

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 22 - Julio 2017

DEL MONUMENTO AL ESPEJISMO



ÍNDICE

Solano Benítez	
MATERIA Y MATERIAL	11
Eduardo Maestripiéri	
PIEDRA LIQUIDA	21
Juan Manuel Rois	
ALABAMA SONGS	39
Pablo Mastropasqua	
CARIOCA Y SINGULAR	61
Thomas Sprechmann & Diego Capandeguy	
LOS JARDINES GLOBALES	75
Roberto Fernández	
EL MÉTODO DE LEONARDO SEGÚN EL METODO DE VALERY	89
Eduardo Prieto	
BAHAUS DIGITAL	99
Laura Pirrocco	
EL FLANEUR VIRTUAL	113
Carlos Hilger	
ARQUITECTURA DEL DANTE	125
Carlos Tapia	
EL TEATRO DORADO	141
José Ramón Moreno	
MATERIA INFORMADA	157
Federico Soriano	
DIAGRAMAS@	163
Espacio de libros de espacio	
AISTHESIS DEL SIGLO / RODINxRILKE	167
Lo que viene	
Autores	169

PIEDRA LIQUIDA

EDUARDO MAESTRIPIERI

Para Paul Klee, *dar-forma es movimiento, acción. Dar forma, es vida*. Como proceso vital, nunca es un resultado alcanzado, un final, una conclusión. Hay que considerarla como génesis y movimiento. La arquitectura se manifiesta en la acción al interpretar nuevos usos y propósitos que se despliegan en condiciones de vida cambiantes. Sus creaciones abren nuevas sendas y caminos para la imaginación y la invención.

Cada vez que levantamos un muro estamos de lleno frente a dos impulsos de vida antagónicos: lo grávido y lo ingrávido, lo que cae frente a lo que se levanta, gravedad y empuje. En estos impulsos vitales, propios de la creación arquitectónica tenemos que comprender dos modos de dar forma y vida a la ciudad, una que está sujeta a la gravedad y otra que la supera y se eleva de la tierra llevando al extremo la percepción que sugiere que *todo lo sólido se desvanece en el aire*.

Buenos Aires sugiere una naturaleza grávida, que resistió la infinitud de la pampa tapiando con muros, patios y claustros un horizonte infinito. Con el tiempo, una segunda ciudad y luego una tercera crecieron sobre la primera, reproduciendo en un sinfín de capas una estratificación geológica de la pampa. Extensión, superposición, Buenos Aires refleja desde su mismo origen a la llanura y el río. Paradójicamente lo que parece una agobiante repetición, una violencia fundacional, se transformó en esencia: la llanura incitó a un damero indiferente. Hasta aquí no existe el conflicto, solo el vértigo horizontal que dejó sumergida a la ciudad y su arquitectura en lo grávido y detenida en el tiempo.

Una segunda forma urbana se manifestó en los primeros gestos *conscientes* de elevarse sobre la ciudad extendida junto al río inmóvil. El macizo urbano reflejó en sorprendentes

agujas, mástiles, faros, torres y atalayas una primera manifestación de elevación y superación cosmopolita. Una Buenos Aires ilustrada y monumental continuaba la utopía americana transformando su materialidad en una promisorio *Atlántida de hormigón* que revelaría el nuevo destino que Le Corbusier imaginó en sus dibujos y *precisiones* literarias. Amancio Williams, Clorindo Testa, Pablo Beitía y Rafael Iglesia, por mencionar sólo aquellos, que dispuestos a revisar la materialidad de la arquitectura rioplatense, percibieron la originalidad de este conflicto, y dejaron plasmada en *piedra líquida*, esta tensión entre una ciudad que se macizó y ahuecó su interior con patios, claustros, calles y plazas y otra ciudad sobrepuesta a la anterior, que se elevó ingrátida sobre la anterior invocando al horizonte y vaciando bajo sus pies el interior de las manzanas.

¿Qué camino señala Williams al elevar sobre el horizonte su aeropuerto sobre el río y suspender sobre la antigua ciudad su torre de oficinas? ¿Cuánto cielo argentino, pampa, horizonte y ciudad había en esa difusa forma aerodinámica, vegetal y velada del pabellón Bunge & Born? ¿Qué significó para Testa elevarse sobre las barrancas de la ciudad para construir la Biblioteca Nacional o reconstruir y vaciar el macizo de una esquina de Buenos Aires para elevar y suspender el Banco de Londres? ¿Qué representan los ingrátidos muros biombos de Palacio Almi plasmados en el Pan Klub de Xul Solar o el lúdico juego de vigas y tabiques viajando por el espacio del edificio Altamira? ¿Cómo vincular estas obras con Williams o Testa?

Es significativo para nuestra cultura urbana y arquitectónica reconocer algunas de sus obras como algo cercano porque, aunque hayan envejecido, reconocen afinidades y analogías

con problemáticas contemporáneas y que muchos de los conceptos que se manejan hoy en día nacieron en ese momento de ruptura con otros modos de dar forma y vida a la *Atlántida de hormigón*, a orillas de la pampa líquida.

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 utilizo 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 en el Río de la Plata y que se impuso en otros enclaves de nuestro territorio, y 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*¹.

¹ Banham, R., *La Atlántida de hormigón*, [1986], Nerea, Madrid, 1989, p. 17.

Estos arquitectos expresarían un particular entusiasmo por el uso masivo del hormigón, la *piedra líquida*. 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.

No obstante, con esta orientación es posible inferir una cierta autonomía de la modernidad rioplatense en el contexto de una supuesta modernidad global y canónica, que asume la hibridez, el mestizaje cultural y el modo de asumir la potencia y la singularidad del paisaje natural y cultural del territorio. En ese contexto resulta relevante poner en foco la modernidad de algunos arquitectos como Clorindo Testa, Amancio Williams y Horacio Baffari y considerar la pertinencia y actualidad de algunas de sus propuestas aparentemente ajenas a los *espejismos* de la elíptica y problemática modernidad global.

EL OASIS DE PIEDRA

El *Banco de Londres y América del Sur* (1959-1966), se proponía celebrar su centenario en el Río de la Plata renovando en Buenos Aires

su sede austral. Esta singular obra le permite a Clorindo Testa enfrentar las dificultades de proyectar *en* la ciudad. La sociedad con Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini (SEPPRA), de una dilatada experiencia arquitectónica y el marco institucional del Banco en una privilegiada esquina del centro financiero porteño, favorecieron la asimilación y aceptación de ciertos protocolos urbanos ausentes en anteriores trabajos.

En el contexto de los años sesenta, el edificio era aceptado y celebrado como una afirmación y exaltación del culto moderno al *monumento* sin reparar en otros valores que prefiguraban el desplazamiento conceptual de la arquitectura hacia la valorización del *paisaje urbano* de la ciudad. En muchas publicaciones de la época era frecuente mencionar al *escultor* Clorindo Testa como integrante del equipo que había proyectado el edificio². Los cuatro dibujos de Testa que acompañaban la difusión del proyecto aludían a esta nueva concepción urbana. La crítica especializada destacaba el novedoso espacio interior del Banco. Nicklaus Pevsner lo incluía en su *Diccionario de la Arquitectura*, acompañando una foto del espacio interior comparándolo con un grabado de las *Cárceles* de Giambattista Piranesi.

Cada uno de esos dibujos ofrecía un aspecto del edificio que en cierta medida enfatizaba el *paisaje interior*. La ruptura de la esquina, vaciando la habitual masa compacta de la manzana y recreando un pequeño *oasis de piedra* en medio de la ordenada ciudadela porteña; la audacia estructural de disponer grandes vola-

² El número 6/7 de la revista *Summa*, de diciembre de 1966, reproducía un dibujo de Kalondi que representaba a un artista barbado diciéndole, —¡*parla!*— a un bloque de piedra que reproducía las formas del Banco de Londres.

dizos y suspender las plantas superiores para liberar la planta baja de columnas creando la sensación de un espacio donde casi desaparecen los pisos superiores eran procedimientos poco habituales en la arquitectura argentina.

Aún hoy, ese espacio es sobrecogedor y explica la importancia que se le daba en el proyecto a la generación de una imagen institucional impactante. Si nos aproximamos al edificio percibimos una masa edilicia compacta que *reproduce* y se asimila al entorno inmediato. A medida que nos desplazamos el compacto edificio descubre el *oasis de piedra* y los escultóricos y pétreos pies derechos mantienen oculto y encriptado la envolvente de la ciudad de cristal. Un convencional *curtain wall* que a poca distancia de la estructura de hormigón se desmaterializa en vacíos y ventanas que descubren la totalidad de un espacio desmaterializado y omnipresente. Desde el interior las ventanas y huecos que dan forma a la plástica estructura se perciben como pequeños óculos que enmarcan fragmentos de pilastras, cornisas y arcaicas formas ciclópeas del vecino Banco Nación de Alejandro Bustillo.

Las convenciones de la época habían desmaterializado la relación entre interior y exterior. Gordon Bunshaft de la Oficina Skidmore, Owings & Merrill había sorprendido al conservador ambiente financiero con la nueva sede del *Manufacturer Hanover Trust* (1954) ubicada en una esquina de la Quinta Avenida. El edificio de cinco pisos se presentaba como un inédito dispositivo de cristal, cualidad que quedó capturada en las canónicas fotografías en blanco y negro de Ezra Stoller. La audacia de la transparencia, como nueva imagen institucional, permitía observar todo lo que sucedía en el interior generando un *espejismo* que en la era de

la reproducción mecánica pronto sería copiado y reproducido en otros edificios institucionales.

En el Banco de Londres, la copia mecánica, *especular* y sin una adecuada crítica del modelo le hubiera quitado *autenticidad*, no porque difiera del original sino porque el proyecto estaría destinado a una ubicación indeterminada y desterritorializada. Un *espejismo* en el desierto urbano porteño todavía ajeno a la utópica voluntad mimética de la ciudad de cristal. Siguiendo el *espejismo*, algunos degradan el modelo mientras otros deforman de manera creativa las obras de los precursores.

En este sentido para Testa el acto de proyectar no es crear sino interpretar las obras hechas por sus precursores, rehaciéndolas. Testa desaprueba el uso indiferente del cristal y prefiere proteger el espacio interior y no exhibirlo sin mediación reconociendo la experiencia de estar en medio de un paisaje urbano determinado y único, una esquina de Buenos Aires que no puede reproducirse sin perder su aquí y ahora. Ser original significa ser inimitable, irreproducible, de hecho, en tanto la naturaleza del lugar, su cualidad, —*el aura*— se supone inimitable e irreproducible por medios técnicos.

Esta dimensión inefable del aspecto urbano del *Banco de Londres* integrado a la ciudad contrapone lo nuevo a lo existente superando la pura condición de *súper-objeto* arquitectónico como *monumento*. ¿Cuánto conservar o cuánto transformar del monumental paisaje urbano? Testa toma las obras de sus precursores y de la compacta ciudad como punto de partida para relacionar pasado y presente. Lo grávido y pesado de ese singular fragmento de Buenos Aires confronta con la ciudad de cristal, donde todo lo sólido se desvanece en el aire. En el Banco de Londres, Testa interpre-

ta la materialidad empírica de la ciudad real evitando el *espejismo* que duplica la apariencia imaginaria de ciudad esmeralda.

EL PABELLÓN DE PIEDRA

En la travesía moderna el pabellón de exposiciones era un eficaz vehículo de las ideas de renovación y modernidad. Gunnar Asplund, Le Corbusier, Konstantín Mélnikov, Mies van der Rohe y Vladimir Tatlin, entre otros, identificados con la sensibilidad moderna percibían el paradójal conflicto que encerraba proyectar un pabellón con una formulación autónoma y libre de las ambiguas convenciones del programa. Todos ellos, conscientes de esta particular cualidad, dejaron plasmados ejemplos paradigmáticos al explorar las posibilidades tipológicas como celebración del hecho arquitectónico.

El reconocimiento de esta especificidad disciplinar, propia de la modernidad, permitía explorar nuevos lenguajes y tecnologías, que en palabras de Le Corbusier significaron: *La forma de un edificio es su propia arquitectura*. En el Pabellón Philips la arquitectura moderna exploraba las relaciones entre música y espacio recreando un sistema de relaciones abstractas que la distanciaban de toda la tradición anterior. Esta efímera obra nos devela desplegadas en armónico conflicto, las cualidades y posibilidades potenciales de las fuerzas formativas del *esprit nouveau* moderno.

La geometría como una herramienta estrictamente disciplinar, autónoma y despojada de cualquier significación dejaba manifestar en libertad a los espíritus de la forma. La arquitectura se representaba a sí misma. Las fronteras de lo moderno se desplazaban hasta dejar a la vista un nuevo soporte de relaciones y proporciones armónicas. La capacidad reproductiva de

la arquitectura moderna no la hacía neutral. La silenciosa operatividad que reducía el pabellón a un *sonoro* paraboloide hiperbólico nos pone frente a una de las crisis de los fundamentos disciplinares de la modernidad: Construir desde una nueva materialidad etérea y sutil, la palabra inicial.

Le Corbusier, Varèse y Xenakis percibiendo esta dificultad de lo moderno, fueron al encuentro del *son* que funda invocando a las musas. Música y espacio se compenetraron en el Pabellón Philips, la *música* convoca categorías fundantes y el *espacio* dimensiones fundadas. En el espacio habitan las formas que traídas en la proporción melódica, combinadas por el ritmo y emergiendo en la palabra nos revelan la conciencia de la armonía: *Dibujé esa forma con la libertad de una escultura, pero la dibujé como arquitectura: era un edificio; no podía ser, no debía ser otra cosa...*

En Buenos Aires, Amancio Williams procuraba dejar un testimonio en la tradición moderna de la ciudad, construyendo como Le Corbusier un efímero Pabellón; un mensaje cifrado al futuro: el anhelo de un arte nuevo. En Palermo, un antiguo arrabal formado a las orillas del arroyo Maldonado, Williams imaginaba, como Borges, el mítico encuentro de la ciudad con la vastedad del paisaje pampeano. Presintiendo la fragilidad de la modernidad rioplatense, construía en melódico ritual, dejando huellas y rastros visibles de sus intuiciones y certezas, el *Pabellón Bunge & Börn* (1966).

La ilusión proyectual, —consolidar la modernidad rioplatense— no se agotaba en el desafío nihilista al tiempo y al espacio. Williams, como afirmara Le Corbusier, no podía dejar de imaginar formas que no fueran arquitectónicas y desafiando el carácter provisorio al

que estaba destinado afirmaba la vocación del Pabellón de permanecer, de ser edificio, imponiéndole a la obra una *materialidad inmutable* y ciclópea. Formando rondas y círculos incompletos en la rigurosidad melódica del Modulor, encerraba entre tapias modeladas por la plasticidad de la *pedra líquida*, el edificio del Pabellón. Sus leves y delicadas formas elevadas en el espacio del horizonte porteño desafiaban el conflicto esencial de la arquitectura: la superación de lo tectónico.

Sublimadas en ingrávidas y sugestivas metáforas, las fuerzas ascensionales de lo constructivo y las fuerzas resistentes de la pampa urbana, se transformaron en ligeras y sutiles siluetas representando el inacabado conflicto de lo grávido y lo ingrávido, lo que se eleva y lo que cae y que encuentra su última expresión en una forma lógica-abstracta y dialéctica: la arquitectura del espacio como hecho terrestre y como sugiere Williams: *...técnicas y materiales han abierto un mundo de posibilidades a la arquitectura y el urbanismo; la más notable es sin duda la posibilidad de llevar las formas al espacio, dejando el suelo libre*. Lo que fundamenta el espacio como idea, no está ligado a la forma rígida del cubo o a la celebración de las tres direcciones perpendiculares que celebra Le Corbusier en el poema del ángulo recto.

La geometría moderna como instrumento proyectual percibe, concibe y penetra, no sólo el espacio como tal, sino primordialmente en las fuerzas que lo generan. La modernidad rioplatense había logrado superar este desafío técnico y filosófico: liberar el suelo de la ciudad y permitir el acceso al secreto corazón de las manzanas. El espacio público bajo grandes luces estructurales permitidas por la técnica, —la gran escala de los mercados, gimnasios, hanga-

res, andenes y estaciones— avanzaba instalando una nueva sensibilidad en los vedados interiores de la pequeña vida doméstica.

La supresión de lo tectónico como mandato irreductible de las culturas precedentes y la búsqueda de elementos puros y absolutos le permitieron a Williams explorar la armonía de *las formas en el espacio*, de una pampa transmutada en ciudad. Indiferente a las contingencias del sitio y sensible a sus observaciones pampeanas, Williams instalaba en nuestra memoria lo ausente: las fotos de sus viajes y travesías por los campos bonaerenses de Maipú; los ecos y resonancias de singulares construcciones rurales y el encuentro con el *paisaje* en la soledad de la pampa.

El Pabellón era el resultado en hormigón y acero de transmutar las fuerzas de lo grávido, lo que cae y se extiende en la ciudad, en un símbolo que se elevaba buscando en la desafiante altura de sus cubiertas fundar otra vez la utopía en América. Williams presentía el ocaso de lo moderno al instalar el montaje de su utopía constructiva como una acumulación ensamblada de trozos de la realidad. La mirada selectiva de Williams en las fotos sobrevolando el Río de la Plata y en la acumulación de impresiones pampeanas en los campos de Maipú reaparecía en sus obras sublimadas bajo formas, colores, texturas y resplandores táctiles.

Este montaje con fragmentos y retazos de la realidad, alejado del relato canónico clásico, constituía el elemento de novedad y ruptura. Sin embargo, la retención de la voluntad de forma, la pretensión de instalar un objeto estético preciso y delimitado, era también, su límite. En Williams el inicial y persistente abandono de toda alusión a la arquitectura y a la realidad cotidiana era reemplazado por una

ensimismada búsqueda de formas elementales del pasado.

Las exploraciones y descubrimientos arqueológicos en la quebrada del Toro (1952) eran en Williams sólo un reencuentro con las esencialidades del lenguaje y un paréntesis entre el episodio de ruptura de la casa del puente, sus registros del paisaje bonaerense y la búsqueda obsesiva de *La ciudad que necesita la humanidad*. En el Río de la Plata, Amancio Williams y sus colaboradores reproducían algunas de las dificultades de toda disciplina experimental. Luis Santos al revivir años después en una publicación su *aventura personal*, recordaba: *Todo empezó como empiezan todas las obras: con un dibujo sobre la tierra. Durante ése período de gracia, no imaginábamos la demolición. Y menos tener que programarla*³.

Williams concibió el pabellón con la voluntad extrema de que perdurara en el singular enclave de la ciudad. Rodeado por la ciudad y el sistema de grandes parques porteños, Williams instalaba el pabellón en el paisaje. La forma adoptada y ensayada desde hacía décadas, —una bóveda cáscara— necesitaba de la ciudad, del horizonte y de la pampa. Todos sus intentos anteriores habían fracasado y el pabellón permanecería en el tiempo como un hito, como una forma en el espacio. Un árbol o mástil albergaría los pendones y emblemas de otros efímeros eventos y acontecimientos. Esta es una posible explicación a la separación de la cubierta, —como forma de cobijo y protección perdurable— del propósito efímero del *stand* de promoción corporativa. El concepto había sido ensayado con éxito en los proyectos para

los hospitales correntinos y en el monumento a Alberto Williams.

¿Cuánto cielo argentino, cuánta pampa, cuanto horizonte y cuánta ciudad había en esa difusa forma aerodinámica, vegetal y velada? Plasmar la *forma ideal* de la bóveda cáscara demandaría, como en todo saber experimental, modelos de simulación que permitieran encontrar la *forma real* del proyecto. La *idea* encarnada en los proyectos para los *Tres hospitales de Corrientes* había atravesado varias prefiguraciones frustradas. Williams había concebido una bóveda de planta cuadrada que debería trabajar por forma, y alcanzar, como una lámina, el menor espesor posible.

Esta condición laminar era la que la convertiría en una bóveda cáscara⁴ de planta cuadrada y sostenida por una sola columna central que se elevaba a trece metros del suelo. Siete modelos se necesitarían hasta alcanzar el resultado buscado. Construir la *forma real* demandó también ajustar y corregir las desviaciones del proyecto: *No era una superficie de revolución. Tampoco hiperbólica. Ni siquiera un paraboloide. Ninguna generatriz apoyaba la magia. Todas eran solo directrices*. Así describía su aventura Luis Santos el director de obra del pabellón.

Williams construía su efímera obra bajo la invocación del canto y la danza sin saber que el Pabellón formaría parte de algunos de los restos que el naufragio moderno dejaría en nuestros confines. La melancolía ética como temple de ánimo de la modernidad estética amenazaba las fuerzas vitales de los herederos de nuestros

³ Santos, L., *Este es el relato de una aventura personal*, en: Amancio Williams, *Pabellón Bunge & Börn*, Revista 3, Buenos Aires, número 9, 1998, pp. 8 y ss.

⁴ Saal, J., *Las bóvedas cáscara*, en: Amancio Williams. *El Pabellón Bunge & Börn*, Revista 3, Buenos Aires, número 9, 1998, pp. 14 y ss. El ingeniero Pizzeti, discípulo de Pier Luigi Nervi, colaboró junto a Helvidia Toscano y Jaco Saal para encontrar la forma apropiada a las solicitudes de la bóveda cáscara.

primeros modernos rioplatenses. El rigor proyectual de Williams, afirmado en un estado de inquietud, afán de experimentación y fruición arquitectónica, fracasaría en el abandono generacional de los ideales de libertad, igualdad, tolerancia y fraternidad.

Prefirió la soledad y la didáctica utópica antes que entregarse a las dudas metafísicas del naufragio: *Preciso y efímero como velado designio de la danza, el Pabellón alcanzó, con su contrapunto de escalas y formas entre la pampa y el cielo, la demostración argentina del Espíritu Nuevo en Arquitectura, justo en el límite de tiempo —la frontera— para la cultura contemporánea, ante la inevitable digresión posmoderna.*

La demolición del Pabellón, —como de tantas otras ilusiones y anhelos proyectuales de la modernidad rioplatense— encerraba una premonitoria y cruel metáfora de uno de los más dolorosos episodios de la vida civil e intelectual argentina: El quiebre del orden democrático, la irrupción de una nueva dictadura militar y la trágica *Noche de los bastones largos*⁵ produjo el éxodo y la diáspora de muchos estudiantes y profesores de las universidades argentinas. La realidad engendraba demonios que no podían ser imaginados.

PURA IMPURA MEZCLA

Las relaciones entre cultura y naturaleza o entre arquitectura y paisaje austral, siempre presentes en los escritos, las obras y proyectos de Horacio Baliero representaban el esfuerzo generacional de dotar a la modernidad rioplaten-

se de herramientas sutiles, —producto de un pensamiento y no de la aplicación de soluciones mecánicas— para generar modelos de síntesis, unidad y armonía.

Esta línea de investigación, a la que el mismo Baliero identificaba como *intervenciones de gran escala sobre el paisaje o el territorio*, había tenido sus resultados más intensos y convincentes en el *Pabellón Argentino en Madrid* y en el *Cementerio Parque de Mar del Plata*. Al referirse a estas obras Baliero señalaba una de las cualidades esenciales en la relación paisaje y proyecto: *Por un lado estas obras semejan ser el resultado de una actitud marcadamente artística, pero, por otro, son respuestas a exigencias crudamente pragmáticas.*

Cuando entre arquitectura, paisaje y territorio se establece una relación fértil deja de ser el arquitecto el protagonista. En los pocos textos⁶ escritos por Horacio Baliero aparece siempre detrás de su inteligente observación del lugar y de la prefiguración del espacio arquitectónico la preocupación general por la técnica, la naturaleza y la cultura.: *No es una primicia decir que la arquitectura ha estado y está condicionada, como lo está, por otra parte, cualquier actividad y que la respuesta cabal y estética a esas condiciones*

⁵ El 28 de junio de 1966 se produce el golpe militar contra el gobierno constitucional de Arturo Humberto Illia. La Universidad de Buenos Aires es intervenida y la ocupación policial en la noche el 29 de julio se realiza con gran violencia, profesores y estudiantes fueron desalojados por la fuerza. Este hecho es conocido como *la noche de los bastones largos*.

⁶ Es inevitable, a pesar de su escasa y tardía producción escrita hacer referencia a su vinculación con la Editorial Nueva Visión: *En Nueva Visión estábamos, junto a Jorge Gri-setti, Francisco Bullrich, Manolo Borthagaray y yo, que dirigía la Colección Arquitectura Contemporánea. Nuestra edición del libro de Rex Martienssen, "La idea del espacio en la arquitectura griega" salió al mismo tiempo que en Sudáfrica. Editamos la primera edición completa de la obra de Bertolt Brecht, cuyas tapas las hizo Alfredo Hlito. Estábamos muy informados, sabíamos lo que editaban las universidades y todo lo que pasaba. Cuando Francisco Bullrich viajó a Bonn, (yo dirigí esos números de la revista), nos envió una gran cantidad de material mostrando lo que se hacía en Alemania y en Inglaterra. Lo mismo cuando Manolo Borthagaray estuvo en Estados Unidos estudiando con Mies van der Rohe.*

es lo que la produce. En estos escritos que recorren ajustadas reflexiones en torno a la escala, el oficio, la enseñanza de la arquitectura, el dibujo y los modelos, la creación aparecía como una constante, en un lenguaje claro y sencillo, el *paisaje* integrado a sutiles observaciones del sitio, la orientación, la luz y los materiales⁷.

Estas reflexiones escritas muchos años después de haber realizado la mayor parte de sus obras, deberán ser considerados más que por su coherencia interna, por la firme voluntad de hacer y concretar manifestada por Baliero en *Arquitectura. La mirada desde el margen*⁸ donde desplegaba, su sabiduría en el hacer, explicando, desde la incertidumbre del margen, sus convicciones y adhesiones en relación al paisaje y el proyecto. Las advertencias proyectuales de Horacio Baliero, se concentraban en las condiciones *crudamente pragmáticas* y sugería que *la respuesta cabal y estética a esas condiciones es lo que la produce*, explicación por cierto comprensible y calificada desde las restricciones éticas proclamadas tanto por la modernidad rioplatense como por la europea.

Las obligaciones éticas de lo moderno no impidieron que temperamentos artísticos como el de Baliero advirtieran las consecuencias del determinismo funcionalista que reducía la realidad *que se despliega en toda verdadera obra de arquitectura*⁹. En el contexto de la renovación generacional de la arquitectura rioplatense de los años sesenta hay que señalar lo que podríamos llamar una preeminencia artística y paisajística de la obra arquitectónica especial-

mente a partir de la influencia que ejerció la renovación arquitectónica brasileña.

El puritanismo rioplatense era refractario a estas influencias exóticas, sin embargo el viaje de Baliero a Brasil significaba la apertura a la intervención cultural del paisaje en su arquitectura: *Amo a Niemeyer, porque entendió el mar, el cielo, el sol, el verde* y a la ductilidad en el manejo de formas libres asociadas hasta entonces con la *sensualidad tropical*. Resulta difícil cuantificar desde el presente el impacto que producía acercarse físicamente a las obras brasileñas¹⁰.

Alvar Aalto está muy presente en su arquitectura y también Richard Neutra, de una especial sensibilidad paisajística¹¹ y con quien Baliero se sentía especialmente identificado¹². Refiriéndose a las casas de Mies van der Rohe y Le Corbusier establece nítidamente las diferencias entre los temperamentos contemplativos de ambos maestros y la actitud dinámica y paisajística de Richard Neutra¹³.

La debilidad y predilección que manifiesta Baliero por Neutra se reconocía en esta otra

¹⁰ Uno de los aspectos más significativos, para nosotros quizás el más trascendente, fue reconocer la comunión de ideas o unidad conceptual entre Oscar Niemeyer y Roberto Burle Marx, entre arquitecto y paisajista o como cuando ambos trabajaron por separado, —en las casas Canoas o Cabanellas, por ejemplo— comprobar que persistía la simbiosis entre arquitectura y paisaje.

¹¹ Richard Neutra durante sus primeros años en Berlín diseñó jardines para Eric Mendelshon. Cuando comenzó a colaborar con Rudolf Schindler, la contribución de Neutra parecía estar restringida al campo del diseño de jardines como en las casas Howe (1925) y Novell (1926). Años más tarde la paisajista Gertrude Aronstein colaboró con Neutra en muchas de sus obras canónicas

¹² La revista *Nueva Visión* publicó una nota bibliográfica de uno de los libros de Neutra, *Survival Trough Design*, en el número 7, 1955, p. 46.

¹³ *Ibidem*, p. 89

⁷ Baliero, H., *Arquitectura. La mirada desde el margen*, Buenos Aires, FADU, 1993.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

reflexión, en la que de manera sencilla y eficaz, explicaba y diferenciaba nuevamente a ambos arquitectos: *Con la concepción del cristal como un muro que se corre y desaparece, Neutra genera un nuevo paisaje interior, y con el uso tan inteligente de los muros bajos, suprime lo inmediato del primer plano trasladando las miradas desde el interior hacia el paisaje lejano. En cambio, un cristal entero como el de la casa Farnsworth, situada en medio de unos árboles fantásticos, ante la primavera, el otoño, la lluvia y el invierno, impone un vínculo que no deja de ser contemplativo*¹⁴. Baliero reconoce en sus obras la importancia del lugar, del clima y del sol, como materiales del proyecto.

Estaba atento al paisaje, a los materiales, a los usos, a las personas que ocuparían lo construido. La arquitectura contribuía a definir la realidad de la que era preciso partir: *Está claro que las características de las condiciones (de proyecto) a tomar en cuenta no son eternas (...)... de otras relaciones con la naturaleza no se puede decir lo mismo aunque no cambien, evidentemente, las condiciones de la propia naturaleza. En efecto, no es el movimiento del sol el que cambió, sino la exigencia, socialmente originada, de una buena orientación para una casa. De la misma forma, el deseo de una buena vista se remonta al descubrimiento —cultural— del paisaje como hecho estético y no a la existencia misma de la naturaleza exterior*¹⁵.

El acento renovador en los diversos episodios de la pretendida superación del racionalismo producía un desplazamiento desde el campo de la arquitectura como objeto utilitario, condicionada históricamente por el uso y las formas constructivas convencionales, hacia

otra arquitectura que entendida como objeto cultural técnico y urbano adquiere una nueva coherencia y sentido: *... para la arquitectura existen condiciones invariables como la naturaleza y, otras variables como las culturales. A las primeras se las encara con la tecnología de la época y hoy no parecieran significar un serio problema; las segundas no se resuelven con la pura tecnología. Los valores simbólicos, emblemáticos, lo que se debe significar, llevan, entre otras cosas, a rescatar olvidos a referirse históricamente o asumir una expresión tecnológica al extremo*¹⁶.

Baliero fue un arquitecto complejo y diverso en la arquitectura moderna rioplatense. Se destacó por evitar las simplificaciones en la que cayeron muchos de sus compañeros de generación. Lo que pareció un punto de partida común generacional, —revisar y perfeccionar las herramientas del proyecto moderno ajustándolo a las necesidades rioplatenses— terminó distanciándolo: *Es aquí donde se abre el camino*¹⁷ diría en la introducción de *La mirada desde el margen*.

EL CEMENTERIO DE PIEDRA

La arquitectura sagrada ocupaba un lugar periférico entre los arquitectos modernos. Acometer estos trabajos no siempre constituyó una oportunidad para saber qué tenía la arquitectura para ofrecer al específico programa de la arquitectura sacra. En el Río de la Plata, Claudio Caveri y Eladio Dieste tuvieron la oportunidad de interpretar las nuevas sensibilidades y necesidades con planteos que anticiparon y prefiguraron cambios y transformaciones en el uso, las formas y el significado de la arquitectura sacra.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

Sin embargo, no existían ni antecedentes, ni oportunidades con arquitecturas destinadas a cementerios, relegadas a un propósito puramente utilitario y constructivo como forma de purgar un pasado ecléctico y alegórico. En el imaginario de la disciplina, estas arquitecturas —*Père Lachaise*, en París o *Recoleta* en Buenos Aires—formaban parte del estigmatizado catálogo Beaux-Arts que desde entonces no habían vuelto a ser consideradas o revisadas.

El cementerio de hecho puede ser considerado como un jardín, aunque de un género singular, porque además de poseer las características típicas de tales estructuras como árboles, plantas y senderos es un monumento destinado a la sepultura. La disposición de la tumba y su ordenación son los elementos centrales de la elaboración de los proyectos de cementerios. En nuestra cultura urbana es frecuente encontrar una acumulación de granito y mármol que reconstruye una ciudad de la memoria con sus calles y pasajes. El ojo no consigue encontrar reposo y la confusión de masas y de piedra produce agobio y angustia.

En la arquitectura moderna sólo Gunnar Asplund, Sigurn Lewerentz y tal vez Carlo Scarpa con la *tumba Brion*, consiguieron producir una ruptura con esta tradición generando nuevos modelos de relación y fusión con el paisaje natural y cultural. En Asplund y Lewerentz, es más comprensible, la tradición del bosque y la sublimación de la muerte a través de la naturaleza. Es posible que Baliero conociera en detalle *el Cementerio del Bosque*, el concurso que ganaron Asplund y Lewerentz en 1915, para el cementerio de Enskede, al sur de Estocolmo y lo tomara como uno de sus referentes.

El proyecto se caracterizaba por tener el eje peatonal compositivo principal de norte

a sur, organizando toda la parte central de la intervención con un punto culminante en la capilla de la Resurrección, semejante a la solución que emplearía Baliero en Mar del Plata. En lugares de sepultura el elemento más importante es la atmósfera de paz y tranquilidad que el ambiente debe sugerir para lograr un momento de tranquilidad y recogimiento del visitante junto a la tumba. Toda la propuesta en el paisaje, de paz y serenidad de Asplund y Lewerentz fue reformulada por Horacio Baliero y Carmen Córdova en el concurso que ganaron para el primer *Cementerio Parque de Mar del Plata* (1964).

En la sinuosidad de una leve vertiente, en forma de hoya¹⁸, que desciende a la ciudad de Mar del Plata y en un paisaje agreste, de suaves lomas y visuales largas interrumpidas ocasionalmente por montes de eucaliptos, Baliero y Córdova interpretaron las excepcionales condiciones del sitio. En la memoria del proyecto, publicado originalmente en una sección de la revista *Summa*, Baliero señalaba que *Se buscó un planteo netamente paisajístico aprovechando la topografía del terreno, en donde la disposición de los árboles responde a un tema de monumentalidad vegetal*. Y más adelante agregaba *Un grupo arquitectónico monumental sin grandilocuencia forma el centro del cementerio*. De estas razones derivan casi todas las decisiones del proyecto que buscaban diseñar con el paisaje, a favor de él, considerando la importancia de esas apacibles lomas que se deslizaban bajo la línea del horizonte contrastando con las tupidas masas de árboles existentes. El recorrido de la mirada fue de-

¹⁸ Esa era la denominación habitual que empleaba Baliero al referirse al cementerio y que repetiría como expresión al referirse al Pabellón Argentino en la Ciudad Universitaria de Madrid.

finiendo usos, lugares y temas. En un cementerio de grandes dimensiones como el de Mar del Plata, Baliero intentaba poner en evidencia el movimiento del terreno y la presencia de los diversos usos propuestos para este singular programa como la capilla, el crematorio y el panteón.

Es coherente erigir un monumento para conmemorar un evento importante de la vida mientras no se pierda el sentido de la proporción cuando se realizan monumentos para quien muere. Baliero, adopta el primer temperamento, proyectando formas que aluden a un sentido social y trascendente de la vida. El cementerio como monumento funerario, —en este caso, la metáfora del bosque— pertenece a la comunidad marplatense y las nuevas formas —como la del panteón— aludirán a la memoria y al recogimiento en comunidad. Es así que a lo largo de una senda vehicular que sigue la trayectoria del sol y la vida se fueron sucediendo diferentes explanadas o plataformas que adoptaron formas alusivas de acceso, paso de cortejos y lugar de homenajes.

En cada uno de estos espacios Baliero dejaba marcas, construyendo acentos horizontales y verticales predominantemente plásticos, elevando como audaces estructuras o enterrando con velados taludes, formas en el espacio, concebidas como contrapunto monumental de los alineamientos de araucarias, de los montes de eucaliptos y coníferas o de las islas de jacarandás: *Desde el principio de la explanada, en la entrada, y durante todo su recorrido, se observa el terreno que va bajando y se ven, iluminados por el sol del norte, a los árboles de color verde claro que se recortan sobre los fondos de colores oscuros, pero iluminados de las coníferas y araucarias. Al proyectar los lugares de enterramiento y sepultura*

Baliero no disponía las diferentes especies de árboles sólo con un propósito utilitario, —como sombra necesaria o para facilitar la orientación—, la elección y disposición de la arboleda obedecían a una idea de unidad orgánica, de la *totalidad al lugar*, como sugiere un escrito de Milton Santos.

El cementerio parque como lugar de recogimiento y memoria impone decisiones que se desplazan desde la celebración individual de la forma *en* el paisaje a la búsqueda de formas de conmemoración *con* el paisaje. La construcción de monumentos verticales no permite a los visitantes sentir aquella sensación de armonía propia de aquellos lugares. El programa inaugura en esta obra una concepción nueva de la dignidad y la belleza al recorrer un espacio sacro predominantemente horizontal.

Con este criterio, el terreno adoptaba las líneas de igual cota formando con sus terrazas un delicado paisaje sembrado de túmulos horizontales entre surcos de hormigón, plantas y flores, como un campo arado, que transmite un sentido de serenidad *con algo de los cultivos incas o los arrozales en zonas de colinas*¹⁹. Si bien, la elección de los árboles era, según Baliero, *esquemática*, obedecía a una idea clara y definida: *La intención de una monumentalidad vegetal dada por las grandes líneas de araucarias que por su estructura crean una gran masa lineal y verde en la altura y no forman una pantalla contra los fondos de otros tonos iluminados por el sol.*

¹⁹ En una entrevista que le realizó Gonzalo Etchegorry, Baliero reitera las mismas imágenes respecto a su concepción paisajística: “el cementerio de Mar del Plata está siguiendo todas las cotas de nivel y marcadas con esos tabiques de hormigón donde van apoyadas las lápidas y que van haciendo contención de tierra porque tiene pendiente y crea los enterratorios en terraza como si fuera un arrozal, que va siguiendo las curvas”.

La capacidad de Baliero en este proyecto era manifestar y hacer visible las múltiples resonancias que contienen los programas destinados a la arquitectura sacra interpretando la sutil materialidad del propósito sacro como un tejido relacional entre arquitectura y paisaje.

UN CUENCO DE CERÁMICA

La dimensión topológica era una aptitud natural de Horacio Baliero al capturar en un golpe de vista las cualidades del lugar e interpretar el tejido invisible de relaciones que se expresan en las dimensiones, proporciones, texturas y colores del entorno transformado en paisaje. El plano que acompañaban las bases y el programa del concurso fue su única impresión con el sitio en el que proyectó el *Colegio Mayor Nuestra*

Señora de Luján, Madrid, (1964): Estábamos construyendo el Cementerio Municipal de Mar del Plata. (...) Fuimos a buscar las bases del concurso y nos dieron el programa, un plano grande con la planimetría del terreno y fotos del lugar. En cuanto miré el plano con atención, me dije: esto es una hoya igual que Mar del Plata, y vislumbré el proyecto. Esa primera idea fue la generadora del todo.

En torno a esa idea primigenia, el proyecto creció abrazando un espacio que como en el cementerio de Mar del Plata aludía a lo social antes que a lo individual. El proyecto de una residencia universitaria era algo inédito en la cultura arquitectónica argentina. Desde el efímero pabellón para la exposición de la Artes Decorativas en París y el pabellón de Noel para la Exposición de Sevilla en 1929 y más allá de



la participación en congresos o eventos internacionales, no habían existido oportunidades para presentar *nuestra* arquitectura en otros ámbitos geográficos.

En el mismo sentido, la tradición moderna había concebido dos ejemplos singulares y enfrentados como el *Pavillon Suisse*, (1930), en la Ciudad Universitaria de París de Le Corbusier y la *Baker House*, en Boston, Massachussets, de Alvar Aalto. Ambas obras representaban espíritus antagónicos y evidenciaban el desplazamiento generacional y conceptual en el interior de la arquitectura. Baliero se identificaba con el temperamento de Aalto y existían muchos puntos en común entre ambas obras, como la persistente búsqueda de un equilibrio entre

las demandas individuales y sociales del programa y la exploración, —en la forma final del edificio— de la unidad en la diversidad o *una unidad vital formada por diferencias*, en palabras de Baliero.

La contundente forma teatral o de tribuna semicircular al paisaje refiere al mismo tiempo una equilibrada participación individual de los residentes en el marco físico elegido como identidad institucional: *Siguiendo el programa, nuestras ideas aceptan la existencia funcional de una parte social y otra privada, pero incluidas en una situación paisajística creada de manera de configurar una totalidad unitaria sin que por ello ahogar cada parte determinada.*



La voluntad de forma no es arbitraria; la interpretación del programa, con la ponderación de usos sociales y privados y la percepción remota del sitio, con sus potencialidades topográficas —una hoya natural en la suave cuesta madrileña— conjuga la respuesta institucional. *De ahí se desprende la mayor adaptación posible a la topografía del terreno, la existencia de un elemento dominante para todas las situaciones del proyecto, como son los techos y la forma envolvente, casi cerrada, que se crea por la identificación de las formas del edificio con las del terreno.*

construcción en torno a un patio, a un espacio abierto, implica que los usos que se desarrollan a su alrededor sean privados.

Esta claridad formal y conceptual la confirma Baliero en la memoria del proyecto: *La vida que allí se realiza la efectúan personas que tienen en común el pertenecer a algo: a una ciudad (el ágora), a una escuela, a una universidad, a un convento. En otras palabras, la idea de comunidad se relaciona estrechamente con estas formas. Por eso el frío anonimato ciudadano del hotel moderno no puede servir de modelo para el edificio que alber-*



Este carácter envolvente, dado por el interior y el exterior, tiene una cierta evocación de patio, de un anfiteatro que diferencia a este edificio de un hospedaje convencional. La

gue a los becarios de nuestro país. Y más adelante señala un aspecto fundamental: ... no hemos querido tampoco conferirle un carácter puramente intimista y por eso, ya al entrar al hall se abre la

vista a través de las grandes vidrieras de las salas de estar y del comedor, hacia el paisaje con visión cinemascópica. La amplia terraza completa esta posibilidad de horizonte.

El viaje a España²⁰ para construir el proyecto y su permanencia a lo largo de dos años le permitieron confirmar o modificar algunos aspectos de la solución propuesta. Su mirada formada en las experiencias, dimensiones y

cualidades del paisaje sudamericano recorría con algunas preocupaciones, —como llevar adelante su obra en una ciudad ajena pero al mismo tiempo afectivamente cercana—, con otros instrumentos y diferentes prejuicios, la tierra de sus antepasados: *Viajé a España para conocer el lugar donde iba a construir mi obra. Recorrí y fui tomando apuntes, me llené los ojos de España, su gente, sus gustos, sus costumbres, sus casas, su clima, el entorno.*



20 Durante su permanencia en España Baliero entabló amistad con un grupo de intelectuales españoles entre los que se encontraban Rafael Moneo y Antonio Fernández Alba, que le sugerían quedarse y trabajar en España. *Yo no jugaba a ser español, era un argentino trabajando en España, haciendo el Pabellón Argentino en la Ciudad Universitaria de Madrid. No quería hacer mis obras allí, sino aquí, en el Río de la Plata, donde están mis raíces.*

Su cuaderno de viajes testimoniaban sus registros, sus apuntes de La Alhambra y El Escorial, los recortes de su mirada: *Los curas me divertían. Había muchos, pero uno que vi, corriendo con su paraguas en la lluvia me fascinó. Lo dibujé en seguida, en fresco, para no dejarme nada en el*

tintero. Todo me encantó. No se trata de observar, lo que parece definir una actividad de microscopio, sino de vivir. Su mirada era diferente, no se trataba de clasificar, ni producir eruditas taxonomías urbanas y arquitectónicas.

Baliero se proponía interpretar desde la subjetividad de la modernidad americana, relaciones para *vivir*, para producir nueva vida, alumbrar lo nuevo: *Ante las cubiertas catalanas, el ladrillo en los muros, los alcornoques sin corteza chorreando savia roja, sobre la tierra roja de España, resolví cambiar los revoques blancos del proyecto original por ladrillos vistos y sentí que el edificio y yo adquiriríamos pertenencia a esa tierra, nueva para mí*²¹. Admitía su capacidad de interpretar el paisaje, los sitios y lugares donde se realizarían sus proyectos, su mirada paisajística: *la intención es tomar de ese paisaje lo que ese paisaje te brinde, y te está diciendo, porque te lo está diciendo a gritos. No podés imponer un paisaje al paisaje.*

Sus definiciones recientes respecto al paisaje y la arquitectura llegaron a expresar los nuevos conceptos emergentes: *Me gusta cuando hay realmente un lugar, un paisaje exterior, cuando hay una extensión más o menos grande; porque para mí forma parte de la arquitectura, no es hacer*

*un exterior o un interior, no está separado.... Concepciones de unidad y diversidad, conjunto y parte que en manos habilidosas e inteligencias sutiles son fáciles de comprender, como cuando Le Corbusier advertía: *arquitectura en todo, urbanismo en todo.**

Conocía como pocos el territorio que habitaba: el delta del Río Paraná, el paisaje costero, el Río de la Plata, las sierras de la Ventana, la pampa... En una entrevista, su interlocutor le preguntó si tenía un conocimiento anterior de los lugares en los que le correspondía actuar, a lo que Baliero contestó: *A Mar del Plata y al cementerio los conocía perfectamente de chico. Siempre estuve en contacto con el campo. Conocía muchísimas estancias. Hice una en Laboulaye al sur de Córdoba, la casa de la prima Coca en Tandil, Balcarce, todo eso lo conozco también de chico. Sé cómo es, cómo aparece la piedra, de qué color es. Tiene algo de Escocia, la misma formación. Esas sierras achatadas, al lado del río. Hasta el cabo Corrientes es así, lo conozco de toda la vida, lo mismo que San Isidro y la costa. Entonces podés tener una visión distinta del Río de la Plata que del Paraná, con respecto a un rosarino.*

Su lugar en el mundo era el Río de la Plata. Sus comentarios y sus dibujos demostraban la capacidad de interpretar con su mirada las condiciones de producción del contexto en el que se construiría la obras y las cualidades intangibles y materiales del lugar: *Soy del Río de la Plata desde que nací, da la impresión de riacho, pero es uno de los ríos más importantes del mundo junto con el Mississippi, el Nilo y otros tres más, Eso de no ver la otra orilla, para mí no es más río. Yo soy porteño, o uruguayo, entonces conocés eso. Y las casas de Colonia tenían que ser estiradas, con una orientación noroeste, oeste, tienen todo el río adelante, las islas ahí abajo, la puesta del sol, ziba*

²¹ Baliero modificó en varios aspectos el proyecto sin alterar su esencia original. *Cuando supe que allí revocar era más caro que el ladrillo visto, porque el revoque se importaba de Suiza y que la chapa del techo originalmente pensada hubiera producido un calor infernal en las logias, el edificio fue de ladrillo visto y los techos como una cubierta catalana, o decir también de ladrillo visto. Parecía sensato aplicar una forma constructiva que conocían hace quinientos o seiscientos años, y que formaba parte del paisaje madrileño. En la opción por el ladrillo, también fue determinante en su decisión reconocer la tradición ladrillera de Madrid: El edificio de Madrid es todo ladrillo porque Madrid es todo ladrillo, o más bien era, pues los mismos madrileños, lamentablemente, han terminado por cambiar este aspecto de su arquitectura urbana.*

*a dar la buena orientación mirando nada? Es un paisaje único en el mundo*²².

DOS CASAS EN PUNTA PIEDRA

Una de sus últimas obras de Baliero realizada en Punta Piedras (1989-1992), cerca de la ciudad de Punta del Este, en Uruguay, confirma y ratifica su pertenencia al Río de la Plata. Baliero como muchos argentinos, tienen o han tenido una segunda casa en Uruguay para el ocio invernal o estival. Carmen Córdova y Horacio Baliero disfrutaron Colonia como ciudad adoptiva.

La casa en Punta Piedras la realizaron para un matrimonio amigo, vecinos de Colonia, ella pintora y él poeta que decidieron cambiar el paisaje rioplatense por un paisaje frente al mar. La casa, compacta en dos niveles buscando con su lado mayor el dominio visual sobre el paisaje, sorprende con dinteles a diferentes alturas, pensada desde las visuales interiores.

Una segunda casa para huéspedes establece un singular diálogo al buscar decididamente la altura, elevándose como una torre mirador. La torre no era una decisión de Baliero sino de su amigo y socio Ernesto Katzenstein, otro reconocido arquitecto argentino.

Baliero desconfiaba de esta decisión porque no respondía a su temperamento proyectual: *Es la antítesis de lo que yo hago. Partir de una forma abstracta....* La observación es muy pertinente, porque sugiere con mucha franqueza y síntesis, lo que hemos intentado presentar como una instalación en el paisaje. Baliero se acerca a otros modos o procedimientos que sugieren una operación de proyecto con el paisaje, en el que los límites entre interior y exterior no existen en términos absolutos.

Baliero proyecta un exterior como un interior, pero además su mirada no es estática o puramente contemplativa: *...Ante la inmensidad exterior de Punta Piedras, es como si estuvieras parado en un punto. Al mover un poco la vista, ves todo. Y debido a la gran distancia del horizonte y del mar todo se ve de cierto modo igual. Ante eso, lo construido es tan breve, tan mínimo con relación al exterior, que en lugar de situar la casa ante un todo único, en una visión única, deben darse diferentes enfoques que compongan distintas relaciones con el exterior.*

La mirada de Baliero encarnaba el momento culminante de la mirada paisajista en el Río de la Plata. En un pasaje de *El ojo y el espíritu*, Merleau Ponty reproduce una serie de citas apropiadas para revisar desde el presente, nuestra mirada: *Yo pienso que Cézanne ha buscado la profundidad toda su vida, dice Giacometti y Robert Delaunay: La profundidad es la nueva inspiración. Cuatro siglos después de las soluciones del renacimiento y tres siglos después de Descartes, la profundidad es siempre nueva, exigiendo que se la busque, no una vez en la vida sino toda una vida.* Si nos sustrajéramos del sentido literal de las palabras y reemplazáramos *profundidad* por *paisaje* ambas concepciones, —como la *perspectiva*— surgidas en el espacio de la mirada pictórica podrían identificar nuestras dudas, vacilaciones y certezas contemporáneas, apropiándonos de las palabras de Merleau-Ponty: *El paisaje americano es la nueva inspiración. El paisaje es siempre nuevo, porque exige que se lo busque, no una vez, sino toda la vida.*

²² Echegorry, Gonzalo, *Sitio y arquitectura*, en *Contextos*, número 12, Buenos Aires, 2003, p. 12.