de las instituciones era una tarea en la que la arquitectura era el vehículo visible y eficaz de esta transformación. El programa del concurso, favorecido por las excepcionales condiciones paisajísticas del sitio, orientaba esta búsqueda. La presencia de las suaves barrancas y la continuidad de los parques eran condiciones ambientales que el programa del concurso buscaba proteger advirtiendo sobre la progresiva demolición de los edificios que serían destinados a la nueva construcción. Se liberaba toda la manzana como espacio público y se vinculaba a través de la barranca los parques existentes en el bajo de la ciudad con la avenida Las Heras.

La ciudad ideal, recuperando ciertas condiciones paisajísticas y ambientales que el desmesurado crecimiento urbano desestimaba en beneficio de la especulación inmobiliaria, trataba de imponerse a la ciudad real. Lo moderno

Figura 40.
Instituto de Previsión Social y Hotel de Turismo,
Posadas, Misiones. (MS)

capturaba un lugar excepcional en donde establecer un contrapunto con otros episodios monumentales como el Museo de Bellas Artes, la Facultad de Derecho, el Palais de Glace, el monumento al General Alvear y el notable fragmento urbano conformado por la iglesia del Pilar, el cementerio y el Asilo de ancianos de la Recoleta.

La fascinación que producía la propuesta de Francisco Bullrich, Alicia Cazaniga y Clorindo Testa, resultaba comprensible no sólo por la calidad del trabajo presentado que cumplía con las expectativas y objetivos enunciados en las bases y el programa del concurso nacional de anteproyectos, sino por la novedosa y sorprendente coherencia con que se plasmaban los deseos y anhelos modernos: Elevar el edificio sobre el terreno, suspender las salas de lectura en el espacio, liberar y atravesar el corazón de la manzana proponiendo una novísima identidad institucional, eran conquistas modernas a las que la propuesta de Testa respondía ajustadamente. Las sugestivas formas maquínicas, con un despliegue optimista de la técnica, se apartaban de los referentes conocidos y proponían una modernidad universal y abstracta. Ninguna de las otras propuestas premiadas llevaba tan lejos su afirmación cosmopolita y moderna.

En una de las numerosas libretas de Mario Soto encontramos algunos de los croquis y dibujos de su propuesta para la Biblioteca. En apenas tres páginas de su "corbusiómetro", como prefería llamarla por su semejanza con las libretas de Le Corbusier, quedaron esbozadas las ideas principales de su iniciativa. Uno de los dibujos era una pequeña perspectiva del edificio, Soto señala el papel protagónico del depósito de los libros, tema esencial en el programa, que emerge como una forma dominante dentro del conjunto edilicio. Una serie de gráficas destacan su presencia y su finalidad: "un símbolo". Soto presenta la Biblioteca como una inmensa nave que hace de basamento moderno, del que emerge una ambigua torre de formas suaves. Da forma a su idea con un alzado del edificio que imagina en el anverso de una de las páginas de la libreta y complementa con un corte dibujado en el reverso de la misma página, calcado del anterior por transparencia. El edificio se eleva sobre el terreno liberando una planta, que servirá de acceso y gran plaza cubierta. Las salas de lectura elevadas dominan visualmente los parques que rodean la manzana y se advierte en el dibujo la importancia dada a la suave barranca que une los dos extremos de la manzana. La presencia de un frondoso gomero existente a la altura de las salas destaca esta intencionalidad visual. Otro de los dibujos reproduce la suave pendiente de la calle Agüero y muestra la voluntad de acceder a través de una inmensa plaza cubierta que daba forma y contención a la planta libre, tal como estaba esbozada en el croquis anterior. En el último dibujo, un detalle de la proa de la nave, en la que se manifiesta claramente la voluntad de vaciar el nivel cero, creando un suelo artificial, que dilate y extienda una virtual plaza de encuentro bajo la cubierta de la nave. Bandejas, rampas, locales con formas atípicas, escaleras y entrepisos se despliegan como "objets trouvés", recordándonos las soluciones

empleadas en la Escuela de Leandro Alem, en Misiones. Es probable que uno de los disparadores presentes en la memoria de Soto haya sido la sugestiva interioridad que proponía aquella escuela.

La propuesta final se aparta de los sugestivos trazos de Soto en la magnitud y proporción que adquirirá el edificio, alterando el interesante contrapunto inicial entre la verticalidad de la torre y la horizontalidad del basamento. Uno de los desafíos que encerraba la Biblioteca era precisamente la articulación institucional con las cualidades urbanas y paisajísticas del sitio. La propuesta de Soto sugería recrear un ámbito público cerrado y contenido, un ágora interior desde el cual contemplar y dominar el paisaje. Existían semejanzas con la propuesta de Testa, mientras Soto se detenía en las convenciones de la relaciones y transiciones entre interior y exterior, Testa realizaba una operación simbólica mucho más audaz al disolver esta relación y recuperar "semánticamente" el nivel cero o suelo artificial como un gran espacio público cubierto, abierto y penetrable en todo su perímetro.

La propuesta de Raúl Rivarola y Mario Soto obtuvo el tercer premio detrás de la expresionista "carpa" tecnológica de Justo Solsona, Javier Sánchez Gómez y el ingeniero Isaac Danon. En estos dos trabajos quedaba visible la dificultad de expresar y resolver con coherencia uno de las obsesiones de la funcionalidad moderna de aquellos años. La obsesión moderna impulsaba la incompatibilidad manifiesta entre finalidad y propósito del edificio como institución y la interpretación mecánica-biológica del programa de necesidades. La magnitud del depósito de libros en el programa producía el equívoco ético de expresarse bajo la apariencia de una gran carpa, en la propuesta de Solsona y Sánchez Gómez o en el juego de dos formas contrapuestas yuxtapuestas, una torre-contenedor ciega y una nave abierta, en la propuesta de Rivarola y Soto. Testa en cambio, objetaba con cierta ironía las bases del concurso poniendo en contradicción programa y sitio. Solsona y Soto, desde sus principios y postulados modernos aceptaron alterar las relaciones entre las partes y el todo, subordinando la forma, —institucional y arquitectónica—, al dilema ético moderno: La apariencia y la verdad en la arquitectura.

El paisaje cultural quedaba debilitado. Desde nuestra perspectiva en todas las propuestas prevalecía la parte, —el episodio monumental— sobre el todo, la ciudad. El desafío de dar forma a una institución con una trascendencia nacional orientaba las respuestas a la aparición de un nuevo artefacto en el paisaje cultural, que inexorablemente subordinó la continuidad del sistema de parques existentes, la proximidad del río y las relaciones con el tejido patrimonial de la ciudad. No todo es vigilia la de los ojos abiertos: Proyectar con el paisaje sería un impulso tardío de lo moderno, otro proyecto inconcluso de la modernidad.

Figura 41 (pág. 69)
Concurso Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
Libreta de dibujos de Mario Soto.
Anotación: "un símbolo". (MS)

Figura 42
Concurso Biblioteca Nacional. Libreta de
dibujos. Croquis. (MS)

Figura 43 y 44 (pág. 70)
Concurso Biblioteca Nacional. Perspectiva
Jorge de la Vega. (MS)

