UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS "MARIO J. BUSCHIAZZO"

29

1992 - 1993

Versión digitalizada para su difusión en medios electrónicos por la Arquitecta Yesica Soledad Lamanna

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

A N A L E S

del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

"Mario J. Buschiazzo"

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Rector
Doctor Oscar Schuberoff

Vicerrector
Doctor Alberto Boveris

FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

Decano
Arquitecto Berardo Dujovne

Vicedecano
Arquitecto Reinaldo Leiro

Secretario de Investigación en Ciencia y Técnica
Arquitecto Roberto Doberti

Prosecretarios
Arquitecta Margarita V Gutman
Arquitecto Marcelo De Cusatis

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E
INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
"MARIO J. BUSCHIAZZO"

Director
Arquitecto Alberto de Paula

Director Adjunto
Arquitecto Jorge Ramos

ANALES DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E
INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
"MARIO J. BUSCHIAZZO"

Editores
Arquitecto Julio Cacciatore
Arquitecto Alberto Petrina

ANALES

DEL INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS "MARIO J. BUSCHIAZZO"

29

1992 · 1993

Las opiniones vertidas en los trabajos publicados no reflejan necesariamente la postura académica del Instituto, siendo de exclusiva responsabilidad de sus respectivos autores.

El material publicado en los **Anales** podrá ser reproducido total o parcialmente a condición de citar la fuente original.

Toda correspondencia o canje debe dirigirse a:

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" *Director*
Ciudad Universitaria, Pabellón 3, Piso 4, Núñez, (1428) Buenos Aires, Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723
I.S.B.N. N° 950 - 29 - 0511 - 3

CARTA DEL DIRECTOR

La normalización universitaria argentina alcanzó en 1992 al Instituto de Arte Americano, al convocarse por primera vez un concurso abierto de selección para designar un Director, cuyo período de gestión quedó previsto en el reglamento respectivo. Mediante ese procedimiento, me correspondió el honor de suceder en su cargo a nuestro amigo y colega Pancho Liernur quien, a los méritos de su desempeño, ha agregado el haber sido artífice de su propia sucesión y, en consecuencia, estoy al frente de este organismo como quinto Director, desde su creación el 24 de julio de 1946.

Sostuve al presentarme a ese concurso, que el desarrollo de investigaciones estéticas y estudios sobre el arte americano, a partir de una sede rioplatense, genera, enriquece y actualiza en forma permanente una óptica original y particular para el análisis, la interpretación y la comprensión del patrimonio cultural y del pensamiento teórico en estas materias, con resultados aplicables en las áreas de la docencia, la planificación del espacio, la preservación de bienes culturales, la crítica y la promoción del conocimiento, en escalas local, regional, nacional e internacional. Es, por lo tanto, un aporte de extrema importancia el que este Instituto hace como operador social de la Universidad de Buenos Aires, respecto de la definición del perfil de identidad de los diversos grupos culturales que han creado y continúan creando el patrimonio artístico, arquitectónico y urbano de nuestros pueblos.

Dentro de la prolongada y fecunda trayectoria de nuestro Instituto, estos **Anales** han sido el medio de enlace entre los americanistas de las más diversas latitudes de nuestro continente, y también de España y otros países, integrantes de esta

perseverante familia de colegas que cultivan la investigación científica y la exaltan como instrumento para promover el conocimiento del pasado histórico y la realidad actual del patrimonio artístico, urbano y arquitectónico, y esclarecer la identidad cultural de esta vapuleada pero cierta hermandad de pueblos.

La edición de este número 29 de los **Anales**, a seis años de distancia del anterior que, a su vez, tuvo un trienio de retraso respecto de la edición que lo precedió, hace notoria una de las dificultades que atraviesa la vida científica argentina en orden a la transferencia y difusión de los resultados de trabajos arduos y perseverantes; y la presente edición no es el producto suntuario de una abundancia de recursos, sino de un real esfuerzo presupuestario de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, auxiliada por el Banco de la Provincia de Buenos Aires, que asumió la coedición en el marco de un convenio de cooperación suscripto el 14 de julio de 1993.

Felizmente las dificultades que, por lo generalizadas, a todos nos afectan, no han impedido que aparezcan publicaciones de nuestra especialidad, tanto en nuestro país como en el exterior; las notas bibliográficas del presente número dan una idea de esto. Sabemos que hay más trabajos editados durante estos últimos años, y a sus autores les pedimos que los hagan llegar al Instituto, no sólo para dar noticia de ellos, sino también para incorporarlos a nuestra biblioteca y ampliar el servicio que presta a los estudiosos del tema. Sabemos también que hay muchos más trabajos inéditos que merecen ser conocidos, y proponemos que los envíen a la dirección del Instituto para que el comité de referato los tenga presentes a la hora de compilar los próximos números de estos **Anales.**

Y por último, me tomo la libertad de expresar un sentimiento personal: cuando en 1960 vi publicado mi primer artículo en el número 13 de estos **Anales**, ni por asomo sospechaba que treinta y dos años después llegaría a estar como Director del Instituto en el mismo escritorio que utilizaba entonces don Mario J. Buschiazzo, y las presentes líneas desean ser un homenaje agradecido a su memoria. He sido

colaborador habitual de estas páginas durante mucho tiempo, y sé muy bien que nadie tuvo necesidad de recomendaciones ni acomodos para que don Mario publicara su trabajo si lo merecía; en caso contrario, tampoco valía la pena intentarlo. Y así debe ser, porque el esfuerzo de los argentinos para sostener esta revista no debe malversarse, y la excelencia del material que se recopile debe marcar el cumplimiento de un compromiso serio, antiguo y permanente de quienes integramos este Instituto, ante la comunidad científica y el pueblo al que pertenecemos.

Hasta la próxima...

Alberto de Paula (CONICET)

EDITORIAL

La presente entrega de los **Anales** del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" recoge en sus páginas material producido por sus investigadores (así como por algunos destacados colegas del interior del país y de otros países hermanos) durante la primera mitad de la década del 90.

Durante estos años la Argentina ha vivido la fructífera consolidación de su estabilidad política y de su despegue macroeconómico, así como el indispensable gesto de revaloración de su presencia internacional. Una nueva elección presidencial (la tercera consecutiva desde la recuperación democrática) nos permitió alcanzar una continuidad institucional de la que la Nación no gozaba desde 1930. Asimismo, en 1996 los ciudadanos de Buenos Aires pudimos darnos por primera vez un Gobierno elegido en forma directa, hecho que vino a reforzar este panorama general de legitimidad y ordenamiento republicanos.

Paralelamente, nuestra Universidad ha ido recuperando buena parte del prestigio académico desbaratado a partir de 1966 (y llevado a su nivel más bajo durante la dictadura militar que nos asolara entre 1976 y 1983), para volver a integrar sus cuadros docentes y de investigación. El proceso ha resultado ser de arduo y lento desarrollo, porque todos sabemos que la construcción responsable requiere de tiempos muy distintos que los brevísimos que bastan para el aniquilamiento, pero se está trabajando seriamente en ello.

El correlato de tal marco general en nuestra propia casa ha permitido el sostenido fortalecimiento de un clima de pluralidad que, además de ser condición irrenunciable de la vida académica, asegura la más satisfactoria representatividad de todas las

corrientes de opinión presentes en la actual Facultad. Sin duda ésta es la mejor atmósfera posible para festejar el 50° aniversario de su creación, que acabamos de celebrar con una serie de actos a los que viene a sumarse esta nueva edición de los **Anales.**

El mismo espíritu ha prevalecido, a su vez, dentro del Instituto de Arte Americano, que ha sentado las bases de su propia institucionalización y, junto con ella, ha retomado el rumbo de excelencia que le otorgara su ilustre fundador, don Mario Buschiazzo, cuyo recuerdo nos toca tan de cerca en este año especialmente memorable.

El número que aquí presentamos incluye una serie de ensayos e investigaciones que van desde el proceso evolutivo del urbanismo hispanoamericano del siglo XVI hasta diversos enfoques sobre la temática de la Modernidad, asunto sobre el que, en esta última etapa, hemos puesto un particular énfasis.

Comencemos, pues, por referimos a Alberto Nicolini, quien ha venido desarrollando desde hace décadas una tarea investigativa de enorme trascendencia y solidez, que lo sitúa como uno de los más relevantes historiadores de la arquitectura americana y que ha contribuido a que la Escuela de Tucumán mantenga (al menos en esta área) el prestigio académico que la hiciera otrora famosa.

El trabajo aquí publicado toca uno de los temas que el autor abarca con mayor autoridad: el de la evolución de la ciudad hispanoamericana durante el XVI. Es así que Nicoliní explicita el devenir empírico de los asentamientos del continente, señalando sus principales rasgos genealógicos (la planificación urbana medieval española, las teorías y utopías del Renacimiento italiano, las precisas instrucciones reales y la persistencia de ciertos patrones poblacionales precolombinos), los que vendrían a confluir con el urgente pragmatismo de los fundadores. Su brillante ensayo arroja nueva luz sobre la historia de una de las tipologías urbanas más trascendentes de Occidente, analizándola tanto en su flexible funcionalidad como en su asombrosa

capacidad de adaptación y permanencia.

Rafael Iglesia, a su vez, incursiona con su habitual talento en la disección de los riquísimos textos de viaje sarmientinos, a los que, más allá de las reflexiones de carácter urbanístico, expone en toda su fascinante vitalidad. Vuelve a nosotros el deslumbramiento de Sarmiento por París (su paradigma cultural hasta su conocimiento de los Estados Unidos), deslumbramiento que no registra, al menos racionalmente, la barbarie subyacente en el modelo idolatrado de la Europa industrial, aquella que su contemporáneo Alberdi considerara, en cambio, "mil veces más desastrosa para la civilización verdadera que la de todos los salvajes de la América desierta".

Sigue luego el interesante artículo de Sonia Berjman, dedicado a rescatar la memoria y la obra de Eugéne Courtois, paisajista actuante en el Buenos Aires que se estructuraba como gran ciudad bajo el impulso urbanístico haussmanniano introducido por la Generación del 80. Hombre de acción antes que teorizador, Courtois adhirió fervientemente a los conceptos estéticos e higiénicos de esta modelística, dejándonos como legado de su paso por la Dirección de Paseos, entre otros muchos, el diseño de la Plaza Intendente Alvear, en la Recoleta, que reúne hoy en el recuerdo común al creador y a aquel inspirado primer jefe comunal de la ciudad que fuera su contratante.

Nuestros invitados iberoamericanos de esta entrega son el venezolano Martín Padrón y el uruguayo Juan Pedro Margenat. El primero, destacado investigador del extraordinario proceso que la Modernidad arquitectónica desplegara en su patria, nos ofrece un completo panorama de la transformación urbana de Caracas en los treinta años que van de 1928 a 1958. El trayecto que lleva de la adormecida ciudad colonial-republicana de techos colorados a la metrópolis sembrada de rascacielos y autopistas reconoce estaciones e hitos: el Plan Rotival (1938), luego Plan Rector (1942); la urbanización de Carlos Raúl Villanueva para el barrio "El Silencio" (1945); el fuerte impulso a la obra pública bajo la Presidencia de Pérez Jiménez y el Plan Regulador de 1951. A ello habrá de sumarse, aproximadamente desde 1949, el decidido desembarco

de la estética corbusierana reflejada en el Centro Simón Bolívar y, pocos años después (con personalísimo y magistral aliento propio), en la espléndida Ciudad Universitaria de Villanueva.

En cuanto a Margenat, nos presenta otro caso ejemplar de la Arquitectura Moderna sudamericana: el de Mario Payssé Reyes. El gran discípulo de Vilamajó abrirá un camino de profunda fusión entre las artes, exhibiendo una fuerte identificación compositiva y cromática con el célebre taller de Joaquín Torres García, paralela a sus búsquedas de un "sesgo nacional" reflejado en la materialidad de la obra. Cabe agregar que esta orientación general, con sus matices y variantes, sería compartida por muchos otros creadores orientales, entre quienes resulta imposible soslayar a Eladio Dieste.

Y enseguida el repaso a otro ícono moderno del Uruguay: la hostería "La Solana del Mar". Pero, en este caso, la impar creación del catalán Bonet es abordada por el argentino Pablo Doval. La implantación magistral del edificio en el paisaje, emergiendo entre las dunas, supone uno de los más equilibrados y originales gestos de la arquitectura de fines de los 40, feliz y rara oportunidad como lo señala Doval de "construir en un lugar paradisíaco, virgen, para una clientela refinada y ávida de "modernidad".

Cerrando la publicación, los certeros "Apuntes" de Javier Sáez. El autor efectúa un buen ejercicio de análisis tipológico del "Estilo Mar del Plata", cuya imagen superidealizada e idílica viene ocupando un espacio insospechadamente extenso (tanto geográfica como cronológicamente) en el imaginario colectivo argentino. En efecto, el pequeño *porch* enmarcado por canteros revestidos con la piedra típica del lugar, las paredes blancas y el techado a varias aguas de tejas a la española, han terminado conformando una visión paradigmática de la vivienda como cálido "refugio" familiar que excede, con mucho, el marco, la época y hasta las intenciones originales de su concreción. Sáez interpreta todo esto (y aun otras circunstancias inasibles), señalando con inocultable sarcasmo el itinerario que lleva desde las exclusivas residencias

veraniegas de la gran burguesía de las dos primeras décadas del siglo al *chalet* pintoresquista de los 30 y los 40 para desembocar, finalmente, en las características arquitectónicas que adopta el fenómeno del turismo masivo bajo el primer peronismo.

Alberto Petrina

LA TRAZA DE LA CIUDAD HISPANOAMERICANA EN EL SIGLO XVI

Alberto Nicolini

A M.J.B., E.M.D., E.W.P. y *A.B.C.*

I. EL SISTEMA TERRITORIAL

1. El *sistema* de ciudades en el nuevo continente

Las ciudades hispanoamericanas fueron los centros de poder desde los cuales se estructuró la administración del Imperio Español en el nuevo continente. El sistema de ciudades constituyó una red, en cuya trama los nudos fueron reductos de españoles rodeados por un territorio indígena extenso y frecuentemente hostil. Aparte de desempeñar este papel primario, algunas ciudades se destacaron de las demás por sus peculiaridades funcionales, muchas veces condicionadas por las circunstancias geográficas del emplazamiento. Así, la ubicación costera y el consiguiente puerto favorecieron el desarrollo de ciudades comerciales, cuya prosperidad aumentaba si se encontraban a lo largo de alguna de las rutas troncales desde España, como Santo Domingo, La Habana, Veracruz, Portobelo, Panamá o Callao. Por otra parte, la riqueza de yacimientos de oro o plata motivó el surgimiento de ciudades mineras como Guanajuato, Zacatecas o Potosí.

Pero a medida que el Imperio se afianzó, durante el siglo XVI, la administración fue jerarquizando algunos de estos nuevos centros urbanos. Otorgó la condición de

"capitales" de los dos flamantes virreinatos (Nueva España y el Perú) a las ciudades de México y Lima, respectivamente, gracias a lo cual ellas ocuparon un indiscutido primer rango acumulando las principales funciones administrativas, religiosas, de educación y de salud. Para 1630, según los datos de Vázquez de Espinosa procesados por Hardoy, en un segundo rango había ciudades cuya población variaba entre 500 y 4000 vecinos, que ocupaban funciones de capitales regionales, como Santo Domingo, La Habana, Puebla, Tlaxcala, Cholula, Guatemala, Bogotá, Quito, Callao y Cuzco, y otras, como Guanajuato, Zacatecas, Potosí y Oruro, que eran importantes centros mineros. En los rangos sucesivos se encontraban las ciudades con funciones administrativas, religiosas, de educación y de salud de menor jerarquía, y cuyas poblaciones alcanzaban a lo sumo, a 400 vecinos para 1630[1].

2. Ciudad y territorio

La ciudad formó un todo funcional con un área rural circundante, cuyos límites respecto de las áreas de jurisdicción de las otras ciudades fueron definiéndose poco a poco y contribuyeron, dos siglos y medio después, a la determinación de las fronteras de los estados o provincias republicanos. La "ciudad-región", es decir, la ciudad y su territorio, formó un conjunto funcional sobre el que descansaron la organización social y la economía agraria del período virreinal. El régimen de encomiendas supeditó la modalidad de uso del territorio, en parte, a las prácticas prehispánicas, pero en las áreas americanas con escasa densidad poblacional indígena, más allá de la calle de ronda, que actuó como borde urbano-rural, el territorio se distribuyó entre los distintos usos mediante una disposición radio-concéntrica respecto del centro urbano. Así se dispusieron, en anillos sucesivos, el ejido, con la amplitud suficiente para absorber el

[1] Hardoy, Jorge Enrique y Carmen Aronovich, "Escalas y funciones urbanas en América Hispánica hacia el año 1600. Primeras conclusiones", en **El proceso de urbanización en América desde sus orígenes hasta nuestros días**, simposio del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas, Editorial del Instituto, Buenos Aires, 1969, pp. 171-208.

crecimiento urbano, destinado a recreo de los vecinos y .paso libre para los ganados; las dehesas, para pastoreo del ganado de la ciudad; las chacras, para cultivo de cereales y huerta, y las estancias, para la cría de ganado mayor. Este esquema práctico, recogido luego por la legislación, configuraba una verdadera zonificación del territorio que, en teoría, planteaba una distancia mínima entre centro urbanos de unos 40 kilómetros[2].

II. LA GÉNESIS DEL TIPO URBANO: LA TRAZA EN CUADRÍCULA

3. El origen de la cuadrícula hispanoamericana

Mucho se ha debatido sobre los antecedentes históricos, remotos o inmediatos, urbanísticos o literarios, europeos o americanos, que pudieron haber tenido influencias en la definición del tipo de ciudad que se concretó. Sobre el particular, es necesario consultar por lo menos, a Stanislavsky, Palm, Guarda, Gakenheimer, Kubler, Benevolo, Borah, Zawisza, Hardoy, Davanzo, Lluberes, Martínez, Gutiérrez, Terán y Salcedo[3].

---

[2] de Paula, Alberto S. J., "La ciudad y la región en el planeamiento indiano", en **América N°** 1, **Buenos** Aires, 1976, pp. 21-32.

[3] Stanislavsky, Dan, "The origin and spread of the grid-pattern town" y "Early Spanish Town Planning **in the** New World", en **The Geographical Review,** Vol. 36, 1946, pp. 105-120, y Vol. 37, 1947, pp.94- 105; Palm, Erwin W., **Los orígenes del urbanismo imperial en América,** Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1951, y **Los monumentos arquitectónicos de La Española,** Universidad de Santo Domingo, Ciudad Trujillo, 1955; Guarda, Gabriel O.S.B., **Santo Tomás de Aquino y las fuentes del urbanismo indiano,** Santiago de Chile, 1965; Gakenheimer, Ralph A., "Decisions of Cabildos on Urban Physical Structure", en **Actas** del XXXVII Congreso de Americanistas, Vol. 1, pp. 241-260, Mar del Plata, **1966;** Kubler, George, "Ciudades y cultura en el período colonial de América Latina", en **Boletín** del **C.I.H.E. N°** 1, Caracas,1964; Benevolo, Leonardo, "Las nuevas ciudades fundadas en el siglo XVI en América Latina", en **Boletín** del C.I.H.E. N° 9, Caracas, 1968; Borah, Woodrow, "European culture influence in the formation of the first plan for urban centers that has lasted to our time", en **Actas** del Simposio "El proceso de urbanización en América desde sus orígenes hasta nuestros días", del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas, Vol. 2, pp. 36-54, Lima, 1972; Zawisza, Leszek M., "Fundación de las ciudades hispanoamericanas", en **Boletín** del C.I.H.E. N° 13, Caracas, 1972; Hardoy, Jorge Enrique, "El modelo clásico de la ciudad colonial hispanoamericana", en **Actas** del XXXVIII Congreso Internacional de Americanistas, München, 1972, y "La forma de las ciudades coloniales en Hispanoamérica", en **Psicon N° 5,** año 11, Milano, octubre-diciembre 1975; Davanzo, Raffaele, "IT sistema amministrativo e la legislazione urbanistica", en **Psicon** N° 5, año II, Milano, octubre-diciembre 1975; Lluberes, Pedro, "El damero y su evolución en el mundo occidental", en **Boletín** del C.I.H.E. N° 21, Caracas, 1975; Martínez, Carlos, "Bogotá. Sinopsis sobre su evolución urbana", **Escala,** Bogotá, 1976; Gutiérrez, Ramón, **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica,** Cátedra, Madrid, 1983; Gutiérrez Ramón y Jorge Enrique Hardoy, "La ciudad hispanoamericana en el siglo XVI", en **La ciudad Iberoamericana,** CEHOPU, Madrid, 1987; Terán, Fernando de, **La ciudad**

Suelen mencionarse cinco principales antecedentes relacionados con el diseño de la traza urbana que se adoptó: la experiencia de las ciudades planificadas medievales, en particular de las españolas; las teorías urbanísticas del Renacimiento italiano, basadas en textos literarios como los de Vitrubio, Vegecio o Santo Tomás[4]; el cumplimiento de precisas instrucciones reales; la influencia del ordenamiento urbano rectilíneo prehispánico, y el resultado de una actitud práctica para resolver el problema de la manera más racional posible. Luego de décadas de controversias, parece evidente que ninguno de estos argumentos "puede mantenerse como una explicación integrar"[5]. En cambio, si intentamos ubicar cada uno de aquellos antecedentes en su lugar geográfico y en su momento histórico a lo largo del siglo XVI, a medida que el proceso fundacional avanzó desde España hacia América, entonces el relato de los hechos adquiere visos de cierta lógica.

La cuadrícula no era el diseño estructural que organizaba los espacios urbanos en los que vivía la mayor parte de los españoles a fines del siglo XV. Sin embargo, desde el siglo XIII, en España y en el resto de Europa, se habían planificado y construído cientos de ciudades regulares rectilíneas, de las cuales las más conocidas son las *bastides* del sudeste de Francia[6], las *terre nuove florentinas*[7] y, entre las españolas, Villareal de Castellón, Santa Fe de Granada y los puertos andaluces como Puerto Real de Cádiz, Puerto de Santa María o Chipiona[8]. Todas estas fundaciones medievales tuvieron trazas rectilíneas y aún ortogonales, pero nunca la regularidad extrema de las cuadrículas

---

hispanoamericana. El sueño de un orden, CEHOPU, Madrid, 1989; Salcedo, Jaime, "El modelo urbano aplicado a la América Española. Su génesis y desarrollo teórico práctico", en **Estudios sobre urbanismo iberoamericano. Siglos XVI al XVIII,** Junta de Andalucía, Sevilla, 1990. Para consulta de cartografía apropiada: Chueca Goitía, Fernando, Leopoldo Torres Balbás y Julio González y González, **Planos de ciudades americanas y filipinas existentes en el Archivo de Indias,** 2 volúmenes, Madrid, 1955; Aguilera Rojas, Javier, Luis Moreno Rexach, **Urbanismo español en América,** Madrid, 1973; Terán, Fernando de, op. cit.; Hardoy, Jorge Enrique, **Cartografía urbana colonial de América Latina y el Caribe,** Buenos Aires, 1991.

[4] Guarda, Gabriel, op. cit., p. 41.

[5] Lluberes, Pedro, op. cit., p. 59.

[6] Lavedan, Pierre, **Histoire de l' Urbanisme. Antiquité-Moyen Age,** H. Laurens, París, 1926, pp. 309-369; Higounet, Charles, "Les bastides en question", en **Urbanisme** N° 173-174, París, 1979.

[7] Moretti, Italo, **Le "terre nuove" del contado florentino,** Firenze, 1979.

[8] Jiménez Martin, Alfonso, "Tipología de las ciudades andaluzas: siglos XIII al XVI", en Francisco de Solano (director), **Historia urbana de Iberoamérica,** Madrid, 1987.

americanas. En cambio, las *Ordinacions* de Jaime II, por las cuales en 1300 el rey de Mallorca planteó un desarrollo regional en toda la isla, tuvieron como una de sus consecuencias la fundación de catorce nuevas poblaciones destinadas a cien familias de colonos cada una. Las *pobles* se trazaron con una notable regularidad, y en dos casos, Petra y Sa Pobla, la cuadrícula fue perfecta y las manzanas cuadradas se dividieron en 4 solares también cuadrados. Las *Ordinacions* sólo fijaron las medidas de los solares (un "cuartón", o sea, 42 metros de lado) y de las calles (un "destre" y medio, es decir, 6,32 metros)[9]; por lo tanto, alcanzaron un tamaño muy superior al de la mayoría de los casos continentales, muy semejante al que sería común en las ciudades de América.

En el camino hacia el nuevo continente hay que anotar como antecedente la experiencia de urbanismo regular de las islas Canarias, esas "primeras Antillas"[10] que fueron colonizadas con escasa anticipación a la empresa americana de España. En efecto, en dos de las nuevas ciudades canarias podemos verificar una cierta regularidad. En La Laguna, situada en la isla de Tenerife, fundada entre la última década del siglo XV y la primera del XVI, se adoptó un diseño con un primer grado de regularidad: su traza estuvo constituida por una serie de calles rectas, no paralelas, cruzadas por otras en sentido transversal, también rectas y no paralelas. San Sebastián, de la isla de La Gomera (tal como aparecía en 1588), era una pequeña ciudad con una traza ortogonal encerrando manzanas desiguales[11].

Aún hoy, a ojos de un hispanoamericano, el paisaje urbano que se percibe, tanto en Puerto Real y Santa Fe, como en Petra de Mallorca, Levis de Gascuña o Cascina de Toscana, resulta notablemente familiar, a pesar de que casi todas estas ciudades poseen una escala menor. Algo semejante ocurre con los nuevos barrios que se agregaron a los viejos cascos urbanos andaluces hacia fines de la Edad Media. Uno de los casos más

---

[9] Alomar, Gabriel, **Urbanismo regional en la Edad Media. Las "Ordinacions" de Jaime II (1300) en el Reino de Mallorca,** Barcelona, 1976.

[10] Morales Padrón, "Las Canarias: primeras Antillas", en **Canarias y América,** Madrid, 1988, p. 59.

[11] Nicolini, Alberto, "El urbanismo regular y la iglesia mudéjar-clasicista en España y América", en IX Coloquio de Historia canario-americana, Las Palmas, noviembre-diciembre 1990.

notorios es el del cuadrante noroeste de Sevilla (el definido por las actuales calles Alfonso XII y Jesús del Gran Poder, que incluye los barrios de San Vicente y San Lorenzo), cuyo esquema de calles rectilíneas que se cortan en forma ortogonal se destaca con nitidez del resto del trazado de la vieja ciudad, como puede verificarse en el plano de Olavide de 1771[12].

Es decir, que tanto en la concepción geométrica de la traza rectilínea como en el paisaje urbano resultante de dicha traza, existía en la Europa de fines del siglo XV abundante experiencia de nuevas ciudades, y sabemos que dos de ellas (Puerto Real y Santa Fe) estuvieron íntimamente asociadas a la geografía y a la historia del proceso de descubrimiento y colonización de América.

El primer paso de reconocida significación en América lo dio Nicolás de Ovando, en ocasión del traslado de la ciudad de Santo Domingo en 1502. Ovando había participado en la campaña militar de los Reyes Católicos contra Granada y, presumiblemente, había estado presente cuando se trazó el campamento luego ciudad-de Santa Fe en 1491. Ya sea debido a este antecedente, al conocimiento de los puertos andaluces de traza regular o a su paso en 1502 por el pequeño puerto canario de San Sebastián de la Gomera (que al menos en 1588 tenía un trazado ortogonal[13]), lo cierto es que la traza de Santo Domingo resultó rectilínea. Esta regularidad había asomado muchas veces en la historia cuando se aplicó el sentido común: *"New towns laid out by a single authority without detailed spatial thought have taken this form in all periods of history"*[14].

El 4 de agosto de 1513, en Valladolid, el rey Fernado dio instrucciones para fundar a Pedrarlas Dávila, ordenándole que las trazas "(...) se han de comienço dados por orden; de manera que echos los solares, el pueblo paresca ordenando, así en el lugar que se dexare para plaza como el lugar en que oviere la yglesia, como en el orden que tuvieren las calles (...)"[15]. Así se manifestó, por primera vez, "la voluntad

[12] Aguilar Piñal, **La Sevilla de Olavide, 1767-1778,** Sevilla, 1966.
[13] Torriani, Leonardo, **Descripción e Historia del Reino de las Islas Canarias,** Santa Cruz de Tenerife, 1978.
[14] Gakenheimer, op. cit., p. 247.
[15] Borah, Woodrow, op. cit., p. 44.

imperialista de dominar territorios recién sometidos a través de una organización racional"[16]. Las instrucciones del rey Fernando no indicaban características geométricas precisas pero, en el contexto de las fundaciones peninsulares realizadas durante el siglo XV, debe interpretarse que se estaba pensando en un plano con calles ortogonales y la plaza y la iglesia en el centro. Aunque estas instrucciones "(...) *were repeated on several occasions to other Spaniards who night be involved in setting up new communities (...)*[17], por lo que sabemos fue el mismo Pedrarias Dávila el que obedeció y aplicó la voluntad real por primera vez al fundar la ciudad de Panamá en 1519: "(...)en 1607 tenía cuatro calles orientadas de este a oeste y siete de norte a sur (...)"[18] descripción perfectamente comprobable en el relevamiento que se ha hecho de las ruinas de la ciudad abandonada por sus pobladores luego del ataque de Morgan en 1671.

En la fundación de México, trazada por el geómetra Alonso García Bravo entre 1523 y 1524, convergieron tres importantes antecedentes: la capital azteca en el sitio mismo de la fundación, las instrucciones dadas a Cortés y un diseñador capacitado y con conocimiento directo de las nuevas ciudades creadas en las dos décadas anteriores. En primer lugar, la fundación aprovechó parcialmente la estructura de la Tenochtitlán azteca, cuyo diseño se basaba en un esquema rectilíneo no modular con ejes que llegaban a la plaza central. Por otra parte, las instrucciones reales que Cortés había recibido eran idénticas a las de Pedrarias Dávila en cuanto al "orden" que debía tener la traza. Por último, el geómetra García Bravo había llegado a América con la expedición de Pedrarias Dávila, había participado de la fundación de Panamá y, ya con Cortés, de la de Veracruz, cuyo diseño no conocemos pero es probable que haya sido regular[19]. A principios de 1522 ya Cortés había decidido edificar su capital sobre los restos de Tenochtitlán y, para mediados de 1523, ya es seguro que residía allí. El área central había tomado forma, como también las principales vías que salían de la plaza, las

[16] Palm, Erwin, op. cit., (1955), pp. 71 y 64.
[17] Stanislavsky, Dan, op. cit. (1947), pp. 96-97.
[18] Palm, Erwin, op. cit., p. 72.
[19] Stanislavsky, Dan, op. cit., p. 97.

actuales calles Tacuba, Madero y Pino Suárez[20]. El diseño de García Bravo, probablemente de principios de 1524, debió adaptarse a estas vías ya trazadas que, a su vez, se basarían en los ejes preexistentes aztecas. Para alrededor de 1556, se dibujó el plano de la ciudad de México atribuido a Alonso de Santa Cruz[21]. En ese dibujo se percibe claramente la existencia de las manzanas rectangulares que caracterizan el centro actual de la ciudad: de tamaño uniforme, con el lado mayor orientado este-oeste y el doble del tamaño del menor.

En la fundación de Puebla de los Angeles, en 1531, aparecen también las dos novedades: las manzanas rectangulares y la nueva escala americana. La superficie urbanizada de Puebla abarcó un total de 11,25 km^2 repartidos en 441 manzanas de 90 por 180 metros, separadas por calles de 13 metros de ancho. Las dimensiones de las manzanas rectangulares de México fueron prácticamente iguales.

Pero estos dos experimentos (México y Puebla) fueron excepcionales, tanto por la superficie total abarcada como por el tamaño y la proporción rectangular del módulo de las manzanas. En 1527 se refundó Santiago de los Caballeros de Guatemala, y es bastante probable que en su traza se haya concretado, por primera vez, la cuadrícula regular con plaza al centro. Otro tanto sucedió con la fundación de Antequera de Oaxaca, trazada en 1529. En el mismo año que Puebla, en 1531, se fundó Guadalajara, y su traza ya se adscribió, con certeza, al diseño en cuadrícula. Es decir que, hacia fines de la década del 20 del siglo XVI, se definió el tipo de diseño urbano hispanoamericano en cuadrícula regular, y esto ocurrió en algún lugar o lugares de México y Guatemala.

Casi al mismo tiempo, en América del Sur, en 1535 se fundó la ciudad de Lima, utilizando el sistema reticulado de calles iguales a intervalos regulares, combinado con manzanas repartidas en cuatro solares, salvo una que (vacía de edificación) hacía las veces de plaza. Debido a la proximidad del río, la plaza de Lima se colocó cerca de él, en una posición claramente excéntrica respecto de la traza rectangular de 13 por 9

[20] Kubler, George, **Mexican Architecture of the sixteenth century**, New Haven, 1948, Vol. I, pp. 71-80.
[21] Hardoy, Jorge Enrique, op. cit. (1991), pp. 55-57.

manzanas. Una generación después, en los territorios del Virreynato del Perú, se trazó la ciudad de Mendoza, cuyo plano de 1561 es el documento gráfico más antiguo de que disponemos, que representa el tipo más simple y repetido en cuadrícula regular de 5 por 5 manzanas con plaza al centro.

Esta fue la estructura urbana sencilla que se perfeccionó gracias a la experiencia repetida, fundamentada en las instrucciones muy genéricas de 1513, en el sentido común de los militares y sacerdotes que hubieron de trazarlas y en el conocimiento directo que seguramente muchos de ellos tendrían de las pequeñas villas regulares medievales españolas y canarias. Para la segunda generación de fundadores, se adicionó la experiencia de las prestigiosas ciudades regulares en gran escala (pero a medio construir) que se acababan de fundar, algunas de ellas, como México, instaladas sobre los restos de las magníficas composiciones rectilíneas prehispánicas[22]. Por otra parte, esta regularidad rigurosa tenía una evidente ventaja, si (como lo dejan en evidencia las instrucciones reales y las actas de fundación) un objetivo principalisimo que tenía la definición regular e igualitaria de la traza era la distribución de la tierra urbana mediante solares con destino a los edificios públicos y al uso particular de los vecinos. Finalmente, la rapidez con que hubo de realizarse la tarea de la colonización exigió un instrumento simple, eficaz, standarizado, fácilmente repetitivo, como en cualquier otro proceso de producción masiva a cargo de ejecutores no siempre idóneos. La cuadrícula llegó a ser la respuesta adecuada.

En 1573, en el Bosque de Segovia, firmó Felipe II las Ordenanzas de Pobladores que fueron incluidas luego en las Leyes de Indias de 1680. La gran novedad fue que ellas contenían un modelo explícito de ciudad que, a pesar de lo que incluso especialistas suelen afirmar, contradecía el tipo sencillo generado en la práctica que hemos descripto, y que había servido ya para trazar "(...) hacia 1573 en América

[22] Nicolini, Alberto, y Marta Silva, "La ciudad cuadricular", en **Summa** N° 80-81, Buenos Aires, septiembre 1974. También en **Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina**, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1978.

doscientas magníficas ciudades"[23]. De la comparación entre el tipo desarrollado y el modelo indicado en la legislación surgen notables diferencias hechas notar, por primera vez con claridad, por Marta Silva en 1974[24]: el tipo cuadricular (producto del progresivo perfeccionamiento por el método de prueba y error) distribuye los espacios de manera regular y uniforme sin distinciones jerárquicas entre el solar de la matriz y el del último de los vecinos, salvo en lo que se refiere a la distancia a la plaza. Es todavía necesario recalcar que, por el contrario, las Ordenanzas de 1573 establecen un modelo cuya estructura difícilmente podría ser resuelta con módulos iguales, ya que determina una organización funcional zonificada que segrega a la iglesia mayor de la plaza principal, establece una jerarquía entre las vías de circulación, diseña la plaza rectangular con criterios de proporción y le otorga complejidad espacial por la llegada de doce calles, valorando estéticamente el emplazamiento de la iglesia y distinguiendo entre los espacios públicos abiertos y cubiertos por medio de soportales; todo ello, producto de una elaboración cortesana, erudita, en el ámbito mental manierista de la segunda mitad del siglo XVI. En suma, salvo en el criterio muy general de regularidad, el modelo físico que propuso la legislación contradijo todo lo hecho hasta entonces en cuanto a la forma urbana.

También se ha afirmado, a la vista de la mayoría de las ciudades existentes, que "las Leyes no se cumplieron". Esto, claro está, no tiene validez histórica para esas "más de doscientas ciudades" ya que habían sido trazadas antes que se dictaran las Ordenanzas de 1573. Pero tampoco es del todo valedero para algunas de las fundaciones de ciudades y villas que se trazaron luego de 1573 frecuentes a fines del siglo XVIII, y que aplicaron la indicación de las Ordenanzas sobre la plaza a la que llegan calles medianas, es decir, por el centro de sus lados, como en los casos de San Juan Bautista de la Ribera (1607), en Argentina; la segunda ciudad de Panamá (1673);

[23] Guarda, Gabriel, op. cit., p. 29. Cita a Juan López de Velasco, quien afirmaba, no más tarde de 1574, que "(...) van a la sazón levantadas doscientas ciudades y villas de españoles con treinta mil casas de "vecinos".
[24] Nicolini, Alberto, y Marta Silva, op. cit.

Santa Clara (1691) y Manajay (1768), en Cuba; Illapel (1790) y Vallenar (1792), en Chile, y, en Uruguay, San Juan Bautista (1780) y Concepción de Minas (1783). Lo que sí es cierto es que muchas de las ciudades fundadas en los siglos XVII y XVIII (como es el caso de la nueva Guatemala de 1776), seguramente por la fuerza modélica de los ejemplos urbanos políticamente prestigiosos trazados hasta entonces según la simple cuadrícula, prefirieron esta solución sencilla en lugar del más complicado diseño que hubiera resultado de aplicar la legislación.

4. Los seis pasos que condujeron a la cuadrícula hispanoamericana

Los primeros asentamientos en las islas del Mar Caribe y en las costas de la Tierra Firme tuvieron un carácter decididamente espontáneo, tanto los de la isla de La Española como los de Cuba[25]. El progresivo "perfeccionamiento" de la estructura urbana hispanoamericana que se cumplió durante el siglo XVI fue logrado mediante las sucesivas fundaciones de ciudades y puede relatarse, de manera simplificada, describiendo seis cambios esenciales, en cada uno de los cuales se alcanzó un grado mayor de regularidad.

4.1. En la fundación de Santo Domingo, en 1502, se concretó la voluntad de obtener un primer grado de regularidad con un trazado rectilíneo, resultando manzanas trapezoidales de distinto tamaño, lo que Terán ha llamado "retícula"[26].

4.2. En Panamá, en 1519, se logró un segundo grado de regularidad trazando sus calles rectas y ortogonales, la "retícula ortogonal", según Terán[27].

4.3. Sobre la vieja Tenochtitlán, en 1524, Alonso García Bravo diseñó la trama ortogonal de la nueva ciudad de México, probablemente ya con módulos rectangulares, alcanzándose así un tercer grado de regularidad.

---

[25] Palm, Erwin, op. cit., pp. 45-59, y Rigol, Isabel, y Luis Lapidus, "Evolución urbana de Cuba colonial", en **Estudios sobre urbanismo iberoamericano. Siglos XVI al XVIII,** Sevilla, 1990, p. 431.
[26] Terán, Fernando de, op. cit., p. 65.
[27] Id. id, p. 65.

4.4. El cuarto grado de regularidad se materializó por primera vez cuando, antes de 1530 (en la fundación de Guatemala en 1524 o 1527, en la de Oaxaca en 1529 o en la de Guadalajara en 1530), se trazó una trama modulada con unidades cuadradas, la cuadrícula.

4.5. Cuando los módulos cuadrados (salvo el de la plaza) fueron divididos en cuatro solares, también cuadrados, se obtuvo el quinto grado de regularidad[28]. Probablemente los cuatro solares aparecieron en forma simultánea con el trazado de las primeras cuadrículas, pero el plano fundacional más antiguo que muestra esa división en solares es recién el de Mendoza de 1561.

4.6. Este plano, además, presenta un sexto grado de regularidad, puesto que la traza está encerrada por un perímetro cuadrado. El plano de Mendoza de 1561, que incluye 25 manzanas en un cuadro de 5 por 5 manzanas, documenta el primero de los numerosos planos según el "modelo" que se reiteró en Hispanoamérica, la cuadrícula de número impar de manzanas por lado, rodeada por una calle de ronda.

Esta búsqueda de la regularidad seguramente no derivó de una preocupación estética (difícilmente pueda considerarse estética la "costura" que significa la división entre los dos solares en el eje de simetría de la plaza), sino de la implementación de un sistema que permitiera una distribución de la tierra.

III. LAS CARACTERÍSTICAS DEL TIPO URBANO EN CUADRÍCULA

5. La claridad y la adaptabilidad

Es probable que la regularidad extrema y la claridad geométrica del diseño en cuadrícula, así como la adaptabilidad para transferirlo a todo terreno, hayan sido motivos suficientes para que el resultado alcanzado hacia 1530 en el área mexicana se

[28] Esta división en cuatro partes tuvo una importancia decisiva en la evolución del tejido predial interno de las manzanas y en la rigidez geométrica con que, dentro de cada predio, se estructuraron los edificios "a patio" de tradición mediterránea.

transformara en modelo. En efecto, las distintas situaciones geográficas y topográficas no fueron un obstáculo para que el tipo de la cuadrícula se adaptara. En la fundación de Lima, en 1535, Pizarro hizo trazar una ciudad con sólo los cinco primeros grados de regularidad: una cuadrícula de 9 por 13 manzanas, adosado el lado mayor del rectángulo al borde del cauce del Rimac. Previamente, en el avance de la conquista desde Panamá, las fundaciones anteriores a la de Lima parecen haber sido efímeras, como Santa Marta (1524) o Río Bamba (1534); instalaciones muy precarias, como Santiago de Guayaquyil, o rectilíneas no cuadriculares, como Cartagena (1532) y San Francisco de Quito (1534).

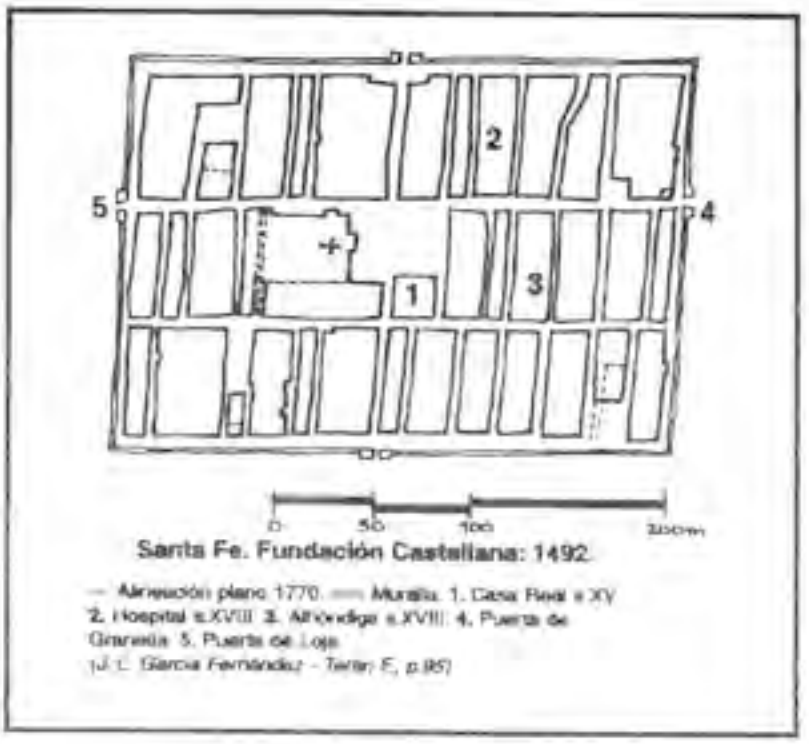
La Lima de Pizarro, entonces, parece haber sido la primera cuadrícula sudamericana. Esto, y el haber desempeñado los roles de centro de la conquista desde 1535 y de capital virreinal desde 1542, la transformaron naturalmente en el modelo para las fundaciones realizadas luego de esa fecha en el sur del continente. La cuadrícula de la traza limeña se aplicó en forma reiterada, demostrando flexibildiad para adaptarse a situaciones peculiares. Su plano, de forma rectangular con el lado mayor adosado al cauce del río y la plaza a una cuadra del mismo borde, fue modelo literal en las fundaciones de Santa Fe (1573) y Buenos Aires (1580), pero hubo múltiples variaciones dentro del tipo. En algunos casos, los rasgos peculiares se introdujeron debido a las características físicas del emplazamiento, por ejemplo: la situación entre dos cauces de ríos, como en Santiago de Chile (1541), Salta (1582) y San Salvador de Jujuy (1593); la fuerte pendiente, como en La Paz (1548); la dimensión pequeña de las manzanas de Montevideo, emplazada en una pequeña península (1726); la excentricidad geométrica de la plaza de Lima, Santa Fe, Buenos Aires y Jujuy; las plazas con cuatro calles medianas de San Juan Bautista de la Ribera (1607), Rancagua (1743) y Vallenar (1792); el callejón separando los solares contiguos de la Iglesia Mayor y el Cabildo de Córdoba (la traza definitiva de 1577); las manzanas aisladas, separadas de la traza para contener funciones segregadas, como las del hospital y cementerio de

Orán (1794). También pueden mencionarse variaciones que surgieron del inmediato crecimiento, como la plaza a 45° de Montevideo, las plazoletas conventuales de La Plata (1538) (hoy Sucre) y las calles que se cortan en monumentos, como en Tarija (1574) y Salta. Asimismo, la regularidad forzada a partir de una urbanización espontánea, como es el caso de Potosí, poblada luego de 1545, y cuya regularización a medias fue impuesta personalmente en el lugar por el virrey Toledo en 1572. En suma, nos encontramos con un tipo urbano que se caracteriza por unos rasgos salientes y genéricos que permiten la identificación de los casos particulares como pertenecientes a él. Pero, al mismo tiempo, el tipo presenta una adaptabilidad tal que admite que aparezcan las peculiaridades, singularizando cada uno de los casos por medio de aquellos rasgos que son específicos y, a veces, hasta exclusivos.

6. La regularidad dimensional

La impresión de semejanza que usualmente provoca la apreciación de las ciudades hispanoamericanas no deriva solamente de la uniformidad de su diseño geométrico, sino también de la regularidad de la medida de su módulo, la "cuadra". Además, esta medida se descubre muy diversa de la de las distancias entre bocacalles de las ciudades españolas, frecuentemente muy pequeñas. Si esta regularidad dimensional es una característica de la mayor parte de las ciudades hispanoamericanas, el fenómeno se acentúa en las ciudades del cono sur (en el siglo XVI, el Virreinato del Perú al sur de Lima), territorio en el cual el proceso fundacional se cumplió cuando el modelo cuadricular ya estaba plenamente definido.

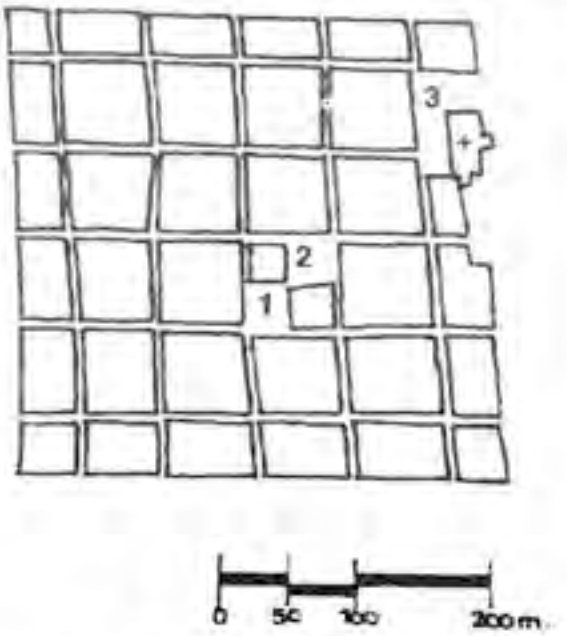
La traza de Lima parece haber operado, aquí también, como modelo, al establecer un patrón de 450 pies para el lado de la manzana o "cuadra" y de 40 pies para el ancho de las calles. Llegados a este punto, conviene aclarar que para cotejar las dimensiones de distintas ciudades del siglo XVI y comprender el significado de sus diferencias, es



Santa Fe. Fundación Castellana: 1492.

— Alineación plano 1770. ═══ Muralla. 1. Casa Real s.XV. 2. Hospital s.XVIII. 3. Alhóndiga s.XVIII. 4. Puerta de Granada. 5. Puerta de Loja.
(J. L. García Fernández - Terán F., p.85)

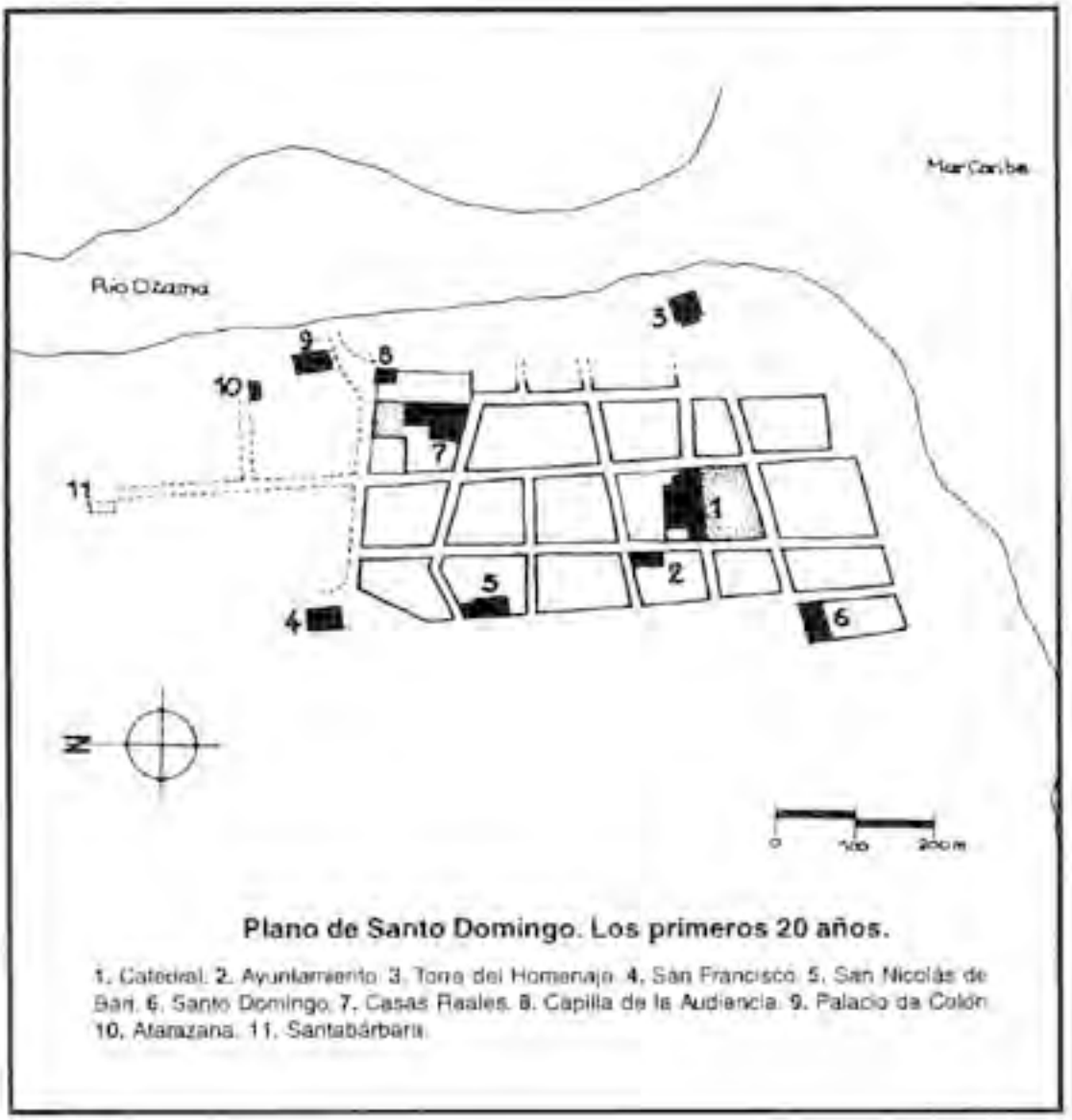
Fig. 1



Petra. Reino de Mallorca.

1. Plaza de R. Lluli. 2. Plaza de Junípero Serra.
3. Espacio de la iglesia.
(J. L. García Fernández - Terán F. de p.90)

Fig. 2



Plano de Santo Domingo. Los primeros 20 años.

1. Catedral. 2. Ayuntamiento. 3. Torre del Homenaje. 4. San Francisco. 5. San Nicolás de Bari. 6. Santo Domingo. 7. Casas Reales. 8. Capilla de la Audiencia. 9. Palacio de Colón. 10. Atarazana. 11. Santabárbara.

Fig. 3

Plano de Panamá: (1609)

1. Catedral 2. Cárcel 3. Cocinas 4. Carnicería 5. Compañía de Jesus. 6. Convento de Santo Domingo. 7. Casa Genoveses 8. Casas Reales. 9. Aguadores. 10. San Juan de Dios 11. Convento de Monjas. 12. Obispo 13. San José 14. Convento de San Francisco. 15. Convento de la Merced.

Fig. 4

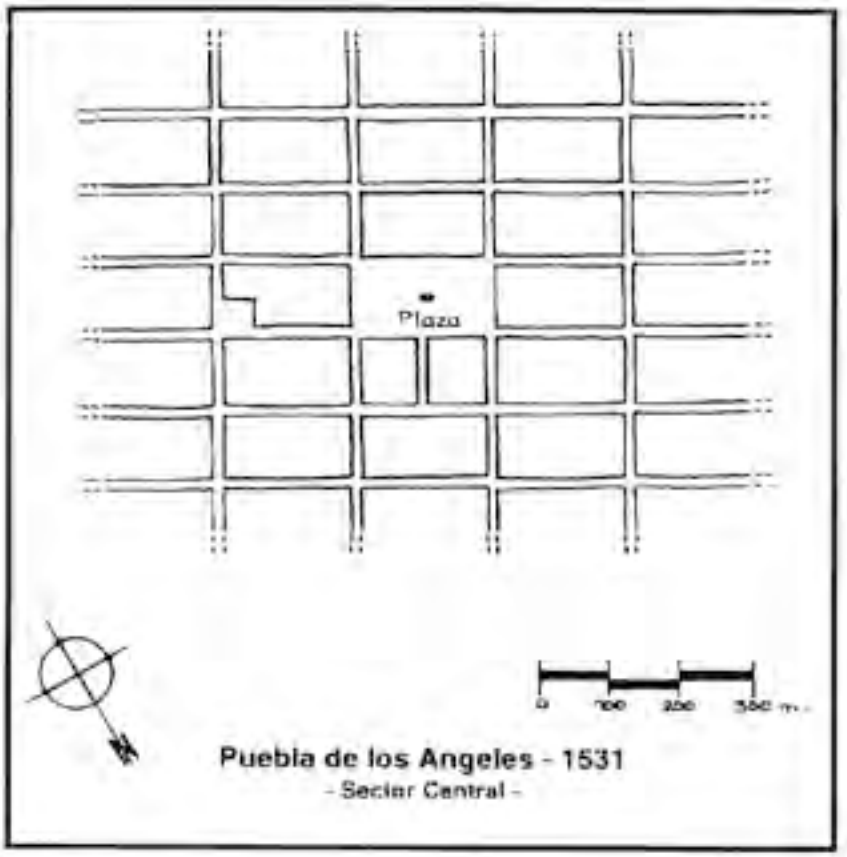

Plaza
0 100 200 500 m.
Puebla de los Angeles - 1531
- Sector Central -

Fig. 5

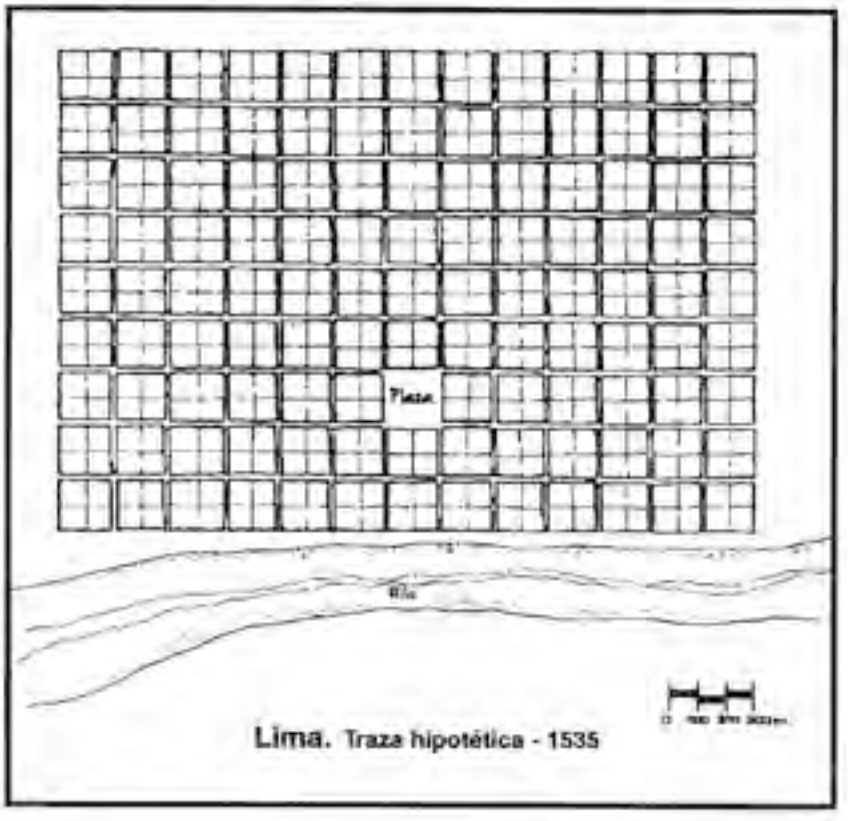

Plaza
Río
Lima. Traza hipotética - 1535

Fig. 6

Fig. 7

Traza de la Ciudad de Mendoza
Primera publicación del plano de Mendoza de 1561, hecha por José Torre Revello en 1927 en "Adiciona la Relación Descriptiva de los Mapas, Planos, etc. del territorio de Buenos Aires existentes en el Archivo General de Indias"

Esquema teórico de la Ciudad
(Recopilación Leyes de Indias. L.IV)

1. Calles Principales. 2. Portales. 3. Casas Reales. 4. Cabildo - Aduana. 5. Iglesia Mayor. 6. Plaza Menor. 7. Iglesias Parroquiales.

Fig. 8

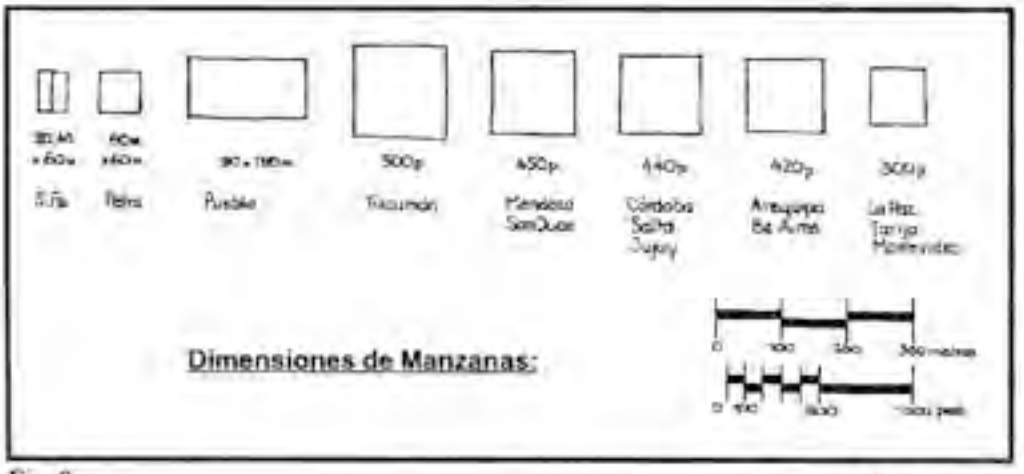


Fig. 9

indispensable referirse a las unidades utilizadas entonces, dejando de lado momentáneamente la equivalencia con nuestro metro que, además, ha sido diversa. El pie y su múltiplo, la vara, fueron las dos unidades de medida con las que las actas de fundación indicaron el tamaño de las dos únicas variables: el largo de las cuadras y el ancho de las calles. Las ciudades fundadas con posterioridad a 1535 en la jurisdicción de Lima, en su casi totalidad siguieron su patrón dimensional o introdujeron variantes, optando por enunciar sus medidas en pies, especialmente cuando la medida deseada no resulta exacta en varas[29]. Así, Mendoza (1561) y San Juan (1562) tuvieron 450 pies (150 varas) de lado de la manzana; Córdoba (1573), Salta (1582) y Jujuy (1593), 440 pies (146,66 varas); Arequipa (1540)[30]y Buenos Aires (1580), 420 pies (140 varas), y Tucumán 166 varas[31] (¿500 pies?); La Paz (1548), Tarija (1574) y Montevideo (1730) poseen las dimensiones menores: 300 pies, o sea, 100 varas. Si hacemos un balance de los ejemplos mencionados, se verá que las variaciones dimensionales fueron escasas: 500, 450, 440, 420, 300 pies. Las oscilaciones máximas respecto de los 450 pies del patrón limeño fueron sólo del 11% de aumento en un único caso y del 33% de disminución en tres casos. El ancho de las calles varió entre los 40 pies de Lima y los 35 de Mendoza y otras varias ciudades.

7. La nueva escala

Las dimensiones de la traza de las ciudades hispanoamericanas excedieron

[29] Nicolini, Alberto, "Las ciudades virreinales de América", para Fundación MAPFRE, 1992 (inédito).

[30] Gutiérrez, Ramón, **Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)**, Lima, 1992, p. 23. Gutiérrez cita a Adela Pardo Gámez como editora de una obra donde se afirma que "las manzanas eran de 400 pies de largo (111,5 metros) y las calles de 10,30 metros"; sin embargo, el magnífico plano de Antonio Alvarez Ximénez, algo posterior a 1784 incluido en Tord, Luis Enrique, **Arequipa artística y monumental,** editada en Lima en 1987, frente a la p. 26, tiene dibujada todas las manzanas del núcleo funcional según una escala gráfica en varas españolas, con una dimensión de la cuadra de 140 varas, es decir, 420 pies.

[31] El motivo de la cifra no exacta está claramente documentado: al trasladar la ciudad a un nuevo sitio en 1685 y concretar a traza, también se trasladó el largo de la cuadra por el sencillo procedimiento de medirla en la cuidad existente que había sido fundada 120 años antes: resultaron 166 varas. Seguramente, se trató de la simple reducción a varas de la medida original de 500 pies.

considerablemente a las que habían sido habituales en las ciudades españolas fundadas en el siglo XV; "(...) se aprecia con claridad la disparidad entre dos realidades urbanas de esquemas abstractos formalmente semejantes, pero de magnitudes diferentes""[32]. Podemos ejemplificar con la simple comparación de dos fundaciones andaluzas, Santa Fe de Granada (1492) y Mancha Real de Jaén (1537), que tuvieron la manzana más grande de 40x60 m., y la plaza de 50x50 m. y 55x60 m., respectivamente. En América, en cambio, una ciudad de tamaño medio tenía cuadras de 420 pies de lado, es decir, 140 varas o 117 metros (la vara castellana medía 0.8359 metros), y la plaza de esa misma ciudad, entonces, tenía 136 m. de lado. Pero más notable resulta la comparación entre las superficies de las parcelas de Mancha Real 419 m^2 con los solares de una ciudad americana: 3.750 m^2. Asimismo, en las fundaciones de las Islas Canarias de fines de ese siglo y principios del XVI, podemos verificar la escala europea. "Entre 1506 y 1514 se repartieron solares en la ciudad de La Laguna, Tenerife, cuyas medidas tenían una notable regularidad y su promedio era de 70 pies de largo por 18 de ancho. En cambio, en las primeras trazas hispanoamericanas (...) la clásica división de las manzanas en cuatro solares cuadrados de 225 pies de lado (...)"[33]. Dicho de otro modo: el solar de Lima era más de 40 veces mayor que el solar de La Laguna en el momento de la fundación de ambas ciudades.

El cambio de escala americano comienza a verificarse "(...) en la traza de Santo Domingo, hasta 1520, cuyas manzanas, de tamaño variable, presentan como mínimo 45 m de lado y 165 como máximo. La ciudad de Carlentini, fundación española en Sicilia (1551), posee una traza ortogonal irregular y sus manzanas miden entre 30 y 50 m. de lado. Este caso terminaría por sugerir que la nueva escala sólo parece apropiada para el continente americano"[34]. La Panamá de 1519, según el plano levantado en 1609 por el "yngeniero Cristóbal Roda (...)", dibujado en una escala "(...) de passos de a dos

[32] Terán, Fernando de, op. cit., p. 99.
[33] Nicolini, Alberto, "El urbanismo regular y la iglesia mudéjar clasicista en España y América", en el IX Coloquio de Historia Canario-Americana, Las Palmas, 8-12 de octubre de 1990, p. 10.
[34] Id. id.

pies cada passo"[35], confirmó las magnitudes de los elementos urbanos de Santo Domingo definidos en 1502: la manzana más grande tenía 95 por 97 m., una de las manzanas más pequeñas 33 por 47 m., y la plaza 78 por 106 m. El precedente del espacio central monumental de Tenochtitlán, de 420 por 310 m., con volúmenes aislados en su interior, seguramente influyó en la ciudad de México de Cortés con su plaza mayor de 240 por 350 m. y su catedral como volumen aislado en el interior de la plaza. Luego, al definirse el tipo cuadricular en Guatemala, Oaxaca, Guadalajara o Lima, las dimensiones de la plaza cuadrada no sobrepasaron los 530 pies de lado, es decir, 147,67 metros.

Todas estas comparaciones, sin embargo, no suelen plantear una relación de las dimensiones con la finalidad de estas nuevas ciudades de América según los propósitos que tuvieron en mente sus fundadores. Podemos esbozar dos explicaciones de tipo general. Por una parte, debió existir la finalidad práctica urgente, la de la utilización de la tierra inmediata a la vivienda para la propia subsistencia de cada uno de los vecinos a quienes se les otorgaba un solar de 3750 m^2. Además, a partir de los casos de México reemplazando a Tenochtitlán y de Lima compitiendo con Cuzco, casi todas las fundaciones, usualmente alejadas entre sí por más de 300 km., debieron estar pensadas con proyección hacia los siglos siguientes con el carácter que en definitiva tuvieron: capitales nacionales, o al menos, regionales. La escala media de sus plazas (casi 18.500 m^2) pertenece al mismo orden dimensional de las nuevas plazas españolas que se pensaron y trazaron, desde el siglo XVI en adelante, para ser escenario de las actividades representativas en la España moderna de los siglos siguientes. Esto es lo que ocurrió en la plaza de Valladolid (1562), de 100 por 130 m. o la de Madrid (1619) de 122 por 94 m. Vista de este modo, parece justificada la escala de la ciudad hispanoamericana y, en particular la de su plaza y resultan excesivas críticas como: *"L'enorme vuoto della piazza poteva peró sembrare piú opprimente di uno spazio pleno. I cittadine forse non avevano tanto la*

[35] Chueca Goitía, Torres Balbás y González y González, op. cit., Plano 280, Tomo I, p. 261, y Tomo p. 252.

sensazione di appartenere a una comunitá quanto l'impressione di essere divisi da una barriera di alienazione"[36].

8. La centralidad funcional

La regularidad y la homogeneidad de la cuadrícula permitieron señalar, de manera inequívoca, un centro geométrico (el módulo no edificado de la plaza) en aquellas trazas cuyo perímetro fue cuadrado y de número impar de cuadras por lado. Este módulo fue el primero que se trazó y sirvió de modelo a los demás. Según puede leerse en las actas fundacionales, la plaza "(...) fue el punto de partida para el asentamiento cuadricular. Pero además, el perímetro del cuadrado de la plaza fue el centro funcional: a su alrededor se instalaron la iglesia matriz y el cabildo, acompañados a veces por otros edificios institucionalmente importantes y, siempre, por los vecinos más caracterizados y el comercio principal. Esta centralidad fue diversa de la zonificación funcional, habitual en muchas ciudades medievales, en la mayoría de las utopías renacentistas y en el modelo físico implícito en la legislación de 1573 que mandaba a colocar iglesia principal fuera de la plaza"[37]. En las ciudades hispanoamericanas, aún en las de forma rectangular, el criterio de centralidad polifuncional fue utilizado, desde las primeras fundaciones, para concentrar las actividades sociales más relevantes en la plaza, aunque la posición de ésta fuera geométricamente excéntrica, des-centrada o desplazada por razones que, con frecuencia, tuvieron que ver con el sitio, como ya hemos visto. En los comienzos de la vida de la ciudad el "centro" fue sólo el espacio libre de la plaza y los arranques de las ocho calles que salían de sus esquinas hacia las cuatro direcciones: a los cuatro puntos cardinales o a los cuatro medios rumbos, según los casos.

---

[36] Fagiolo, Marcello, "La fondazione della cittá latino-americane. Gli archetipi della Giustizia e della Fede", en **Psicon** N° 5, año II, Firenze, octubre-diciembre 1975, p. 47.
[37] Nicolini, Alberto, op. cit., cf. nota 29.

IV. LA CIUDAD EN EL TIEMPO

9. La ciudad como palimpsesto

La ciudad misma (es decir, el interior urbano dentro del cinturón de rondas) se fue construyendo como un documento del tiempo, de los diversos tiempos que han intervenido en su historia. La ciudad se fue formando por superposiciones, yuxtaposiciones y reemplazos de edificios y espacios urbanos representativos, en mayor o menor medida, de todas las etapas de su desarrollo; el resultado actual de esta dialéctica de la permanencia y del cambio es en suma, un palimpsesto que conserva las huellas de pasadas arquitecturas que nunca han podido borrarse del todo. Pocas son las ciudades hispanoamericanas cuyas trazas de fundación no sigan siendo "legibles", por más cambios que se hubieran introducido en los siglos posteriores. Este es el motivo por el cual, actualmente, sectores urbanos que coinciden con la traza de fundación o la incluyen dentro de su perímetro han sido caracterizados como Centros Históricos, es decir aquellos distritos centrales que concentran la mayor parte de los testimonios construidos significativos para la memoria de sus habitantes.

10. Estructura, funciones y paisaje urbanos

En las fundaciones de ciudades hispanoamericanas se reiteró, en tres momentos sucesivos, el modo de realizar la instalación por medio de tres elementos urbanos y fundamentales: la estructura, las funciones y el paisaje urbanos.

10.1. En el momento de la fundación (o a veces antes) se definió la estructura urbana, es decir, la particular configuración del soporte geométrico como una traza regular de calles rectas y perpendiculares y manzanas cuadradas divididas en cuatro partes, también cuadradas, los "solares". El tamaño y la cantidad de manzanas se

determinó, en cada caso, en función del número de vecinos y de la expectativa de crecimiento de la ciudad. La forma del perímetro la calle de ronda estuvo condicionada por la realidad topográfica de cada sitio.

10.2. Por otra parte, el hueco de la plaza definió el "centro" de las funciones urbanas, adjudicándose a su alrededor solares para ciertas funciones principales, es decir, aquellas actividades de mayor prestigio. La mayor parte de ellas perduraron; otras, menos significativas o instaladas más hacia la periferia, pasado un tiempo se trasladaron o fueron reemplazadas por otras nuevas.

10.3. En tercer lugar, hasta que cada una de las funciones no completó su instalación en edificios más o menos duraderos (proceso que ocupó los siglos XVII y XVIII), la ciudad no terminó de transformar el plano abstracto, la estructura urbana vacía trazada en el sitio en el momento de la fundación. Recién entonces se completó un volumen construido, definido en sus tres dimensiones y, al edificarse toda la superficie de las manzanas céntricas, el conjunto de las fachadas de los edificios estableció de manera precisa el límite entre lo privado y lo público en la plaza mayor y en las calles principales. La consolidación que se produjo al construirse sus edificios ocupando las líneas de la traza, es decir, perímetro de cada manzana, fue impulsada por las políticas de los cabildos y de los gobernadores, que sistemáticamente ordenaron cercar o tapiar los terrenos baldíos. Así quedó definido el paisaje urbano característico de la ciudad hispanoamericana: la manzana compacta; los grandes lienzos de muros ciegos con ornamentación concentrada en las portadas de estilo renacentista, manierista, barroco o neoclásico; los atrios de las iglesias conventuales creando huecos en algunas esquinas y los mojones de los campanarios y de las cúpulas asomando por sobre la edificación doméstica levantada en dos plantas y cubierta con tejas.

11. La "duración" de la ciudad

Los tres elementos mencionados (la estructura, las funciones y el paisaje urbanos) tuvieron, desde el primer momento, muy diferente grado de definición, estabilidad y persistencia. La estructura urbana ha demostrado tener una gran estabilidad; definido su diseño con claridad desde el siglo XVI a través de un modelo reiterado, ha persistido como el elemento estable de la ciudad, muy lento en deformarse o en admitir cambios, dificultando cualquier transformación que intentase modificarlo; la traza fijó la pauta inmutable que rigió todas las decisiones posteriores. Las funciones urbanas iniciales (las instaladas en el segundo momento de la fundación) se mantuvieron localizadas con mayor persistencia. Entre ellas, las de mayor valor institucional, como la iglesia, el cabildo o los conventos, tuvieron una duración mayor, en algunos pocos casos secular; las otras mudaron de sitio o vieron transformarse, parcial o totalmente, su función inicial: el Cabildo fue reemplazado por la Casa de Gobierno, y los claustros conventuales por instituciones educativas. Los solares repartidos entre los vecinos sufrieron cambios más rápidos y, especialmente los de la zona cercana a la plaza, al poco tiempo se fraccionaron en parcelas menores y/o reemplazaron su destino original de vivienda por nuevas funciones administrativas o comerciales que se fueron instalando a medida que la ciudad crecía poblacionalmente. El paisaje urbano fue el último elemento en definirse y demostró permanentemente una gran inestabilidad: tuvo etapas fugaces, sufrió transformaciones permanentes al renovar los edificios o sólo sus fachadas al ritmo de los cambios de estilo, al tiempo que se renovaban o sustituían los elementos de equipamiento de las plazas y calles.

Esta lectura de la evolución de la ciudad muestra la diferente duración de sus tres elementos, la estructura, las funciones y el paisaje urbano; ejemplifica, en la ciudad hispanoamericana, la pluralidad del tiempo social tal como la enunció Fernand Braudel en 1958: *"Ces temps multiples et contradictoires de la vie des hommes, qui ne sont pas seulement la*

substance du passé, mais aussi l'étoffe de la vie sociale actuelle (...) une conscience nette de cette pluralité du temps social est indispensable á une méthodologie commune des sciences de l'homme"[38]. De acuerdo con ello, el paisaje urbano pertenece al *"(...)temps bref, á l'individu, á l'événement, (...) á son récit précipité, dramatique, de souffle court (...) le temps court á la mesure des individus, de la vie quotidienne (...)"*. En un recorrido por la ciudad, "(...) *á la premiére appréhension, le passé est cette masse de menus faits (...) Mais cette masse ne constitue pas toute la réalité, toute l'épaisseur de l'histoire sur quoi peut travailler á l'aise la réflexion scientifique"*[39] . En cambio, las funciones urbanas se inscriben en "(...) *un récitatif de la conjoncture qui met en cause le passé par larges tranches: dizaines, vingtaines ou cinquantaines d'années"*[40]. La estructura urbana se sitúa en "(...) *l'histoire de longue, même de trés longue durée (...) Certaines structures, á vivre longtemps, deviennent des éléments stables d'une infinité de générations: elles encombrent l'histoire, en gênent, dont en commendent l'écoulement (...) c'est par rapport a ces nappes d'histoire lente que la totalité de l'histoire peut se repenser comme á partir d'une infratructure* (...)"[41]. Es decir, que todos los elementos de la ciudad se comprenden a partir de la estructura urbana, todo gravita alrededor de ella y, en el caso de la ciudad hispanoamericana, su particular configuración en cuadrícula ha motivado la preocupación de los investigadores, en especial por el origen de su diseño.

12. La estructura urbana como modelo

La larga duración de la estructura urbana implica no sólo que ésta "durara" una vez que fuera trazada, sino que, dado que la experiencia inicial se reiteró en más de 200 ciudades a lo largo del siglo XVI, a esa estructura se la transformó en modelo para las nuevas fundaciones. Se repitió sistemáticamente, pero introduciendo en cada nueva

[38] Braudel, Fernand, "Histoire et Sciences Sociales: la longue durée", en **Anales. Economies, Sodetés, Civilisations**, octubre-diciembre 1958, París, Armand Colin, 1949, p. 726.
[39] Op. cit., pp. 727-728. 40.
[40] Id. id., p. 727.
[41] Id. id., pp. 727, 731 y 734.

fundación las variaciones necesarias indispensables requeridas por las condiciones del sitio, manteniendo, sin embargo, sus rasgos esenciales, incluidas sus dimensiones. A lo largo de los siglos posteriores, hasta hoy, la persistencia del modelo se verificó en las coyunturas históricas en las que la aparición de nuevos modelos intentaron superponerse a las ciudades existentes En efecto, en dichas coyunturas los tres elementos urbanos se vieron afectados de manera diferente. En tanto fue sencillo modificar el paisaje urbano (en rigor, no ha sido necesario un nuevo modelo para lograrlo), no resultó sencillo imponer las nuevas funciones que proponía el nuevo modelo o desplazar las anteriores, aun cuando podía verificarse que las más débiles de las antiguas funciones habían estado transformándose y reemplazándose en el intervalo entre dos modelos. En cuanto a la estructura, en cambio, sólo un nuevo modelo pudo intentar imponer un cambio, lo que no significó conseguirlo necesariamente, puesto que el esfuerzo político, económico y social hubo de ser mayúsculo para lograrlo, y no siempre se dispuso del poder suficiente, con lo que, frecuentemente, el cambio resultó fragmentario y frustrante.

La estructura urbana inicial fue también el modelo para las extensiones de la ciudad, resistiendo, aun en la periferia, la introducción moderna de estructuras radicalmente distintas como las de la ciudad jardín o la ciudad del C.I.A.M.; incluso durante el período republicano, cuando en la segunda mitad del siglo XIX se fundaron en la región numerosas nuevas ciudades, por debajo de las escasas novedades urbanísticas que incluyeron los nuevos diseños, persistió la estructura de larga duración en forma de cuadrícula. Es decir, la traza en cuadrícula, que fue el "modo de hacer ciudad" en el siglo XVI, adquirió tal estabilidad que siguió siendo el modo de hacer ciudad en todos los siglos siguientes, así se tratara de aplicaciones de ciudades existentes como de nuevas fundaciones o reconstrucciones debido a terremotos[42]. Se convirtió, pues, en un elemento estable de la cultura de casi veinte generaciones,

[42] Abundan los casos de ciudades antiguas destruidas por terremotos y vueltas a levantar, trazadas nuevamente en cuadrícula.

pareciendo como si la fuerza de la traza se hubiera consolidado, trasladándose de la realidad urbana hasta la imagen mental de sus habitantes y obstruyendo la misma posibilidad de intentar un diseño diferente.

13. La traza en cuadrícula como producto de la "Cultura de Conquista"

El modelo en cuadrícula fue un típico desarrollo americano propio de la "Cultura de Conquista"[43], a partir de una selección de entre la totalidad de los elementos de la cultura donadora (la española), a la cual "(...) se les añaden ideas y elementos que aparecen o se desarrollan como resultado de la propia situación de contacto. Este proceso desemboca en una nueva cultura previa (...)[44]. Así surgió la "cuadrícula", dispositivo urbano que no formaba parte del bagaje cultural de la cultura española ni de la prehispánica. Luego, el fracaso del modelo físico diferente que intentó imponer la legislación de 1573 se debió, en primer lugar, a su complejo planteo geométrico, dimensional y funcional. Pero también fracasó porque llegó tarde, cuando ya doscientas ciudades habían sido fundadas y se había producido una "cristalización" del modelo urbano de la cuadrícula en la cultura americana. "Los lineamientos básicos de las nuevas culturas coloniales tomaron formas con rapidez. Una vez que se hubieron integrado comparativamente bien, y ofrecido las soluciones preliminares a los problemas más urgentes de los colonizadores, sus formas se volvieron más rígidas: puede decirse que se cristalizaron. Después de la cristalización, y durante un período de ajustes razonablemente satisfactorios a los medios social y natural, parece que las nuevas culturas coloniales hispanoamericanas se hicieron más resistentes a la influencia española continua"[45]. Esta clara fundamentación de origen antropológico referida al total de la cultura hispanoamericana, es una explicación razonable acerca del por qué la cuadrícula resistió con éxito el intento de la imposición burocrática del modelo de

[43] Foster, George M., Cultura y Conquista: la herencia española de América, Xalapa, 1962. 44.
[44] Id. id., pp. 35-34.
[45] Id. id., p. 399.

1573.

14. Los valores urbanos de los centros históricos

Los centros históricos de las ciudades hispanoamericanas generalmente incluyen o coinciden con las trazas de fundación que, como ya hemos visto, derivan en su inmensa mayoría de un modelo de rara regularidad. Esta es una de las razones que explica la diferenciación notoria ente los centros históricos europeos, en los cuales la variedad es la regla, y los hispanoamericanos, que responden a un modelo aplicado de manera reiterada.

Por otra parte, las acciones de valoración y de protección patrimoniales dentro de los centros históricos se han dirigido inicialmente sólo a los monumentos aislados, luego al paisaje urbano. Los usos o funciones urbanas y los elementos de la estructura urbana han sido escasamente atendidos con lo cual se han puesto en peligro los aspectos menos obvios pero más esenciales y perdurables de los centros históricos.

Si nos limitamos, entonces, a subrayar los valores esenciales de la estructura urbana y de las funciones urbanas, podemos anotar como valiosos, en primer lugar, ciertos rasgos genéricos, aquéllos que permiten la identificación del caso como perteneciente al tipo:

* La cuadrícula con su tejido derivado de la división en los cuatro solares iniciales. Implica considerar como valiosos la dirección recta y el ancho de las calles, relativizando la conveniencia de continuar con las cirugías urbanas y los retranqueos y apoyando la creciente peatonalización de las áreas centrales.

* El emplazamiento no simétrico de los edificios públicos en la plaza como consecuencia de ocupar un solar fundacional, especialmente en los casos de la iglesia mayor y del cabildo o del edificio gubernamental que lo reemplace.

* Los tramos todavía existentes de las calles de ronda que obran como límite entre la ciudad compacta y las extensiones y ensanches con calles y aceras anchas y

arboladas. De aquí se deriva el valor de la diferenciación entre las dos ciudades y los accesos a la ciudad compacta como si se tratase de las puertas que atraviesan murallas.

* La centralidad plurifuncional de la antigua plaza de fundación con su concentración de actividades cívicas, religiosas, sociales y comerciales, considerando valiosa la conjunción de los edificios de máxima representación cívica y religiosa en el marco construido de las actividades comerciales y recreativas que han ido llenando el hueco de la plaza seca, hoy plaza-parque.

En segundo lugar, es necesario señalar ciertos rasgos valiosos pero peculiares de cada centro histórico, aquellas características específicas que lo identifican dentro del tipo porque son exclusivas. Aquí vale lo mencionado en el punto 5, cuando se trató la adaptabilidad del modelo y se ejemplificó con los rasgos singulares de algunas ciudades del Virreinato del Perú: Santiago de Chile, Salta, Jujuy, La Paz, Montevideo, Lima, Santa Fe, Buenos Aires, San Juan Bautista de la Ribera, Rancagua, Vallemar, Córdoba, Orán, La Plata (Sucre), Tarija y Potosí.

Finalmente, por un lado, esta geometría urbana parece derivar de un proceso racional de perfeccionamiento práctico: una trama regular de ejecución fácil y crecimiento previsible con una distribución funcional equitativa pero jerarquizada. Pero, por otro lado, no ha podido dejar de señalarse su posible contenido simbólico al tratarse de una forma perfecta[46], tan perfecta como la imagen escatológica de San Juan al referirse a la Jerusalén celestial: "La planta de la ciudad es cuadrada (...)" (Ap.21,16). Y es significativo que esta forma perfecta fue concretada por primera vez en el ámbito cultural mexicano hacia 1530, cuando simultáneamente, se encontraban en plena actividad los "doce apóstoles" franciscanos que habían llegado a México en 1524 imbuidos del pensamiento utópico de la época, manifestado particularmente a través del proyecto de la creación de una Nueva Cristiandad en el Nuevo Mundo.

San Miguel de Tucumán, mayo de 1993.

[46] Fagiolo, Marcello, op. cit.

CURRICULUM DEL AUTOR

Nace en Buenos Aires, Argentina, en 1931. Se gradúa como arquitecto en la Universidad de Buenos Aires (1958), trasladándose inmediatamente a Tucumán, donde reside desde entonces.

Miembro fundador y primer Presidente del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y *del Urbanismo (1978-1981), ha sido también miembro de ICOMOS Argentina y vocal de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos (1984-1995).*

Desde 1958 es Profesor Titular de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán, casa de altos estudios en la que se ha desempeñado como Director del Instituto de Historia de la Arquitectura (1980-1989). Desde 1973 dirige un programa de investigación sobre "Desarrollo Histórico y Preservación de Centros Urbanos y de la Arquitectura del Noroeste Argentino, considerados en su marco Iberoamericano". Asimismo, ha sido docente de posgrado en las Universidades Nacionales del Nordeste, Tucumán, Córdoba y Buenos Aires, así como en la Universidad de Mendoza y en la Universidad Católica de Córdoba.

Entre sus numerosas investigaciones -ligadas especialmente con la arquitectura y el urbanismo del Noroeste Argentino y a la historia urbana hispanoamericana- se destacan los siguientes libros: ***Documentos para una historia de la Arquitectura Argentina*** *(Ediciones Summa, Buenos Aires, 1978);* ***Jujuy y la Quebrada de Humahuaca*** *(Estudios de Arte Argentino, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1981);* ***El Patrimonio Arquitectónico de los Argentinos,*** *Tomos 1 y 4 (Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo/Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, 1982 y 1987;* ***Canarias y América*** *(Espasa Calpe, Madrid, 1988);* ***Estudios sobre Urbanismo Iberoamericano. Siglos XVI al XVIII*** *(Junta de Andalucía Sevilla, 1990);* ***Centros Históricos de América Latina*** *(Colección SomoSur, Escala, Bogotá, 1990);* ***Iberoamérica. Tradiciones, utopías y novedad cristiana*** *(Encuentro, Madrid, 1992);*

Pueblos de indios. Otro urbanismo en la región andina *(Abya-Yale, Quito, 1993);* ***Arquitectura Neocolonial América Latina, Caribe, Estados Unidos*** *(Memorial de América Latina/Fondo de Cultura Económica, Sao Paulo, 1994)* y ***El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*** *(Lunwerg, Barcelona, 1995).*

SARMIENTO:
IMÁGENES URBANAS DE PARÍS

Rafael Iglesia

INTRODUCCION

1. Construcción del hábitat e imagen

El proceso de construcción del hábitat humano puede ser considerado como una praxis; con sus teorías, sus motivaciones, sus finalidades y sus operaciones específicas. Al resultado final, una construcción material, se llega a partir de ideas prefiguracionales sobre "qué es" o "como debe ser" la cosa a construir.

"(...) Las representaciones que se hagan de la urbe, de la misma manera, afectan y *guían su uso social* y *modifican la concepción del espacio"* (Silva, 16).

Llamo "imagen" al conjunto de ideas previas a la acción, que pueden resultar tanto de la intuición, de la experiencia, como de la racionalización y cuyo significado de diccionario, es "figura", "representación de una cosa". Sean cuales fueren los factores que actúan en la construcción de una ciudad, alguna imagen está presente en el momento primero de cualquier acción que un agente emprende sobre su configuración, y actúa así como un modelo (Choay, Chombart de Lauwe). Pero también lo está en el momento del uso. En este sentido, muchos autores han considerado a la imagen como una condición necesaria en el proceso de cognición (Johnson, Kogan, Sartre, Silva, Vega), como de construcción del hábitat (Aymonino, Center, Lefebvre, Lévi-Strauss, Rapoport, Ryckwert) y para su instrumentación (Hall, Rapoport). ¿Qué es una imagen? Definición clásica: representación de un objeto en su

ausencia. Los griegos dirían un *analogón* de lo ausente.

"El objeto en imagen no es más que la conciencia que de él se tiene" (Sartre).

Pero no se trata de reducir la imaginación a la memoria. La imaginación, que muchas veces se proyecta hacia el futuro, tiene a la memoria como condición necesaria pero no se reduce a ella.

"La imaginación es un saber que deriva de la memoria" (Kogan, 42).

Tampoco la imagen es símbolo. Este en busca de precisión, pierde significación, la imagen la dilata a costa de un aumento en su ambigüedad. La imagen, en cuanto totalizadora, es polisémica.

"Mientras en la percepción del objeto está presente materialmente, en el recuerdo y la imaginación "presentificado", hecho presente, por un acto de conciencia" (Kogan, 261).

La imagen, más que denotativa es connotativa. No busca el conocimiento sólo racionalmente, es intuitiva y emotiva, registra y provoca emociones, no usa sino parcialmente el lenguaje de la lógica, prefiere el lenguaje analógico. Según Rapoport, la imagen se construye con una constelación conceptual que comprende tres áreas: la cognitiva (conocer algo); la afectiva (sentir y valorar algo); la conativa (hacer o proponer hacer algo). En el caso de la ciudad, tanto de la *urbs* (entorno construido) como de *la civitas* (conjunto de ciudadanos), estas representaciones se hacen presentes en el momento de actuar sobre el todo, ya sea para construirlo, transformarlo o regularlo.

He elegido la figura de Sarmiento por su extraordinaria trayectoria histórica (de periodista a Presidente) y su no menos extraordinaria proyección en la historia luego de su muerte. Su práctica discursiva fue extensa e influyente (hoy lo llamaríamos un extraordinario comunicador social). No menos importante fue su práctica política y entre las múltiples acciones que emprendió, muchas estuvieron directamente dirigidas a la transformación del hábitat urbano.

En este trabajo se indaga sobre qué significa "ciudad" para Sarmiento, y trata de

ubicar esta significación en su discurso. Nos encontramos con una prototeoría urbana que, aunque excepcional en el campo intelectual de su época, recoge, ordena y clarifica las ideas sobre la ciudad del grupo ilustrado del momento. Aunque no llegó a construir una teoría rigurosa, fue parte de la construcción de la imagen de la ciudad que sirvió para actuar sobre la ciudad real, sobre todo en Buenos Aires. Morse (1978) se lamenta:

"(...) Dado el papel histórico que en Latinoamérica desempeñaron las ciudades, utilizadas como instrumentos de apropiación del territorio y de ordenamiento de la sociedad, uno podría asombrarse de que no se preste más atención a la visión de la ciudad correspondiente a los propios latinoamericanos. A veces nos inclinamos a creer que hasta la década del 1940 el fenómeno urbano no irrumpió en su mundo y que nuestro conocimiento de él proviene de demógrafos y antropólogos extranjeros(...) De estos pensadores, prácticamente el único que trató en forma directa el papel de la ciudad en la construcción de la nación fue Sarmiento" (Morse, B,91).

Por eso los escritos de Sarmiento son una fuente excelente para indagar la "imagen" de la ciudad en la Argentina en el siglo XIX, historizándola y contrastándola con la de otros protagonistas de la ideación y de la construcción del hábitat. Sobre todo en momentos en que la construcción del hábitat, como lo señala Morse, aún no se había constituido como saber disciplinario específico, aunque, como igualmente lo señala Morse, muchas decisiones políticas y sociales durante el primer siglo de vida argentina independiente se fundamentaron en una idea más o menos clara de la ciudad.

Hardoy señala que las teorías urbanísticas europeas se adaptaron en nuestro país a partir de 1870 (aunque no debemos olvidar la adopción del trazado hispánico). Esa adopción se realiza sobre una imagen o concepción de la ciudad ya existente e instaurada en discursos políticos que implicaban prefiguraciones urbanas de Buenos Aires, como en el caso de Rivadavia y de su reacción contra la ciudad criollo hispánica. Estas representaciones urbanas fueron anteriores a la completa inserción del país en el sistema comercial mundial, pero prepararon, desde el campo de la ideología urbana, esta inserción, preanunciando la función de las ciudades:

"(...) *Nexo entre las economías primarias* y *exportadoras de América Latina* y *los mercados industrializados* y *exportadores de capitales* y *de tecnología de Europa (...)"* (Hardoy, 2).

Sarmiento documentó bien sus reflexiones y sus experiencias de la ciudad, sus prefiguraciones, sus propuestas y sus experiencias directas. Su imagen de la ciudad se subordinó o articuló con una imagen más fuerte, más estructurada en él: la de un país "moderno" y civilizado a la europea, en cuya construcción participó activamente como político, periodista, militar y educador (Cirvini, A).

Este trabajo sólo analiza su visita a París. No estudio la articulación entre la práctica política y la práctica discursiva de Sarmiento ni se establecerán rigurosamente las relaciones entre la formación social en que se originan y las "condiciones de existencia" de su discurso. Tampoco indago al discurso sarmientino en tanto discurso literario. En algunos casos se señalará en qué formaciones discursivas puede integrarse. Es de esperar que otros estudiosos lleven adelante estas tareas.

Los escritos sarmientinos pueden considerarse como "discurso" según Habermas y en tanto discurso que refiere a lo urbano trataré de rastrear allí las ideas fundantes de posteriores acciones urbanas. También cabe un análisis del discurso a la manera de Foucault, ubicando los textos en una malla de motivos y acciones tendientes a resistir/obtener algún poder (político, económico, artístico, social); instituyendo, resistiendo o reforzando paradigmas coadyuvantes con una determinada lucha por el poder.

Al considerar la "ideología" sarmientina este estudio se ubica en el campo de la "historia de las mentalidades" de Febvre, del *outillage* mental de G. Duby, el tercer nivel de E. Labrousse o la manera general de pensar prevaleciente en una sociedad (Althusser). Relacionaré los textos sarmientinos con otros (contemporáneos o no), estableciendo oposiciones o correspondencias dentro de "formaciones discursivas" o constelaciones conceptuales paradigmáticas (diacrónicas o sincrónicas). De este modo podremos comparar, en un rastreo sincrónico (misma historicidad) a Sarmiento, la

Generación del 37, Alberdi, Balzac, Barbier, Baudelaire, Cané, Cobden, Dickens, Engels, Guizot, Thierry, Tocqueville y otros.

En un rastreo diacrónico juntaremos a Alfonsín, Benjamin, Berman, Cooper, Haussmann, Le Corbusier, Noel, Rivadavia, Rousseau, Scott, Schiaffino. Dice Ardao:

"(...) La caracterización de las notas que permitan calificar de utópico a un ideal urbano (...) será siempre convencional. En cualquier caso, parece necesaria la intervención (en vínculo o no con designios urbanísticos, no ya urbanos a secas) de un programa social y *religioso, o simplemente político, para cuya realización una ciudad especial se concibe, en cuanto ciudad, como instrumento no menos ideal que el programa mismo. Idea, ese instrumento, en el doble sentido de "no ser" aún más que una idea, y de "deber ser" en un futuro más o menos próximo, como solución óptima de una carencia o una deficiencia de la realidad"* (Ardao, 145).

HACIA LA MODERNIDAD

1. Montevideo

En octubre de 1845, Sarmiento, comisionado por el gobierno de Chile para estudiar en Europa la educación pública, va al encuentro de la "civilización". Está muy consciente de ello: lleva los ojos, los oídos y las entendederas muy abiertos. No va como un cronista viajero (aunque después publicó sus viajes). No es uno más de aquellos que recorrían el mundo practicando un género literario muy en boga que cayó en desuso al desarrollarse nuevos medios de comunicación, como el telégrafo y la fotografía. Quiere informarse sobre la educación pública, pero también quiere indagar en *"(...) materia más vasta, si bien menos fácil de aprecian (lo que) ofrecen el espíritu que agita las naciones, las instituciones que retardan o impulsan sus progresos y aquellas preocupaciones del momento, que dan a la narración toda su oportunidad, y el tinte peculiar de la época".* (B, 41) *.

** Las citas de Sarmiento se indicaran sólo con la letra* y *el número de página correspondientes a sus textos.*

Con este enfoque vagamente hegeliano y decididamente progresista, busca conocimiento útil para su acción política:

"(....) Vamos en América por mal camino (...) hay causas profundas, tradicionales, que es preciso romper, si no queremos dejarnos arrastrar a la descomposición, a la nada, y me atrevo a decir, a la barbarie" (C, 41).

Aunque se siente desvalido en tanto *"(....) se siente la incapacidad de observar, por falta de la necesaria preparación del espíritu, que deja turbio y miope al ojo (...) nada que me haya fastidiado más como la inspección de aquellas portentosas fábricas que son el orgullo y el blasón de la inteligencia humana, y la fuente de la riqueza de los pueblos modernos. No he visto en ellas sino ruedas, motores, balanzas, palancas y un laberinto de piececillas, que se mueven no sé cómo, para producir qué sé yo qué resultado; y mi ignorancia de cómo se fabrica el hilo de coser ha sido punto menos tan grande, después de recorrer una fábrica, que antes de haberla visto"* (C, 45).

Embarcado en Valparaíso, después de rodear el Cabo de Hornos, el primer puerto importante que toca es Montevideo. La ciudad soporta el sitio de Oribe y es refugio de exiliados argentinos antirrosistas.

"La descripción de lo que allí ve, hecha con un brío y un color incomparables, salpicada de retratos que entre líneas dibujan una página para la posteridad, es lo único que tenemos de real, de vívido, sobre estos días de honor de nuestra historia" (Cané, 316).

Desde el río la ciudad le parece bonita, celebra "(...) *la ausencia de las pesadas techumbres de las colonias del Pacífico, que matan la calle e infunden el desaliento y tristeza perenne en los ánimos"* (C. 84).

Este es su primer encuentro con la casa de azotea, y aunque más tarde verá en ella un signo de atraso, por ahora le agrada:

"(...) La azotea de verja de hierro, a más de dar transparencia y ligereza al remate, hace el efecto de jardines de cuyo seno se elevara el cuadrante esbelto y blanco del mirador, que a esta hora de la tarde está engalanado, vivificado con grupos de gentes que esparcen su vista y aspiran la brisa del río" (C, 84).

Años después (1850) un cronista francés (éste sí escritor viajero profesional)- hizo una descripción casi idéntica:

"Al ver la ciudad desde la rada, en situación tan pintoresca, con sus casas blancas (...) al ver las terrazas de estilo oriental y los pequeños belvederes que se levantan sobre algunas azoteas (...) las casas tienen, como en Buenos Aires, techo plano que forma terraza (...) balcón en el primer piso, coronado por un mirador de madera, desde donde puede contemplarse hasta muy lejos el campo y el río" (Marmier, 157).

Para Sarmiento, tanto Montevideo como Buenos Aires "(...) *conservan su arquitectura morisca, sus techos planos y sus miradores, que dominan desde muy lejos la superficie de las aguas"* (C, 79).

Las mujeres porteñas, dice de oídas, acuden "(...) *alternativamente a sus atalayas y azoteas a hartarse de emociones, a endurecer sus nervios con el espectáculo del peligro, la saña de los elementos o la violencia de los hombres"* (C, 79).

Estas *"líneas rectas, puras, del estilo morisco, viven en santa paz y buena armonía con las construcciones del moderno gusto inglés"* (C, 84).

Entre la azotea rioplatense y la construcción inglesa la diferencia la marca un adjetivo: "moderno", asociado con Europa. Pero nos queda la duda de si la modernidad señalada es relativa, sólo con referencia al Plata o si es de vigencia universal. He aquí otra idea, que luego veremos será muy habitual en Sarmiento: la del eclecticismo, del que abominó movimiento filosófico. Pero aceptó y recomendó lo que hoy, en la historiografía arquitectónica, que se llama eclecticismo. La variedad estilística le entusiasmaba, actitud muy habitual por entonces, aunque existían otras tendencias más ordenadoras del paisaje urbano (la *rue* de Rivoli databa de 1805), más homogeneizantes del paisaje de la ciudad, tales como las que inspiraron el urbanismo clásico y monumentalista del *Anden Régime* y de Napoleón I (Giedion, Lavedan, Loyer). Se asombra de la vitalidad comercial y guerrera de la ciudad, y continuamente se refiere al movimiento, de hombres y de cosas, asociándolo con el progreso.

Los cambios que traerán la paz y el progreso están anunciados en el puerto *"(...)ancladeros, calles, grupos, trajes, carruajes, jinetes"* (B,83); la fortaleza será mercado; las murallas, almacenes; las costas, muelles públicos que "aceleren las operaciones del comercio"; de allí vendrá *"(...)una riqueza que no se exporta ni introduce",* producida por el comercio y la industria, y *"(...)que da en casas y barrios enteros construidos, en millares de familias establecidas (...)"* (C,89).

Sus paradigmas son el Hudson y el Támesis: ruidosos, atareados, humeantes. Ese es el futuro de Montevideo y de toda la América hispana:

"¡Y *si fuera posible aturdirse en la esperanza de mejores tiempos, cuando las ciudades broten y los astilleros atruenen con los golpes del hacha y del martillo y los vapores jaspeen el aire con bocanadas de humo, y las masas se apiñen a la entrada de los docks"* (C,131).

Esta imagen ya era realidad en Manchester y en Londres, estaba en las pinturas de Turner y en la literatura de Dickens. Lo que entusiasmaba a Sarmiento era combatido en Londres por A.W. Pugin, en nombre de una vuelta al "armonioso" pasado medieval. Para Sarmiento, que no conoce ninguna ciudad industrial y que sólo piensa en un mundo nuevo a crear casi desde cero, no había contraindicaciones.

En la Montevideo del porvenir, un templo *"(...) cuyas enormes columnas de gusto griego, están revelando que otro culto y otra ciencia han tomado posesión del suelo (...)"* (C, 93), reemplazará a la iglesia matriz. Notemos que el Neoclasicismo es el referente del cambio, a la manera de la Revolución Francesa y al gusto de Rivadavia (Buschiazzo). Cambiarán los estilos, también cambiarán los materiales: el hierro colado y la piedra reemplazarán a la madera, el ladrillo y el adobe.

La propiedad individual se desarrollará y se dará libertad a los esclavos. La ciudad moderna, caracterizada por la metrópoli cosmopolita se anuncia en los teatros que ofrecen obras en tres idiomas: castellano, francés e italiano. Y no deberá faltar una calle central de treinta varas de ancho con veredas de cinco.

Se despliega así la constelación conceptual que conforma la modernidad y el

progreso urbano: desde el ruido hasta el comercio y el *auberge* que sustituirá a la pulpería. Lo que civilizará a estas tierras (ya lo dijo en el Facundo) es *"(...) el viento que echa Europa sobre la América, trayéndonos sus artefactos, sus emigrantes, haciéndonos entrar en la balanza de desenvolvimiento y grandeza (...)"* (C, 81).

Montevideo es un ejemplo. Sin embargo, a la sagacidad de Sarmiento no se le escapa la diferencia entre el aplaudido progreso "a la europea" y la política de las naciones europeas, cuyas intenciones colonialistas denuncia. Vuelve a condenar a la naturaleza americana y al gaucho, insiste en *"la naturaleza holgazana del criollo",* y en que el español *"es poeta porque es inhábil para el comercio...negado para la industria.... rechazado por la vida moderna (...)"* (C, 131). América, sola, está perdida *"(...) en sus soledades, huyendo del trato de los otros pueblos del mundo, a quienes no quiere parecérseles (....) El americanismo es la reproducción de la vieja tradición castellana, la inmovilidad y el orgullo del árabe"* (C, 97).

2. Río de Janeiro

En Río de Janeiro lo deslumbró el paisaje, que ya no le pareció ni bárbaro ni amenazante. También tuvo asombro para el imperio cuyo defectos como sistema político señala. Condena la *esclavatura* y defiende la capacidad racial (ya lo había hecho en el **Facundo**) de los mulatos. Pero, firme en sus ideas ve en los europeos el verdadero y único motor del progreso de la sociedad. El europeo *"(...) es allí la parte viva de la sociedad; de él son las naves, suyos los almacenes, él entra como parte obligada en todas las empresas"* (C, 149).

Al señalar la posición nodal de Río en la ruta hacia el Pacífico, imagina, sin recordar que así fue el Imperio hispano en América (Guerin), un "sistema" urbano basado en el comercio internacional. Admira las elegantes calles Direita y Ouvidor, donde están *"todas las magnificencias del comercio europeo, expuestas con gusto parisiense"* (B, 149). Elogia las calles nuevas, anchas y empedradas con granito. A partir de su

ecuación habitual: Europa igual civilización, hace un paralelo entre los materiales de construcción y la distancia al viejo continente: Chile, barro y adobe; Motevideo, ladrillo y cal; Río de Janeiro, granito escuadrado (C, 143). A medida que nos acercamos al centro de la civilización, los materiales se "civilizan". Está ansioso por contrastar su imagen con la realidad inspiradora. Para el cruce del Atlántico elude la compañía de latinoamericanos para asegurarse el diálogo con europeos, que le permita introducirse desde ya en el ambiente civilizado.

3. Hacia París

"Al fin pisa Sarmiento tierra de Europa, remonta el Sena y, por Rouen, gana París" (Cané, 319).

Al fin conocerá "esa Francia de nuestros sueños". Esa Francia que Guizot le mostró *"como el crisol en el que se ha estado elaborando, mezclando, refundiendo el espíritu moderno"* (A, 13).

Sus saberes y prejuicios se pondrán a prueba. Se siente *"como un niño que va a hacer su primera comunión"*. Esta imagen, inusitadamente basada en una experiencia religiosa infantil, sugiere inexperiencia (la del niño), distancia (que va de lo natural a lo sobrenatural), enfrentamiento (con un misterio dador de vida) y, desde luego, dependencia aceptada. Otra imagen ratifica esta interpretación: se siente como *"cuando el enamorado novel va a presentarse ante las damas"* (C, 183); otra vez la distancia y la timidez, pero esta vez disminuidas porque el pretendiente puede resultar un conquistador. Misterio, iniciación, conocimiento, conquista. Es lo que espera encontrar en Francia *"(...) aquel foco de donde parten para nosotros los movimientos del espíritu"* (C, 167). No se puede esperar admiración mejor predispuesta.

Durante el viaje, en alta mar, escuchó a Tandonnet criticar duramente a la civilización europea. Tandonnet describió el enjuiciamiento y la condena de Charles

Fourier a la civilización europea imperante en Europa y las soluciones propuestas, entre las que se incluía un nuevo sistema habitacional: el falansterio. Sarmiento reseña:

"(...) Repudia a la civilización como imperfecta y opresora; la moral como subversiva del orden armónico creado por Dios; el comercio como un salteo de caminos; la ciencia de nuestros filósofos como la decepción y el error y los seis mil años de historia como la prueba más flagrante de que aún no vuelve la especie humana de la senda extraviada en que se echó desde la vida salvaje. Fourier rompe con todos los antecedentes históricos, niega el progreso; y *el despotismo, la monarquía y la república, todas sus palabras vanas sin resultado positivo alguno"* (C, 174).

Por primera vez, quizá, ve atacadas sus ideas progresistas desde un lugar distinto al de los inquisidores medievales y clericales. Casullo señala que estas críticas no-reaccionarias eran relativamente frecuentes desde el comienzo del cambio del mundo feudal al burgués (cambio que para muchos es la modernidad), y que nacían de la "barbarización" que acompañaba al cambio. Para Sarmiento, acostumbrado sólo a dos formaciones discursivas -la del progresismo, al que el adhería, y la del reaccionarismo anticuado y retrógrado-, estas razones eran, hasta cierto punto, desconcertantes. Explota cuando escucha hablar de la "física" de Fourier con los futuros y serviciales antitigres y antitiburones: son ideas de loco, aberraciones. Se reasegura en su posición progresista. Pero reconoce (como lo hizo con más entusiasmo su contemporáneo Karl Marx) que Fourier *"(...) va bañando de paso de torrentes de luz las cuestiones más profundas de la sociabilidad humana (...) hay algo de fundamental en la doctrina del visionario"* (C, 178).

Sobre la conmoción, el asombro y el reconocimiento prevalece su *"incredulidad de civilizado"* (C, 178) y cierra la discusión en nombre de esa civilización cuyo descrédito no acepta. Sin embargo, sin alcanzar la profundidad de Marx y Engels, no renuncia a la crítica. Frente a un episodio menor, al llegar al puerto de Le Havre, escribe:

"¡Eh! ¡La Europa! ¡Triste mezcla de grandeza y abyección, de saber y embrutecimiento a la vez, sublime y sucio receptáculo de todo lo que al hombre eleva o le tiene degradado, reyes y lacayos, monumentos y lazaretos, opulencia y vida salvaje!" (C, 184).

¡Hasta emplea la palabra "salvaje" para referirse a Europa! No era un fanático de la Europa, quizá sí un enamorado pretendiente. Pero esta frase relativiza su devoción y evidencia que estaba preparado para criticar y para descubrir las contradicciones encerradas en su admirada civilización europea. Lo verá con más claridad cuando visite los Estados Unidos.

En Ruán, *"donde no hay nada de moderno",* paladea *"el conjunto de monumentos góticos más noble que ostente ciudad alguna en Europa"* (C, 196). Exagera: luego dirá lo mismo de Burgos, pero está sumamente emocionado con este encuentro con uno de los picos del arte europeo, porque *"(...) he tocado con mis manos esa piedra tallada calada (...) para convencerme de que tantas maravillas son obras humanas (....)"* (C, 195).

Sigue una entusiasta descripción de la arquitectura gótica flamígera (que desde el principio de siglo venía siendo revalorada por Pugin padre y luego por Viollet-le-Duc). Seguramente ante esta demostración de la riqueza del arte medieval renacieron los recuerdos y emociones despertados por las lecturas de Walter Scott. He aquí una fuerte experiencia arquitectónica y artística:

"(...)Murallas caladas y cubiertas de vidrios de colores, en las cuales están pintadas las vidas de los santos (...) La ley de esta arquitectura es clara a mi pobre modo de entender; sobreponerse a la materia, espiritualizarla, darle vida, presentar un drama infinito sin que el espectador descubra la maquinaria" (C,196). Olvida sus preferencias neoclásicas de Montevideo, y ahora el gótico es para él *"la última expresión del arte humano"*.

Este sobrecogimiento y esta magnífica descripción de una experiencia artística no son habituales en Sarmiento y no se repetirán en París. Ni siquiera frente a Notre Dame, instaurada en la literatura decimonómica por su estimado Víctor Hugo. O frente a la Sainte Chapelle, con sus espectaculares vitrales.

Como es su costumbre, transforma su vivencia en propuesta de acción y aboga por la restauración y conservación de los monumentos artísticos, demostrando que su progresismo no es fóbico del arte del pasado. Advierte, político al fin, que la

restauración puede ser utilizada como mensaje, señala que así lo hace Luis Felipe al utilizar la restauración artística para defender la restauración política de la monarquía. Lo acucian las ganas de viajar por primera vez en ferrocarril:

"Me estoy comiendo por verme lanzado en aquel torbellino de fuego, de humo y de ruedas que se traga las leguas en un santiamén" (C, 202).

4. ¡París!

Ya en París, la ciudad lo encandila. No por sus riquezas arquitectónicas (no habla ni de Notre Dame, ni de los palacios borbónicos, ni del neoclasicismo en boga tan admirado por su querido Rivadavia), sino por su moderna urbanidad.

La modernización urbana que se iniciara en el *Ancien Régime,* continuada por la Revolución, se orientó hacia el embellecimiento y no hacia transformaciones básicas o estructurales (Lavedan). Los esfuerzos de Napoleón I se dirigieron hacia el mejoramiento del "paisaje urbano", fue su sobrino nieto, Napoleón III, quien, con el Prefecto de París, el barón de Haussmann, realizó (1853) los grandes trabajos de reformas básicas en la vieja ciudad. Pero ya en 1835 y 1844 y en 1848, el conde de Rambuteau había abierto nuevas calles y propuesto un ambicioso plan que abortó a causa de la revolución. Con la apertura de nuevas calles se iniciaba la destrucción del París de Eugéne Sue y se anunciaba la ciudad "moderna", para la que el movimiento será el índice del progreso. Lo dirá Hugo:

"(..)La circulación será preferida al estancamiento (...) la circulación diez veces mayor dando por resultado la producción y el consumo centuplicados" (Hugo, 60 y 62). Sarmiento lo vive:

"Se ha abierto en medio de la cité una magnífica calle que atraviesa desde el Palacio de Justicia hasta la Plaza de Nuestra Señora, iluminada a gas, y bordeada de esas tiendas de París, envueltas en cristales como gasas transparentes, graciosas y coquetas como una novia" (C,207).

Esta apertura de una calle corta, pero llena de tiendas ya muy diferentes de las

tiendas sin vidrieras de Santiago o Buenos Aires, le impresiona más que un fenómeno de gran importancia urbana y que él hubo de experimentar inevitablemente: la inserción dentro del tejido urbano de las grandes estaciones ferroviarias, como la de Saint Lazare (1842) y del Norte (1843). Inexplicablemente no registra el nuevo "ambiente" de la modernización ferroviaria: el ruido, el humo, el movimiento, la muchedumbre, que había admirado en Montevideo y que, al fin del siglo, el ojo de Claude Monet, a caballo de la revolución pictórica del impresionismo, reflejaría en sus cuadros.

Los cambios urbanos estaban motivados por tres fenómenos: el hacinamiento, la necesidad de una mejor circulación de los cada vez más numerosos carruajes y la especulación inmobiliaria (Lavedan, Sica, Munford, Roncayolo). Poco a poco en las cuestiones urbanas, el valor de cambio era preferido al valor de uso.

"El capitalismo renaciente del siglo XVIII, trató al lote y a la manzana, la calle y la avenida, como unidades abstractas para la compra y la venta, sin respeto alguno por los usos históricos, las condiciones topográficas o las necesidades sociales" (Mumford,568).

Sarmiento, como intelectual "orgánico", entusiasta defensor de la burguesía (Weinberg, B), consideró a este proceso como "natural". Viñas llamó balzaciano al viaje de Sarmiento:

"Sarmiento "vive como nunca" su cuerpo en Europa aunque sea por delegación: él quiere ser el más burgués a la europea en un momento privilegiado de esa perspectiva y de esa clase disolviendo o postergando las contradicciones en sus impulsos" (Viñas, 156).

5. La ciudad moderna

Cuando la visita de Sarmiento, el cuerpo social de París ha cambiado, la ciudad es ya casi totalmente burguesa mientras la *urbs* sigue siendo medieval y parcialmente barroca. Es la cabeza descomunal de un país casi industrializado (Sica) y tiene más de

1.000.000 de habitantes. Es una ciudad moderna. Si el París todavía medieval fue el ámbito de los misterios parisinos de Eugenio Sue, en las novelas de Balzac el escenario ya es la ciudad que moderniza sus espacios y sus costumbres.

"El rasgo predominante de la concepción del mundo propia de Balzac es su realismo, su observación sobre y *sin ilusión de las cosas. Su materialismo histórico* y *su teoría de las ideologías son sólo objetivaciones de su sentido de la realidad (...) Admira la moderna metrópoli con sus valores, su dinamismo* y *su ímpetu"* (Hauser, 1034).

Esta admiración es similar a la de Sarmiento; pero Balzac, habitante de la ciudad, descubre sus falencias y despliega todas las miserias de la comedia humana que se padecen en la ciudad moderna. Testigos de la modernización, Sarmiento y Balzac dan dos imágenes casi contradictorias. Sarmiento vive la ciudad, a su manera, intensa y fruitivamente. Ve en ella un factor y un resultado de la modernidad (que para él era civilización y progreso). La ciudad es un instrumento de gobierno y producción, de comercialización y de intercambio informativo. Y describe los usuarios y los instrumentos.

Para los sabios, dice, están los museos (unos 16), los jardines zoológicos, los jardines botánicos, los observatorios; para los literatos, los periódicos (que sólo en París son 25 y tiran 145.000 ejemplares) y la abundancia de libros; para los políticos las infinitas discusiones que atravesaban la ciudad desde las cámaras legislativas hasta los cafés de barrio. Sabios, literatos, políticos, ésos son, para Sarmiento, los protagonistas destacados de la vida urbana. Los únicos elementos duros que aquí menciona son los educacionales. Esta primera y escueta imagen de la ciudad moderna no incluye a los espacios de la autoridad, como lo eran las plazas mayores hispanoamericanas. Es en el bulevar donde Sarmiento tiene (y nos las cuenta) sus experiencias más intensas. Allí encuentra el lugar "ciudadano" o "urbano" por excelencia.

6. Vivencias urbanas

En su estudio sobre Baudelaire, Benjamin, coincidiendo con Bachelard, sostiene que la experiencia "no consciente" de la que hablaba Bergson sólo puede ser sentida y expresada por los poetas. Rossi habla de la sorprendente intuición crítica urbana de Baudelaire. Balzac, Poe, Baudelaire y el mismo Sarmiento *("poeta en prosa* y *en acción",* Rojas, B, 115) son poetas. Baudelaire, cuya experiencia es contemporánea y posterior a la de Sarmiento, sufre y denuncia la modernización:

"Mientras Baudelaire trabajaba en París, las obras de modernización proseguían a su alrededor, sobre su cabeza y *bajo sus pies. Baudelaire se veía no sólo como un espectador, sino también como un participante* y *protagonista de esta obra en marcha; su propia obra parisiense expresa se drama* y *ese trauma. Baudelaire nos muestra algo que ningún otro escritor ve tan bien, como la modernización de la ciudad inspira e impone a la vez la modernización de las almas de los ciudadanos"* (Berman, A, 146).

La poesía de Baudelaire, nos lo dice en **Spleen de París,** nace como *"un ideal obsesionante de la frecuentación de las ciudades enormes, del crecimiento de sus innumerables relaciones"* (cit. en Benjamin, 97).

La prosa de Sarmiento, extranjero maravillado con muy poca experiencia urbana moderna anterior, está animada por su búsqueda de un molde de modernización civilizatoria y determinada por el contraste entre sus experiencias de la Ciudad Luz y de los espacios agrestes y salvajes de América.

La modernidad que vive Sarmiento no es todavía, y quizá nunca lo fue, esa experiencia que le sirve a Berman para definirla:

"Ser modernos es encontrarnos en un medio ambiente que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento y *transformación de nosotros mismos y del mundo y que al mismo tiempo amenaza destruir todo lo que tenemos, lo que sabemos, lo que somos" (Berman, A,67).* Sarmiento acordaría con la primer parte, pero sólo sintió parcialmente y en su vejez, la amenaza destructiva que

implicaba la civilización europea.

En la nueva Babel, Sarmiento ve el "momento constructivo": la creación de algo nuevo (la civilización moderna). Baudelaire, sufre el momento negativo de la confusión de las lenguas, la pérdida del fin original: el desconcierto, las soledades y la agresividad de quienes ya "no pueden entenderse". Sin embargo Sarmiento señala algunos aspectos "babélicos" en tanto acentúa más las distancias (separaciones, distemias) que las proximidades (proxemias, cercanías, encuentros positivos).

Más que oído atento (como en las descripciones pueblerinas de Unamuno) o nariz que huele (Marechal en **Adán Buenosayres**), el relato de Sarmiento se basa en el ojo (como Azorín o Camilo José Cela), sentido preferido en los espacios públicos metropolitanos (Sennet). En otros tiempos la mirada no podía detenerse en otro sin suscitar curiosidad o delatar un interés que podía considerarse afectuoso o agresivo (un plebeyo no podía mirar cara a cara a un noble). En el bulevar el ojo recorre todo: cosas y gente, sin suscitar ni siquiera curiosidad en los otros (los mirados). Sarmiento ve como un solitario, veedor que toma distancia de lo visto, situándose en la posición de un "otro" similar a la moderna cámara fotográfica televisora.

No es el lugar de la copresencia. Esto es una característica de la experiencia de la metrópolis moderna (Joseph) a lo que se agrega que el ojo, como en el caso de Sarmiento es un ojo en movimiento, transeúnte. Sennet ha señalado esta dicotomía entre el espacio exterior de la ciudad moderna y la vida interior del habitante:

"(...)La cultura moderna es víctima de una tajante división entre interior y exterior. Se trata de una división entre la experiencia subjetiva y la experiencia mundo, entre el yo y la ciudad (...) Los espacios que en la ciudad moderna están repletos de personas son, o bien espacios limitados al consumo, al que de hecho orquestan, como en el caso del centro comercial (...)" (Sennet, 12)

En París decimonómico, la semilla de esta situación ya se está desarrollando, como muy bien lo señalaron Balzac y más tarde Zola.

7. El *boulevard*

El elemento morfológico urbano que denota más la modernización urbana es el *boulevard* (Berman). Balzac y Baudelaire lo señalan certeramente. Esta modernización venía desde el siglo XVIII, cuando se desmontaron las defensas y los nuevos *boulevards "(...) fueron primero frecuentados por paseantes que venían de la puerta de San Bernardo y encontraban ese camino más agradable que el de las calles. Pronto cundió el hábito de ir por allí, los ociosos y los viejos, las mujeres y los niños, encantados de evitar el amontonamiento de las calles, iban allí asiduamente, y los comercios, siguieron a la muchedumbre y la retuvieron allí, abriendo aquí y allá establecimientos públicos y* boutiques, *que más tarde se transformaron en tiendas elegantes brillantes de dorados y de luces"*. La cita es del **Diccionario** de Larousse de 1869, donde se define así al *boulevard: "(...) amplia y magnífica vía de comunicación que se extiende en París, desde la Madeleine hasta la Bastilla"*.

Estos son los *boulevards* "viejos" que, desde la Plaza de la Bastilla hasta la Magdalena, concentraban la actividad teatral de París. Sarmiento vivió esos *boulevards* previos a la más completa "boulevardización" que realizó, ya en la década del 50, Napoléon III. Edgar Allan Poe en Londres y Charles Baudelaire en París, también vivieron intensamente el *boulevard* y, dada la contemporaneidad con Sarmiento, podemos cruzar sus discursos. Sarmiento se lanza de lleno a callejear, no como un miembro pasivo de la multitud, sino consciente, alerta y alborozado, que advierte:

"(...) El pobre recién venido, habituado a la quietud de las calles de sus ciudades americanas, anda los primeros días con el Jesús en la boca, corriendo a cada paso riesgo de ser aplastado por uno de los mil carruajes que pasan como exhalaciones, por delante, por detrás, por los costados. Oye ruidos en pos de sí, y echa a correr, seguro de echarse sobre un ómnibus que le sale al encuentro; escapa de éste y se estrellará contra un fiacre si el cochero no logra apenas detener sus apestados caballos por temor a pagar dos mil francos que vale cada individuo reventado en París. El parisiense marcha impasible en este hervidero de carruajes que hacen el ruido de una cascada; mide las distancias con el oído, y tan

certero es su tino, que se para instantáneamente a una pulgada del vuelo de la rueda que va a pasar, y continúa su marcha sin mirar nunca de costado, sin perder un segundo de tiempo" (C, 208). Esta experiencia revela lo inusitado de la experiencia del visitante y la maestría acrobática de los parisinos para evitar accidentes callejeros. Lo dice el **Larousse:**

"Los boulevards *de París pueden ser considerados como el paseo de todo el mundo; es allí, que de todos los puntos del globo, vienen a encontrarse los turistas de todas las naciones. Se caza al elefante en Ceylán con un indio, a quien luego se encuentra en el* Boulevard *de los Italianos".*

Lugar común de las observaciones, Baudelaire piensa que el parisino *"debe hacerse un experto en* sobresauts y mouvements brusques, *en giros y contorsiones bruscos, súbitos, desconyuntados, no sólo de las piernas y el cuerpo, sino también de la mente y de la sensibilidad"* (Berman A, 160). En Londres, Engels constató:

"Ya el hervidero de las calles tiene algo de desagradable, algo contra lo cual la naturaleza humana se rebela. Estos centenares de miles de personas, de todas clases y de todos los tipos que se entrecruzan ¿no son acaso todos hombres con las mismas cualidades y capacidades y con el mismo interés de ser felices?... Y sin embargo, se adelantan unos a otros apresuradamente, como si no tuvieran nada en común, nada que hacer entre ellos, sin embargo, la única convención que los une, tácita, es de cada cual mantenga su derecha al marchar por la calle, a fin de que las dos corrientes de multitud, que marchan en direcciones opuestas, no choquen entre sí... La indiferencia brutal, el encierro indiferente de cada cual en sus propios intereses privados, resulta tanto más repugnante y ofensivo cuanto mayor es el número de individuos que se aglomeran en un breve espacio" (Engels, **Situación de las clases trabajadoras en Inglaterra,** 1845; cit. en Benjamín, 99).

Poe, Baudelaire y Engels han visto en esa misma multitud, no tanto su excelencia acrobática sino sólo una muchedumbre (Benjamín), masa que no constituye una clase, un cuerpo social organizado. Engels ve un potencial social desperdiciado, la explotación y el sacrificio de la mejor parte de la humanidad para realizar los milagros de la civilización (cit. en Benjamín, 88). Tanto Engels como el poeta Barbier (admirado por Sarmiento) señalan esta explotación anestesiada por los "encantos" de la ciudad y

de ese modo humanizan a la multitud. Para Baudelaire la masa multitudinaria es algo amenazante:

"(...) La masa era para él algo tan poco extrínseco que en su obra se puede advertir constantemente cómo la cautiva y cómo la paraliza y cómo se defiende de ella" (Benjamín, 100): "(...) *por un lado sucumbe a la violencia con que la multitud le atrae hacia sí y lo convierte, como* flâneur, *en uno de los suyos; y por el otro, la conciencia del carácter inhumano de la masa no le ha abandonado jamás"* (Benjamin, 104). Para Benjamin la observación londinense de Engels es la de un provinciano, que no pudo "perderse" en la marea humana. Vuelvo al **Larousse:**

"Para un extranjero que marcha al azar, rompiendo bastones, sin amigo y sin guía, los boulevards *parecen un espejo inmenso que gira a la luz, es un ramo de fuego radiante al que hay que habituarse a contemplar cara a cara, a la manera de los aguiluchos cuando miran el sol".*

Sarmiento es mucho más provinciano y periférico que Engels pero se suma alegremente a la multitud (sin resignar, como lo dice jocosamente, las ventajas de ser extranjero y solicitar ayuda como tal). Sólo tangencialmente critica al dinamismo urbano reconociendo la fatiga que produce, adhiere a la idea de un lugar de sueño donde el silencio salve del suicidio a los deseperados por la neurosis ciudadana (C, 216). La versión del Baudelaire es más aterrorizante, en **Spleen de Paris** (N° 46,1865) dice:

"Amigo mío: usted sabe cuánto me aterrorizan los caballos y los vehículos. Pues hace un momento, cuando cruzaba el boulevard *corriendo, chapoteando en el barro, en medio de un caos de movimiento, con la muerte galopando hacia mí por todos lados (...)"* (cit. en Berman, 155)

Terror y muerte que se incorporaron a las incipientes teorías urbanísticas como un axioma: separar la circulación peatonal de la vehicular. Casi una década después de la visita de Sarmiento, el barón de Haussmann llevó adelante sus reformas urbanas en aras de la "seguridad", la "circulación" y la "salud", el *boulevard* era el elemento urbano que satisfacía estas tres necesidades; para mejorar la circulación y aumentar la

seguridad, la separación de transeúntes y vehículos se convirtió en motivo recurrente del urbanismo posterior, de allí en más se llegó hasta las propuestas del CIAM y a las ciudades con fenomenales sistemas de autopistas de las cuales hoy Los Angeles y Tokio son paradigmas.

Durante todo el siglo XIX y los comienzos del siglo XX, el *boulevard* fue el elemento paradigmático para la renovación urbana (Lefevbre). En París, durante la renovación urbana haussmanniana, cada apertura o inauguración de un *boulevard* era celebrado con grandes festejos.

Sarmiento, aún dejándose llevar por el placer turístico de vagabundear, intuyó algo del explosivo contenido de la multitud y predijo con certeza la Revolución del 48.

La masa de formas edilicias que caracterizaban *al boulevard* inducían un comportamiento, al mismo tiempo que ciertas conductas planteaban a las forma del *boulevard* como necesidad espacial para su desarrollo (Doberti, Hall).

En este caso los discursos de Sarmiento y de Baudelaire se centran en dos Comportamientos antitéticos (aunque *del flâneur* alegre y despreocupado (Sarmiento) y el del transeúnte robotizado y lleno de *stress* (Baudelaire). Ambos experimentaron como el actuar en la calle el *boulevard* se transforma en un actuar escénico, en la ciudad medieval reservado a los nobles, que, como un juego, se enmarca en una escenografía propia montada por un conjunto heterogéneo, redundante y a veces contradictorio, designios cuya lectura guía la conducta a seguir. El sitio actúa como un campo (en el sentido físico de la palabra) que señaliza o significa un lugar en una red de interacciones "(...) *un espacio hecho de segmentos significativos, de expresiones* ready-made *que se recogen y se combinan de maneras diversas según las situaciones"* (Joseph, 77).

Una situación social es un campo de percepción mutua en el que los individuos hacen uso de adaptaciones sociales básicas, paradas y desfiles cuya historia se puede hacer a través de instituciones como la corte, el ejército, etcétera, (Joseph, 78). La experiencia de Sarmiento es jubilosa:

"El español no tiene una palabra para indicar aquel farniente de los italianos, el flâner *de los franceses, porque son uno y otro su estado normal...En París esta existencia, esta beatitud del alma se llama* flâner. Flâner *no es como* flairer, *ocupación de ujier que persigue a un deudor. El* flâneur *persigue también una cosa, que él mismo no sabe lo que es; busca, examina, pasa adelante, va dulcemente, hace rodeos, marcha y llega al fin... a veces a las orillas del Sena, al* boulevard *a otras, o al* Palais Royal *con más frecuencia. "Flanear" es un arte que sólo los parisinos poseen en todos sus detalles. Por primera vez en mi vida he gozado de aquella dicha inefable...* Je flâne, *yo ando como un espíritu, como un elemento, como un cuerpo sin alma en esta sociedad de París"* (C, 208).

"(...) Se echa a vagar; a flâner, *como él dice, deteniéndose extasiado ante esta palabra que ninguna otra lengua abandono del posee y que tan bien expresa ese dulce abandono del cuerpo y del espíritu, flotando entre los mil atractivos que lo solicitan al pasar"* (Cané, 322).

"Ando lelo, paréceme que no camino, que no voy, sino que me dejo ir, que floto sobre el asfalto de las aceras de los boulevards (...)" (C, 208). ¿Cuerpo sin alma? ¿Caminata inconciente? ¿Se trata sólo de dejarse llevar? Si fuese así coincidiría con Engels y Baudelaire en la automatización deshumanizada *del flâneur.*

"La figura individual que corresponde a la experiencia colectiva de la muchedumbre, la figura de la idiotez o del hipnotismo: ambos fenómenos está sometidos a la primera ley de la lógica social, la ley de imitación, sólo que la corriente de imitación se mueve sin obstáculo, sin interferencias. El hombre de la muchedumbre es alguien que tiene pocas creencias y muchas convicciones" (Joseph, 75). Enseguida el propio relato relativiza esta afirmación.

Sarmiento no marchaba ciego y sordo, automáticamente; paladeaba la situación, inmerso en el placer *de flâner* se siente solo, pero como extranjero, no como un sujeto de la soledad que el encuadre urbano proponía. Es una experiencia hedonista que está signada por su decidida voluntad de usar todo lo que vea en la construcción de la civilización europea en América.

"Nada de extraño tiene (...) que el realismo de Sarmiento a esta altura del viaje se impregne como nunca de ansias y apropiación. Y desde esta óptica pasa revista a todos los lugares de la ciudad

europea pero no como si se situara frente a templos sino a posibilidades. Esta es la oportunidad de definirlo: Sarmiento nunca es el contemplador pasivo porque ni aún en sus "comentarios artísticos" se sitúa en una actitud neutral o apela a lo transhistórico; su mirada se corresponde con la de un espectador que acecha; impaciente y múltiple en un movimiento circular, sin cautela, aproximándose y desmenuzando detalles pero con decisión de recomponer los conjuntos" (Viñas, 161). También hay un reconocimiento del espacio público como bien de uso: la ciudad para ser vivida con placer.

Tal como al fin lo hizo Haussmann, para Sarmiento el *boulevard* es obra (en tanto valor de uso) pero es también producto (en tanto valor de cambio). Benjamin señala la diferencia:

"(...) El hombre de la multitud no es el flâneur*... más bien de él se puede inferir lo que le iba a ocurrir al* flâneur *cuando le fue quitado su ambiente natural"* (Benjamin, 105). Pero, ¿cuál fue el ambiente natural *del flâneur?* ¿Los pequeños ámbitos urbanos de Koenisberg por donde paseaba, exacto como un planeta, Emmanuel Kant? Esa no era una caminata en búsqueda de novedades sólo posibles en una metrópoli. *Fláneur, boulevard* y metrópoli son casi inseparables y esto Sarmiento lo vio y vivió bien.

Por otra parte, es cosa tan santa y respetable en París el flâneur; *es ésta una función tan privilegiada que nadie osa interrumpir a otro. El* flâneur *tiene el derecho de meter sus narices en todas partes. El comerciante le conoce por su mirar medio estúpido, en su sonrisa en la que se burla de él, y disculpa su propia temeridad al mismo tiempo"* (C, 209). Este barzonear por la ciudad no tiene un fin político, como la caminata por el ágora griego, es un acto consumista. *"(...) la tienda es el último paso de quien pasea por placer"* (Benjamin, 134).

El *boulevard* es el elemento urbano que permite situar a lo largo de la ciudad, en grano fino, no ya en lugares nucleares (como el *Palais Royal* o el Mercado Central) sino los puestos de venta de la nueva producción industrial.

En 1860 se escribe:

"La suntuosidad gana, poco a poco, los barrios populares donde jamás se supuso que penetraría;

pero su punto de partida, el centro de irradiación, es el Boulevard *de los Italianos (...)"* (Labédolliére, 143). "A *lo largo de los* boulevards *están los cafés cuya clientela es de larga data (...)"* (Labédolliére, 45). Larousse de 1869 lo confirma:

"(...) Allí hay una hotelería admirable, cuya oferta puede satisfacer todos los gustos, todos los deseos, todos los caprichos: cafés y restaurants, bibliotecas, baños suntuosos, vestidos a la moda, joyas, flores, espectáculos, mujeres bonitas, caballos, coches, todo el bienestar, todas las alegrías, todas las delicias de la fantasía que sabe vivir.

(...) El boulevard *es una gran arteria de Paris, es una ciudad dentro de la ciudad".* Que posibilita el intercambio de miradas, abierto y libre; el intercambio de información y el intercambio de dinero por mercancías. La Revolución Industrial definió la "modernidad" centrando sus miras en la producción y el consumo más que en las consideraciones filosóficas e históricas con que el concepto nació con el Iluminismo.

Sarmiento no tiene dinero para ser un gran comprador; es un veedor y su fruición urbana no tiene propósitos consumistas, camina por caminar; va a ninguna parte contemplando la heterogeneidad de los fenómenos de la ciudad moderna: la gente, las calles, los negocios.

Ya señaló en el **Facundo**, hablando de Córdoba, la inutilidad de los recorridos cerrados y los asoció con falta de vitalidad urbana, criticando *"(...) las inteligencias que, como su paseo, tenían una idea inmóvil en el centro, rodeada de un lago de aguas muertas que estorbaba penetrar hasta ellas"* (B, 122-127).

Ocioso y curioso, se concentra en el callejear. Si aplicamos las categorías de Lynch, vemos que sólo reconoce "sendas", no anota ni "mojones", ni "bordes", ni "modos", ni menciona barrios. Este ocio callejero a él le sirve para indagar en lo urbano y para reponer energías:

"Wandern *(callejear) es una ocupación de vacaciones, que quiere decir licenciarse de modo pasajero de la seriedad de la vida profesional. En este retorno al origen que es efectivamente el*

wandern *en virtud de su esencia íntima, el hombre debe regenerarse, rejuvenecer. Pero, asimismo, debe volver rejuvenecido a la gravedad de la vida para cumplir sus tareas"* (Bollnow, 115).

Esta situación se corresponde con la experiencia sarmientina, detrás de la cual está la subordinación de la organización de la ciudad a las exigencias del tránsito, que por razones económicas, de higiene, de seguridad y de autoridad debía agilizarse.

"La arteria continua introdujo el tránsito y la confusión en partes de la ciudad que habían estado tranquilas y conclusas en sí mismas, y tuvo la tendencia a extender el mercado a lo largo de las líneas de tránsito, en vez de ofrecer puntos locales de concentración barrial. De cualquier modo la calle fijó la extensión y el contorno de las zonas aisladas; y las necesidades de la vida doméstica fueron en consecuencia subordinadas a las exigencias del tránsito de los rodados" (Mumford).

En realidad todo el viaje de Sarmiento fue un callejear por encargo del gobierno chileno, para volver a América lleno de ideas.

8. La ciudad como lugar, el lugar de la ciudad en los discursos

Si la ciudad es un territorio, o la suma de territorios donde algo tiene lugar, ese "algo" para Sarmiento es en primer lugar comerciar, luego el instruirse y el informarse, discutir cuestiones de gobierno y siempre el divertirse: callejear, bailar, asistir a las carreras de caballos. Sarmiento siente o experimenta como lugares característicos a ciertos lugares: el mismo *boulevard* o por el *boulevard* el *flâneur* unifica otros lugares: las orillas de Sena, el *Palais Royal.* Sarmiento no menciona otros lugares preferidos por los parisinos: los cafés, las callejuelas medievales, las plazas y las estaciones de ferrocarril; aunque señaló, como vimos, ciertos lugares instrumentales: los museos y el observatorio.

Dice del hipódromo que *"(...) debiera ser transportado* incontinenti *a América, en donde echaría raíces profundas, como todo lo que es eminentemente popular"*. Pragmático, ve en él un elemento educativo si allí se realizara la *"(...) representación de dramas magníficos, como la*

entrevista de Francisco 1 con el Rey de Inglaterra" (C, 252), anudando así *"(...) el hilo de la historia, roto para el "roto" americano, que no sabe lo que es Edad Media, ni torneos, ni caballeros ni mundo anterior a su poncho y su lazo"* (C, 252). De nuevo el eurocentrismo cultural en un Sarmiento que no padece la ciudad sino que la goza. Considera al placer como una de las funciones de la ciudad moderna.

Admiró el hipódromo, diversión de ricos, esperanza final de los pobres, *"como una creación nueva del espíritu parisiense"* (C,251), e inmediatamente lo imaginó en América como un elemento civilizador potenciado por su carácter popular: *"Con nuestro poder del guaso sobre el caballo y el arte europeo, el hipódromo sería en América una diversión popular y una alta escuela de cultura (...) Si una cuadrilla de chilenos o argentinos mostrase un lazo y sus bolas aquí, y cogiere un toro, o domase un caballo salvaje, se quedarían pasmados estos parisienses"* (C,252).

Escribe esta queja paradojal: *"(...) no tengo ni tiempo, ni gusto, ni dinero para engolfarme en las lujosas frivolidades cuyo goce envidio a otros"* (C, 247). ¿En qué quedamos? ¿Envidia algo que no le gustaría hacer? El enigma se aclara enseguida: *"¡Ah!, si tuviera cuarenta mil pesos nada más, ¡qué año me daba en París! ¿Qué página luminosa ponía en mis recuerdos para la vejez!"* (C, 247).

En su cuadernos de gastos anota una "orgía", al parecer muy modesta, porque cuesta tanto como una cena mediana. Describe entusiasmadamente los bailes (que Baudelaire no frecuentaba). Esos bailes que *"(...) mucho más en yoga entonces que medio siglo más tarde, pues la democracia ha penetrado hasta ellos y hoy se confunden allí no sólo todas las clases sociales, sino también todos los gremios, entretenían a Sarmiento lo que no es decible"* (Cané, 341). Tanto le entusiasman que cuando tiene que fraternizar con el ex gobernador de Salta lo invita al Mabille, en los Campos Elíseos:

"En 1840, Mabille, maestro de baile que daba (...) excelentes lecciones a un gran número de alumnos, funda el establecimiento coreográfico que ha ilustrado su nombre (...) "Arrivando al rond point *de* Champs-Elysées, *dice un escritor de su tiempo," tomad la calleja de las Viudas que se abre a vuestra izquierda; a los treinta pasos os apercibiréis a vuestra derecha de la puerta iluminada*

de un baile público, donde se deslizan, como sombras mujeres sin caballeros; la mayor parte de ellas retornará, mejor acompañadas. Puede ser que os decidáis a tomar el mismo camino que ellas; seguiréis por una larga galería tapizada de plantas, iluminada a gas; después se abrirá ante vosotros el jardín. Al centro, un kiosco elegante, una especie de pabellón chino donde se ubica la orquesta; esta construcción ligera está rodeada a distancia por un círculo de palmeras artificiales; sus hojas verdes caen como panaches y sostienen globos de gas. Más lejos, en el claro oscuro, se extienden verdaderos bosquecillos y árboles naturales templan y dan sombra a los meses en las que cualquiera puede ofrecer vino y tabaco a la dama efímera de sus pensamientos. Un juego de bagues *siempre en movimiento permite elegir un caballo de madera o una góndola Un gran galpón sirve de refugio al baile en caso de lluvia".*

"El jardín Mabille es el templo de la coreografía parisién. Las celebridades de esta danza semisalvaje acompañada de gestos, de contorsiones, de temblores, brillan allí bajo seudónimos, sin que el público sepa jamás sus verdaderos nombres. Está Chicard, comerciante honesto de la calle Quicampoix, cuya pantomima expresiva, su voz tonante, su infatigable agilidad, han llevado a las rondas más locas a los seres más flemáticos; está Pritchard, hombre serio, seco, taciturno, pero de una vivacidad que hace aún más cómica su figura impasible y sus anteojos azules; está la reina Pomaré, conocida al principio con el nombre de Rosita, y Céleste Mogador, que casó más tarde con el conde Lionel de Chabrillan, y que encanta el hastío de su viudez cultivando la literatura" (Labédolliére,119).

Los bailes (de la decena que había en París, Sarmiento menciona cuatro) le inspiran reflexiones sociológicas: allí ve un ejemplo de democracia igualitaria. Aunque no enumeró los monumentos arquitectónicos, enumera los salones de baile y los describe:

"Los bailes son en París establecimientos públicos que se siguen a los teatros, luchando con ellos en magnificencia, alumbrado y gusto (...) Un día sí y otro no hay en todos ellos baile en la semana, a que concurren millares de aficionados (...) El local está adornado con gusto primoroso; jarrones y *estatuas descuellan sobre masas de verdura, terraplenes de flores raras y embalsamadas, y en medio de*

una atmósfera de fuego por la iluminación de gas, los lampiones y los vasos de color, se agitan sobre avenidas de asfalto, cuadrillas de doscientas parejas ejecutando polkas frenéticas, valses febriles". Y concluye:

"(...) La parte positiva es que la sociedad se igualiza, las clases se pierden, la mujer de clase ínfima se pone en contacto con los jóvenes de alta alcurnia, los modales se afinan y la unidad y homogeneidad del pueblo queda establecida; el pueblo se constituye, y una miaja de gloria cae a los pies de la mujer de bajo pueblo, entre los placeres con que aturde su miseria y *su vileza"* (C, 258).

Esta es una visión reaccionaria. La igualdad es hacia lo que él considera arriba: "la alta alcurnia". El modelo de bajo pueblo es una mujer humilde, mísera y vil que ha de recibir la civilización ejemplar de las clases "altas". Sarmiento creyó que a través de los espacios urbanos podría modificar al sistema "lejano" de Lefebvre: la estructuración de la sociedad. Va más allá, rozando apenas la superficie de la realidad, creyó que en los bailes

"(...) la luz (...) la música (...) las artes (...) aquel lujo y aquel gusto, en fin, prodigado en el lugar que el roto o la hija del artesano de París llama suyo por un momento, concluye por ennoblecer el espíritu, incitando en la civilización" (C.249).

La relación es análoga a la de la ciudad y su territorio; de una vendrá el ejemplo para el otro. Dentro de la ciudad el baile servirá para civilizar (dominar) de arriba a abajo. Sin embargo, y ésta es una típica visión burguesa, no dejó de ver que la discusión política atravesaba los espacio ciudadanos, se daba en todos lados. Como se nota en su relato de la sesión de la Asamblea Nacional, ve a la democracia más en el hipódromo y en los bailes que en la sala de representantes. En estos lugares heterodoxos se rompe el aislamiento callejero y se puede practicar *"libertad de hablar en voz alta que* (el pueblo) *no encuentra en el teatro"* (C, 251).

Unos años antes escribió en **El Mercurio** de Chile ("La venta de zapatos", 21/04/1841) que la plaza de Santiago era el lugar de la democracia, *"porque la plaza de Santiago es el* forum *romano, donde el pueblo es el que manda, el que tiene, el que puede. Sus*

comicios públicos es la venta de zapatos" (A, 51). Aunque luego le asignará a los diarios esa función; en las sociedades modernas "(...) *no hay plaza pública para las arengas, ni pueblo ocioso que pueda escucharlas (...) el diario es para los pueblos modernos, lo que el foro para los romanos"* (A, 56). En París hay diarios, pero no hay plaza que haga de Foro.

Sin embargo, en estas ideas casi no asoman críticas. Intentaré situar al discurso de Sarmiento en medio de la constelación discursiva que hablaba de la ciudad en esos momentos. La crítica a París, que se mantenía casi inalterado desde el siglo XVIII, viene de lejos. El abate Laugier denunció a la ciudad en 1753 como un *"(...) amasijo de mansiones viejas rejuntadas, sin sistema, sin economía, sin diseño. En ninguna parte el desorden es más sensible y chocante que en París"* (cit. en Choay, B, 263).

Rousseau en su **Nueva Heloísa** habla de París como de un torbellino social, y es posible que esta experiencia alimentara sus críticas a la civilización iluminista. En 1765 Patte repite la opinión de Laugier en sus **Monuments élevés á la gloire de Louis XV.** En 1854, en medio de una crítica a toda la civilización, W. H. Riehl (cit. en Bardt) criticó a la metrópoli: *"Europa se enferma por causa de la monstruosidad de sus grandes ciudades"*. Esta crítica no estaba sola; ya vimos la opinión de Poe, de Balzac, de Engels y de Baudelaire. A ellas se pueden sumar las del industrial Robert Owen (1771-1858), que propuso pequeñas ciudades; su seguidor, Victor Considérant (1808-1893), decía:

"¿Queréis conocer y apreciar la civilización en la cual vivimos? Subid al campanario de cualquier ciudad o a las torres de Notre Dame" (Considérant, ***Description du falanstére et considérations sociales sur l'architectonique*** (cit. en Choay, A; 106).

Etienne Cabet (1788-1856) propuso su modelo y expuso sus críticas en **Voyages et aventures de Lord William Carisdall en Icarie, traduits de l'anglais de Francis Adams para Th. Dufruit** (1840):

"No verás más esas tiendas de toda especie ricas y alegres que se ven en París y en Londres en todas las casas de las calles comerciales. Qué son las más bellas de estas boutiques (...) comparadas con los talleres y tiendas de Icara! Figúrate que todas las tiendas y talleres de orfebrería y joyería, por

ejemplo, de París o de Londres, se reúnan en uno o dos talleres y en una o dos tiendas (...)" (cit. en Choay, A, 127), y predijo la creación en total coherencia con el impulso consumista de la sociedad capitalista, de las grandes tiendas y la supresión de las tiendas de bulevar que tanto admiraron a Sarmiento.

Pierre-Joseph Proudhon (1809-1863) también criticó a París: *"No tenemos nada en la conciencia, ni fe, ni ley, ni moralidad, ni filosofía, ni sentido económico, sino fasto, arbitrariedad, contrasentido,* déguisement, *mentira y voluptuosidad"* (cit. en Choay, A, 133).

Otras críticas, las más fuertes, vinieron desde la higiene. Edwin Chadwick (1830-1842), en Gran Bretaña; Claude Lachaise (1822); Paran-Duchatelet (1837), en Francia y, por último, Benjamin Ward Richardson (1828-1896), quien hace la crítica higiénica de las ciudades proponiendo un modelo: **Hygeia, a City of Health (1876).**

A Auguste Welby Northmore Pugin (1812-1852), la dureza de la ciudad industrial y metropolitana lo hizo soñar con una vuelta al pasado medieval, en cuyas ciudades vio el modelo a seguir **(Contrasts or a Parallel between the Noble Edifices of the Fourthteen an Fifthteen Centuries and Similar Buildings of the Present Day. Showing the Present Decay of Taste,** 1836). Mucho más difundida y exitosa fue la prédica de John Ruskin (1818-1900), quien presentó en sus **Lecciones de Arquitectura y Pintura** (1854) y en **Las Siete Lámparas de la Arquitectura** (1849) la visión romántica de la ciudad, naturalmente opuesta a la metrópoli moderna.

Por supuesto, tanto Friedrich Engels (1820-1895) como Karl Marx (1818-1883) fueron los críticos más sagaces y profundos, acompañados por gente como Ernst Droncke quien, a pesar de describir a Berlín (1846) como la "ciudad de la inteligencia", va preso por destacar la miseria del proletariado urbano.

Estos ataques provenían de los sectores más revolucionarios, en general la opinión liberal predominante; tal el caso de R. W. Emerson en los Estados Unidos. Aun receloso de las ciudades por su espíritu "de frontera", alababa a las ciudades y a su crecimiento y las consideraba, al igual que Sarmiento, el espacio natural de la

civilización (Pinol). En 1843 el teólogo Robert Vaughan publicó el libro más pro-urbano del siglo: **Age of Great Cities,** en el que expone los aspectos positivos consabidos: la ciudad como favorecedora de los intercambios humanos, estímulo de la inteligencia y del arte, lugar por excelencia de la civilización. Del mismo tono son las consideraciones de Carl Theodor Welcker (1843). Es improbable que Sarmiento haya conocido este texto, pero sus opiniones son las mismas; este es el lugar de coincidencia de la opinión liberal sobre el tema. Por fin, Jules Verne (1828-1905) sin intenciones revolucionarias, propone a France-Ville como al ciudad ideal de la sociedad burguesa:

"Primero, el plano de la ciudad es esencialmente simple y *regulan de manera de prestarse a todos los desarrollos. Las calles, cruzadas en ángulo recto, están trazadas a distancias iguales, con anchos uniformes, arboladas* y *designadas con números. De medio kilómetro en medio kilómetro la calle, un tercio más ancha, toma el nombre de bulevar, de avenida,* y *presenta en uno de su costados un carril para tranvías* y *ferrocarriles urbanos"* (**Los quinientos millones de la Begum,** 1879).

Ciertos hechos urbanos que para Sarmiento eran señales de modernidad: el ruido, el humo, el intenso movimiento de hombres y de cosas, van a ser criticados ferozmente por la literatura de fin de siglo y acusados como evidencia de la explotación:

"¡Oh París! ¡Eres el corazón del mundo, eres la gran ciudad humana, la gran ciudad caritativa y fraternal! ¡Tienes la dulzura del espíritu, las viejas misericordias de las costumbres, los espectáculos de limosna! ¡El pobre es tu ciudadano, como el rico! ¡Tus iglesias hablan de Jesucristo, tus leyes hablan de igualdad; tus diarios hablan de progreso; todos tus gobiernos hablan del pueblo; y mira a donde arrojas a aquellos que mueren por servirte, a aquellos que se matan por crear tu lujo, a aquellos que perecen en el mal de tus industrias, aquellos que sudaron en vida por trabajar por tí, por darte bienestar, tus placeres, tus esplendores, aquellos que han hecho tu animación, tu ruido, aquellos que han sido la muchedumbre de tus calles y el pueblo de tu grandeza!" (Hermanos Goncourt, "**Germinie Lacertaux**", 1865).

"*Y Florent miró a los grandes* Halles *surgir de la sombra, surgir del sueño, donde él los había*

visto (...) se amontonaban sus masas geométricas (...) cuadradas, uniformes, aparecieron como una máquina moderna, fuera de toda medida, alguna máquina de vapor, alguna caldera destinada a la digestión de un pueblo, gigantesco vientre de metal, abulonado, remachado, hecho de madera, vidrio y fundición, con la elegancia y la fuerza de un motor mecánico (...)" (Emile Zola, **El vientre de París**, 1873). *Les Halles* fueron construidos por Baltard en 1854, Sarmiento no los vio en su visita; eran, en realidad, uno de los elementos paradigmáticos de la ciudad moderna soñada por el sanjuanino.

9. Frente a la modernidad

A pesar de su perspicacia, Sarmiento no tuvo ni la angustia ni la repugnancia que *"suscita la multitud metropolitana en los primeros que la miraron a los ojos"* (Benjamin; 107). Para Edgar Allan Poe, la multitud tenía algo de bárbaro, como lo tenía la civilización *in toto* para Fourier.

Sarmiento no ve esta barbarie -¡tan diferente de la que denunciara en **Facundo!-.** En el viaje rechazó racionalmente esta posibilidad; ahora, en una de las pocas ciudades modernas del mundo, la ignora. Se coloca del lado de lo que Berman llama "modernismo pastoral". Baudelaire estuvo de ese lado cuando en 1846, en su **Prefacio del Salón,** elogió a los burgueses suponiendo que buscando lucro perseguían un ideal más elevado, "(...) *realizar la idea del futuro en todas sus diversas formas: políticas, industriales, artísticas"* (cit. en Berman, 133). Baudelaire se retractó pronto. Sarmiento siguió firmemente los principios de su mentor Guizot:

"(...) El estado llano significa, en nuestra historia, un hecho inmenso. Es la más poderosa de todas las fuerzas que hayan presidido nuestra civilización" (cit. en G. Lefebvre, 185). Guizot era un historiador de aquellos que "(...) *entran en la historia, conscientemente o no, para defender su causa (el estado social que da su hegemonía a la burguesía y asegura la libertad) y para combatir la aristocracia"* (G. Lefebvre, 171).

También Sarmiento veía en la burguesía el futuro de la civilización (Weinberg), que formaría al mundo a imagen y semejanza de lo que sus intereses le indicaban. Esto lo llevó a imaginar una homogenización cultural cuyo paradigma (hasta su visita a los Estado Unidos) era Francia.

"Sus ideas (las de Francia) y sus modas, sus hombres y sus novelas, son hoy el modelo y la pauta de todas las otras naciones y empiezo a creer que esto nos seduce por todas partes, esto que creemos imitación, no es sino aquella inspiración de la índole humana a acercarse a un *tipo de perfección, que está en ella misma y se desenvuelve más o menos, según las circunstancias de cada pueblo. ¿No es, sin duda, bello y consolador imaginarse que un día no muy lejano todos los pueblos cristianos no serán sino un mismo pueblo, unidos por caminos de hierro o vapores, con una posta eslabonada de un extremo a otro de la tierra, con el mismo vestido, las mismas ideas, las mismas leyes y constituciones, los mismos libros, los mismos objetos, el mismo arte?"* (C, 246). Las mismas ciudades.

Así resume Rojas esta posición: "(...) *no cree que el problema pueda resolverse con ejemplos locales ni fragmentarios, sino con el proceso de la especie en su conjunto, condicionado por tierra y tiempo en su máxima extensión. Según este punto de vista ecuménico, los pueblos han salido de su aislamiento; la condición primitiva del salvaje o del bárbaro va desapareciendo; todo el planeta tiende a ser una ciudad, una sola comunidad civil"* (Rojas, B, 318). Aquí Rojas tiene que abandonar, en beneficio de su protagonista, su propia posición nacionalista expuesta en **Eurindia** (1924).

Esta homogenización que hoy muchos ven como una amenaza a todas las identidades culturales está presente en casi todas las utopías urbanas. En su Viaje a **Icaria** (1840), Cabet propone un modelo universal y esta propuesta forma parte de una serie que incluye desde los modelos renacentistas, los de Owen y la ciudad de la Begum hasta las propuestas de Le Corbusier y el CIAM. En todos ellos predomina la organización rigurosa, la zonificación funcional, la standardización; lo que Choay llama "el modelo progresista" caracterizándolo como individualista, tipológico, racionalista y

tecnocrático (Choay, de Ventós, Lefebvre, Munford).

"Un cierto racionalismo, la ciencia y la técnica deben permitir resolver los problemas planteados por la relación de los hombres con el mundo y de los hombres entre sí. Este pensamiento optimista se orienta hacia el porvenir y está dominado por la idea del progreso" (Choay, 16). Esto expresa muy bien las ideas de Sarmiento con respecto a la ciudad, aunque él nunca las resumiera en un solo texto.

Sarmiento no sintió el "espanto" parisino que sintió Baudelaire, admiró la ciudad que para él en ese momento era la fuente de la civilización. Su visión contrasta con la Baudelaire, quien considera (1855) "bárbara" a esa misma civilización:

"Hay todavía un error muy de moda del cual me quiero cuidar como del infierno, (quiero hablar de la idea de progreso). Ese farol oscuro, invento del filosofismo actual, patentado sin garantías de la naturaleza o de la divinidad, esa moderna linterna arroja tinieblas sobre todos los objetos del conocimiento; la libertad se desvanece, el castigo desaparece. Quien quiere ver claro en la historia debe, antes de todo, apagar ese pérfido faro. Esta idea grotesca, que floreció en el terreno podrido de la fatuidad moderna, ha exonerado a cada uno de su deber, ha liberado el alma de su responsabilidad, despojado a la voluntad de todos los lazos que le imponía el amor por lo bello (...) Preguntad a *cualquier buen francés que lee todos los días su diario en su café lo que entiende por progreso, responderá que el vapor, la electricidad y la iluminación a gas, milagros desconocidos por los romanos, y que esos descubrimientos dan pleno testimonio de nuestra superioridad sobre los antiguos; tanta tiniebla hay en este desdichado cerebro y tanto se han confundido las cosas del orden material con aquellas del orden espiritual!"* (Baudelaire, 1855. Traducción propia). Esta es la conclusión de un náufrago en medio del *mäelstrom* de la modernidad. No es la visión de Sarmiento, a quien le caerían fuertes las críticas del poeta. La visión sarmientina es la común sobre fenómeno de la modernización cuyos paradigmas enumeró Victor Hugo.

En 1867, en su elegía al Progreso, Victor Hugo piensa a París como la capital de Europa (y de la Humanidad), y habla de que *"(...) la circulación será referida al estancamiento* (Hugo, 60); *la circulación diez veces mayor, dando por resultado la producción y el consumo*

centuplicados" (Hugo, 62). *"La prensa, el vapor, el telégrafo eléctrico, la unidad métrica, el libre cambio, no son otra cosa que elementos que agitan el ingrediente Nación, en el gran disolvente Humanidad"* (Hugo, 78). *"Antes de tener constituida su nación común, la Europa tiene su ciudad"* (Hugo, 62); *"todo el fenómeno moderno está contenido en ella (...) París es el punto bélico de la civilización"* (Hugo, 74); *"París es el lugar de la tierra donde se oye mejor el crujido inmenso de la arboladura invisible del progreso. París trabaja para la comunidad terrestre (...) París es el condensador"* (Hugo, 75); *"París es una escuela. Escuela de civilización (...)"* (Hugo, 39).

París, ciudad sol. Aboga por la *"unidad de idioma, unidad de moneda, unidad de medida, unidad de meridiano, unidad de codificación"* (Hugo, *51);"dos grandes necesidades, circulación y seguridad"* (Hugo, 62). *"El universo sin la ciudad, hay en esta idea algo de decapitación. No se concibe la civilización acéfala"* (Hugo, 80).

Si comparamos la prosa de Hugo con el discurso de Sarmiento, veremos que tanto uno como el otro -uno basado en su experiencia urbana, el otro en su ideal político- ven a la ciudad como anterior a la Nación o al Estado: *"París marcha solo, Francia sigue a la fuerza y de mal talante"* (Hugo,75).

Los paradigmas de la modernización: *"Todas las utopías de ayer son las formas de las variadas industrias del presente, fotografía, telegrafía, aparato Morse, que es el jeroglífico, aparato Hughues, que es el alfabeto ordinario,aparato Caselli, que envía en algunos minutos vuestra propia escritura a dos mil leguas de distancia, hilo trasatlántico, sonda artesiana que se tenderá sobre el fuego después de haberse tendido debajo del agua, máquinas perforadoras, coche locomóvil, locomotora barco y la hélice en el Océano, esperando a la hélice en la atmósfera"* (Hugo,81)

Sarmiento, que sólo piensa en la modernización de su país, se siente un timonel seguro en una nave segura. Utopiza al progreso y por lo tanto a la modernidad. Alberdi (en coincidencia con Baudelaire) polemizó con él en este asunto:

"La civilización no es el gas, no es el vapor, no es la electricidad, como piensan los que no ven sino su epidermis (...) tenga cuidado el señor Sarmiento, en vista de los ejemplos célebres que acaba de probar ante el mundo aterrorizado, que se pierde ser bárbaro sin dejar de ser instruido, y que hay una

barbarie letrada mil veces más desastrosa para la civilización verdadera que la de todos los salvajes de América desierta" (cit. en Chávez, 31-32).

Muy pocos americanos tuvieron esta imagen relativizadora de los beneficios del progreso. Morse cita a Fermín Toro (1807-1865), educador venezolano, quien en 1842 documentó en su novela **"Los Mártires"** *"el martirio del proletariado por obra de la civilización industrial"* (Morse, 237).

Sarmiento coincidió con la mayor parte de los europeos y aunque advirtió los peligros de la modernidad europea, no los enfatizó. Lo mismo hicieron otros viajeros argentinos que visitaron después París, como Lucio V. Mansilla (1860) o Miguel Cané (1881).

Por fin, en algo coinciden Sue, Poe, Balzac, Sarmiento y Baudelaire: en que París es inabarcable. En Ruán, antes de conocerla, dijo de París, recordando palabras de su admirado Barbier: *"(...) una cuba infernal (...) una ancha estufa (...) una fosa de piedra (...) un volcán humeante que remueve la materia humana"*. Luego escribió: "(...) *es un pandemonium, un camaleón, un prisma* (...) *Todos imágenes cambiantes e inasibles"* (C, 167).

Lugar de los demonios que, sin embargo, como también lo dice Barbier, albergaba *a "una admirable raza, única en el mundo"*. El mismo Barbier le confesó a su ciudad: *"El mundo entero te admira* y *no te comprende"*. Dentro del mundo entero estaba Sarmiento.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

J. B. Alberdi, **Obras completas,** La Tribuna Nacional, Buenos Aires, 1886.

A. Ardao, "Las ciudades utópicas de Miranda, Bolivar y Sarmiento". En J. Tula, **Historia e Historiadores,** Siglo XXI, México, 1982, p.146.

C. Aymonino, **El significado de las ciudades,** Blume, Madrid, 1981.

G. Bachelard, **La poética del espacio,** Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

L. P. Bardt, **La moderna metrópoli,** Eudeba, Buenos Aires, 1970.

W**.** Benjamin "Sobre algunos temas en Baudelaire". En W. Benjamin, **Sobre el programa de la filosofía futura,** Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.

M. Berman, **Todo lo sólido se desvanece en el aire,** Siglo XXI, Madrid, 1988.

O F. Bollnow, **Hombre y espacio,** Labor Barcelona, 1969.

F. Braudel, **Ecrits sur I'historie,** Flammarion, París, 1962

M. J. Buschiazzo, **La arquitectura en la Argentina. Buenos Aires,** Filmediciones Valero, Librería del Colegio, s.d.

M. Cané, "Sarmiento en París (1869)". En M. Cané, **Prosa Ligera,** Buenos Aires, 1903.

D. Canter, **The Psycology of Place,** The Architectural Press, London, 1977.

G. Céspedes del Castillo, "Vecinos, magnates, cabildos y cabildantes en la América Española". En **AAVV, El sueño de un orden,** CEHOPUS, Madrid, 1985.

N. Casullo, "Modernidad, biografía del ensueño y la crisis". En N. Casullo (comp), **El debate modernidad-posmodernidad,** Planeta-Sur, Buenos Aires, 1989.

A. Cento, **Condorcet e I'idea de progresso,** 1967.

S. Cirvini; A. **La ciudad en el discurso sarmientino,** CRICYT, Mendoza, 1991.

B. **La ciudad en el discurso sarmientino, EE.UU. un referente modélico.** En *Ambas Américas,* N° 5, octubre 1992, p. 78.

F. Chávez, **Civilización y barbarie,** Los Colhues, Buenos Aires, 1968.

F. Choay; A. **L'urbanisme, utopies et réalités,** Editons diuSeull, París, 1965.

B. **La Régle et le Model,** Editions du Seuil, Paris, 1980.

P.H. Chombart de Lauwe, **Hombres y ciudades,** Labor, Barcelona, 1976.

J. Ferrater Mora, **Diccionario de Filosofía,** Sudamericana, Buenos Aires, 1968.

M. Foucault, A. **La arqueología del saber,** Siglo XXI, México, 1970.

B. **Microfísica del poder,** Las Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1979.

S. Giedon, **Space, Time and Architecture,** Harvard University Press, Cambridge (Mass), 1941.

J. Habermas, "A outra tradigao". En **AU Arquitetura e Urbanismo,** diciembre 89-enero 90, Sáo Paulo, p. 84.

J. E. Hardoy, "Desarrollo urbano de América latina". En Curso de Posgrado en el CEHCAU, FADU, UBA, 1989.

A. Hauser, **Historia social de la literatura y del arte** Guadarrama, Madrid, s.d.

G. E. Hudson, **Allá lejos y hace tiempo,** Kapelusz, Buenos Aires, 1979.

V. Hugo, "París". En V. Hugo, **La piedad suprema,** Ramón Sopena, Barcelona, s. d. *circa* 1867.

Mark Johnson, "El cuerpo en la mente", Debate, Madrid, 1991).

Isaac Joseph, **El transeúnte** y **el espacio urbano,** Gedisa, Barcelona, Buenos Aires, 1988.

J. Kogan, **Filosofía de la Imaginación,** Paidós, Buenos Aires, 1986.

Emile de Lavédolliére, **La Nouveau París,** SACELP, París, 1986. Ed. original Barba Libraire Editeur, París, 1860.

P. Lavedan, **Histoire de l'Urbanisme,** Henri Laurens, París, 1941.

Le Corbusier, **Principios del urbanismo,** Planeta-Agostini, Barcelona, 1986.

G. Lefebvre, **El nacimiento de la historiografía contemporánea,** Martínez

Rosa, Barcelona, 1974.

H. Lefebvre, **El derecho a la ciudad** Península, Barcelona, 1969. C. Levi-Strauss. **Tristes trópicas,** EUDEBA, Buenos Aires, 1970. F. Loyer, **París,** XXI **e. Siéde,** Fernand Hazan, París, 1987.

K. Lynch, **La imagen de la ciudad,** Gili, México, 1985.

L.V. Mansilla, **Entre nous,** Hachette, Buenos Aires, 1963.

X. Marmier, **Buenos Aires y Montevideo,** El Ateneo, Buenos Aires, 1948.

R. P. Morse, A. "Los intelectuales latinoamericanos y la ciudad". En J. E. Hardoy, R. P. Morse, R. P. Schaedel (comp.), **Ensayos históricos sociales sobre la urbanización en América Latina,** SIAP/CLACSO, Buenos Aires, 1978, p.91.

B. "La cultura política americana". En J. Tula (comp.), **Historia e historiadores,** Siglo XXI, México, 1982, p. 225.

C. "Las ciudades como persona". En J. E. Hardoy, R. P. Morse (comp.), **Nuevas perspectivas para los estudios de la historia urbana latinoameriana,** IIED/Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1989, p. 59

L. Mumford, **La cultura de las ciudades,** Emecé, Buenos Aires, 1945.

J. L. Pinal, **Le monde des villes au XIXe siécle,** Hachette, París, 1991.

A. Rapoport, **Aspectos humanos de la forma urbana,** Gili, Barcelona, 1978.

R. Rojas, A. **Eurindia,** Centro Editor de América, Latina.

B. **El profeta de la Pampa,** Losada, Buenos Aires, Losada, 1946.

M. Roncayolo, **Preludio all'hausmanizzazione.** En AAVV, **La cittá capitale,** Laterza, Bari, 1985, p.133. A.Rossi, **La arquitectura de la ciudad,** Gustavo Gili, Barcelona, 1979 J. Ryckwert, **La idea de la ciudad,** Blume, Barcelona, 1985.

D. F. Sarmiento, A. **Obras Completas,** Imprenta Gutemberg, Santiago de Chile, 1887.

B. **Facundo,** Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires,

1961.

C. **Viajes,** tomo I, Hachette, Buenos Aires, 1955.

Juan Paul Sartre, **Lo imaginario,** Losada, Buenos Aires, 1982.

Richard Sennet, **La conciencia del ojo,** Versal, Barcelona, 1990.

P. Sica, **Historia del urbanismo,** Instituto de Estudios de la Administración Pública, Madrid, 1981.

A. Silva, **Imaginarios urbanos,** Tercer Mundo, Bogotá, 1962.

Manuel de la Vega, **Introducción a la psicología cognitiva,** Alianza Editorial, Madrid, 1990 (1º ed. 1984).

D. Viñas, **De Sarmiento a Cortázar,** Siglo XXI, Buenos Aires, 1974.

G. Weinberg. A, "Tiempo, destiempo y contratiempo". En J. Tula (comp.), **De historia e historiadores,** Siglo XXI, México, 1982, p.41.

B. **Las ideas sociales en Sarmiento,** Eudeba, Buenos Aires, 1988.

CURRICULUM DEL AUTOR

Nace en Buenos Aires, Argentina, en 1930. Se gradúa como arquitecto en la Universidad de Buenos Aires en 1959. Desde 1952 ejerce la docencia en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo esa casa de altos estudios (Diseño Arquitectónico, Visión, Historia de la Arquitectura), siendo Profe Titular Ordinario de Historia 1/11/111 desde 1969, Titular Interino de Teoría del Habitar desde 1991, ***Director*** *de la Carrera de Especialización en Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo (****CEHCAU****) en la Escuela de Posgrado desde 1986, y miembro de la Junta Consultiva del Instituto de* ***Arte*** *Americano "Mario J. Buschiazzo". Es profesor de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Amb¡entales de La Plata y, entre 1990 y 1992, fue miembro de la Comisión Asesora de Hábitat del CONICET.*

Ha dictado cursos, clases y seminarios en distintas Universidades del país y del exterior, y ha colaborado y colabora en revistas especializadas: ***Nueva Visión, Ambiente, Summa, Nuestra Arquitectura, Spazio e Societa, Der Architekt, Zodiac*** *y otras.*

Es autor de numerosas publicaciones, entre las que se destacan: ***Eero Saarinen*** (1969); ***Arte y Arquitectura en la Puna Jujeña*** *(1969);* ***La Arquitectura Historicista del siglo XIX*** *(1979);* ***Arquitectu e Identidad Cultural*** *(1969);* ***La ciudad y sus sitios*** *(1987);* ***La Avenida de Mayo: Progreso, Modernidad, Urbanismo*** *(1988);* ***Alternativas de la arquitectura en la última década*** *(1993);* ***Sarmiento: primeras imágenes urbanas*** *(1993).*

Ha sido Director General de Museos de la Secretaría de Cultura, Ministerio de Cultura y Educación de la Nación y, *entre 1992 y 1994, se ha desempeñado como Director a Cargo del Museo Nacional de Bellas Artes.*

Profesionalmente se ha ubicado dentro de la corriente "de las Casas Blancas". Ha sido galardonado en distintos Concursos Nacionales de Arquitectura. Como diseñador gráfico es autor de marcas para el Instituto Di Tella, SIAM Di Tella y Colorín.

EUGÉNE COURTOIS,
ESE DESCONOCIDO PAISAJISTA

Sonia Berjman

El Buenos Aires de los 80 finiseculares puede con justa razón ser denominado el de la "era Alvear", habida cuenta de las transformaciones radicales que sufrió la ciudad durante su gestión y que produjeron una estructura y una imagen urbana que (con los lógicos cambios del último siglo) es la que nos caracterizó hasta hoy.

Don Torcuato de Alvear se ocupó de los destinos de la ciudad como Presidente de la Comisión Municipal de 1880 a 1883 y luego, como primer Intendente Municipal hasta 1887. Su Secretario de Obras Publicas fue el arquitecto Juan Buschiazzo y en el cargo de Director de Paseos se desempeñaron nuestro compatriota el científico Eduardo Holmberg y el francés Eugéne Courtois, quien ya venía trabajando en la Municipalidad desde tiempo atrás.

Para la Generación del 80 fue necesario adecuar la imagen de la ciudad a nuevas necesidades sociales derivadas del modelo haussmanniano, que algunas décadas atrás había dado plenos resultados en París, de la mano de Alphand, y que se expandía por el mundo "civilizado". La acción de Alvear estuvo desde entonces inscripta en un doble juego de pertenencias.

Exteriormente respondió a un proceso general en Hispanoamérica: *"La dependencia cultural marcó esta etapa de la arquitectura americana, paradójicamente una de las más ricas en realizaciones cuantitativas y cualitativas. La modificación del paisaje urbano se efectuó sobre una premisa inicial de borrar la imagen colonial española y reemplazarla por la nueva imagen colonial",* nada más que ahora era predominantemente francesa (aunque con algunos toques

berlineses o bostonianos), y toda ciudad, haya sido Río de Janeiro, México, Mendoza o Tucumán, *"buscó tener un paseo, avenida o* boulevard *con perfil francés".*[1]

Dentro de ese contexto, la composición, la simetría, la armonía (rasgos predominantes de la arquitectura academicista), pasaron a la jardinería, la que también introdujo nuevos elementos en las urbes: *"Las antiguas plazas mayores y las plazoletas empedradas de las ciudades hispánicas se recubrieron de canteros triangulares, retazos de césped, árboles con caprichosos cortes y fuentes ornamentales"*[2].

Interiormente, la obra alvearista se inscribió dentro de una política general para el país que respondía al lema roquista "Paz y Administración"[3]. A 1880 se había llegado solucionando la llamada "cuestión Capital", desarrollando la educación, fomentando la explotación agrícola. Pero los rubros más significativos en el haber de estas gestiones gubernamentales habían sido básicamente dos: una expansión territorial como herencia de las genocidas campañas contra los aborígenes en los territorios más allá de las fronteras del "espacio civilizado" que de esta manera quedaron desiertos, y un incremento de la inmigración europea para poblar ese inmenso territorio, ahora poseído pero vacío.

Urbanísticamente, los más claros ejemplos fueron tres nuevas ciudades que surgieron en el período 1880-1890: La Plata (como sustitución de Buenos Aires, capital provincial cedida a la Nación); Mar del Plata (como máximo exponente de la creación de un ámbito para solaz de la *élite)* y, por último, la nueva Buenos Aires de Alvear. Así, Alvear logró plasmar el reflejo de los modelos urbanos europeos correspondientes a los nuevos usos que se incorporaban a una ciudad deseada como cosmopolita.

Su acción abarcó la creación de hospitales y cementerios, apertura de calles, pavimentaciones, ampliaciones de cloacas y aguas corrientes, supresión de arroyos, nuevos mataderos, vacunación obligatoria, Asistencia Pública y nuevo puerto.

---

[1] Ramón Gutiérrez, **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica,** Ediciones Cátedra, Madrid, 1983, pp. 404 y 405.
[2] Ibídem, p. 407.
[3] El General Julio A. Roca fue Presidente de la Nación entre 1880 y 1886. Le sucedió el doctor Miguel Juárez Celman entre 1886 y 1890.

Alvear estableció claramente su determinación de acción sobre los paseos públicos al asumir su mandato en 1880, cuando expresó que no sólo había que tener buena voluntad para ejecutarlos, sino también medios suficientes para que no queden *"entre el polvo de los archivos o a exposición de los curiosos*[4].

Acerca de su plan, el mismo preveía un relevamiento de *"dos volúmenes de planos de la ciudad (...), anotándose (...) las plazas y paseos públicos existentes y los que se proyecten (...)"*. Los últimos debían *"servir de pulmones a una población que llegará, dentro de poco, a algunos millones de habitantes*[5].

La tarea de Alvear con respecto a los paseos se dio en dos caminos que confluyeron hacia un objetivo común: crear los nuevos y remodelar los antiguos, aumentando a incorporar un concepto de uso centrado en el recorrido, en el paseo, en el encuentro social, en los salones al aire libre que debían proveer una nueva escenografía urbana.

El gran cambio experimentado por Buenos Aires debía trasladar la monumentalidad, la evolución artística y el decorado a las plazas porteñas[6]. Por cierto que se valió de medios ya conocidos en otras latitudes, pero novedosos para nosotros: jardinerías elaboradas y vistosas, elementos arquitectónicos incorporados (grutas, puentes, explanadas, escalinatas), uso del agua (lagos, cascadas, corrientes), amplias *pelouses*. Consecuentemente, la incorporación de obras de arte "necesarias para la educación popular" fue adicionada a los "parajes públicos"[7].

Los conceptos higienistas, profundamente arraigados en el pensamiento de los funcionarios, no dejaron de estar siempre presentes en la gestión de Alvear, ya que *"las plazas públicas no sólo son un solaz sino una necesidad de higiene de las ciudades",* (por lo que) *"a los gastos que ello demande no se les puede aplicar el calificativo de lujo, sino de higiene pública (...)"*[8].

---

[4] MCBA, **Memoria** 1880, Buenos Aires, p. 228.
[5] MCBA, **Memoria** 1880, Buenos Aires, pp. 228, 234 y 243.
[6] Adrián Beccar Varela, **Torcuato de Alvear, primer Intendente Municipal,** MCBA, Buenos Aires, 1926.
[7] Ibídem, p. 203.
[8] Ibídem, p. 299; MCBA, Memoria 1884, Buenos Aires, Tomo I, p. 199.

Naturalmente, Alvear se rodeó de aquellos profesionales capaces de concretar sus ideas. Así como se reconoce en Buschiazzo un protagonismo decisivo en esta etapa transformadora, habiéndoselo calificado como *"un obrero incansable e inteligente, lleno de iniciativa y poseído de una energía excepcional para llevar a cabo las obras decretadas",* no se conoce ni se valora suficientemente la tarea desarrollada por Eugéne Courtois en el área de los paseos[9].

Toda gestión gubernativa tuvo, tiene y tendrá sus detractores y sus apologistas. La de Alvear y sus inmediatos continuadores no es la excepción. Esa obra puede calificarse de sobresaliente: se correspondió con el pensamiento y el objetivo que le dio origen. Fue la materialización más contundente de la generación de la generación del 80, ya que ella preparó el terreno para la conformación de la digna Capital Federal que sobrevive desde entonces como muestra palpable del poder de su ideología sustentadora.

Eugéne Courtois

Esta es una de esas figuras que actuaron a la sombra de los grandes personajes y que permanecieron desconocidas, aún para los especialistas. Es por ello que resulta un desafío sacarlas a la luz e intentar su valoración.

Debo decir que su perfil no se ajusta al de aquellos otros arquitectos paisajistas franceses que actuaron en Buenos Aires, Courtois no fue ni se consideró a sí mismo un teórico, no propuso ningún plan urbano de espacios verdes, no fue esencial protagonista de la vida social y cultural de Buenos Aires. Su contribución se dio en la acción: proyecto, construcción y mantenimiento de plazas, parques y paseos, así como desde la dirección de una importante dependencia municipal, como lo fue la Dirección de Paseos.

[9] "Cien años atrás**", La Nación,** Buenos Aires, 27 de noviembre de 1986.

Sin embargo, vista su obra a través de la distancia temporal, vemos que representó cabalmente a la jardinería pública francesa en un momento en el que la ciudad presentaba una total imagen hispana, y que su intervención fue clave para transformarla en una urbe cosmopolita cuya *elite* deseaba dejar atrás el yugo del colonialismo español, sin darse cuenta de que se volcaba de lleno a un nuevo colonialismo cultural.

Los datos recogidos acerca de su vida, aunque esporádicos, me permiten hilvanar su acción y aún algo de sus ideas durante su paso por al función pública, en la que permaneció por doce años (desde 1877 a 1889), período en el que rigieron en la Municipalidad una Comisión Municipal (hasta 1883), Torcuato de Alvear (1883-1887), Antonio Crespo (1887-1888), Guillermo Cranwell (1888-1889) y Francisco Seeber (1889-1890).

En primer lugar debo aclarar que no es posible confundirlo con el arquitecto Ulríco Courtois (1843-1914), autor de la basílica de Luján entre otras obras como se ha pretendido en algunos trabajos recientes[10].

He ubicado una partida de defunción a nombre de Francisco Courtois, de profesión jardinero nacido en Francia en 1831, hijo de Juan Courtois y de Juana Bounet, fallecido en el Asilo de Mendigos de Buenos Aires el 3 de junio de 1898, a los 67 años, por *"insuficiencia mitrar,* quien muy bien puede ser nuestro personaje que no usaba su nombre completo[11]. En 1871 nació Francisco Eugenio, hijo de Eugenio Courtois y de Cándida Irando (argentina), quien a su vez se casó con María Quevedo y falleció el 31 de marzo de 1928 en el Hospicio de las Mercedes[12]. Como Capataz General de la Dirección de Paseos se desempeño un Luis Courtois, del que no poseo mayor información[13].

---

[10] María del Carmen Magaz y Daniel Schávelzon, "El neovernáculo argentino, una arquitectura olvidada", ponencia presentada a las Jornadas del IAIHAU, Rosario, 1986. **Summarios.**

[11] MCBA, Archivo del Registro Civil y Capacidad de las Personas, Partidas de Defunción.

[12] Ibídem.

[13] A-IH-SP (Archivo Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires, Sección Pringles), Documentos del 27 de agosto de 1885, Caja 22, y del 10 de junio de 1889, Caja 95.

La fecha más antigua ubicada del paso de Eugéne Courtois por la Municipalidad es la de agosto de 1877, cuando recibió las plazas de las que se hacía responsable[14]. Más de un año después, podemos leer:

"La Comisión de Obras Públicas, considerando que el estado actual de las plazas y paseos públicos deja algo que desear, no tanto por lo exiguo de la suma dedicada a su conservación y mejora, sino por la falta de una dirección competente o (...) por carecer el actual encargado de una persona capaz de secundarlo en los trabajos que dispone, viene a proponer el siguiente Proyecto de Resolución:

Art. 1° Se tomará una persona de reconocida competencia par la dirección de los trabajos en las plazas y paseos, quedando como segundo el jardinero Courtois con el sueldo que goza actualmente (....).

3° Los sueldos serán los siguientes:

El Director..... $ 4.000

Segundo jardinero.. ..... $ 2.000

Ocho peones quinteros a….....$600 $ 4.800

Ocho id. id..……..……. $600 $ 4.000

Dos id. id..……..…...$400 $ 800

Total……..…….....$15.800 m/c "[15] .

El 17 de octubre de 1878, este tema fue tratado en la Comisión Municipal, que lo aprobó introduciéndole algunas modificaciones propuestas por el señor Seeber. La principal fue la eliminación de la referencia a Courtois[16]. En la sesión siguiente, del 21 de octubre, Eugène Courtois fue nombrado Director de Paseos, luego de una votación

[14] A-IH-SP, Documento del 20 de julio de 1880, Caja 10. Primer informe semestral presentado a la Sección de Obras Públicas.

[15] A-IH-SP, Documento del 5 de septiembre de 1878, Caja 5. Firmado por Senillosa.

[16] MCBA, H. Concejo Deliberante, **Actas** correspondientes al año 1877, p. 415, Sección del 17 de octubre de 1878.

que se definió por seis votos para él y tres votos para Eduardo Holmberg[17]. En la práctica, las superposiciones en la función del cargo de Director de Paseos por parte de Courtois y de Holmberg fueron constantes[18].

De los informes oficiales de los paseos públicos insertos en las Memorias Municipales, el correspondiente al año 1878 es el único que figura firmado por Holmberg, y en el mismo se indica que *"faltando en las plazas de San Martín y 6 de junio el agua suficiente para el riego, no han podido terminarse aún los jardines-paisajes empezados por el señor Courtois (...)"*[19]. Los informes de los años 1879, 1882, 1887 y 1888, aparecen rubricados por E. Courtois. Sin firma los correspondientes a 1880, 1883, 1884 y 1886.

En los expedientes municipales originales que he revisado en el Archivo del Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires (Sección Pringles), el nombre de Courtois aparece indistintamente como Jardinero Director, Jardinero Municipal, Jardinero en Jefe, Jardinero Director de Paseos Públicos, Jardinero encargado de los Paseos del Municipio, Director, Director de Paseos y Director General de Paseos Públicos, aunque nunca como Subdirector, tal como se previó en la ordenanza comentada más arriba.

El primer documento que aparece firmado por Courtois es la planilla de asistencia de personal de diciembre de 1877, y no tiene mención de cargo. En junio de 1878, el mismo tipo de planilla aparece firmada por *E. Courtois, Director*[20]**.** A su vez, numerosos expedientes contemporáneos están rubricados por Holmberg como Director de Paseos. Una excepción es una nota de 1881 en la que aparecen ambos: Courtois como

---

[17] Ibídem, p. 418. Sesión del 21 de octubre de 1878.

[18] Ver Horacio Russo, "Los espacios verdes públicos de la ciudad de Buenos Aires. Su evolución histórica (1580-1899)", Tesis de grado, Facultad de Agronomía, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1968 (mecanografiada). Allí se establece la siguiente alternancia: 1° *de julio de 1878 a septiembre de 1879: E. Courtois; 1° de septiembre de 1879 a abril de 1880: E. Holmberg; 1° de mayo de 1880 a septiembre de 1880: E. Courtois; 1° de octubre de 1880 a mayo de 1882: E. Holmberg; 1° de junio de 1882 a noviembre de 1882: E. Courtois; 1° de diciembre de 1882 a abril de 1883: E. Holmberg; 1° de mayo de 1883 a septiembre de 1889: E. Courtois.* El repositorio informativo citado por este autor es la Dirección de Paseos, pero allí no he encontrado documentación alguna que pruebe lo expresado, aunque el desorden imperante en esa dependencia en los últimos años hace difícil rastrear algún dato.

[19] MCBA, **Memoria** 1878, Buenos Aires, p. 136.

[20] A-IH-SP, Documentos de diciembre de 1877, Caja 4, y de junio de 1878, Caja 5.

Jardinero Municipal y Holmberg como Director de Paseos[21]. Creo que, en realidad, esos fueron los rangos correspondientes a uno y otro hasta mayo de 1883, ya que luego de esa fecha sólo figura Courtois y como Director de Paseos.

Pueden plantearse otras hipótesis referidas a la poca claridad entre las funciones del doctor Holmberg y de Courtois: a) una alternancia temporal que es difícil de determinar, como ya se ha visto, y b) una división de los paseos de la ciudad a cargo de uno y otro, de la que sólo tengo un indicio: en 1880 Holmberg elevó el presupuesto de la repartición e indicó que le fueron entregadas tres plazas más a su cuidado (Lavalle, Lorea e Independencia)[22]. No tengo dudas de los desacuerdos entre ambos, presentes en casi todos los escritos, y en sus informes diametralmente opuestos ante un mismo tema.

El 22 de abril de 1880 fue designado Juan Buschiazzo como ingeniero-arquitecto de la Municipalidad, y fue en ese año cuando se estableció definitivamente la dependencia de la Dirección de Paseos de la Secretaría de Obras Públicas.

En su intervención en aquella sesión de la Comisión Municipal del 21 de octubre de 1878, el doctor Vicente Chas había dado a conocer algunos rasgos de la persona y del profesionalismo de Courtois, y por aquel sabemos que estuvo trabajando en Buenos Aires desde aproximadamente 1860.

El doctor Chas no duda de que Eugéne Courtois, actual *Jardinero Municipal,* tiene "(...) *conocimientos profesionales, y los posee como sin temor podría garantir que no los tienen superiores persona alguna en esta ciudad. Que ese jardinero era un profesor de botánica y horticultura cuyos diplomas difícilmente podría presentar nadie en nuestro país, siendo además de notarse que a sus conocimientos teóricos agregaba los adquiridos nada menos que en el desempeño del puesto de segundo jardinero del jardín de la Escuela de Medicina de París, y los especiales al terreno y clima de nuestro país, cosechados en 20 años de ejercicio en las quintas de nuestros principales aficionados, cuya*

[21] A-IH-SP, Documento del 1° de septiembre de 1881, Caja 12.
[22] A-IH-SP, Informe de Holmberg como Director de Paseos a la Sección de Obras Públicas, Documento del 21 de septiembre de 1880, Caja 10.

formación y dirección había tenido a su cargo, a satisfacción completa de sus dueños. Que la competencia del jardinero Courtois era notoria y no admitía duda ni discusión alguna (...) tanto por las publicaciones hechas desde hace muchos años en los diarios por el jardinero Courtois, como por las memorias y solicitudes presentadas (...)[23].

Lamentablemente, a pesar de mis búsquedas no he podido encontrar ninguna de esas citadas publicaciones. La Sociedad Argentina de Horticultura lo contaba como vocal de su Comisión Directiva, y como tal integró el Jurado de la Primera Exposición organizada por la entidad en 1878. Otros miembros eran: Eduardo Costa, Francisco Moreno, José Guerrico, Julio Victorica, Carlos Berg y Fernando Maduit, todos personajes de primera línea social y científica, lo que nos habla de la ubicación de Courtois[24].

En mayo de 1887, un artículo de **La Nación** nos ilustra acerca de una indicación del Intendente a Courtois, para que *"(...) siempre que se efectúen obras en los paseos y plazas a su cargo se hagan de manera de evitar la destrucción o deterioro de la arboleda que en ellos exista, (y así) suprimir la práctica viciosa (...) de cortar o arrancar los árboles cuando se hace una obra cualquiera", vislumbrándose* ya que las relaciones entre ambos sufrían alguna fractura[25].

Por decreto del Intendente Crespo del 8 de febrero de 1888, fue designado para integrar la Comisión que en nombre de la Municipalidad recepcionó la entrega del Parque Tres de Febrero por parte del Departamento Nacional de Agricultura, acto realizado el 1° de marzo del mismo año[26]. En 1888 se le rizó el pago de un mes extra de sueldo como remuneración por los serví extraordinarios que había brindado durante el carnaval[27]

Pero ya a fines de ese mismo año las relaciones entre Courtois y la jerarquía municipal se hallaban irremediablemente quebrantadas, y el Intendente Cranwell le

[23] MCBA-HCD, **Actas** 1878, p. 418.
[24] **Boletín del Departamento de Agricultura,** 1878, 2° semestre, Tomo II, p.199.
[25] "Cien años atrás", **La Nación,** Buenos Aires, 19 de mayo de 1987.
[26] MCBA, **Memoria** 1888, Buenos Aires, p. 126.
[27] MCBA-HCD, **Actas** 1888, Sesiones del 8 de enero y del 10 de enero.

ordenó que se abstuviera de ejecutar cualquier trabajo sin la autorización correspondiente, aún cuando *revistiese el carácter de urgente*[28]. El 8 de enero de 1889 elevó una nota al intendente (en esos momentos el interino Guillermo Cranwell) expresándole que "(...) *a causa de las órdenes que recibe con frecuencia de los señores Concejales se veía en la necesidad de retardar o suspender la ejecución de órdenes emanadas del señor Intendente"* La respuesta no se hizo esperar, y en la sesión del 10 de enero se tildaron a la nota y a la actitud de Courtois de *"documento irrespetuoso, cargos inexactos, imposible de tolerar y ofensiva*[29].

Las mismas dificultades halladas para establecer fehacientemente su ingreso y responsabilidades en la Municipalidad se dieron con su retiro, repitiéndose con su sucesor -Herr Wilhem Schübeck- lo sucedido con el doctor Holmberg, y durante 1889 aparecen documentos firmados alternativamente por uno y otro. El primer expediente rubricado por Schübeck está fechado el 4 de julio, y la última firma de Courtois aparece el 29 de octubre de ese año[30]. Luego de un esporádico paso como Inspector Agrónomo en el Departamento Nacional de Agricultura, de enero a enero de 1891, se pierde su rastro[31].

Injustamente olvidado por la historiografía, Courtois desplegó una gran acción en los doce años en los que se ocupó de los paseos de la ciudad, convencido de que *"la profusion de plazas en una ciudad extensa como la nuestra, mejora su higiene por la mayor ventilación, y si a ello se agrega que las flores de sus jardines aromatiza el aire, se comprenderá fácilmente la necesidad de propender a que éstas sean numerosas y bien conservadas.*[32]

Apenas iniciada su labor, en 1879, expresó que las mejoras que había introducido en los paseos *"(...) los ha convertido en verdaderos sitios de recreo, habiéndose formado en la mayor parte jardines que, a la vez de embellecerlos, proporcionan distracciones para los concurrentes (...)"*[33].

Y recalcaba su preocupación por que se ejerciera mucha vigilancia para impedir

[28] A-IH-SP, Expedientes del 1 de diciembre de 1888, Caja 94/89.
[29] MCBA-HCD, **Actas** 1889, Sesiones del 8 de enero y del 10 de enero.
[30] A-IH-SP, Documentos del 4 de julio de 1889, Caja 94, y del 29 de octubre de 1889, Caja 94.
[31] **Registro Nacional,** 1890, p. 372, y 1891, p. 16.
[32] MCBA, **Memoria** 1879, Buenos Aires, p. 328.
[33] Ibídem.

robos y destrozos. Su pedido para que las tropas se abstuvieran de realizar maniobras en las plazas dio lugar a una polémica entre Domingo Faustino Sarmiento y el Intendente Guerrico[34]. Su prédica en este sentido fue constante: *"Habiéndose repuesto casi la totalidad de los árboles que faltaban en las plazas a mi cargo, y como antes de acabarse dicha plantación ya parte de ella estaba destrozada, lo que es cuanto más sensible, señor Presidente, que siendo*

eso como es sufragado con el peculio del común y concurriendo al ornato e higiene del Municipio, parece que cada vecino debería cooperar a su conservación: pero doloroso es decirlo, señor, ni a la Policía, por lo visto, le merece la menor solicitud (...) hallándose por otras parte el infrascripto completamente impotente para impedir dichos abusos(...)"[35].

"El poco respeto que desgraciadamente merecen en esta localidad las plantaciones practicadas en las vías y paseos públicos, y los enormes daños que hacen en las plazas los perros sueltos, son las principales causas del atraso de las mismas. Es de vital importancia el objeto de ésta, y llegan a tal extremo los abusos, señor Presidente, que es materialmente imposible tener un paseo en buenas condiciones (...) vengo otra vez a suplicar al señor Presidente se sirva tomar algunas resoluciones (...), hacer unas tablillas con inscripciones indicando las disposiciones municipales relativas a paseos y plantaciones, las cuales tablillas e inscripciones, podrían confeccionarse en la maestranza municipal. La principal causa de todo el mal es seguramente la falta absoluta de vigilancia de parte de la policía, pueden cada una de las plazas de haber en permanencia cuando menos un vigilante, solo medio de infundir algún respeto a los pilluelos y vagos que se deleitan en hacer daño"[36].

Su tesón en lograr el arbolado de calles y avenida es remarcable. Plantó innumerables ejemplares año tras año, distinguiéndose 1888 con 6.000 árboles. Su lucha y solicitud para el cuidado de las plantas culminó con un pedido de Ordenanza que efectuó al organismo legislativo municipal, ya que las arboledas son "(...) *tan primordial elemento de higiene y bienestar para sus habitantes",* aunque los vecinos las rompan y

[34] MCBA, **Memoria** 1879, Buenos Aires, pp. 332 y ss.
[35] A-IH-SP, Documento del 10 de septiembre de 1878, Caja 5.
[36] A-IH-SP, Documento del 22 de diciembre de 1879, Caja 12.

no dejen plantar frente a sus casas[37]. Se destacó su acción en las arterias Callao-Entre Ríos, Rivadavia, Córdoba, Calle Larga de la Recoleta, Belgrano, Camino de Palermo, Paseo de Julio.

Un tema conflictivo entre Holmberg y Courtois fue el de los permisos para instalar juegos de calesitas y kioscos para distintos fines en los paseos públicos. El primero estaba totalmente en contra de la medida, en cambio Courtois la apoyaba (ver Apéndice). Introdujo el uso de jardines en hospitales y como marco de edificios públicos (Hospital Militar de la calle Caseros y Hospital Rivadavia; Escuela Petronila Rodríguez, hoy Ministerio de Educación). Se preocupó por exterminar plagas de insectos perjudiciales y experimentó por primera vez con la Victoria Regia en un *aquarium* del Paseo Intendente Alvear[38]. Se ocupó también del mobiliario de los paseos colocado, entre otros elementos, bancos en la Plaza 11 de Septiembre y adquiriendo otros en Estados Unidos para la Recoleta[39]. Me extrañan (en un hombre que basó su trabajo en el respeto por la naturaleza) sus pedidos para eliminar a ciertos animales de los paseos, como los biguáes y los perros[40].

Contrarrestando estas actitudes, en otros momentos demostró una gran cordura al ser requerida su opinión, como por ejemplo en el caso de un ofrecimiento de venta de estatuas para las plazas: *"Las obras de arte puestas en exhibición en parajes públicos indican generalmente el grado del gusto artístico alcanzado por los centros en los cuales se erigen. Por esa y otras concluyentes razones, la admisión en una plaza de cualquier monumento artístico debe ser sometida a un escrupuloso estudio, ante el cual no vale nada el valor intrínseco, o sea el costo de la obra, puesto que la cantidad , en el caso, es contraproducente. Por esos motivos el que firma, considerándose inhabilitado para asesorar (...)"*[41].

---

[37] MCBA, **Memoria** 1889, Buenos Aires, p. 324.Informe del 12 de enero de 1889. A-IH-SP, Documento del 10 de Mayo de 1889, Caja 94.
[38] MCBA, **Memoria** 1882, Buenos Aires, p. 578.
[39] MCBA, **Memoria** 1882, Buenos Aires, p. 385.A-IH-SP, Documento del 7 de noviembre de 1887, Caja 11/1.
[40] Los biguáes son pájaros locales; A-IH-SP, Documentos del 1 de septiembre de 1881, Caja 12, y del 1 de octubre de 1887, Caja 90.
[41] A-IH-SP, Documento del 7 de Noviembre de 1887, Caja 11/1.

Estos expedientes nos permiten, además, conocer todos los paseos en los cuales tuvo intervención (las distintas escalas, desde ejecutar el proyecto hasta efectuar una plantación): Parque Tres de Febrero, Paseo Intendente Alvear (Plaza de la Paz, Barranca de la Recoleta, Baños Públicos), Barrancas de Belgrano, Paseo de la Convalescencia (Inválidos y Criadero), Paseo de Julio; plazas de Flores, Central de Belgrano, 6 de junio (Vicente López), 29 de Noviembre (General Bolívar), 25 de Mayo (Victoria), Constitución, San Martín, Lavalle, General Belgrano, Once de Septiembre, Libertad, Lorea, Herrera, República del Paraguay, Güemes, Virrey Vértiz, Intendente Casares (sector del actual Jardín Botánico); plazoleta del Temple (Viamonte) y del Carmen. A este respecto, me interesa analizar puntualmente las obras que he podido documentar fehacientemente como de su autoría.

La Convalecencia: parque y criadero

En la parte sur de la ciudad, en el barrio de Barracas, a fines del siglo XVIII se instalaron los betlemitas en una gran quinta que pronto recibió el nombre de Convalescencia, al ser instalado en el sitio el Hospital de Santa Catalina[42]. En el siglo XIX funcionó allí (sobre Alsina y Caseros) el Matadero del Sur, que fue trasladado a fines de 1866. En ese lugar los enfermos construyeron una plaza, que por ello tuvo la denominación popular de Plaza de los Inválidos[43].

Cuando Courtois se hizo cargo de los paseos públicos el terreno se encontraba dividido en dos facciones: una triangular más pequeña, entre la calle Caseros y el camino al Puente Alsina (esquina donde se ubicaba la Plaza de los Inválidos), y otra poligonal de enorme extensión entre el mencionado camino al Puente Alsina y la calle

[42] Para la historia de esa zona, ver Luis Martin y Pascual Mémola, **Nace Parque de los Patricios,** Editorial Parque de los Patricios, Buenos Aires, 1985; Ricardo Llanes, **Antiguas plazas de la ciudad de Buenos Aires,** MCBA, Cuadernos N° 48, Buenos Aires, 1977; Hugo Corrradi, **Guía antigua del Oeste porteño,** MCBA, Buenos Aires, Cuadernos N° 30, 1969.
[43] MCBA, **Memoria** 1872, Buenos Aires, p. 57.

Sola (prolongación de Salta) donde se encontraban el Hospicio de las Mercedes, el Asilo del Buen Pastor y el Hospicio de Mujeres Dementes.

En el resto de esa fracción triangular, Courtois logró plasmar una vieja aspiración municipal: la creación del Criadero Municipal de Plantas, que tendía al autoabastecimiento de especies para los paseos porteños. Ya al decidirse la conformación de la Dirección de Paseos se había señalado la necesidad de contar con un *stock* de plantas para reposición[44]. Una de las primeras proposiciones de Courtois fue la de comenzar el Criadero de Plantas, que pronto comenzó ser conocido como Jardín del Sur[45]. En la **Memoria** de 1883 ya se expresa que el mayor logro había sido la instalación definitiva del Criadero de Plantas, conjuntamente con la oficina para la Dirección de Paseos. Ambas se encontraban en la calle Caseros 1676, en la Convalescencia, hoy Plaza España, incluyendo la vivienda del Director.

Al poco tiempo de establecido el Criadero, ya se contaba con aproximadamente 5.300 plantas en envase y 7.000 en suelo, además de un inmenso y variado almácigo instalado en el primer invernáculo que se había construído[46].Un año más tarde ya funcionaba a pleno. Había sido mejorado y se había convertido en un *"grandioso establecimiento con todos los adelantos y perfeccionamiento modernos",* y proveía de las especies necesarias a las calles y paseos sin ocasionar los gastos acostumbrados[47].

El desideratum del que firma era, desde años anteriores, el poder formar un vivero de plantas, bastante capaz para surtir al Municipio de plantas y árboles adecuados, como clases y tamaños para las plantaciones que se necesiten emprender (...) habiéndose formado un espléndido vivero (...) lo que establece para el porvenir una fuente inagotable de esos indispensables elementos", expresaba con satisfacción Courtois en 1887, luego de tantos años de lucha[48]. No dudo de que en ese Criadero Courtois había podido demostrar sus dotes botánicas, ya que, casi medio siglo

[44] Ver notas 18 y 19.
[45] A-IH-SP, Documento del 5 de enero de 1880, Caja 10.
[46] MCBA, **Memoria** 1883, Buenos Aires, p. 520.
[47] MCBA, **Memoria** 1884, Buenos Aires Tomo II, pp.205-206
[48] "MCBA, **Memoria** 1887, Buenos Aires, p. 578.

después, la autorizada palabra de Eduardo Schiaffino resaltaba la existencia de *"(...) las dos tipas más antiguas",* que *"datan del tiempo de M. Courtois, Director de Paseos en la Intendencia de don Torcuato de Alvear"*[49].

Esta valoración de la flora autóctona queda ratificada en otra publicación, también posterior a la época, demostrando que Courtois había tenido que trabajar en un ambiente totalmente opuesto a la tradición nacional que él tanto valoró, aun siendo extranjero: *"La Municipalidad de Buenos Aires tuvo(...) un criadero de plantas, que proveía a las pocas necesidades que entonces tenía la ciudad, cuyos gustos se manifestaban, al decir del Director de Paseos señor Courtois, por una proscripción absoluta en las plazas y calles de todo árbol indígena y una decidida protección a los pinos, casuarinas, eucaliptus y demás representantes de la flora exótica"*[50].

Además del ya mencionado Criadero de Plantas, era deseo de Courtois formar un gran parque en los terrenos de la Convalescencia, a cuyos efectos trazó en 1885 el correspondiente plano[51]. En los fundamentos se consideró que no convenía dedicar toda la superficie a un criadero de plantas, y ese mismo año fue habilitada al público una parte ya transformada[52]. Dos años más tarde se terminaron de efectuar las plantaciones, valorándose la gran ayuda del Director del Hospicio de las Mercedes, ya que había autorizado *"el valioso contingente de los dementes" para* llevar adelante los trabajos[53]. En el Censo de ese mismo año ya se lo nomina como Paseo de la Convalescencia, con una superficie habilitada de 21.600 m^2 [54].

Se trata de un conjunto de jardines que rodeaba al Hospicio de Mujeres Dementes, al Asilo del Buen Pastor, al Hospicio de las Mercedes y al Hospital de Inválidos (cada edificio tendría un cerco perimetral), incluyendo bosques, plantas ornamentales, árboles aislados, puentes, rocallas, cascadas, café-restaurante, sala de

[49] Eduardo Schiaffino, **Urbanización de Buenos Aires,** M. Gleizer, Buenos Aires, 1927, Cap. XIII.
[50] "Jardín Botánico Municipal", **Caras y Caretas** N° 68, Buenos Aires, 20 de enero de 1900.
[51] Plano publicado en la **Memoria** Municipal de 1886, Buenos Aires
[52] MCBA, **Memoria** 1885, Buenos Aires, p. 283.
[53] MCBA, **Memoria** 1887, Buenos Aires, pp. 121 y 578
[54] MCBA, **Censo...** 1887, op. cit., p. 115.

conciertos, sector especial para animales (sección zoológica), cancha para juego del cricket y hasta una Escuela de Botánica. Era la culminación de una tarea comenzada en ese sitio muchos años antes, y que pretendía lograr un conjunto científico, sanitario, recreativo y educativo de primer orden. La irregularidad de líneas, el uso del agua, las curvas del agua, las curvas y contracurvas, los caminos sinuosos, lo hacen en típico ejemplo del jardín paisajístico.

Ya hacia el final del período de Alvear, Courtois comenzó a estar en desacuerdo con el Intendente. Este había hecho quitar el cerco perimetral, y los animales y las personas podían ingresar libremente al predio de la Convalescencia provocando los consiguientes destrozos. Esta situación se agravaba los domingos, cuando la población se divertía burlándose de los insanos, actitud intolerable para Courtois, quien proponía construir un verdadero jardín para el hospital, que debía ser para *"recreo y salud de los asilados exclusivamente",* manteniendo el sector de quinta de verduras que servía para trabajo y alimento de los alienados[55].

Paseo Intendente Alvear

Debemos considerar en segundo término, dentro de sus grandes realizaciones, la iniciación del Paseo Intendente Alvear, por el que luchó mucho con la barranca y con el agua, logrando sanear los bañados con la ceniza que transportaba desde la Quema de Basuras.

En 1882 se terminó parte importante de este paseo, cual fueron el lago y la gruta, elementos significativos en el cambio del gusto de la población de Buenos Aires: *"Si en la ornamentación de las casas de Buenos Aires se produce una evolución artística que transforma del todo su fisonomía, asumiendo muchos de los nuevos edificios proporciones artísticas monumentales que parecen hacer surgir una nueva faz a la arquitectura, tratándose de un nuevo paseo público; ¿cómo no*

[55] MCBA, **Memoria** 1888, Buenos Aires, p. 248.

desplegar un gusto de variada decoración?"[56]. Estos "juegos de agua" fueron inaugurados oficialmente en junio del año siguiente[57]. No poseo documentación probatoria que asigne la autoría de estas obras a Courtois, pero es evidente que, al menos, se realizaron bajo su dirección, por ser la dependencia a su cargo la encargada de ejecutarlos.

En 1884, una vez *"concluida la formación de los jardines en el de Recoleta hasta la vía férrea del Norte",* proyectó Courtois una ampliación del Paseo, abarcando desde las vías del ferrocarril hasta el Río de la Plata y desde el Boulevard Callao hasta el establecimiento de las Aguas Corrientes (hoy Museo Nacional de Bellas Artes), o sea, hasta la Avenida Pueyrredón[58]. En la misma Memoria Municipal aparece otro plano con un detalle de los baños públicos, pero el mismo no está firmado, por lo que no puedo atribuirlo con certeza a Courtois.

Fue ésta una obra particularmente trabajosa por la cantidad de complicaciones que se debieron sortear, principalmente el relleno de esos terrenos tan bajos: *"A pesar de los serios obstáculos que ha originado el estado del Río, casi constantemente alto y borrascoso, se prosiguieron con constancia los trabajos(...) va a concurrir a la conquista para la ciudad de una gran área de terreno destinada a un objeto de vital importancia para este vecindario, cual son los baños públicos, y a ser transformada en su conjunto en un paseo, que lo esperamos ha de tener un rango preferentemente entre los de Sud América* [59].

Ya en el Censo del año 1887 se contabiliza al Paseo de la Recoleta con una superficie de 33.252 m^2, conteniendo "(...) *grutas, cascadas, lagos, altas mesetas, espléndidos jardines, exuberante colecciones de plantas ornamentales de alto mérito, y todo lo necesario para halagar la vista y ofrecer un agradable descanso"* [60]**.**

[56] MCBA, **Memoria** 1882, Buenos Aires p. 380.
[57] "Inauguración", **La Prensa,** Buenos Aires, 6 de junio de 1883
[58] MCBA, **Memoria** 1884, Buenos Aires, Tomo I, p. 201
[59] MCBA, **Memoria** 1885, Buenos Aires, p. 281
[60] MCBA, **Censo...** 1887, op. cit., Estudio Topográfico de Buenos Aires, Capítulo V, p. 115.

Plaza de la Constitución

Hacia mediados del siglo XIX ocupaba el sitio el Mercado del Sud Arriba de la Barranca (o Mercado del Alto), lo que había dado a la zona un peculiar aspecto comercial, con barracas, comisionistas, consignatarios, y hasta una cancha de pelota. En 1864 se inauguró el majestuoso edificio terminal del Ferrocarril del Sud, que otorgó nuevo perfil al área[61]. Pero fue durante la gestión de Torcuato de Alvear que adquirió una fisonomía diametralmente opuesta, a través de la concreción del proyecto de Courtois.

En 1884 se dio a publicidad un plano -sin firma- que regularizaba el terreno comprendido entre las calles General Hornos (hoy Lima Este), Constitución, Brasil y sin nombre (hoy Lima Oeste), dividiéndolo en cuatro sectores con la apertura de dos calles que se cruzaban en un *rond-point* que contendría una fuente: Lima y Pavón, que hoy están incorporadas a la superficie de la plaza, ya que sólo la corta la calle Garay, pero con traza diferente. Aparecen señaladas las vías del tranvía, y con diseño de jardines los dos sectores ubicados hacia el este, incluyendo lagos, estatua, kiosco de concierto y fuente. El sector oeste permanecía asignado a las carretas[62].

Al año siguiente Courtois preparó un plano de la Plaza Constitución, cuyo proyecto mantiene el partido zonal anterior, así como el kiosco y las fuentes, pero elimina los lagos del sector este y los coloca en el sector oeste, que ahora también se cubre de jardines. Los canteros tienen formas diferentes a los del plano de 1884, pero se insiste en una irregularidad muy propia del estilo paisajistico.

Sus 50.762 m^2 se construyeron por sectores[63]. En 1887 se había terminado un lago, y se colocó en el *rond-point* una columna rematada por un farol con bebederos para caballos a su alrededor[64]. La gruta de Constitución (también conocida como gruta

[61] Ricardo Llanes, op. cit. (42).
[62] Plano Mejoras de la Plaza Constitución; MCBA, **Memoria** 1884, Buenos Aires, Tomo I.
[63] MCBA, **Censo...** 1887, op. cit., p. 113.
[64] MCBA, **Memoria** 1885, Buenos Aires, p. 283; MCBA, **Memoria** 1887, Buenos Aires, p. 120; MCBA, **Memoria** 1888,

de los gatos) fue terminada poco después. A pesar de sus 10 metros de altura, no fue la más grande que hicieron Alvear y Courtois, afirma Juan José Maroni, pero sí la más criticada con su forma de castillo en ruinas. Al tiempo debió comenzar su lenta demolición por partes, por amenazar su propio derrumbe, aunque esto se demoró muchos años[65].

Reflexiones finales

Como se ha visto, la obra de Courtois no puede minimizarse, ni por la envergadura de las realizaciones ni por sus propuestas impuestas luego de arduos años de labor.

Las preocupaciones acerca de la estética, la higiene, el placer y el correcto uso del espacio público, no estaban ausentes de su pensamiento. Tampoco sus inquietudes por el estilo en boga: "(...) *se ha plantado de nuevo disponiendo las plantaciones según otro estilo más al gusto del día",* expresó refiriéndose al Paseo de Julio, y cuando se hizo cargo de las plazas de Flores y Belgrano creyó necesaria *"(...) la renovación de sus respectivos paseos, según el gusto* y *arte predominante en la actualidad"*[66].

El estilo de grandes líneas esquemáticas de composición, pero con diseños totalmente paisajísticos, tan propios de Alphand, su contemporáneo, volvió a darse aquí por Courtois. Su dibujo característico (algo arcaico) nos indica ideas de jardinería más que plantaciones precisamente señaladas.

Sus proyectos, sin limitaciones a la imaginación, nos hablan de su permanente confianza en el futuro, así como de su seguridad para efectuar planes a largo plazo, debida tal vez a tantas décadas de ejercicio profesional en nuestro país.

No estoy segura acerca de a quien realmente correspondió la promoción de varias

---

Buenos Aires, p. LXXXIX.

[65] Juan José Maroni, **El barrio de Constitución,** MCBA, Cuaderno N° 6, Buenos Aires, 1969; MCBA, **Memoria** 1889, Buenos Aires, p. 188.

[66] A-IH-SP, Documentos del 1 de enero de 1882, Caja 14, y del 21 de marzo de 1888, Caja 147.

de las obras del gobierno de Alvear (como el Criadero de Plantas, la instalación de las oficinas de la Dirección de Paseos, las transformaciones de los paseos, el arbolado de calles), si a Buschiazzo, a Holmberg o a Courtois. En otros casos es evidente que Courtois fue el ejecutor de las ideas del Intendente, como en el Paseo de la Recoleta.

La fugacidad de las obras de jardinería y de la documentación disponible una vez más- nos impide conocer a fondo su obra, pero de lo que no dudo es de que él fue el primero en establecer un sello, un estilo común para los paseos de Buenos Aires cuando ésta ya era una ciudad de envergadura que deseaba estar a la altura de su designación como Capital de la Nación, y de que la imaginación de Torcuato de Alvear y de Buschiazzo pudieron concretarse gracias al tesón y esfuerzo de Eugène Courtois.

Apéndice

"Con mucha razón se ha dicho que sería pernicioso propender a la costumbre del juego entre los niños, para la generalidad de los cuales el juego tiene ya de por sí demasiado atractivo, pero tratándose de juegos hay que hacer primeramente, a mi ver, una distinción radical entre ellos.

No debe confundirse, por cierto, esa enfermedad moral que se llama pasión del juego con la propensión muy natural del niño a divertirse; es tan diferente el uno del otro que no trepido en considerar el entretenimiento infantil como un verdadero antídoto de muchos vicios, y particularmente del peor de todos, el juego.

Pues por más disposiciones represivas que se tomen no ha de conseguirse hacer de un niño un viejo; así no más (ipso facto) no ha de ser un decreto suficiente válvula para comprimir la natural petulancia de la edad temprana.

Por lo tanto, el solo medio lógico que hay es el de dirigir con discernimiento esa impetuosa y natural necesidad de movimiento que experimenta la niñez, prohibiendo rigurosamente todo juego de azar que tenga el fatal inconveniente de producir esa

febril ansiedad experimentada por el que espera y teme a la vez.

No encontrando distracciones a su alcance, los niños se juntan para hacer daño, para ejercitar sus tiernas inteligencias en imaginar juegos, aunque sea con carozos, cobres, etcétera; todos esos, señor, son verdaderos juegos de ganar o perder, y así es que se infiltra la pasión en esos juveniles corazones, inoculándose al mismo tiempo esa áspera y desagradable ansia de apropiarse de lo que no es de ellos. Es precisamente tendiente a obviar esos inconvenientes que responde el proyecto que tengo el honor de someter al señor Presidente, autorizando en todas las plazas, según la extensión de cada una, la construcción de elegantes kioscos que sirvan exclusivamente para esos entretenimientos que distraen e instruyen, al mismo tiempo que ejercitan y desarrollan la inteligencia, la destreza y la fuerza física de los niños"

(A.IH.SP, Documento del 30 de diciembre de 1879, Caja 10/1880).

CURRICULUM DEL AUTOR

Nace en la ciudad de Santa Fe en 1946. Se gradúa como Licenciada en Historia de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), y posteriormente como Doctora en Filosofía y *Letras de la Universidad de Buenos Aires, en la misma orientación.*

Se ha especializado en Historia de la Arquitectura Paisajística, obteniendo una beca post-doctoral de la Harvard University llevada a cabo en la Dumbarton Daks Library de Washington DC (EE.UU).

Es autora de numerosas publicaciones y ha sido conferencista invitada a reuniones profesionales en la Argentina, Francia, Colombia, Uruguay, España y Estados Unidos de América.

Es editora de la revista ***DANA Documentos de Arquitectura Nacional y Americana,*** *publicación del Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura* y *del Urbanismo, investigadora de carrera del CONICET (con sede en el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires) y Secretaria General del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.*

CARACAS 1928-1958:
PERMANENCIAS Y TRANSFORMACIONES MORFOLÓGICAS DURANTE LA PRIMERA MODERNIDAD URBANO-ARQUITECTÓNICA EN VENEZUELA

Martín Padrón

INTRODUCCIÓN

Para quien tenga una visión reciente de Caracas la percepción dominante la representarán sus altas torres y complejas vialidades, pero también seguramente resultará una paradoja conocer que hasta la primera mitad del siglo XX, Caracas sea referida por sus cronistas como la "ciudad de los techos rojos". Esta imagen era producto de la permanencia morfológica de su tímido y básicamente doméstico crecimiento reticular urbano, presente desde la colonia a los años precedentes a las transformaciones producto de su explosión urbana. La casa urbana de estrecho frente y desarrollo profundo constituía la unidad morfológica de Caracas y era por tanto su perfil urbano más característico, sólo superado en altura por la torre de su Catedral. Una realidad de la cual en la actualidad sólo quedan escasos vestigios. Para Caracas la montaña El Avila es una de las pocas constantes geomorfológicas del valle y se erige como mudo testigo de uno de los procesos de transformación más significativos que haya tenido lugar en cualquiera de las ciudades capitales latinoamericanas durante el presente siglo.

Entre los años de 1928 y 1958 se gestarán en Caracas las acciones que producirán estas transformaciones en su morfología urbana, las cuales estarán directamente

vinculadas tanto a las inserción de Venezuela en el proceso de modernización que influyó con sus variantes locales a la arquitectura de todos los países del continente americano como al conjunto de planes, ordenanzas y legislaciones urbanas aplicadas en las construcciones realizadas en dicho período. El peso historiográfico que se le ha dado al análisis de la arquitectura y el urbanismo de estos años, ha valorado una serie de protagonistas estelares de este proceso de transformaciones; hecho que ha minimizado

La importancia de la arquitectura que se realizó en Caracas durante este período acompañando la densificación de su tejido urbano.

Esta arquitectura de tejido, realizada bajo la regulación de las nuevas legislaciones urbanas que pragmáticamente densifican el damero colonial, se desarrolla paralelamente a las grandes intervenciones promovidas por el Estado, caracterizadas por posturas definitivamente más radicales al asumir los preceptos de la modernidad, y que han opacado a aquellos ejemplos que constituyen una especie de conciliación tipológica entre la revolucionaria modernidad y las tradicionales preexistencias urbanas. Quizás este último aspecto haya sido el motivo de que estos ejemplos hayan sido dejados de lado por la historiografía de la arquitectura venezolana, pero a su vez consideramos representan realizaciones que definitivamente nos ayudan a comprender a Caracas desde el punto de vista de sus transformaciones morfológicas y de hecho son piezas fundamentales que estructuran su imagen como conjunto urbano. Descubrir esta realidad representa un interés que tiene una deuda con el "espíritu de los tiempos" que invade la discusión reciente de la teoría y la crítica arquitectónica del continente y por que no, al hecho de que, como bien ha señalado el arquitecto argentino Alberto Petrina, "haya llegado la hora de privilegiar los referentes señalados por la realidad antes que por la idealidad".

El lapso histórico que analizaremos representa, a nuestro modo de ver, el correspondiente a la primera Modernidad urbano-arquitectónica venezolana, lapso en

el cual hemos podido detectar tres períodos que a su vez expresan momentos diferenciables en el hacer de nuestra arquitectura y que además coinciden con situaciones político-económicas dominantes en dichos períodos.

1928-1935. Del peso de las preexistencias a las primeras expansiones urbanas

La regularidad de las ciudades iberoamericanas y la relación que establece con las diversas arquitecturas que fue conteniendo estuvo regida en sus inicios por las "Ordenanzas de Descubrimiento y Poblamiento" dictadas por Felipe II en 1573, mejor conocidas como Leyes de Indias, quizás el principal legado tangible dejado por la colonización española. El plano de Caracas realizado por su primer gobernador Juan de Pimentel en 1578 expresa la configuración original de la ciudad y de hecho representa su primera imagen y permanencia física: su trazado.

Fenómenos naturales (terremotos y epidemias) a lo largo de su historia colonial e inicios de su etapa independiente hicieron que Caracas mantuviera el damero original contenido entre pequeñas quebradas las cuales actuaban de límites físicos; configuración que de hecho se mantuvo prácticamente inalterable durante más de trescientos años (fig.1). Sólo a finales del siglo XIX, bajo el gobierno de Guzmán Blanco, se edificarán a través de intervenciones puntuales en el preexistente tejido colonial los primero símbolos edificados del nuevo país: su congreso, su universidad, su teatro y nuevos templos acompañando obras de ornato públicos en plazas y pequeños bulevares; edificaciones todas que asumen los códigos estéticos del Neoclasicismo especialmente en su versión francesa. Una de las preocupaciones de Guzmán Blanco será completar las manzanas del casco histórico derruidas desde el terremoto de 1812 que todavía ofrecían una imagen ruinosa de la ciudad y emprende la construcción de 200 casas siguiendo las condicionantes estilísticas preexistentes en la ciudad.

Desde 1908 hasta 1935 gobernó a Venezuela Juan Vicente Gómez, férreo dictador que no muestra especial interés por Caracas ya que prefería tener su gobierno en Maracay, ciudad ubicada a más de 100 km. de Caracas. Hasta los años finales de la década de los años 20 la arquitectura que se realiza en Caracas corresponde a intervenciones puntuales que no afectan el preexistente tejido colonial presentándose algunos cambios de usos en su caso histórico y un incipiente crecimiento de la ciudad hacía el suroeste: la Urbanización El Paraíso. Iniciada a finales del siglo XIX, no había pasado de ser un conjunto aislado y no estructurado realizado a través de la construcción de villas suburbanas. Esta permanencia del trazado colonial tendrá su paralelo en la permanencia de las normas que regían la construcción en la ciudad desde la colonia y será en el gobierno de Gómez que se sancionarán las primeras Ordenanzas del siglo XX.

Para encontrar los antecedentes de estas primeras Ordenanzas tendríamos que referirnos a la labor del ingeniero Ricardo Razetti, un personaje apenas conocido por su autoría de los planos de Caracas realizados entre finales del siglo XIX e inicios del XX, y a quien podríamos considerar uno de los pioneros de la legislación urbana venezolana. En 1898 realiza para el Colegio de Ingenieros de Venezuela un Proyecto de Ordenanza para Construcciones donde establece una de las normas fundamentales de reconocimiento de la cuadrícula que debería respetarse en las nuevas construcciones: el alineamiento. En ese proyecto, Razetti recomendaba que toda población formase "un plano general de alineamiento que no podría modificarse sino en los casos de urgente necesidad y sólo cuando la utilidad pública así lo exigiere"[1]. Este principio se reconoce en la ordenanza de construcción de 1910 acompañando disposiciones de orden público e higiene entre otras y será el principio que, con pequeñas modificaciones, regirá el futuro criterio de densificación del casco de la ciudad especialmente a partir de los años finales de la década de los 30.

[1] Eduardo Arcila Farías, **Historia de la Ingeniería en Venezuela,** Ediciones Colegio de Ingenieros de Venezuela, Caracas, 1961.

Las "Ordenanzas de Policía Urbana y Rural" son sancionadas a cien años de la Independencia, el 19 de abril de 1910. Este cuerpo legal quizás represente una tímida actualización de las "Ordenanzas para el gobierno y policía de la muy ilustre ciudad de Santiago de León de Caracas", elaboradas por Miguel José Sanz entre 1794 y 1804 a finales de la Colonia y de la cual quedan pocos testimonios, entre los cuales se establecía el que "no debe permitirse edificar en los terrenos sin hacerlo primero en el centro"[2], fundamental criterio que afianza la permanencia y preservación del damero fundacional y a su vez establecía una autoridad única para permitir las nuevas construcciones. La Ordenanza de 1910 afirma el rol del Ingeniero Municipal como autoridad competente para fijar "las razones de utilidad u ornato" que deberían regir las nuevas construcciones a través de un informe que sometía a la aprobación del Gobernador y en el cual señala: "Si los trabajos se conforman a la alineación legal de calle (...)" y "si la construcción por sí misma o por su comparación con los otros edificios de la calle o plaza producirá deformidad al aspecto público". Así la calle y la plaza son reconocidos como la determinante fundamental precisamente por su carácter público[3].

Los planos de Razetti además de su fidelidad topográfica, están rodeados de notas que destacan la ubicación de edificios públicos, paseos, plazas y jardines públicos lo que reafirma esta disposición por destacar el valor del espacio no construido. Es posible que el mismo Razetti, por su pasión hacia los planos de Caracas, anticipara el crecimiento de la ciudad como una operación cartográfica más que urbanística. Así lo expresan sus planos donde aparece el trazado de las primeras urbanizaciones hacia el este, expansión que a la larga será el sentido fundamental de su crecimiento y donde de seguro tuvo alguna intervención el particular trazado construido por los promotores privados Luis Roche[4] y Juan Bernardo Arismendi en las urbanización San Agustín

[2] **Historia de la Ingeniería en Venezuela,** op. cit.
[3] Consejo Municipal del Distrito Federal, **Ordenanzas de Construcción,** Caracas, 1910.
[4] Según una entrevista realizada a un nieto de Razetti por el autor, Luis Roche reconocía la deuda con Razetti por haberle señalado la expansión de la ciudad hacia el este. Roche diseñaría en los años 40 la Urbanización Altamira (al este de

(promocionada como "moderna y central") y que data de 1924. El trazado de esta urbanización aparece incluido en el plano de Razetti desde 1911 (fig.2), aunque su construcción se inicia años después, y partía la manzana en cuatro con el fin de crear una nueva estructura parcelaria (fig. 3). Los promotores de San Agustín introducen un heterogéneo lenguaje estilístico en sus fachadas donde se incluye el Mudéjar y el Art Nouveau; algunas de estas fachadas serían diseñadas por Heriberto González Méndez, joven ingeniero que construiría en 1939 el Edificio Manhattan, primer edificio más alto que la Catedral de Caracas.

Será a partir de 1928 cuando podamos hablar de un primer proceso de transformación morfológica moderna en la ciudad. A través de la creación del Banco Obrero el estado emprende intervenciones puntuales en la ciudad, creando una serie de urbanizaciones destinadas a enfrentar la demanda habitacional de las clases populares como respuestas a las primeras protestas organizadas que se realizan en la ciudad. La primera de ellas será el conjunto de San Agustín del Sur el cual incentiva la participación privada en la construcción residencial. Así, en una franja marginal de la urbanización San Agustín, separada por el Río Guaire, Luis Roche y Diego Nucete Sardi construyen las 200 casas de "San Agustín del Sur" distribuidas con un criterio que era continuidad de la disposición de la casa tradicional caraqueña pero ahora en vez de enfrentarla a la calle se la enfrenta al pasaje. El último plano realizado por Razetti en 1929 incluye este original trazado, primer intento de romper el preexistente damero a través del diseño de un conjunto vecinal. Al desarrollar estas primeras acciones alrededor de la construcción de viviendas se creará el tema básico que permitirá el desarrollo posterior del tejido urbano en nuestra ciudad. La vivienda, así como representaba el elemento que constituía su imagen permanente, pasará a ser en definitiva el componente fundamental de su transformación.

Asimismo, 1928 marca la llegada al país de dos arquitectos que también tendrán

---

Chacao), donde incluye un obelisco, directo referente del existente en Buenos Aires, donde fue Embajador de Venezuela

una significativa posición con respecto a la morfología futura de la ciudad: Carlos Raúl Villanueva y Manuel Mujica Millán. Al poco tiempo de su llegada a Caracas en 1927 invitado a reforzar las bases del hotel Majestic, el más importante de la época, Mujica elaborará una imagen para la reurbanización de la Plaza Bolívar que será una suerte de anticipación de la valoración del casco central bajo la acción del Metro, acción que sólo se iniciará 60 años después. Este primer lapso de la primera modernidad caraqueña, comprendido entre 1928 y 1935, implicará por el contrario de lo que podría expresar esta imagen de Mujica, un abandono a cualquier acción de construcción en el casco central, dadas las características de Juan Vicente Gómez, gobernante de la época, quien deja en manos de promotores privados el crecimiento de la capital.

La acción promovida por el Banco Obrero en San Agustín, Caracas, permitirá que los promotores adquieran la suficiente energía como para desarrollar urbanizaciones por cuenta propia y así se empieza a desarrollar ente 1929 y 1932 las primeras urbanizaciones de expansión de la ciudad, creadas con el criterio de Ciudad Jardín, básicamente dirigidos hacia sectores más pudientes. Las primeras urbanizaciones son concebidas con visiones románticas buscando lograr la integración del paisaje y el nuevo urbanismo: tal la realizada en el Country Club por el arquitecto norteamericano Frederick Olmsted en 1929. Pero será el arquitecto español Manuel Mujica Millán quien realice los aportes más significativos en los nuevos trazados de La Florida y Campo Alegre.

Una definición reticular muy particular caracteriza el trazado urbano de Campo Alegre desarrollado a partir de 1930 y donde la orientación norte-sur de sus ejes es rematada por hitos que le imprimen el carácter al sector, hitos cuyo emplazamiento valoriza un trazado intencionalmente concebido para destacar el Avila como telón de fondo y que respetan el sentido del trazado del cercano poblado de Chacao. La implantación de la iglesia Nuestra Señora del Carmen se ubica rematando un eje el cual es vigorizado por una rambla-paseo; la Casa Las Guaicas, remata la perspectivas de una

de las calles y la Casa Tucker (lamentablemente demolida en mayo de 1993) se enfrenta a una rotonda con un obelisco de escala doméstica que todavía señala la escala dominante de la urbanización[5].

La arquitectura de estas realizaciones expresa la libertad compositiva que vuelca Mujica como producto de su formación académica modernista en España. Podríamos afirmar que en Venezuela la modernidad se introduce a través de las realizaciones de Mujica como un estilo más; entendiendo como estilo no solamente el tratamiento decorativo de fachadas sino una postura compositiva. Las casas de Mujica, si bien muchas nos presentan una imagen neocolonial, están concebidas bajo un principio moderno apreciable en el desarrollo de sus plantas. Habría que tener presente que son los años en que el Neocolonial es el estilo dominante inclusive consagrado en las Ordenanzas de Construcción de esos años, las cuales desde 1930 forman un cuerpo legal autónomo y se mantendrán vigentes hasta 1942. Dichas Ordenanzas establecían la presencia del Neocolonial en la expresión de las fachadas determinando que "el coronamiento de las fachadas se hará con cornisas y áticos o crestas ornamentales. También se podrán aceptar aleros falsos de poco vuelo cuyo único objeto sea el dar a la construcción un arquitectónico aspecto colonial"[6].

Así como Mujica realiza obras en estilo neocolonial o neosevillano, con Las Guaycas (1932) se realizará la primera casa moderna construida en Caracas. En este caso, Mujica realiza una operación de sincretismo utilizando referentes propios del Neoplasticismo holandés, el Cubismo corbusierano y elementos compositivos propios de la arquitectura popular mediterránea y que serán desarrollada posteriormente en su casa-estudio (1934) regida por tratamientos propios del "estilo yate", casa lamentablemente demolida en la década del 70. Son ejemplos donde a la imagen moderna exterior corresponde una vivencia espacial que valoriza dos elementos

[5] En 1991 la Fundación Museo de Arquitectura realizó la primera exposición antológica de Manuel Mujica Millán como resultado de una curaduría realizadas por los arquitectos Bernardo Moncada, William Niño y Martín Padrón y de la cual se han extraído los elementos señalados en el presente trabajo.
[6] Consejo Municipal del Distrito Federal, **Ordenanzas de Construcción,** Caracas, 1930 y 1939.

característicos de nuestro legado colonial: el corredor y el patio. El sincretismo de Mujica será un antecedente del fructífero desarrollo de la modernidad heterodoxa que se desarrollará en Caracas en los años sucesivos. Por ello, Las Guaycas representa el símbolo del inicio de la expresión de lo moderno en Venezuela (fig. 4) y uno de esos pedazos de nuestra memoria urbana y de nuestra arquitectura, indispensables de preservar. Ante el peligro de su demolición, al ser aprobada recientemente una absurda ordenanza en Campo Alegre, la Fundación Museo de Arquitectura conjuntamente con la Dirección de Patrimonio del Consejo Nacional de la Cultura propiciaron la declaratoria de Las Guaycas como Monumento Histórico, la cual se obtuvo por decreto oficializado el 6 de septiembre de 1993.

1936-1951. La Modernidad heterodoxa como expresión de la nueva escala urbana

Finalizado el gobierno de Gómez al acaecer su muerte a finales de 1935 su sucesor, el general López Contreras, abre en Venezuela un período de libertades y se empieza a crear conciencia de la necesidad de modernizar un país cuyo gobierno anterior había manejado como una hacienda. Aparece la necesidad de ordenar el crecimiento espontáneo de la ciudad que empezaba a mostrar las primeras manifestaciones del auge económico resultante de la renta producida por las concesiones petroleras. Esta realidad motiva a que el gobierno de Caracas cree en 1938 la Dirección de Urbanismo con el objeto de regular el crecimiento de la ciudad y prever "su futuro de gran ciudad moderna". Al mismo tiempo se contrata a los urbanistas Prost, Lambert, Rotival y Wegentein "a fin de proporcionar al nuevo servicio opiniones autorizadas"[7]. De ellos el francés Rotival será quien más influya al proponer su "Plan Monumental". Su habilidad compositiva lo lleva a prefigurar un proyecto de arquitectura urbana más que

[7] Consejo Municipal del Distrito Federal, **Revista Municipal del Distrito Federal,** noviembre de 1939, edición facsímil Caracas, 1985.

un plan de desarrollo. Así concibe un eje estrictamente académico que uniría dos masas naturales que llamaron especialmente su atención: la colina de El Calvario y el Parque Sucre, creado a partir del rescate de una hacienda sembrada de Caobos.

El plan presentado por la Comisión de Urbanismo y aprobado en noviembre del año 1939 estaba básicamente dirigido al rediseño de un pedazo de ciudad que se realizaría a partir de la demolición de alrededor de 25 manzanas del casco histórico (fig. 5), jerarquizando a la manera francesa una gran vía, la Avenida Bolivar. La justificación del Gobernador de Caracas en la presentación al Ayuntamiento expresa una concepción que será la primera variable determinante de las consiguientes políticas de transformaciones de la ciudad: priorizar la vialidad sobre la arquitectura. "Dejar la ciudad en su estado actual equivale a abandonarla a su propia decadencia. La intensa circulación automovilística por calles trazadas para el tráfico de recuas, coches o carretas, constituye un serio inconveniente para las actividades de la comunidad. La pérdida de tiempo y horas laborales y, en consecuencia la pérdida de dinero, sería por sí solo razón suficiente para justificar un cambio radicar[8].

El inicio de la ejecución del Plan Rotival coincide con el arribo del gobierno progresista de Isaías Medina Angarita quien ordena su primera violación y de hecho su principal aporte. El Plan estuvo originalmente concebido partiendo de la ejecución de un centro gubernamental y conmemorativo en el extremo oeste del eje (donde existía una zona en franco deterioro llamada El Silencio) y respetaba una relación académica entre el carácter y la función de un centro cívico a la manera de ***Beaux Arts,*** siguiendo los cánones estéticos de una modernidad académica a lo Perret, como lo muestran las imágenes que acompañan el Plan elaboradas en París (fig.6). En realidad se inicia el Plan con la construcción de una urbanización de vivienda y comercio bajo la promoción del Banco Obrero, sometiendo su diseño al primer concurso público de arquitectura realizado en Venezuela en el que resulta ganador Carlos Raúl Villanueva.

[8] **Revista Municipal** (...), op. cit.

Figura 1
Grabado Colonial que muestra la morfología urbana de Caracas, imagen que prácticamente se mantuvo inalterada por 300 años.

Fig. 2 - Plano de Caracas elaborado por el ingeniero R. Razetti en 1911, en el círculo se señala el trazado aproximado de la primera expansión urbana de la ciudad. Extraído de: Irma de Sola. Contribución al estudio de los planos de Caracas. Ediciones Cuatricentenario de Caracas, 1967.

Fig. 3 - Detalle de maqueta que muestra el contraste entre la original manzana colonial y el trazado de San Agustín del Sur.

Fig. 4 - Casa Las Guayacas (1932), del Arq. Manuel Mujica Millán, primer ejemplo de arquitectura moderna construido en Venezuela.

Fig. 6 - El Nuevo Capitolio y la Plaza Mayor, ilustraciones que acompañaban el Plan Rotival, elaborados en París, por Rotival y Lambert. **Revista Municipal**

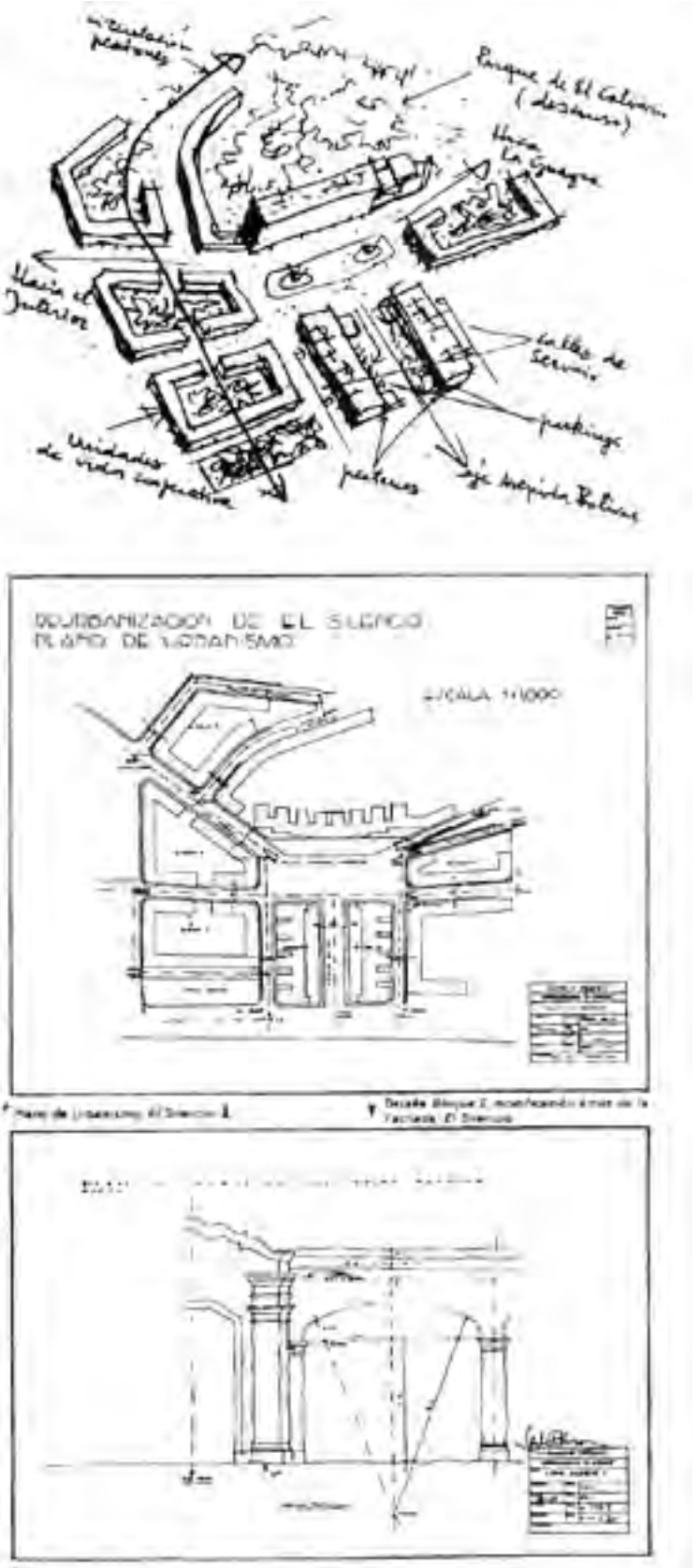


Fig. 7 - Reurbanización de El Silencio (1941-1945), de Carlos Raúl Villanueva, ejemplo pionero en Venezuela de una visión heterodoxa de la modernidad.

Fig. 8
Croquis incluido en la Ordenanza de Construcción de 1942 que establece el principio de proporcionalidad de fachada que estaría vigente hasta 1958; establecía un principio de estética urbana fundamental para la imagen morfológicas de la arquitectura de tejido realizada en sectores residenciales de Caracas como La Candelaria

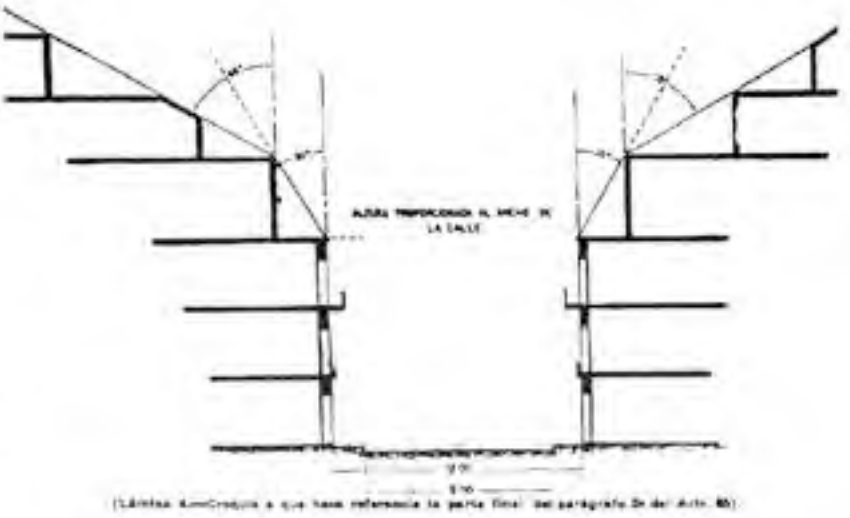


Fig. 9
Edificio Orléans (c. 1945), autor desconocido, ejemplo de aplicación de las Ordenanzas del '42.

Fig. 10
Ministerio de Educación (1936) de Guillermo Salas, primera exhibición de Caracas donde se utiliza el lenguaje Art Deco.

Fig. 11
Edificios de la Sucesión Paris (1948), de Luis Malausena, claro ejemplo de las posibilidades plásticas que permitían las Ordenanzas del '42.

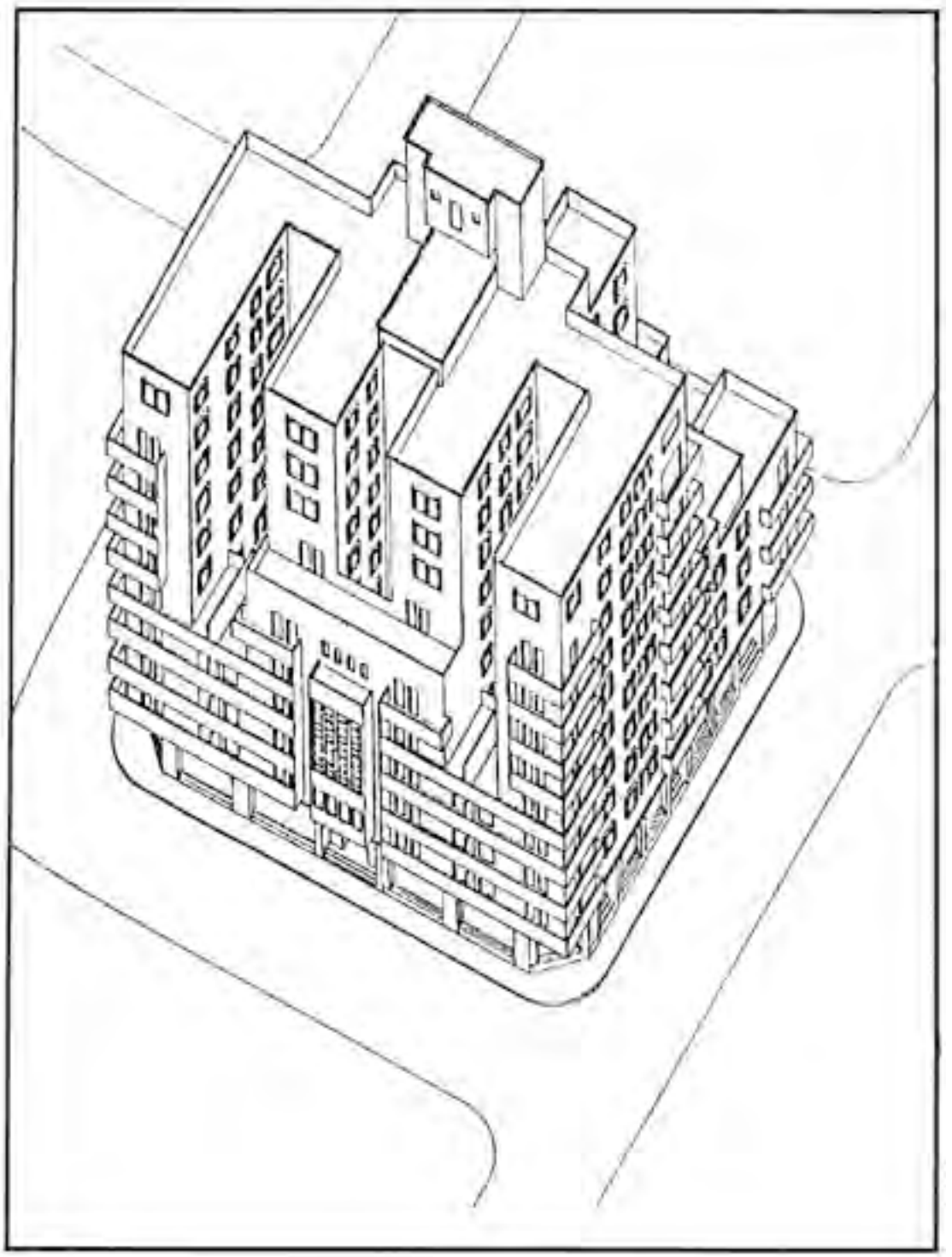


Fig. 12

Perspectiva isométrica del edificio Paris, de Luis Malaussena, extraída del trabajo realizado por la arquitecta Silvia La Sala, sobre la obra de este primero de la modernidad venezolana. Labor que representa un aporte historiográfico al reconocimiento de la arquitectura de la primera Modernidad.

Fig. 13
Edificio República (c. 1945), autor desconocido, otro ejemplo de la primera modernidad heterodoxa caraqueña que espera una labor de reconocimiento y catalogación que recién se inicia.

Fig. 14
Edificio Cruz de Candelaria (c. 1956), atribuido a Ernesto Calvani, en primer plano, parte del trabajo de recuperación urbana desarrollado por el Centro Simón Bolívar, arquitecto José Manuel Da Silva.

Fig. 15
Esta foto sintetiza en primer plano una casa correspondiente al tejido urbano vigente hasta los años 30, un conjunto de edificios realizados bajo las prescripciones de las Ordenanzas vigentes desde 1958, el cual va mostrando franco deterioro y al fondo, un ejemplo de edificio realizado bajo las Ordenanzas de 1983.

La reurbanización de El Silencio (fig. 7) es inaugurada en 1945 y en ella Villanueva asume sólo la implantación del Plan Rotival y propone un original conjunto de 747 viviendas concebidas en macromanzanas a la manera de las *hof* austríacas de finales de los 20, pero manteniendo una imagen hacia la ciudad que respeta el precepto del alineamiento establecido en la ordenanzas vigentes e incorporando el corredor urbano desarrollado con expresión neocolonial. El Silencio representa para Latinoamérica el primer aporte propio de dotar de una escala moderna compatible con la ciudad y su retícula iberoamericana. Una tipología que paradójicamente no tiene continuidad en Caracas, que sólo recientemente empieza a ser reconocida y utilizada y que ha sido conciente referente en otras ciudades latinoamericanas como en la obra de Salmona en Bogotá (Conjunto de Santa Fe) o de García Bryce en Lima (Conjunto Chabuca Granda).

Mientras se construye El Silencio, el Ayuntamiento de Caracas había aprobado el Plan Rotival en 1942 como Plan Rector, lejos de poder convertirse en un Plan Regulador ya que apenas incluía un retrato de las tendencias de ocupación del suelo en esos años. Paralelamente decreta una modificación de las Ordenanzas de Construcción a las que por primera vez condiciona a dicho Plan Regulador, el cual contradictoriamente sólo será definitivamente elaborado en 1951. Así, mientras se iniciaba un proyecto urbano que asumía la transformación moderna de la ciudad, ésta continuaba su proceso de densificacion de acuerdo con las Ordenanzas aprobadas en 1942. Este proceso de dar una nueva escala al tejido del casco de Caracas se realiza de forma lenta si lo comparamos con los procesos intensos de urbanización que transformaron ciudades como Buenos Aires desde finales del siglo XIX. En nuestro medio académico y crítico el análisis de estas Ordenanzas vigentes en los años 40 y 50 y su impacto en la morfología urbana no había sido estudiando hasta ahora debido quizás al poco impacto, muy lento y puntual, que produce el efecto de dichas Ordenanzas.

El rol de una serie de arquitectos que inician su labor en Caracas (y que vienen con una formación académica o una práctica profesional en ciudades de tejido densificado) será determinante para entender los aportes de sus realizaciones. Para dar una idea de la situación profesional de esos años basta decir que sólo en 1945 se funda la Sociedad Venezolana de Arquitectos por los siete arquitectos e ingenieros proyectistas que actuaban en Caracas, y que bastante trabajo le costó a Heriberto González Méndez y Rafael Bergamín para lograr que en 1948 se creara la Escuela de Arquitectura, adscripta a la Facultad de Ingeniería, ya que no encontraban el mínimo de estudiantes para su conformación.

El arquitecto Rafael Bergamín llega de España en el año 1937 y expresará un especial interés en el impacto morfológico de las Ordenanzas en la nueva Caracas que ya se empezaba a transformar y su experiencia, volcada a través de artículos de prensa y conferencias y en su propia práctica profesional, será determinante en los criterios definitivos que contendrá la Ordenanza del 42. Bergamín junto con Luis Blanco Soler había realizado en Madrid varios de los ejemplos más significativos de introducción de la Modernidad en España: la Colonia Residencial El Viso construida entre 1933 y 1936 es uno de los ejemplos pioneros del Racionalismo español[9] adaptado al rígido ordenamiento urbano madrileño.

Bergamín por tanto llega a Caracas con esa visión experimentada de atacar precisamente el tema de la inserción de la Modernidad en el tejido urbano y plantea en Caracas una serie de elementos críticos los cuales resume especialmente en una conferencia dictada en el Colegio de Ingenieros en 1943[10]. La crítica expuesta por Begamín en su análisis de la ordenanza propuesta en esos años permite detectar dos elementos fundamentales: 1. destaca el hecho de que la ordenanza aprobada obligaba a limitaciones pero que lamentablemente se quedaba corta; 2. su visión va más allá y plantea una especie de proyecto urbano que valora los patios mancomunados

[9] Manfredo Tafuri, Franceso Dal Co, **Arquitectura Contemporánea,** Ediciones Aguilar, Madrid, 1978.
[10] Rafael Bergamín, **20 años en Caracas;** Ediciones Gráficas Reunidas, Madrid, 1959.

arbolados en su interior y tratados al exterior con pórticos urbanos que recuerdan el tratamiento realizado por Villanueva en El Silencio. Algunas de las sugerencias de Bergamín quedarían incluidas en la ordenanza definitiva especialmente las referentes a la incorporación del pórtico urbano aunque su contradictorio texto evitaba su aplicación al supeditarlo al inexistente Plan Regulador: "En aquellas calles o avenidas donde lo provean los Planos Reguladores se construirán las aceras dentro de los edificios existentes o futuros (...)[11]. A pesar de sus críticas al texto final de las Ordenanzas del 42 y la evidente contradicción que presentaba con el Plan desarrollado por la Comisión de Urbanismo, Bergamín realizará una serie de edificaciones integradas al tejido, por tanto casi anónimas en el concierto urbano y que sólo recientemente empiezan a ser reconocidas[12] y que requieren de una labor de catalogación y reconocimiento.

En la Ordenanza del 42 se incluye un principio de estética urbana como es la relación 1:1 entre el ancho de las calles y la altura de los edificios (fig. 8); el gráfico que consagra este principio es una de las pocas referencias arquitectónicas gráficas incluidas en la Ordenanzas de Caracas. En este artículo aparece el gálibo que incluye los retranqueos de los pisos superiores y el cual también permite coronamientos en las esquinas (similares a la disposición analizada por María Isabel de Larrañaga en las Ordenanzas de Buenos Aires), coronamientos que de hecho reconocían la construcción de torres como principio arquetipal de la morfología urbana caraqueñas, cuya Catedral afirmaba con su torre de esquina el orden mayor de la manzana (fig. 9).

Bajo estas disposiciones, quizás las más vinculadas con el reconocimiento de principios de estética urbana que haya tenido en su historia, se desarrollará, a partir de mediados de los años 40, uno de los sectores más tradicionales de la capital: La Candelaria. Esta parroquia se convertirá en el receptor urbano de los inmigrantes

[11] Consejo Municipal del Distrito Federal, **Ordenanzas de Construcción,** Caracas, 1942.
[12] Aquí se puede citar la investigación adelantada por el profesor Juan José Martín, de la FAU-UCV, y la labor de catalogación emprendida con la presente investigación.

europeos, especialmente de origen español y es el sector de la ciudad que empieza a establecer una demanda de edificaciones para la renta. El tema de las edificaciones para la renta aparece en Caracas, así como en otras ciudades de Latinoamérica, vinculado a la Modernidad; vivir en apartamentos implica una actitud moderna y la aparición tardía de esta tipología en Caracas se lleva a cabo precisamente en momentos en que, gracias a las acciones adelantadas por el Estado especialmente en el diseño de edificaciones escolares, la modernidad es la expresión dominante. Esta realidad permite una diversidad de variantes en los tratamientos edilicios que van del Racionalismo purista al Art Decó, estilo que, ya desde 1936 en la construcción del edificio del Ministerio de Educación por Guillermo Salas, había demostrado su capacidad de adecuarse a la manzana con dignidad sin rupturas extremas trasmitiendo a su vez un sentido de pertenencia al lugar y una permanencia que aun hoy puede ser valorizada por su vigencia (fig. 10).

Primero en el propio casco central con la construcción del Edificio Manhattan de González Méndez, iniciado en 1939, y luego en el sector de La Candelaria se empezarán a utilizar estos códigos de una Modernidad manipulada con un criterio heterodoxo, uno de los más significativos ejemplos desarrollados en esos años fue el edificio París (fig. 11) de Luis Malausena, construido en 1948. Su tratamiento compositivo combina la simetría académica con una valoración volumétrica purista cercana al Neoplasticismo (fig. 12) y decoraciones en sus espacios públicos internos de origen Art Decó, heterodoxa mezcla de referentes propia del pragmatismo que desarrollaba casi contemporáneamente Villanueva en la Ciudad Universitaria, donde el proyectista transforma una primera concepción de tipo académico en un plan moderno tipo *campus* transformación realizada en el propio proceso de ejecución. Las construcciones de edificios residenciales realizadas con posterioridad en las adyacencias del edificio París en La Candelaria, respetan igualmente los alineamientos, las ochavas de esquina y las alturas de los cuerpos bajos establecidas en las Ordenanzas y producen

una unidad de conjunto que hace a esta zona un particular ejemplo vigente de la potencialidad de esta Ordenanza de 1942 como instrumento de conformación de una armoniosa morfológica urbana que a su vez permite respetar los acentos particulares (fig.13).

Mientras se realizaba esta experiencia heterodoxa de modernidad en el tejido de La Candelaria, y como continuidad del Plan Rotival, se construyen las Torres del Centro Simón Bolívar a partir de 1949, segunda violación de dicho plan. Como ha señalado la arquitecta Sivia La Sala: "con la construcción del Centro Simón Bolívar se dota a la ciudad de una nueva monumentalidad, que viola la escala propuesta diez años atrás así como la continuidad del tejido urbano, que desaparece desde el punto de vista visual en las tres manzanas edificiadas"[13]. Este conjunto multifuncional es diseñado por Cipriano Domínguez, arquitecto corbusierano, que trae de su pasantía en la *rue* de Sèvres la experiencia de las posibilidades del lenguaje moderno en nuestra latitudes (Domínguez ofreció la primera conferencia de los "cinco puntos" corbusieranos en Caracas en 1936). El Centro Simón Bolívar plantea la continuidad de la vialidad propuesta en el Plan Rotival, la cual penetra el edificio creando una compleja intersección de niveles que mantiene vigente su funcionalidad y, aunque efectivamente establece una monumentalidad que será la nueva imagen iconográfica de la ciudad, logra una integración a la trama urbana a partir del respeto de la continuidad con el alineamiento de El Silencio y la sucesión de pórticos urbanos, desarrollados ahora como *pilotis*.

La construcción del Centro Simón Bolívar se realiza paralelamente a la creación de una Agencia de Renovación Urbana, de denominación homónima, que realizará a partir de los años sucesivos una serie de proyectos urbanos, algunos al margen de las Ordenanzas de Construcción y otros que crean sus propias ordenanzas. Una modesta intervención de valorización de aceras promovidas precisamente por el Centro Simón

[13] **El Plan Rotival,** catálogo exposición, Edición Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UCV, Caracas, 1989.

Bolívar en el sector de La Candelaria y realizada en años recientes bajo la coordinación del arquitecto José Manuel Da Silva ha permitido apreciar el valor de este conjunto urbano al rescatar el espacio público por el que clamaba Razetti desde su labor pionera de cartógrafo urbano: la calle.

1951-1958. Continuidad heterodoxa versus inserción internacional de Caracas como ciudad moderna

En 1951 coincidirán una serie de factores que aceleran la inserción de la arquitectura que se realiza en Caracas a los preceptos de la arquitectura moderna diseminados internacionalmente. Conceptos propios del ideario moderno como la disgregación funcional de la vivienda, el trabajo y los servicios y que tenían su expresión morfológica en la unidad de habitación y los monobloques, empiezan a aparecer en Caracas promovidos por el Banco Obrero, que con este paso desecha definitivamente las exitosas experiencias desarrolladas en años anteriores, modelos que empiezan a ser asumidos sin mediar las condiciones locales, características de una segunda Modernidad, que contrastaba con el período heterodoxo descriptos en el punto anterior.

La consolidación en el poder de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez, después de un convulsionado proceso político iniciado en 1948, se caracterizará por un importante esfuerzo en construcciones públicas, quizás el más importante emprendido en la historia y si bien ha sido señalado como uno de los gobiernos que más ha limitado las libertades políticas, es innegable su labor en crear la infraestructura urbana que hoy constituye el más importante patrimonio construido en la Capital. Estas acciones se realizarán bajo la dirección del Plan Regulador, aprobado definitivamente en 1951 y que recoge la evolución del Plan Rotival. Una vez promulgado este Plan Regulador se inicia la modificación de las Ordenanzas de Construcción, trabajo para el

cual se contrata como asesor al urbanista norteamericano Francis Violich, quien trae los conceptos de *zoning* que devendrán en las regulaciones por zonas con densidades diferenciadas las cuales estarán definitivamente consagradas en la Ordenanza de 1958 y sucesivas.

Las ordenanzas propuestas por Violich fueron presentadas al Consejo Municipal en 1953, si bien nunca llegan a constituirse en texto legal sino en vía de excepción de la vigente Ordenanza del 42. Como bien señala un estudio realizado en 1958 por los técnicos Antonio Cruz Fernández y Luis Lander: "lamentablemente, el estado de desorganización administrativa que vivió el país durante los últimos diez años impidieron el que tales instrumentos pudieran rendir los beneficios que de ellos podría esperarse. Violaciones de todo orden, decisiones arbitrarias por parte de organismos públicos, han traído como consecuencia el caos que hoy presenciamos en la ciudad"[14]. Las críticas del estudio Cruz Fernández-Lander se limitaban a los cálculos de densidades pero no objetaban a fondo el contenido de las Ordenanzas del 53 donde se eliminaban los principios de estética urbana contenidos en las del 42. La decisión final del 58 no sólo consolida la visión del *zoning* sino supera las expectativas sugeridas por el estudio referente a porcentajes de construcción.

Este desajuste legal, presente en este período 1951/1958, corresponde con un contexto caracterizado por un desproporcionado crecimiento urbano, especialmente de la llamada ciudad informal la cual invade los más variados accidentes topográficos de la Capital; esta realidad permitirá el que en la ciudad formal convivan dos visiones productos de la dualidad en la legislación urbana señalada.

Por una parte, la vigencia de la Ordenanza del 42 permitirá la continuidad en algunos sectores del casco de la ciudad como La Candelaria y en nuevas densificaciones al este del casco (como Sabana Grande) de tipologías urbanas que aportan nuevos elementos de sincretismo y de inserción en la trama preexistente de

[14] Luis Lander y Antonio Cruz Fernández, "Informe técnico sobre la ordenanza zonificación del Distrito Federal", mimeo, 1958.

gran valor. El caso de los edificios Cruz de Candelaria (c. 1956, fig. 14); el edificio de oficinas Banco Unión (1953/1955), de Guinand, Benacerraffy Vestuti en Sabana Grande, o el Banco Venezolano de Crédito del Este, también en Sabana Grande (1952), de Rafael Bergamín quien "se atreve a reunir en un solo edificio la sede bancaria, locales comerciales, oficinas y apartamentos en una solución arquitectónica"[15], son sólo algunos ejemplos realizados bajo las ordenanzas del 42 y que demuestran su potencialidad y pertinencia.

Mientras se realizaban estos ejemplos de continuidad en el tejido urbano, desde 1949 se gestaba la transformación morfológica que generarían las futuras ordenanzas. Así, por vía de excepción, la Comisión de Urbanismo propicia la construcción del Edificio Municipal (Martín Vegas y José Miguel Galia, 1951). Esta obra se asume como prototipo de lo que sería la nueva ordenanza influida por un criterio higienista que aspiraba dar la máxima fachada a la ventilación de las viviendas; este modelo prevé la ocupación del 100% del nivel de planta baja y *mezzanine* por comercio, los que se constituyen en la nueva fachada urbana, mientras la ocupación de vivienda se adapta a la exigencia de la disminución del área de ubicación. Esta experiencia marcará una ruptura que llevará a la deformación de los principios de alineamiento y de proporcionalidad calle-alturas previstas en los gálibos de la Ordenanza del 42, deformación que quedará consagrada en las ordenanzas que se dictan a partir del año 58 (fig. 15).

Las nuevas tipologías de edificios de oficinas, también desarrolladas morfológicamente por vía de excepción a partir de los años 50y que reflejan el espíritu "miesiano" de esos tiempos, constituirán vías para que en la ciudad aparezcan nuevos hitos donde las formas puras se implantan con plena libertad y cuyos aciertos dependerán de la apropiación creativa del paisaje caraqueño que asuman sus proyectistas, ideas que crearán una ruptura con los temas de continuidad presentes en

[15] Artículo "Tiempos modernos en Caracas", por Juan José Martín F., revista **Inmuebles** N° 12, julio 1993.

la primera Modernidad. Cilindros combinados con paralelepípedos de las más diversas proporciones, tallas helicoidales de cerros completos y hasta una pirámide invertida en la cresta de una colina, eran algunos de los nuevos temas que expresan un momento clímax de las posibilidades de concretar la utopía de la Modernidad. Estas arquitecturas realizadas por verdaderos maestros de la Modernidad, como Villanueva, Sanabria, Galia, Fruto Vivas o Niemeyer, expresan en Caracas temas de tal fuerza creativa que opacan cualquier realización construida en esos años.

El nuevo espíritu de los tiempos aprecia con nostalgia estas realizaciones de una Modernidad plena, pues se han venido agotando los recursos públicos que garantizaban la realización de estos testimonios modernos y, a su vez, empieza a reconocer algunos de los esfuerzos realizados por los autores de las primeras transformaciones morfológicas que, a partir de los años treinta, introdujeron esa modernidad rica de lenguajes heterodoxos, esfuerzos anónimos muchos de ellos que empiezan a emerger con renovada autoría al estar dirigidos a adecuar los nuevos lenguajes a posibilidades más pragmáticas. Esta reflexión, después de treinta años de cerrada esta experiencia de primera Modernidad urbano-arquitectónica en Venezuela, cobra plena actualidad especialmente cuando desde los años 80 en nuestro país, y en momentos de escasez de recurso fiscales, se habla de "recobrar" el sentido de vivir en la ciudad dentro de los parámetros de lo que se ha dado en llamar "desarrollo sustentable".

CURRICULUM DEL AUTOR

Nace en Caracas, Venezuela, en 1951. Arquitecto, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1976. Profesor de la Cátedra de Diseño Arquitectónico desde 1979. Práctica profesional vinculada con el desarrollo experimental de la construcción entre 1976 y *1983. Desde 1984 ha compartido su labor docente con la promoción y difusión de la arquitectura. Editor de la Revista del Colegio de Arquitectos de Venezuela entre 1985 y 1989. Coordinador Editorial de la VIII Bienal Nacional de Arquitectura, 1987. Director fundador de la Fundación Museo de Arquitectura, institución en la cual ha actuado como coordinador editorial de catálogos, entre ellos* **La Casa como tema** *(1989), que acompañara la exposición homónima. Curaduría de exposiciones, entre ellas "Manuel Mujica Millán, Arquitecto", en 1991. Desde 1990 ha venido participando en los debates de crítica y difusión de la arquitectura latinoamericana y ha coordinado la participación de Venezuela en la Bienal de Quito y el 5° Seminario de Arquitectura de Chile (1991). Ha dictado conferencias en Bogotá, Lima, Quito, Santiago de Chile y Montevideo. Profesor invitado al Taller de Arquitectura Latinoamericana del curso de Posgrado de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia. Recientemente actuó como coordinador general del 6° Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL), celebrado en Caracas en abril de 1993, en cuyo marco coordinó el curso "Génesis y desarrollo de la Primera Modernidad en América Latina".*

MARIO PAYSSÉ REYES,
UN ARTISTA DEL LADRILLO [1]

Juan Pedro Margenat

La arquitectura del ladrillo como elemento expresivo alcanza amplio desarrollo en Uruguay en la década del 60, destacándose particularmente la realizada a través de numerosas cooperativas de vivienda (muchas de ellas de ayuda mutua) y muy especialmente en la obra de Eladio Dieste, que llega a tener gran difusión internacional.

Los comienzos de las realizaciones en ladrillo en el Uruguay se ubican hacia 1945, ya que en los inicios de la arquitectura moderna uruguaya no se utilizaba esta modalidad expresiva. Sus orígenes podemos encontrarlos en algunas de las primeras realizaciones del arquitecto Ernesto Leborgne, particularmente en su propia casa iniciada en el año 1939, prosiguiendo su construcción durante varios años. Este arquitecto, con escasa obra, tuvo una profunda vinculación con el Taller Torres García e integra muchas de las creaciones de carácter plástico a su propia vivienda. Otro autor que comienza a utilizar el ladrillo, junto con otros materiales naturales como la piedra y la madera, es el arquitecto Lorente, una de cuyas primeras obras es la estación de servicio de ANCAP en Carrasco (año 1944) y poco tiempo después la estación de servicio de Punta del Este, en la Avenida Gorlero, también con excelente uso de este material.

Dentro del panorama de la arquitectura moderna uruguaya la trayectoria del arquitecto Mario Payssé Reyes se ubica en destacado lugar por sus singulares valores.

Nacido en 1913 en Montevideo, Uruguay, egresa de la Facultad de Arquitectura

[1] Mario Payssé Reyes, **Dónde estamos en arquitectura,** edición del autor, Montevideo, 1968, p. 156.

de este país en 1937. Su obra no es muy numerosa pero sí de gran calidad arquitectónica, distinguiéndose por un estilo muy propio. Configura una producción con rasgos firmes de identidad, profundamente enclavada en su medio, que lo lleva a convertirse en una referencia obligada de varias generaciones de arquitectos uruguayos. Fue uno de los más aventajados discípulos del maestro uruguayo Julio Vilamajó, integrándose desde muy joven a la actividad docente por medio la cual constituye una verdadera escuela como catedrático al frente de un Taller de Anteproyectos.

Una arquitectura con un sesgo nacional

Las características de su obra se inscriben claramente dentro de las de la arquitectura moderna; lo mismo ocurre con su discurso teórico claramente ubicable en la ortodoxia moderna. Son ideas, por otra parte, que ya habían alcanzado bastante difusión en Montevideo en los años en que inicia su actividad profesional (1937). Así expone sus "principios" para una arquitectura contemporánea: "Criterio funcional simple y claro: unificación de los espacios interiores; mayor relación del espacio interior con los exteriores; (...) simplificación al mínimo de la ornamentación y nueva integración de las artes plásticas".

Pero no todo queda ahí: tanto su obra como su labor docente muestran una clara preocupación por definir una arquitectura acorde a las características ambientales de su medio, utilizando una proporción de aberturas que representa el 20% de la fachada y buscando definir espacios exteriores cubiertos. Sobre esto dice: "(...) dio como resultados la necesidad de complementar los locales o espacios cerrados y cubiertos (...) con espacios abiertos y cubiertos a diferencia de los tradicionales patios cerrados lateralmente y descubiertos arriba (...)"[2].

Pero es en lo que se refiere a su expresión arquitectónica, donde tal vez se

[2] Mario Payssé Reyes, op. cit., p. 157.

encuentre uno de los rasgos más distintivos de su labor: su clara adhesión a un sistema de composición y su integración con la obra del Taller Torres García (murales, relieves, etcétera).

Sobre su compenetración con un sistemas de formas ortogonales en la composición dice: "La geometría es la base de toda buena arquitectura y un mayor rigor geométrico conducirá a una mayor sencillez y economía."

Pero lo trascendente es su notable identificación (cromática y compositiva) con la producción del Taller Torres García, con cuyos integrantes le unían grandes lazos de amistad. Esta característica le confiere a su producción un sesgo con claros signos de identidad, asimilables con una escuela pictórica con hondas raíces uruguayas y latinoamericanas. De este modo es frecuente encontrar en su obra la integración de las artes, tan pregonada (y tan poco practicada) por el Movimiento Moderno (con otra excepción latinoamericana: Carlos Raúl Villanueva). Sobre la integración de las artes dice: "Por medio de la unificación de la arquitectura, escultura y pintura una nueva realidad plástica será creada". El mito modernista de la integración no se limita al enunciado y se concreta en la práctica, con excelente resultado.

También en su obra se destaca el uso del ladrillo sobre lo que dice: "(...) material casi totalmente nacional: materia prima y mano de obra muy manuable y adaptable por su tamaño (...) tiene un buen aspecto y color (…) de inagotables posibilidades estéticas y plásticas (...) absorbentes de la humedad (...) buen aislante térmico" [3].

Y luego afirma: "El tercer principio es el mejor uso de los materiales, en forma más expresiva y simple, respetando sus posibilidades constructivas y conservando (en lo posible) su textura y color natural"[4]. La utilización de este material muestra una definida intención expresiva, tanto en los colores como en las diferentes texturas superficiales, que logra con variantes en la disposición de las hiladas.

[3] Mario Payssé Reyes, op. cit., p. 158.
[4] Mario Payssé Reyes, op. cit., p. 158.

Sus obras más destacadas

Muy joven, antes de graduarse, realiza en 1935 su primera obra, una casa habitación donde ya muestra una temprana afiliación a la escuela moderna en una interpretación muy sobria y personal. En 1952 gana por concurso la realización del Seminario Arquidiocesano, en Toledo, cerca de Montevideo. En ésta una de sus obras más logradas donde empieza ya a exhibir una excelente utilización del ladrillo en lo mejor de sus posibilidades expresivas. Se destaca por su calidad el mural exterior de la capilla, en relieve hecho en ladrillo, pleno de referencias a la escuela torresgarciana. Con la disposición de los volúmenes va logrando una serie de patios (claustros) rodeados de edificación, claramente configurados en su geometría, que le proporciona al conjunto una relación interior-exterior con un definido sentido de introversión, creando con excelencia un propicio clima de paz espiritual.

Su residencia, proyectada en 1954, constituye una obra mayor de la arquitectura uruguaya. Allí se aprecia en plena madurez el uso expresivo del ladrillo integrando cromáticamente con los ocres dominantes en varias obras de alumnos del Taller Torres García. Nuevamente nos encontramos frente a una armoniosa integración de obras de arte a la arquitectura. En este ejemplo podemos constatar la aplicación de su pregonado principio compositivo con base en la ortogonalidad, excelentemente resuelto. La relación interior-exterior que no deja de ser generosa, mantiene a pesar de ello un definido sentido intimista en sus espacios abiertos que se presentan también con elementos de protección ambiental. Se aproxima en este aspecto a la obra de otros maestros uruguayos: la casa propia de Julio Vilamajó (1930) y la de Mauricio Cravotto (1931), ambas con espacios exteriores claramente configurados y a la vez protegidos del viento.

En el año 1957 gana el concurso para el Edificio de la Caja de Jubilaciones (hoy Banco de Previsión Social). El proyecto realizado con el arquitecto Walter Chappe es

una nueva muestra (esta vez en una escala edilicia de mayores proporciones) de su madurez expresiva La organización de los volúmenes, de definida vocación moderna, se integran perfectamente con un entorno urbano complejo, enriqueciéndolo con una plaza bajo nivel de la acera, en la que nuevamente aparece la voluntad por definir espacios exteriores ambientalmente resguardados, espacialmente configurados y, en cierto sentido, introvertidos. Un monolito, que sobresale hasta el nivel de la acera, realizado en ladrillo, resulta una excelente referencia visual que anuncia la plazoleta inferior en clave torresgarciana. Los volúmenes principales, tratados en ladrillo, afirman con riqueza la continuidad de sus claves expresivas.

En 1960 gana, con el arquitecto Adolfo Pozzi, el concurso para la realización de la Sucursal Punta del Este del Banco de la República. Un prisma elevado, que deja una planta baja libre donde se ubica la escalera de entrada, logra una solución de acceso rica, de clara filiación moderna, que libera al uso urbano una plaza cubierta ennoblecida con un mural en relieve que sigue los lineamientos del Taller Torres. El edificio, revestido en baldosas de cerámica de un marrón oscuro, abandona esta vez el ladrillo, mas no las tonalidades de ocres y marrones características de esta escuela pictórica.

En 1963 realiza una sucursal del Banco Popular del Uruguay en la Avenida General Flores, en colaboración con M. Harispe y P. Estable, en el que retorna la línea expresiva del ladrillo esta vez con bóvedas diseñadas por Dieste en la cubierta superior. Su espacio de acceso, cubierto parcialmente, contiene un árbol definiendo un sitio protegido y a la vez armónico y acogedor.

De sus obras más destacadas vale la pena señalar también la Embajada Uruguaya en Brasilia, del año 1974, ganada también por concurso, junto a la arquitecta Perla Estable.

Entre sus últimos trabajos de importancia se halla el edificio para Oficinas Diplomáticas y Consulares del Uruguay en Buenos Aires (1977), en Las Heras esquina Ayacucho, también con Perla Estable. Esta vez se trata de un edificio de catorce pisos,

realizado en concreto a la vista, en el que incorpora nuevamente obras del Taller Torres García.

Arquitectura y **artes plásticas**

Como ya se ha señalado, la integración de las artes plásticas (aspecto y tan pregonado por los maestros del movimiento moderno y tan poco concretado en la práctica) alcanza en la obra de Mario Payssé un lugar muy destacado. No es ajeno a ello esa vinculación que tuvo con varios de los integrantes del Taller Torres García. Este hecho no debe sorprendernos, particularmente si analizamos la obra de varios de los principales autores con destacada trayectoria en la utilización del ladrillo: es así como vemos que Leborgne tuvo una relación muy estrecha con el citado taller alcanzando en su obra una expresividad muy vinculada a sus lineamientos. Lo mismo ocurre, como ya lo hemos señalado, con la obra del arquitecto Rafael Lorente, especialmente en lo que se refiere a la utilización de valores cromáticos. También es de destacar la vinculación personal de Eladio Dieste con la familia Torres García y con varios de los integrantes del taller.

Su legado: una arquitectura latinoamericana

Mario Payssé Reyes fallece en 1988 dejando como herencia una obra que se mantiene fiel a la ortodoxia de los postulados del Movimiento Moderno, sin por ello dejar de darle a su arquitectura un claro sesgo nacional y latinoamericano que la convierte en una de las más destacables del continente. No menos importante fue su labor docente, dejando toda una escuela de arquitectos que se forman bajo su orientación, durante su labor al frente de un Taller en el lapso 1943-1959.

Como balance nos queda pues, el legado de un pedagogo, de un arquitecto

Fig. 1
Seminario Arquidiocesano, Toledo (1952), fachada principal. Una magnífica obra en la que se observa la utilización del orden compositivo de origen constructivista en una acertada relación de volúmenes.

Fig. 2
Seminario Arquidiocesano, fachada principal de la iglesia (detalle). Excelente utilización del ladrillo en un mural de fuerte expresión torresgarciana.

Fig. 3 - Vivienda propia, Montevideo (1954), patio. Muy buena relación de espacios interiores con exteriores. Estos se encuentran acondicionados con vegetación y elementos arquitectónicos tanto en el plano superior como en los laterales creando un micro-clima resguardado y a la vez sugerente.

Fig. 4 - Vivienda propia, patio (detalle). la integración de las obras de arte se resuelve en forma magnífica creando un ambiente de firmes vínculos con el Taller Torres García.

Fig. 5 - Banco de Previsión Social, Montevideo (1957), acceso. Acertadísima respuesta a un contexto urbano con existencias complejas. Plena utilización del ladrillo en una escala mayor.

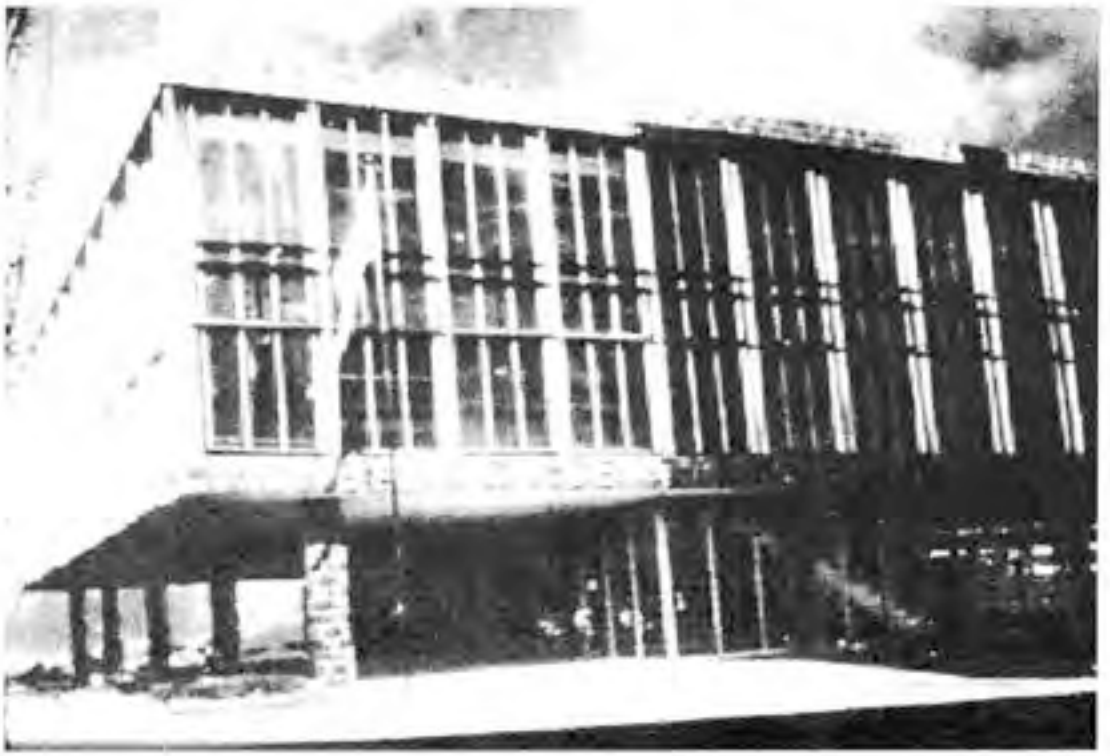


Fig. 6 - Banco de la República, Punta del Este (1960), vista de la esquina. No utiliza esta vez el ladrillo, pero sí las tonalidades torresgarcianas. En la planta baja un mural de esta escuela enriquece el acceso.

Fig. 7 - Banco Popular del Uruguay, Montevideo (1963), fachada principal. Otra vez encontramos, esta vez en el acceso, un espacio ambientalmente protegido y sugestivo de atractivos juegos de luces y sombras.

moderno, hondamente enraizado en la tradición cultural de su país con una producción digna de figurar en lo mejor de la arquitectura latinoamericana.

CURRICULUM DEL AUTOR

Nace en 1940 en Montevideo, Uruguay. Se gradúa como arquitecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República (1974), casa de altos estudios en la que ejerce la docencia desde 1985 y en la que actualmente se desempeña como Profesor Agregado de Proyecto.

Entre 1975 y 1985 reside en Caracas, Venezuela, donde desarrolla paralelamente actividad profesional y docente, esta última en la Universidad Central de Venezuela.

Investigador de la arquitectura de la modernidad uruguaya, es autor, ente otros títulos, del libro ***Arquitectura Art Decó en Montevideo (1925-1950). Cuando no todas las catedrales eran blancas*** *(Dardo Sanzberro. Montevideo, 1994).*

LA HOSTERIA "LA SOLANA DEL MAR" EN PUNTA BALLENA, DE ANTONIO BONET

Pablo Doval

Antonio Bonet Castellana arriba al puerto de Buenos Aires en 1938 en compañía de Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan. Tiene apenas veinticinco años y trae a cuestas la experiencia del contacto directo con la vanguardia arquitectónica europea. En su Barcelona natal, siendo aún estudiante, había trabajado durante cuatro años (desde 1932 hasta 1936) en la oficina de Josep Lluis Set, en donde colabora especialmente en el proyecto del Pabellón Español para la Feria Mundial de París de 1937, obra cumbre de la moderna arquitectura española de aquellos años. Había pasado además dos influyentes años con Le Corbusier en su *atelier* de la Rue des Sévres de París, participando activamente en el primer proyecto de la Maison Jaoul y en el del Pabellón del Agua de Lieja, ambos de 1937.

En Buenos Aires Bonet es recibido por un entusiasta grupo de jóvenes arquitectos argentinos, ansiosos de noticias frescas de la moderna Europa y dispuestos a crear en el sur de Sudamérica su propia versión de la utopía moderna. Bonet pronto emerge como el líder de esta incipiente vanguardia que, bajo el nombre de Grupo Austral, hace su presentación en sociedad con un panfletario manifiesto que es publicado en 1939 en las páginas de la **Revista de Arquitectura.** Allí proponen una suerte de "Regionalismo Crítico" cuarenta años *avant la lettre:* los modernos arquitectos en América Latina debían abrazar los ideales y la estética general de la Arquitectura Moderna Internacional, pero siendo conscientes de las particulares condiciones económicas, culturales y tecnológicas de la región.

Tal vez la obra que mejor expresa este deseo de fusión, por su calidad intrínseca como objeto arquitectónico y por la particular contingencia del encargo, es la Hostería La Solana del Mar, en Punta Ballena, Uruguay, construida por Bonet en 1947, ocho años después del magnífico edificio de *atelier* para artistas que realizara junto a Kurchan y Ferrari Hardoy en la esquina de Suipacha y Paraguay, en Buenos Aires. La hostería es uno de los primeros edificios de una nueva y ambiciosa urbanización cuyo plan maestro también había sido encargado a Bonet unos años atrás.

Esta obra significa quizás su primer gran oportunidad: la ocasión de construir en un lugar paradisíaco, virgen, para una clientela refinada y ávida de "modernidad"; sin duda todo un desafío. Bonet tiene frente a sí un escenario natural de intimidante belleza compuesto por un bosque de pinos y eucaliptos como "telón de fondo"; las suaves ondulaciones de las dunas y las magníficas vistas al mar y a la costa acantilada de la Bahía de Portezuelo. La reacción del arquitecto frente a este paisaje es tratar de "perturbarlo" lo menos posible, buscando establecer una relación de convivencia simbiótica con él. La objetualidad del edificio se manifiesta de manera ambigua, como un compromiso entre naturaleza y artificialidad: el edificio está "metiéndose" en la duna (en el paisaje) y simultáneamente "emergiendo" de ella.

El volumen arquitectónico está definido por un categórico e inequívoco gesto inicial: la provisión del contundente plano horizontal, repicando la dimensión prevaleciente en el paisaje. El edificio nace así a partir de la idea de crear esa plataforma elevada a cielo abierto desde donde contemplar en forma panorámica el paisaje circundante. La visión de los veraneantes caminando sobre la losa ingrávida en la soledad de ese paraje, especialmente de noche, tiene que haber sido una imagen provocativamente moderna para la época. Esto es, sin duda, un eco de la manifiesta cercanía de Bonet al movimiento surrealista (y a Joan Miró particularmente) en los años previos a su arribo a la Argentina.

Es interesante entender el uso que hace Bonet de este techo terraza por oposición

a la idea de techo jardín canonizada por Le Corbusier. En la Ville Savoye, por ejemplo, el techo jardín está "contenido" dentro del edificio; es una dimensión más que se experimenta desde dentro de la vivienda como una expansión-prolongación del interior. El techo jardín está directamente articulado al sistema de circulación de la casa, celebrando con la súbita apertura al cielo abierto la idea de *promenade architecturale.*

En La Solana del Mar el techo terraza se vive como una extensión artificial del paisaje natural. Literalmente se camina por el techo, sin ningún tipo de protección, hasta percibir una dramática diferencia de nivel de más de cuatro metros en uno de los extremos. Esta idea de prolongación del terreno natural se refuerza con el uso como pavimento del techo terraza de la misma piedra que reviste los senderos exteriores que serpentean alrededor del edificio y en dirección al mar.

Este uso del plano del techo tiene un antecedente mucho más directo en la casa que Adalberto Libera construyera para el escritor Curzio Malaparte en la isla de Capri en 1938. El efecto de prolongación del terreno natural es aquí mucho más pronunciado; la casa es leída como un "accidente geológico" más en el peñón rocoso.

Tanto aquí como en la hostería de Bonet, la importancia de las escaleras de acceso al techo terraza y los elementos presentes en ésa traen el lejano recuerdo de un antiguo lugar ritual. En Bonet, que es el caso que nos ocupa, la duplicación de las escaleras de acceso y el carácter casi totémico de las dos chimeneas, junto con la inscripción de un círculo de otro material en el pavimento, ciertamente sugieren la presencia de un "altar pagano". Esta velada alusión tiene el tono justo como para llegar a "perturbar" la general abstracción del lenguaje moderno sin llegar al recurso de la cita literal ésta sí mucho más evidente en la Casa Malaparte.

La gran escalera de acceso es una manifestación más de la voluntad de Bonet de enriquecer los austeros medios expresivos del repertorio moderno mediante el recurrir

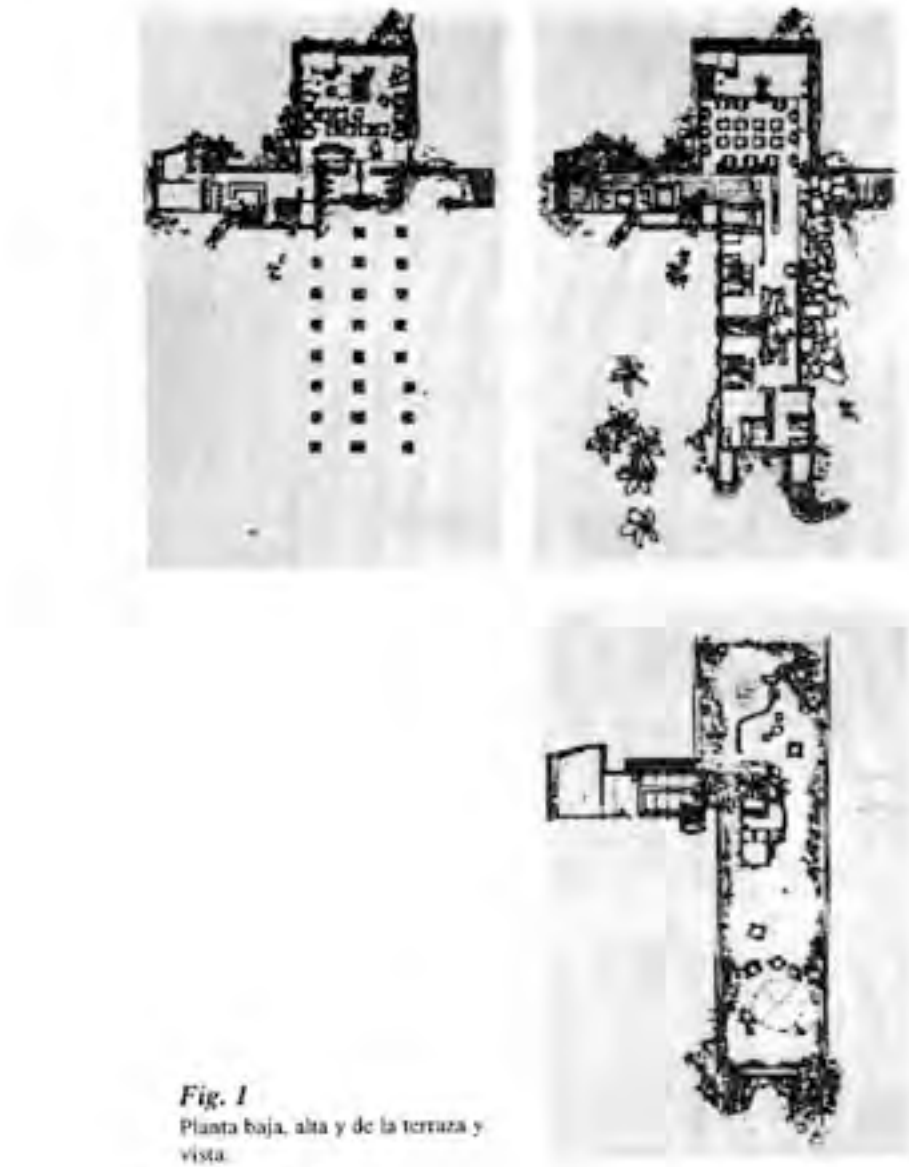


Fig. 1
Planta baja, alta y de la terraza y vista.

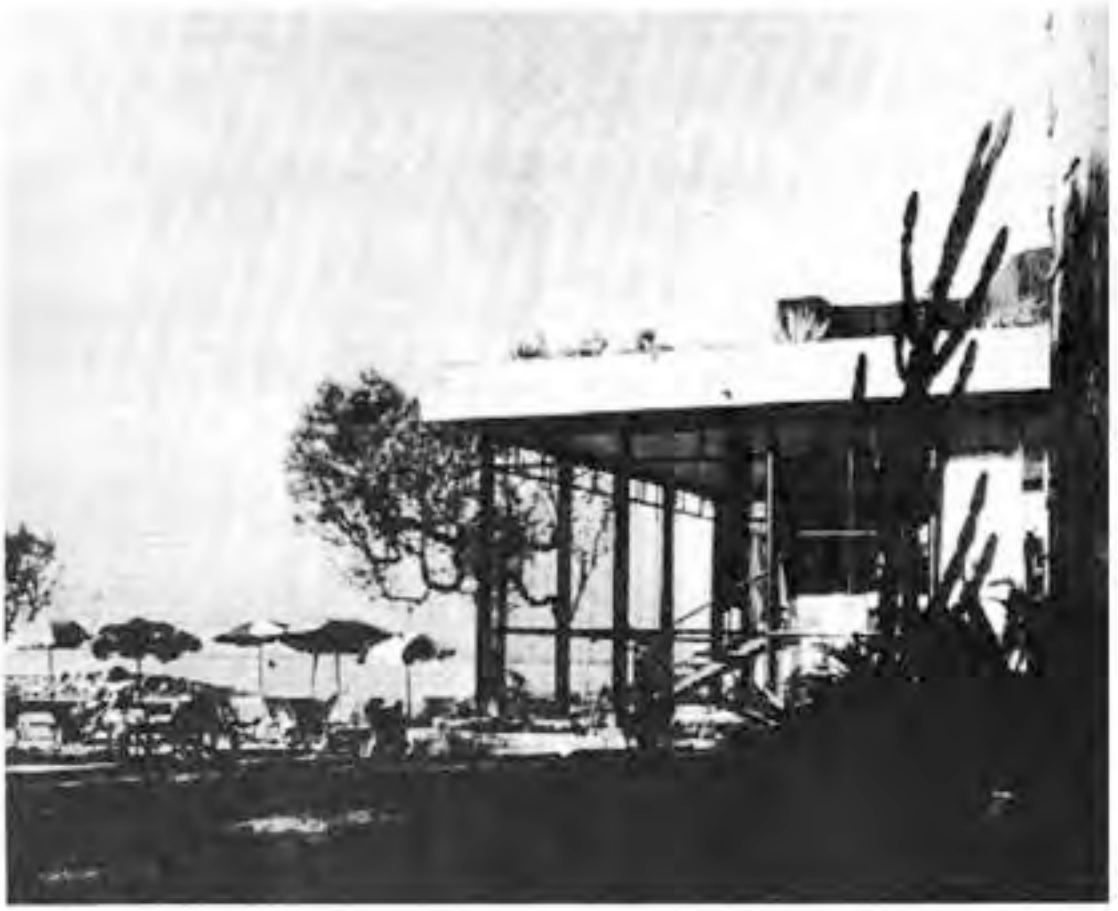


Fig. 2

Fig. 3

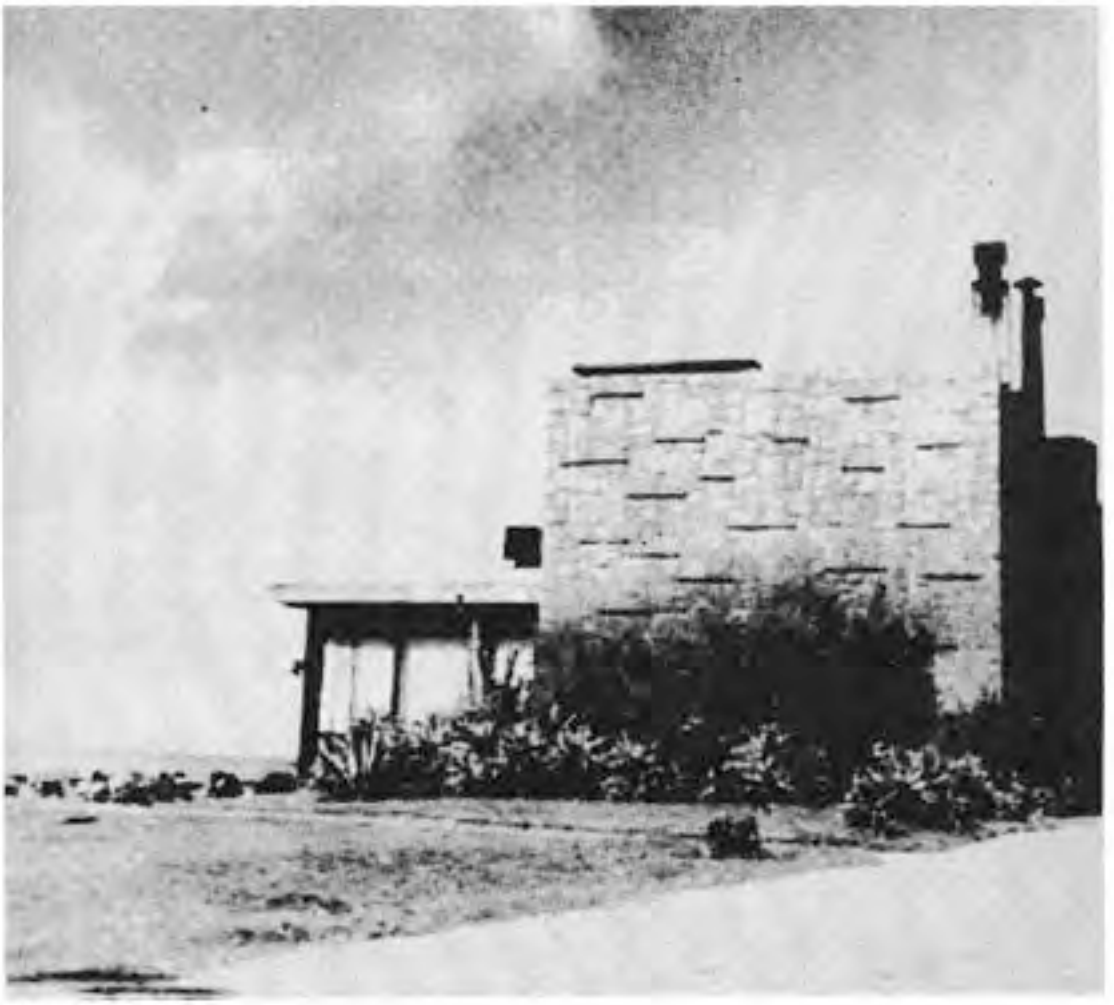


Fig. 4

Fig. 5

Fig. 2, 3, 4 y 5 vistas exteriores

Fig. 6
Columnata del frente.

Fig. 7
Detalle de estu

*(fotos y planos: arquitecto Federico Ortiz, publicados en Federico F. Ortiz y Miguel Angel Baldellou. **La obra de Antonio Bonet**. Ediciones Summa. Buenos Aires, 1978)*

a elementos de una historia en aquel momento "prohibida". ¿Cómo se entiende sino el uso de esa escalera tan osadamente clásica, de una frontalidad absoluta, subiendo al *piano nobile* del edificio? Pero la modernidad de Bonet radica en que éste no es un elemento adosado, cita erudita o mero gesto de permisividad. Por el contrario, la escalera está magistralmente articulada al muro de piedra norte que penetra toda la estructura del edifico, sirviendo de elemento opaco de respaldo al espacio de restaurante y salón de té, para luego conformar una de las fachadas del cuerpo transversal de servicios.

Precisamente, este bloque de servicios (donde se ubican la cocina, vestuarios, administración y vivienda del encargado) se destaca por el uso expresivo de diferentes materiales, en contraposición al minimalismo general del cuerpo principal. Sobre el muro norte de piedra gris, que antes mencionáramos, se recorta una delicada escalera metálica con los peldaños en voladizo que conduce también a la terraza; y por delante del plano de la ventana corrida que remata este muro se ubican los apoyos de madera que arman la estructura de los desagües del techo de fibrocemento. Es éste un ejemplo claro de la actitud general de Bonet hacia el diseño de los detalles: no se trata sólo de solucionar en forma precisa un problema técnico, sino además de resolverlo de manera arquitectónicamente expresiva. El muro sur, por su parte, es una delicada fachada de listones de madera machimbrada que se prolonga sobre el plano del techo terraza formando las ondulantes pantallas que ocultan dependencias de servicio.

El uso de la madera en listones conformando planos verticales en el exterior e interior (en la barra del bar y en el panel que divide el estar de los dormitorios) tienen un claro tono finlandés, no presente en los trabajos anteriores de Bonet más volcados hacia el repertorio corbusierano. ¿Y por qué no pensar, acaso, en ciertos aires miesianos en la horizontalidad y la pureza abstracta del bloque principal? Por cierto, Bonet no sólo entendió tempranamente que modernismo no había uno sino varios, sino que también supo apreciar que podían coexistir pacíficamente en un todo

armónico.

El interior de la hostería, ciertamente, no es menos prolífico en cuanto a sutilezas arquitectónicas se refiere. La losa de hormigón del piso principal llega sólo hasta la pared de piedra norte antes mencionada; de modo que el piso del restaurante descansa en otra estructura de hierro y madera, secundaria a la estructura principal, que ahora soporta solamente la losa del techo. Este segundo orden conforma una curiosa versión *indoors* del *deck* exterior de madera de la casa Berlingieri, que el mismo Bonet estaba construyendo ese mismo año a pocos metros de la hostería. Este osado manierismo tiene la intención de marcar el límite opaco del edificio en ese muro norte de piedra, que atraviesa toda la estructura, a la manera de un muro de contención, con el objeto de enfatizar la transparencia y liviandad interior del espacio de doble altura del restaurante y salón de té; aún más, el plano de vidrio es llevado hasta el límite exterior que marca el voladizo de la losa del techo, pasando por delante de las columnas de hormigón. De esta manera elimina en este espacio la presencia de la galería, haciendo más directa y dramática la relación interior-exterior.

Otro signo más de este juego manierista de sutiles efectos es el apareo de las columnas de hormigón en el espacio de doble altura. ¿Por qué es esto así? Las columnas aquí se engrosan como consecuencias tectónica de la duplicación de la luz de pandeo con respecto a las columnas de la galería frente al estar de los dormitorios. De manera que al cambiar de sección ya no deben seguir la sucesión rítmica fijada por las columnas de la galería, sino que se adaptan al particular arreglo espacial del restaurante y salón de té. Así, al aparearse frente a la chimenea central liberan los ángulos, dejándolos en voladizo y marcando aún más el contraste con el anclaje al médano en el extremo opuesto. El edificio, de esta manera, se "tensa", se hace más elocuente precisamente allí donde más interesa.

El obsesivo cuidado en los detalles también se observa en el diseño del equipamiento interior de la hostería. Sillas, mesas, sillones, lámparas y taburetes

muestran el talento de un creador que no pierde la dimensión de lo general, pero que sabe ser exquisitamente particular. Fue él (vale la pena recordar) quien, junto a Kurchan y Ferrari Hardoy, produjo el único diseño argentino que es parte de la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York: la famosa silla BKF.

La obra de Bonet en la Argentina no fue vasta, pero sí muy influyente y de esto da cuenta la bibliografía general sobre el desarrollo de la arquitectura en la Argentina en el Siglo XX. Pero tal vez el testimonio más elocuente de cómo las ideas del maestro fueron exploradas y transformadas por una generación posterior de arquitectos argentinos lo encontramos precisamente allí mismo, en Punta Ballena, en dos viviendas unifamiliares que flanquean la casa Berlingieri. En la casa Mazzoni, de 1961, proyectada por Juan Manuel Borthagaray y Justo Solsona, el esquema general de la planta se asimila a la hostería de Bonet: la pureza clasicista del pabellón visto desde la playa esconde un cuerpo de servicios articulado transversalmente por detrás. La casa Ollé Pérez, diseñada en 1965 por Borthagaray, ahora junto a Mario Gastellu y Carlos Marré, se recuesta sobre un médano natural del terreno, buscando esta vez no una imagen unívoca sino un consciente juego de ambivalencias manieristas que enriquecen la capacidad expresiva de su arquitectura.

Es también en esta voluntad inclusiva, plena de situaciones contrastantes y ambiguas, donde reside la fuerza de la arquitectura de Antonio Bonet en Punta Ballena. La obra es espléndidamente original: no es fácil asociarla a antecedentes directos, aunque se sientan en ella los gustos de las diversas modernidades. Es una arquitectura imbuida de un optimismo pionerístico, producto de la "expansión" que produce en el catalán discípulo del más combativo de los modernos el encuentro con una Sudamérica virgen en donde poder desplegar con todo vigor la energía de su modernidad. Bonet transforma el paisaje y es a la vez transformado por él; la fuerza "civilizadora" de la Arquitectura Moderna se impregna de las contingencias sudamericanas y se hace otra,

mestiza, impura y más vital.

Frente al eterno dilema de la identidad en nuestra arquitectura, que muchas veces lleva a recurrir al uso de "filtros latinoamericanos" para explicar la pertenencia de una obra en su contexto, el reencuentro con la obra de Bonet es un baño reconfortante de desprejuiciada y auténtica modernidad.

CURRICULUM AUTOR

Nace en Buenos Aires. Se gradúa como arquitecto en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1986. Master in Architecture, Graduate School of Design, Harvard University en 1990. Staff Architect en los Estudios Machado & Silvetti Inc., Boston, MA (1987) y Robert A. M. Stern Architects, New York NY (1990/1991). Como asociado al Estudio Borthagaray-Gastellu-Marré ha obtenido el primer premio en el Concurso Nacional de Ideas para la Urbanización del Puerto Madero de Buenos Aires, desarrollando en este estudio proyectos sobre distintos temas: vivienda, sanidad, comercio, etcétera. Ha sido docente en la FADU/UBA en el Taller de Arquitectura, Cátedra arquitecto Antonio Díaz (1983/1986), y en el Curso Final de Proyectos Urbanísticos, Cátedra arquitecto Alberto Varas (1992/1993). Ha sido contratado por la Corporación Antiguo Puerto Madero como integrante del equipo consultor internacional para estudiar la planificación, programación y localización del Nuevo Centro Judicial de Buenos Aires (1994).

EL SUEÑO OBSCENO.
APUNTES SOBRE UNA ARQUITECTURA POPULAR DE MAR DEL PLATA

Javier Sáez

Entre mediados de la década del 30 y fines de la del 40 se desarrolló en Mar del Plata una serie de viviendas unifamiliares cuyo volumen y características definieron gran parte de la morfología de la ciudad. En principio, esta arquitectura toma la formas de *chalets* de tamaño módico e impronta pintoresca muy articulada, con cubiertas de teja colonial y terminaciones rústicas de revoque blanqueado, piedra y madera, por lo general con un pequeño jardín o retiro al frente. Uno de los rasgos distintivos de estas construcciones es que, si bien a varias de ellas las podríamos clasificar como arquitectura de producción "media", la mayoría de las mismas se encuadran dentro de una anonimidad y homogeneidad emergente de un sistema de producción "baja". No obstante (y como sería de esperar en una arquitectura popular), su reproducción no está sustentada por la repetición empírico-cultural de un referente formal socio-tipológico, sino por un trabajo sensorio-asociacionista interpretativo de imágenes tipológicas. Esta forma de trabajo reverbera en el edificio, constituyendo una de las fuerzas básicas (necesaria, aunque no suficiente) en el modo de la escritura específica del que llamaremos "Estilo Mar del Plata".

Mar del Plata, un laboratorio tipológico

Tratar de situar esta arquitectura dentro del heterogéneo espacio de la producción, distribución y consumo del hábitat nos obliga a confrontar esta práctica significante con los diversos campos de poder con los que se articula, nutre y conforma. Por lo tanto, analizar el "Estilo Mar del Plata" requiere deconstruir esta plástica doméstica dentro de las estrategias urbano-familiares de la Argentina de la primera mitad del presente siglo[1]. En este contexto, la función de estas viviendas es la de experimentar, perfeccionar y producir una serie tipológica de casas individuales y suburbanas adecuadas a una nueva estructura familiar inmersa en la condición metropolitana del habitar. Mar del Plata se constituye en laboratorio tipológico de un sistema espacial posible de reproducir, así como capaz de penetrar, diferenciar y adecuarse a diversas clases sociales, barrios y ciudades. La necesidad que el "Estilo Mar del Plata" tiende a resolver dentro del dispositivo urbano-familiar encadena tres aspectos solidarios entre sí: 1) conformar, ordenar y controlar los hábitos de la familia dentro del hogar; 2) delinear una modalidad del habitar privado, un "estilo de vida" alternativo al dispuesto por la máquina metropolitana y en acuerdo con la naturaleza; 3) licuar los signos domésticos de las heterogéneas tradiciones étnicas, consolidando un sentimiento de argentinidad mediante una arquitectura de rasgos "nacionales". Pero téngase en cuenta que la producción marplatense de estos modelos del nuevo paradigma del espacio doméstico va a sufrir un desequilibrio disfuncional para el dispositivo, una "perversión" del hábitat privado no conveniente para la normalización de la vida familiar, cuyos efectos "negativos" serán controlados y revertidos en poco más de una década.

La identificación de una determinada arquitectura con un sitio específico nos plantea la pregunta de por qué Mar del Plata se dispone como espacio fértil para esta

[1] Para el concepto de "estrategia" o "dispositivo", ver Michel Foucault, **El discurso del poder,** Folios, Buenos Aires, y también **Microfísica del poder,** La Piqueta, Buenos Aires.

experimentación tipológica. La respuesta es múltiple y la encontramos en el entrecruzamiento de varias circunstancias.

A partir de la atracción que ejerce la ciudad por su condición de escenario de la burguesía nacional (o, lo que es lo mismo, por su posición simbólico-espacial privilegiada como exhibidor de objetos y comportamientos cargados de *status* social), coinciden en Mar del Plata básicamente seis aspectos: 1) un alto grado de dependencia hacia Buenos Aires (tanto a nivel económico como social y espacial), dado el carácter de lugar de ocio, de satélite no contaminado de la metrópolis porteña, condición que posibilita un adecuado control en la investigación tipológica; 2) la ampliación de la base social de los veraneantes (la nueva burguesía nacional-industrial, comerciantes y profesionales) que, juntamente con la crisis económica del 30, a la par que desalentó las grandes inversiones improductivas de las villas veraniegas, acentuó la construcción de pequeños *chalets* destinados a la venta o al alquiler; 3) el afianzamiento de la pequeña burguesía local, socialmente dócil y deseosa de desarrollar y consolidar los nuevos "hábitos de clase" mediante la intensa transformación de su espacio doméstico a través de nuevas construcciones o de la ampliación y/o remodelación de las antiguas casas tipo chorizo[2]. Esto era vitalizado y acrecentado al coincidir en sus nuevas viviendas tanto los "valores" arquitectónicos que la "aristocracia" porteña y las estrellas hollywoodenses depositaban en la ciudad, como la posibilidad de producir una renta con el alquiler de sus casas durante la temporada de verano[3]; 4) la experiencia de un sistema productivo disponible e idóneo para la construcción (empresas, gremios, materiales, etcétera), venta y alquiler de viviendas individuales y personalizadas, a la vez que normas edilicias y consenso político-social que dirigían, controlaban y potenciaban

[2] Fernando Cacopardo, "Procesos de formación y transformación de la forma urbana en Mar del Plata", inédito. Por nuestra parte, agreguemos el consumo estilístico de la arquitectura en Mar del Plata es acentuado. La gran cantidad de casas-chorizo ampliadas o remodeladas durante las décadas del 30 y del 40 continúa el hábito de principios de siglo de *aggiornar* las antiguas casas-quinta o de veraneo, que pasan de una planificación compacta y de matices clásicos a una articulación variada y pintoresca.

[3] Tómese como ejemplo que la construcción de un *chalet* de 270 m² tuvo un costo, en el año 1930, de $39.000, a lo que se le sumaron $5.000 destinados al amoblamiento (rústico-provenzal) y $500 para las cortinas, obteniendo por su alquiler durante la temporada 1939-1940 (desde el 1 de diciembre al 30 de abril) una renta de $8.000.

una imagen de ciudad turística y una cualidad de forma altamente rentable; 5) la posibilidad de liberar ciertas reglas y normas, condición necesaria para todo proceso de cambio (posibilidad que Mar del Plata, como lugar de la "transgresión", ejercía desde sus inicios de ciudad de veraneo como prerrogativa de una sociedad dispuesta, durante el mismo, a modificar y a oponerse a ciertos comportamientos y hábitos rígidamente ceremoniales)[4]; 6) Mar del Plata como generadora de legitimidad, legitimidad que haría que un nuevo orden espacial, una nueva disciplina familiar, un nuevo discurso arquitectónico y urbano, fuesen aceptados socialmente, por lo que el dispositivo pudo ejercer su poder, reproduciendo y controlando las relaciones de producción dominantes sin demasiada resistencia.

Así, esta ciudad está, en las primeras décadas del siglo XX, investida con una legitimidad fundada en cuatro aspectos: 1) su condición de escena "natural" no contaminada por la negatividad metropolitana; 2) su valor de espacio elegido por la alta burguesía, donde la amanerada individualidad del *dandy* se opone nítidamente a las masas de las grandes ciudades; 3) el "aura" con que la sociedad investía a la arquitectura pintoresca marplatense, evidenciada en la captación de su forma como símbolo de la "casa-hogar"; 4) sus atributos de objeto deseado, de "ciudad feliz" y soñada, de toda una condición mítica del lugar emergente de los valores que la burguesía deposita en el ocio, las vacaciones, el dinero, el juego, la naturaleza, y en los hábitos y "buen gusto" de la oligarquía porteña.

La casa como lugar

Alrededor de la década del 30, el dispositivo centrado en la familia debe encarar y dar respuesta a los conflictos que las relaciones de producción plantean a una sociedad en la que ésta (la familia) deja de ser la unidad económica fundamental para constituirse

[4] Ver Juan José Sebreli, **Mar del Plata, el ocio represivo,** Leonardo Buschi, Buenos Aires, 1984.

en formador y controladora de la vida individual, a la vez que expande sus capas medias a partir de una parcialmente inestable ascendencia-descendencia de un complejo entretejido migratorio e inmigratorio[5]. El desorden de la familia popular y su extensa red de parentescos debe ser transformado, "corregido" y sustituido por una "familia media" argentina, funcional respecto de las relaciones de producción dominantes. La vida privada y la intimidad, condiciones básicas para la moderna construcción del "individuo" como sujeto autónomo, implican el desarrollo, expansión, consolidación y control de los atributos de la familia burguesa hacia toda la sociedad[6].

El pasaje de la antigua solidaridad de parentesco a la intimidad de la familia conlleva una atrofia de las funciones públicas, a la vez que un cambio cualitativo de las "privadas". Estas se desdoblan y multiplican diferenciando y especializando las habitaciones mediante el amoblamiento y los nuevos dispositivos tecnológicos de higiene y confort[7].

Alrededor de los años 20, la "conquista" de la vida privada por parte de las clases populares (esto es, el predominio hegemónico y naturalización de ciertos hábitos burgueses) va a cambiar el rol social de la casa y la familia. De ser el lugar del poder femenino, un sitio restrictivo e incómodo, pasa a ser un refugio propicio para desarrollar los sentimientos entre la pareja y los hijos, convirtiendo al matrimonio en sinónimo de familia[8]. La vivienda popular argentina, lejos de los modelos de los terratenientes o burguesía local de fin de siglo (casa colonial, palacio, *petit hótel,* casa de renta o villa), consistía básicamente en una o pocas unidades especiales, cuyo encadanamiento daba como resultado una serie de tipologías habitacionales que podemos reducir a ranchos, casillas, casas-chorizos, conventillos y casas de vecindad.

[5] Hugo Vezzetti, "Viva cien años: algunas consideraciones sobre familia y matrimonio en la Argentina", **Punto de Vista** N° 27, Buenos Aires, 1986.
[6] Donald Lowe, **Historia de la percepción burguesa,** Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
[7] Antonine Prost, "Fronteras y espacios de lo privado", en **Historia de la vida privada,** tomo 5, Taurus, Madrid, 1989.
[8] Max Horkeimer, Talcott Parson y otros, **La familia,** Península, Barcelona, 1986.

Esta radical oposición entre la casa burguesa y la casa popular disminuye al tender a reproducir esta última la estructura distributiva, simbólica y tecnológica de la primera. El paso de una compleja relación de parentesco-amistad de una sociedad de migrantes e inmigrantes a una reestructuración y consolidación de la trama familiar nuclear y urbana conlleva el desplazamiento de las anteriores viviendas populares a nuevas tipologías de casas. Estas tienen en común una especialización y reducción del tamaño de las habitaciones y del mobiliario, un sistema de comunacion que independiza los espacios, otorgando mayor privacidad, y una canalización cada vez más perfeccionada de las técnicas de higiene y confort (calefacción, electricidad, gas, cocina, sanitarios, etcétera).

En el transcurso de las transformaciones de la relación vivienda-familia, los chalets "estilo Mar del Plata" marcan un punto álgido, de inestable decantación de las cualidades burguesas necesaria para la nueva definición espacial del ámbito doméstico.

Ciudad y suburbio conjugan en la metrópolis la escena moderna del habitar. Ambos soportes implican la ruptura del vínculo originario que entrelazaba casa, urbe y naturaleza por intermedio del *locus* del sitio y la tradición socio-ambiental. Estos aspectos son suplantados por un espacio económicamente abstracto, universalizarte y prescindentes de caracteres cualitativos, que sirve de asentamiento común a individuos básicamente indiferentes o extraños al lugar. El pasado orgánico-sintético de la comunidad se opone a la "vida mecánica" de la ciudad industrializada, cuya civilización restringe el ámbito de la cultura como realización psicosocial individual y colectiva al pequeño mundo de la vivienda[9]. En ésta, el habitante "nómade" de la ciudad quiere encontrar un lugar, un asilo donde refugiarse y permanecer al margen de la acelerada circulación de intercambios económicos, sociales y simbólicos. Esta situación se concretará en Mar del Plata descarnadamente.

En efecto, si ésta no puede caracterizarse todavía en las décadas del 30 y del 40

[9] Francesco Dal Co, "El habitar y los lugares de lo moderno", **Materiales** N° 2, Buenos Aires, 1982. Georg Simmel "El individuo y la libertad", **Ensayos de crítica de la cultura,** Península, Barcelona, 1986.

como una gran ciudad, su conformación y desarrollo a partir del último tercio del siglo XIX nos muestra el vertiginoso aumento de su población urbana, con una fuerte proporción de extranjeros[10] y de fenómenos sociales análogos a los de las grandes urbes[11]. La condición de "nómade" adquiere en Mar del Plata varios sentidos. Por una parte, la expulsión del indígena y la ausencia de nativos "occidentales" nos habla de un asentamiento compuesto por extraños al lugar hacia 1881 (con una población de 4.000 personas, el 25% eran extranjeros de diversos orígenes). Este conglomerado heterogéneo e inestable se ve incapacitado de plasmar y decantar una tradición comunitaria orgánica, entre otras razones, por una rápida expansión de la ciudad basada más en la sustitución que en la permanencia o paulatina transformación de bases culturales, las que son marginadas por una "cultura del dinero" que vuelve superflua toda racionalidad alternativa. Si en la Argentina de principios de siglo el elemento inmigratorio es altamente importante para la configuración de la sociedad, en Mar del Plata es determinante. El censo poblacional de 1938 marca que, de un total de 72.000 habitantes, casi la mitad son extranjeros (básicamente italianos y españoles de origen no urbano), y tan sólo un cuarto "nativos", siendo el resto producto de migraciones internas. El extrañamiento y desarraigo en un espacio fuertemente mutable y heterogéneo, profundiza en estos habitantes nómades la búsqueda de una "patria" sustituta, la que podrán encontrar en el interior de formalizadas instituciones de colectividades; pero, sobre todo, el fin del "viaje" acontece en el "casa", la morada por excelencia.

Pero esta condición del habitar es radicalizada por otra doble enajenación. En primera instancia, la imposibilidad para los habitantes permanentes de Mar del Plata de reconocer como propios los lugares producidos en función del ocio, que eran precisamente los espacios más significativos de la ciudad turística. Finalmente, puede

[10] Alejandro Irigoin, **Censos sobre evolución de la población argentina y extranjera en el Partido de Gral. Pueyrredón,** 1989, Mar del Plata.
[11] José Luis Romero, **Latinoamérica: las ciudades y las ideas,** Siglo XXI, Buenos Aires, 1986.

hablarse también de una enajenación de los *chalets* de muchas familias marplatenses, de la casa propia como mercancía, como un desplazamiento de bien de uso a bien de cambio. Esta pierde así su condición de única, de espacio íntimo y pudoroso. El marplatense, habitante de su vivienda durante nueve meses, no sólo la cede por dinero, sino que la construye o remodela en función de su alquiler. De aquí que no le interesa tanto que se adecue correctamente a su estructura socio-familiar, sino que pueda competir en el mercado inmobiliario, que cubra los deseos simbólicos y espaciales de sus habitantes temporarios. Esta atrofia del espacio doméstico, este vaciamiento de los contenidos de intimidad y familiaridad lleva a acentuar, paradójicamente, los rasgos "hogareños" de su forma.

La sociedad argentina es percibida, a principios de siglo, como una comunidad en desintegración que todavía no logra resolver la relación entre nativos e inmigrantes[12]. Con un Estado desdibujado políticamente, las clases domintantes se ven impelidas a enfatizar y consolidar un sentimiento nacional. Este es inducido por el aparato del Estado, básicamente a través del adoctrinamiento escolar, cuyas nuevas liturgias cívicas deben neutralizar las influencias desnacionalizadoras tanto como las simpatías antirrepublicanas de las escuelas confesionales. La débil operatividad de la familia para lograr la cohesión entorno de los valores nacionales[13], apura una política de instrumentación mediante una variedad de dispositivos; entre ellos, la redefinición de la estructura familiar ("célula básica de la Nación") y de la vivienda, lleva a un vasto debate político, científico, religioso y económico, en el que la institución arquitectónica cumple un rol marginal hasta aproximadamente la década del 30[14].

Pero si la cuestión del desarrollo del sentimiento nacional se encuadra dentro de la problemática mundial de la constitución de la modernidad, la búsqueda de una "expresión" de carácter nacional no es ajena a ella. En las viviendas "modernas", una

[12] Tulio Halperin Donghi, **El espejo de la historia, Problemas argentinos y perspectivas latinoamericanas,** Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1987.
[13] Tulio Halperin Donghi, op. cit.
[14] Pancho Liernur, "Arquitectura en la argentina moderna", **Materiales** N° 2, Buenos Aires, 1982.

misma lógica normalizadora del espacio doméstico es encubierta o perfeccionada por una lógica del cambio simbólico que, en nuestro caso particular, intensifica la búsqueda de un sentido de argentinidad. Si el despojado plano blanco de la arquitectura racionalista anula toda memoria de antiguos signos del habitar doméstico, la abundante y heterogénea rapiña que de éstos hace la arquitectura "Estilo Mar del Plata" cumple, paradójicamente, la misma función (aunque en este caso mediante la instauración de una memoria impostada que, disolviendo todo vestigio anterior, disimula y suplanta la ausencia de una tradición común). "Como reflejo de lo que es la Argentina, Mar del Plata concilia a las razas, funde anhelos, despoja de prejuicios y atrae la voluntad por su libre arquitectura en ambiente de sol, de libertad y de cultura. No creo que exista en el mundo un estilo general que mantenga unidad más estupenda... Su estilo, el de la República Argentina"[15].

Los *chalets* "Estilo Mar del Plata" funcionan como artefactos evocadores de un lugar, oponiéndose al *utopos* urbano mediante una ingeniería formal productora de efectos telúricos. La hechura de una moderna interioridad familiar en "armonía" con la naturaleza y la tradición se convierte en rasgo preponderante, no sólo de las viviendas de las familias locales sino también para los veraneantes, cuyo tránsito temporario por la ciudad hace solidaria la utopía de la casa-lugar con el paraíso vacacional (solidaridad que muchos intentan recrear en sus ciudades de origen, transplantando los atributos del *chalet* marplatense tanto a viviendas individuales pericentrales o suburbanas como a conjuntos habitacionales financiados por el Estado)[16].

Del parque al herbario: la utopía del barrio cantero

Alrededor de la crisis económica del 30 se sitúa el punto de inflexión que define

[15] María Manuel Oliver, "La arquitectura de ayer y de hoy en Mar del Plata", publicado en **La construcción marplatense** N° 2, Mar del Plata, 1937.
[16] Ramón Gutierrez y Federico Ortíz, **Hogar y Arquitectura** N° 103, Madrid. María Isabel de Larrañaga y Alberto Petrina, "Allá lejos y hace tiempo: la vivienda de un Proyecto Nacional", **Arquitectura y Comunidad Nacional** N° 2.

importantes cambios en la relación sociedad-espacios de recreación-arquitectura, a la vez que Mar del Plata inicia un desarrollo con cierta independencia de la economía del turismo.

Simultáneamente, la clase media local se lanza a concretar "el sueño de la casa propia" miniaturizando las villas veraniegas y, tras inéditos jardincitos, logra diferenciar las suyas de las típicas viviendas de otros pueblos manteniendo las condiciones de ciudad balnearia[17]. Estas nuevas viviendas -muchas de ellas transformaciones *aggiornadas* de casas-chorizo preexistentes- signaron el desarrollo del "Estilo Mar del Plata" desde inicios de la década del 30 hasta fines de la del 40. El desplazamiento de la "casa-chorizo" al *"chalet* inglés", y de éste al "californiano", mediante un avance cuantitativo y cualitativo sobre el tejido de la ciudad, modificó y definió una nueva fisonomía socio-urbana de particulares caracteres.

El acelerado crecimiento que desde 1930 involucra a varias ciudades argentinas utiliza, como en otras partes del mundo, el paradigma del "barrio-parque" para su desarrollo. Este fue un instrumento adecuado para manipular y legitimar un modelo de crecimiento suburbano mediante parcelamientos especulativos con una baja inversión en infraestructura y equipamiento, lo que es compensado por una alta retórica ideológica del habitar. Esta ideología, que quiere neutralizar la masificación urbana mediante una utópica integración comunitaria con la naturaleza, adquiere en Mar del Plata una factura específica. Diferenciándose tanto de la plurifuncionalidad y compacidad morfológica del "Centro" como de la especialización y laxitud emergente de los grandes *chalets* de la "Villa de los Porteños", las áreas que rodean al "Centro" se distinguen de sus contemporáneas formaciones urbano-barriales de la Provincia de Buenos Aires mediante una constitución que quiere mantener cierta densidad urbana sin dejar de lado los atributos y "naturales" del bio-parque. Esto significa, básicamente, que una baja plurifuncionalidad de usos se corresponde con una condensación del

[17] Anónimo, "La ciudad", en **Anuario de Mar del Plata** 1931/32, Mar del Plata.

tejido tipo barrio-parque. Esta condensación no debe entenderse como un simple apretujameinto de las dimensiones de la vivienda y el jardín en la estrechez de la parcela, sino como un cambio cualitativo en cierta medida análogo al que podemos encontrar entre el parque y el herbario, entre una naturaleza "naturalizada" y una naturaleza disecada. Y este herbario no se dispone aquí entre las hojas de un libro, sino entre los pliegues de piedra de canteros aprisionados, a su vez, entre la calle y el interior de los *chalets*.

Mar del Plata, "ciudad feliz", se desarrolla y consolida a través del "barrio-cantero", alternativa del barrio-parque que intenta disolver las contradicciones de una ciudad escindida. Si el barrio-parque es propuesto como diluyente de la dicotomía ciudad-campo o por lo menos como alternativa en la conformación de una función urbana (el ámbito de las viviendas), la problemática marplatense, dada su condición de ciudad turística, está dominada por la separación entre el espacio del ocio y el espacio productivo y doméstico. De aquí el quiebre social, funcional y simbólico entre la permanente y lo transitorio, entre la ciudad del verano y la del invierno. Ante esto, el "barrio cantero" y la expansión social del turismo (todavía no es tiempo de su masificación) conllevan una cualificación que tiende a borrar los límites entre la "Villa de los Porteños" y la ciudad permanente, superponiendo en un mismo espacio el tiempo del ocio, el productivo y el doméstico. La anterior y acentuada diferenciación socio-morfológica tiende a nivelarse por una común decantación migratoria-inmigratoria de los grupos familiares, disponiéndose en un mismo barrio los *chalets* estivales de los nuevos veraneantes y los de la clase media marplatense. Tal indiferenciación permite y facilita a esta última alquilar sus casas durante la temporada de verano, a la vez que posibilita relaciones temporarias de vecindad y amistad, disminuyendo durante el invierno el índice de deshabitabilidad y el efecto de soledad del barrio.

Si en la ciudad tradicional la constitución y representación del espacio privado

declina ante lo social, la exclusión de la vida familiar a un ámbito de nostalgias rurales para protegerse del caos urbano invierte los términos. La individualidad burguesa pretende exorcisar la anonimidad de la ciudad, su decreciente carácter público, mediante una arquitectura que cargue en lo privado toda forma de relación. Sobre las estrechas parcelas del rígido trazado en damero se agitan los *chalets* "Estilo Mar del Plata" intentando neutralizar los vestigios de una comunidad y naturaleza expulsadas por la cultura del dinero mediante una escenografía que exacerba la domesticidad de las viviendas a la vez que niega la dialéctica entre el ámbito público y el privado, entre lo social y lo individual.

El paso de la "Villa de los Porteños" a una ciudad que expandió el turismo trajo aparejado el problema del control formal del crecimiento rubano. Si en la primera la cualificación devenía del valor de uso de un espacio autocontrolado por una clase hegemónica, la alta burguesía terrateniente, la homogénea calidad de los barrios a partir de 1930 no es causada por la fuerza "natural" de alguna tradición aglutinante, sino que la convergencia entre calidad y cantidad es resultante de una solidaria articulación entre poderes, técnicas y sociedad. La estrategia urbano-familiar reacciona mediante una "alianza" entre factores turísticos, económicos, políticos y culturales que precipitan una "forma" que llamamos "Estilo Mar del Plata"[18]. Forma que no es únicamente "expresión" de dichos factores, sino básicamente "instrumento" de los mismos.

Alrededor de los años 50 los mecanismos de producción, distribución y consumo se modificaron: cuando el turismo de masas se apropió de la ciudad la plusvalía de la forma se desplomó y con ella la forma misma.

[18] Notemos, como ejemplo, que tanto el Código de Edificación como la Comisión de Urbanización impugnaba las fachadas que no seguían la tópica pintoresca del barrio, obligando a efectuar desde cambios de materiales hasta una acentuación del "movimiento" de las partes componentes de la misma.

El poder del lenguaje

Poder, producción y consumo no son únicamente condiciones anteriores al discurso, son también atributos constitutivos de su economía interna.

En la lección inaugural en el Collége de France dada por Michel Foucault en 1970 enuncia que "...el discurso (el psicoanálisis nos lo ha demostrado) no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que esto la historia no cesa de enseñárnoslo- el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que (y por medio del cual) se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse". Por lo tanto, deconstruir el orden del discurso no sólo implica analizar las relaciones entre poder y lenguaje, sino también la estructura del poder del lenguaje; no sólo la producción de la escritura, sino también la de la escritura como producción[19]. De aquí que una vez definido el o los dispositivos pertinentes, la pregunta que nos planteamos es: ¿mediante qué mecanismo esta escritura produce y ejerce poder?; ¿en dónde radica su virulencia o positividad para promover un consumo o decodificación que actúa fácticamente en el espacio familiar induciendo comportamientos tendientes a reproducir las relaciones de producción dominantes? En un artículo anónimo de la época se enumera, irónicamente, las características fundamentales de estos *chalets:* "Toda vivienda marplatense es la corporización aproximada del suelo de la casa propia del hombre que no tuvo infancia. Digo aproximada, porque la corporización exacta sólo será posible si la industria produjera el caramelo apto para la construcción. A falta de esto el turista propietario acepta el uso de otros materiales no prohibidos por el código walt-disneyano de edificación"[20]. Y en este comentario podemos encontrar los indicios básicos para el desarrollo del análisis. Esto es porque nos remite a una exitosa relación entre un código lingüístico y su decodificación social, a un tejido discursivo dado por el

[19] Walter Benjamín, "El autor como productor", **Iluminaciones** III, Taurus, Madrid, 1975.
[20] "Inquieto" (seudónimo), "Arquitectura Marplatense", **Mar del Plata Edilicia,** Mar del Plata, diciembre de 1952.

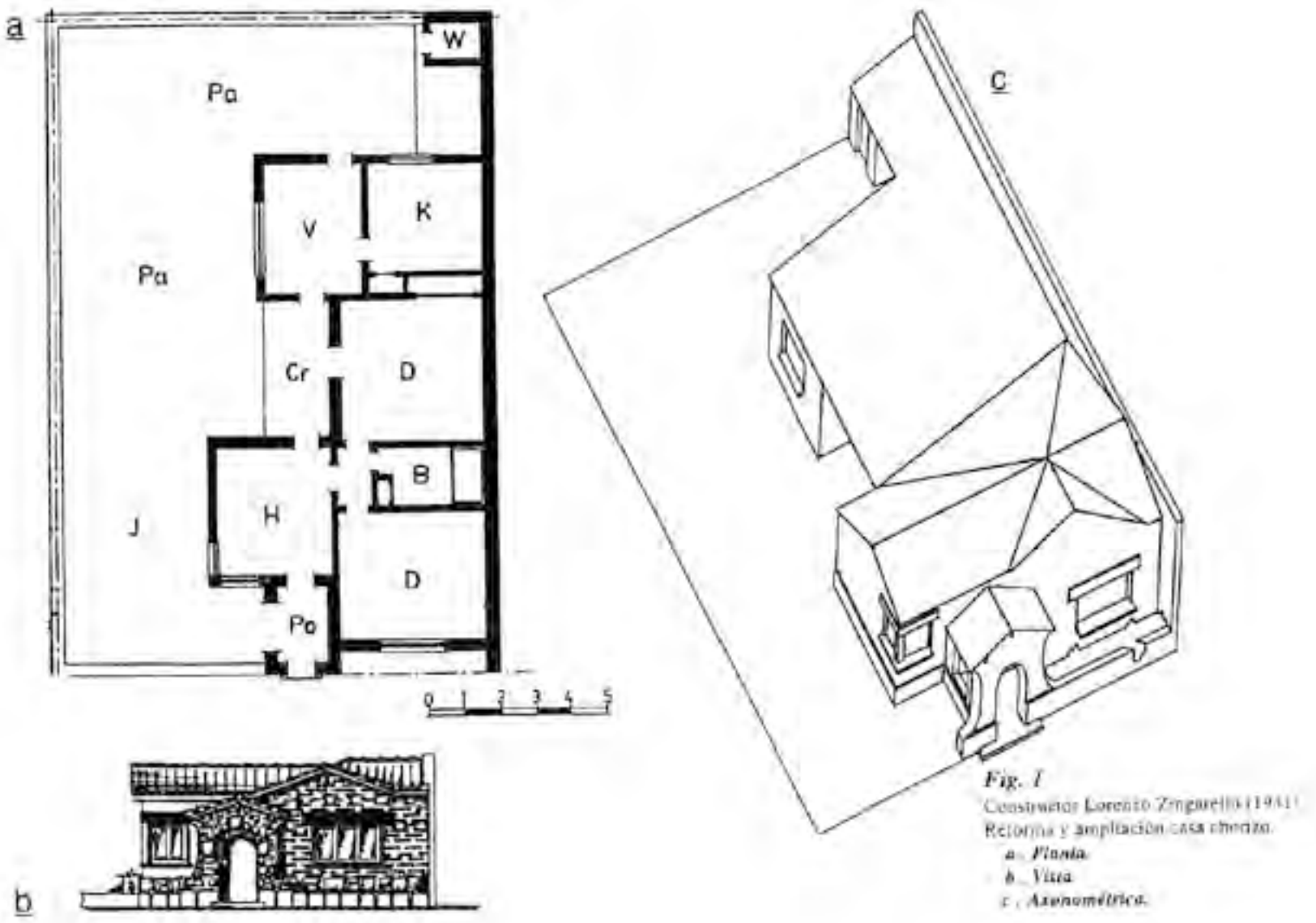


Fig. 1
Constructor Lorenzo Zingarelli (1941)
Reforma y ampliación casa chorizo.
a_ Planta
b_ Vista
c_ Axonométrica.

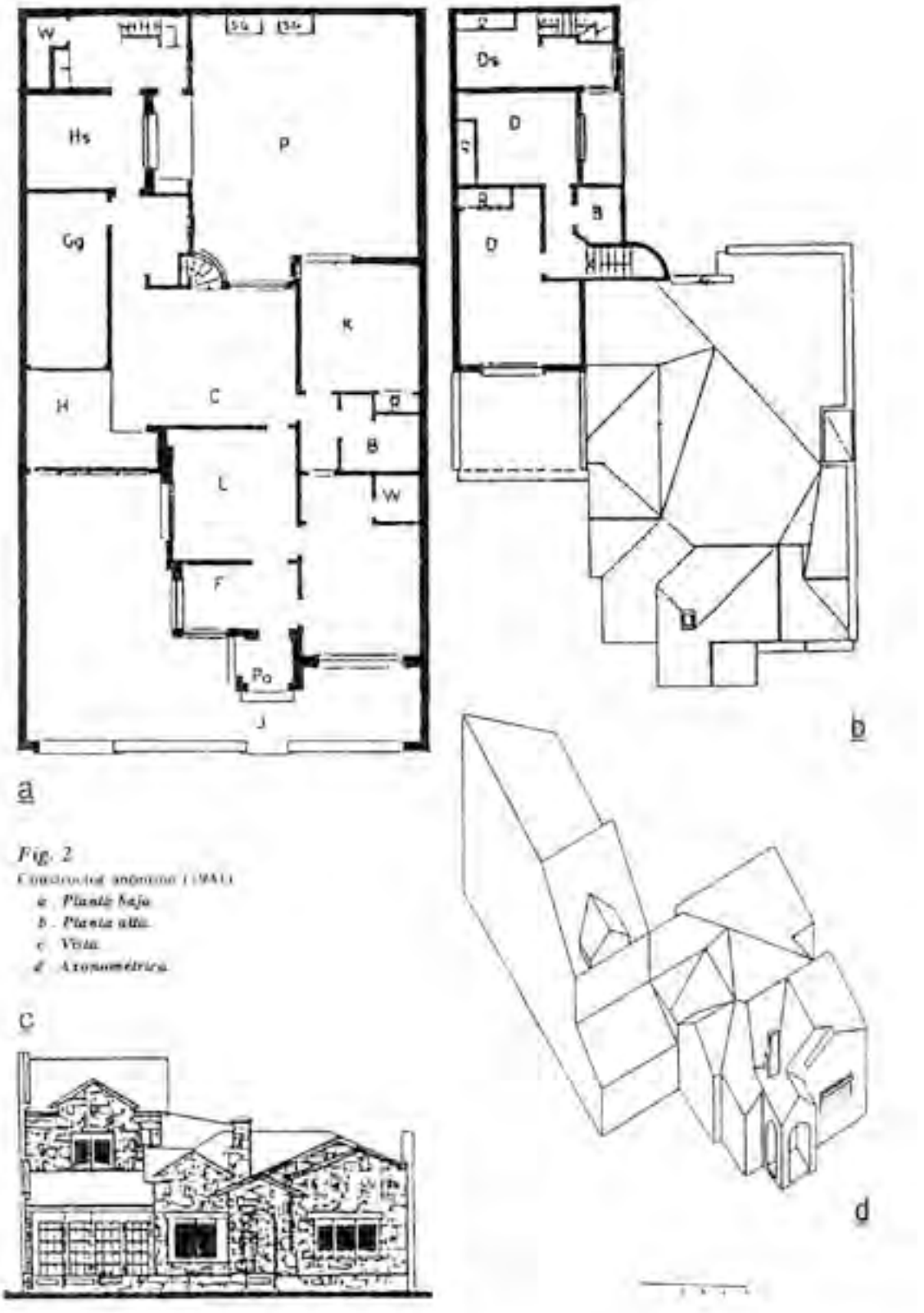


Fig. 2
Constructor anónimo (1941)
a. Planta baja.
b. Planta alta.
c. Vista.
d. Axonométrica.

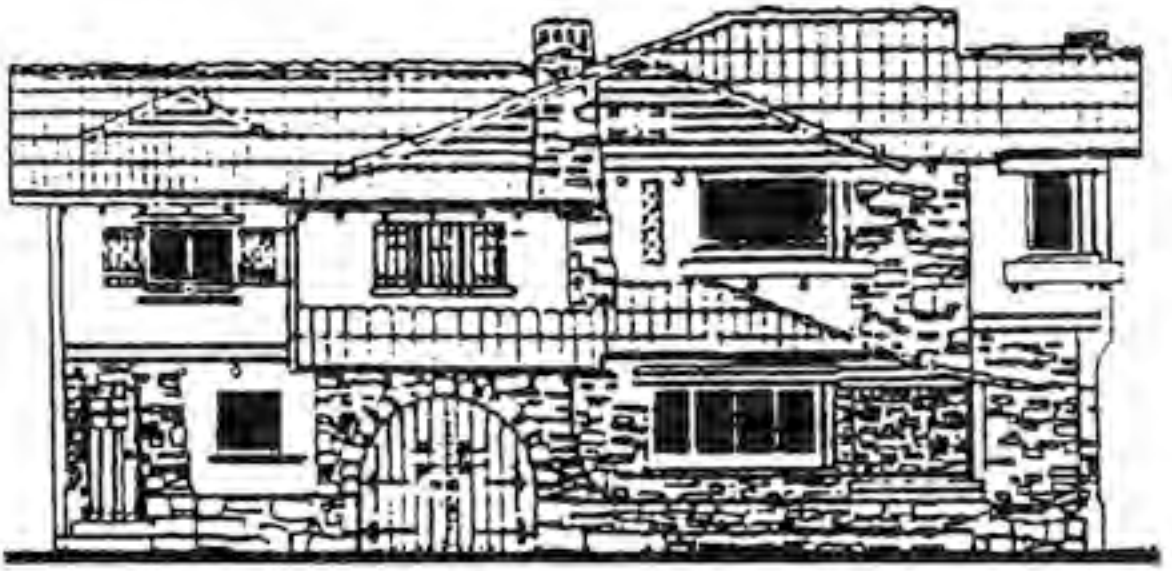


Fig. 3 - Arquitecto A. Cúrsico Piccolini (1942)

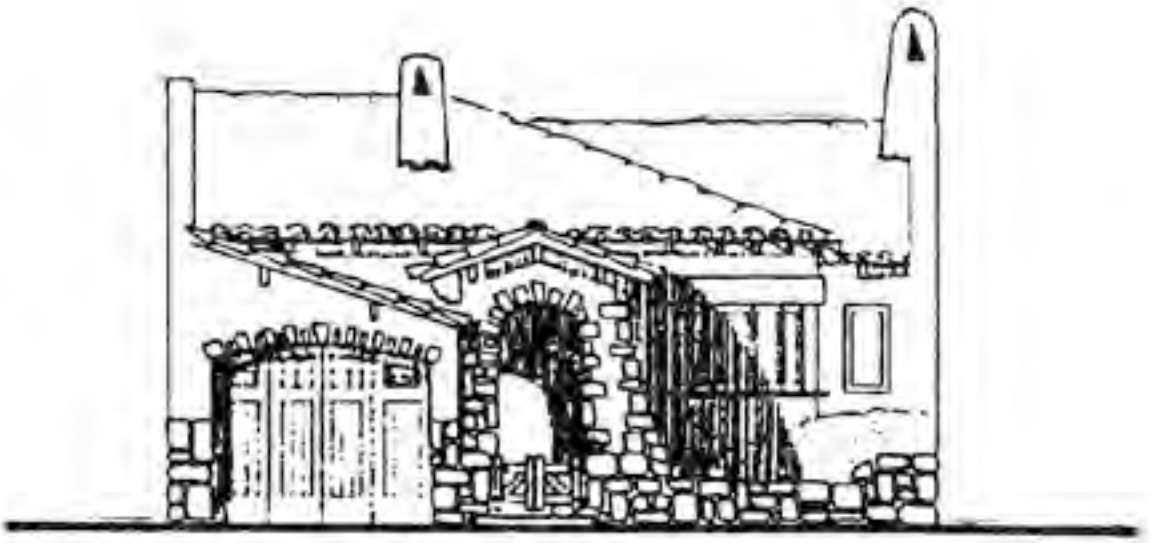


Fig. 4 - Constructor anonimo (1941)

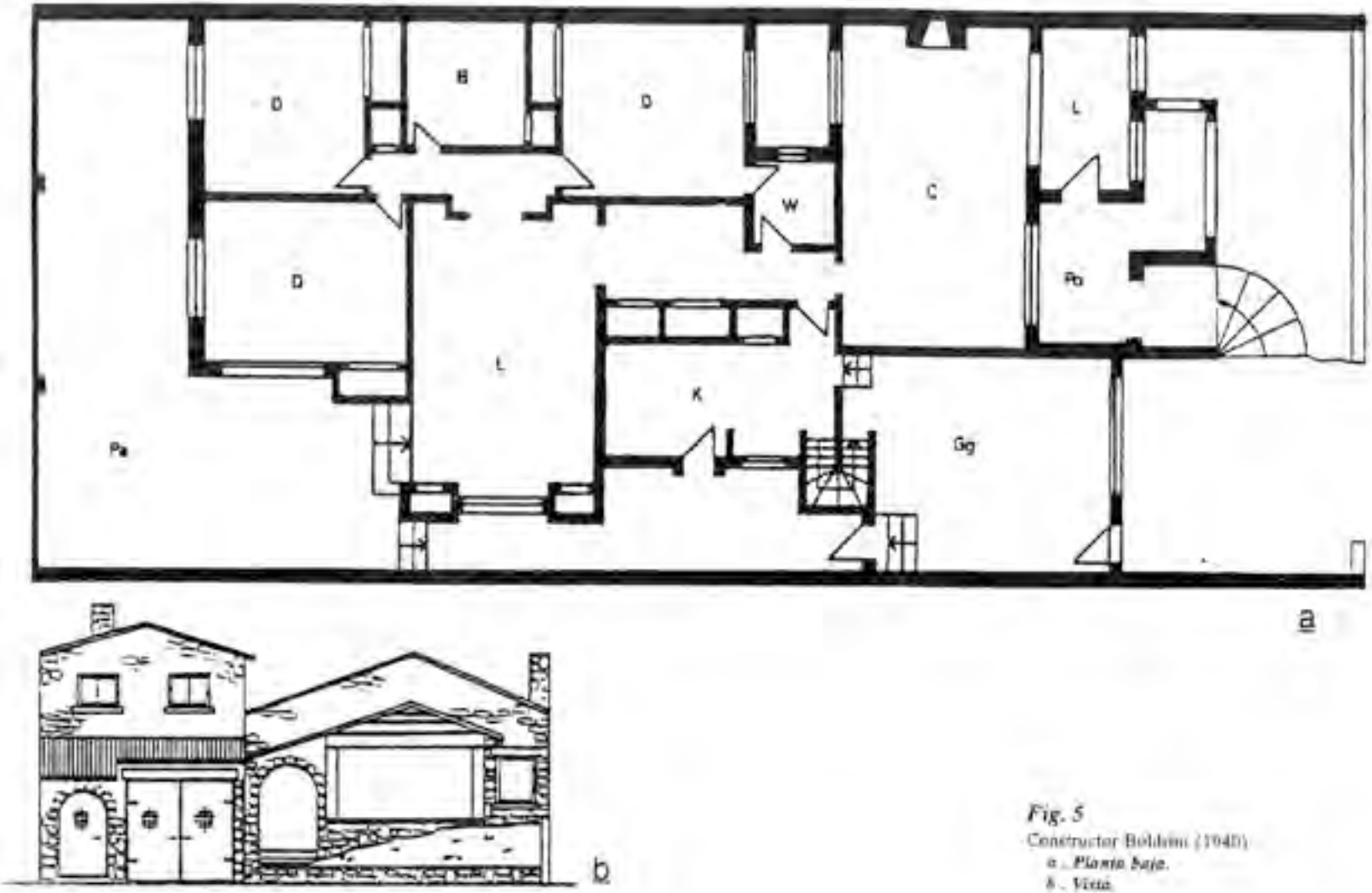


Fig. 5
Constructor Boldrini (1940).
a. *Planta baja.*
b. Vista.

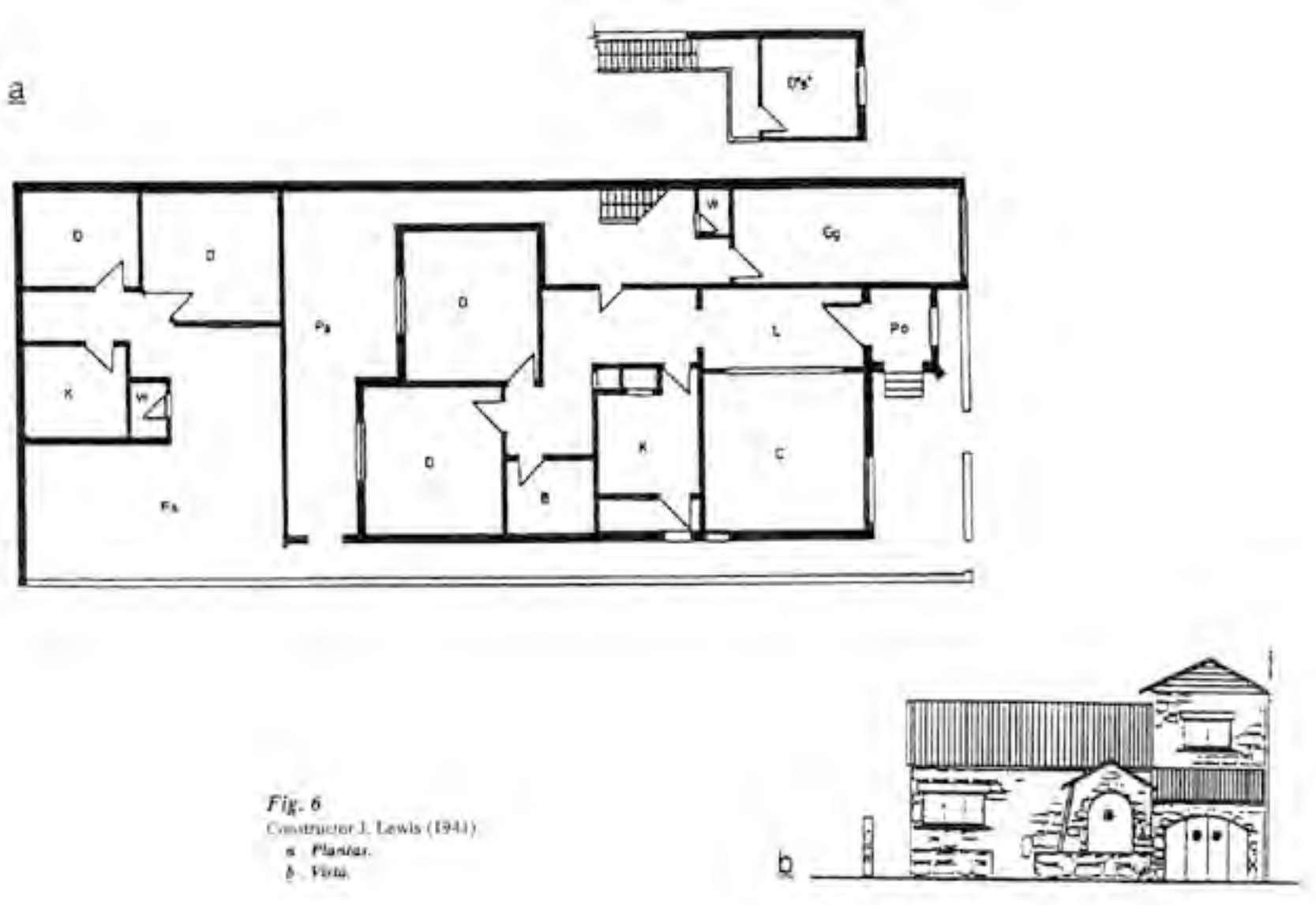


Fig. 6
Constructor J. Lewis (1941)
a Plantar.
b View.

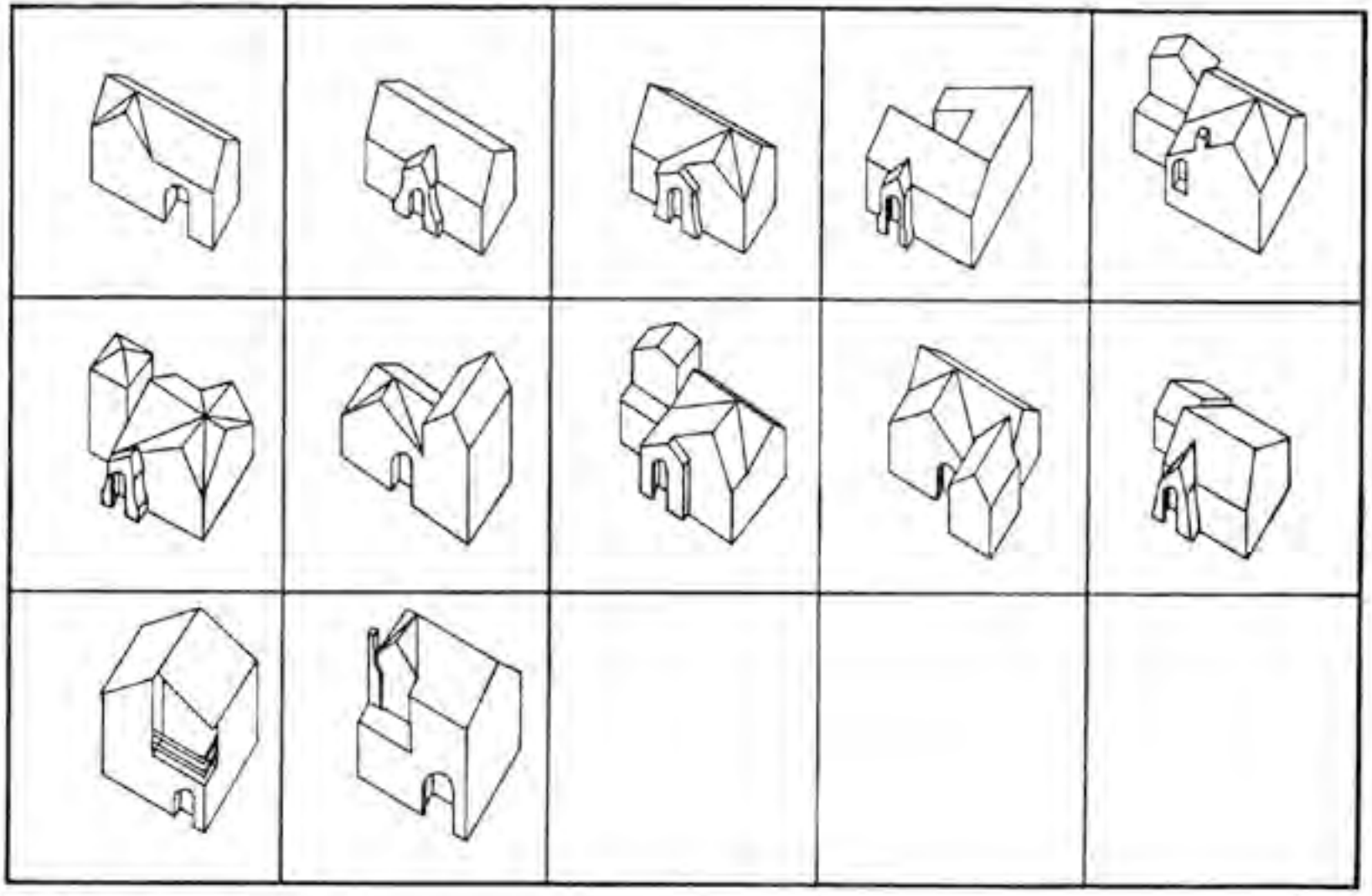


Fig. 7 - Diversos esquemas volumétricos.

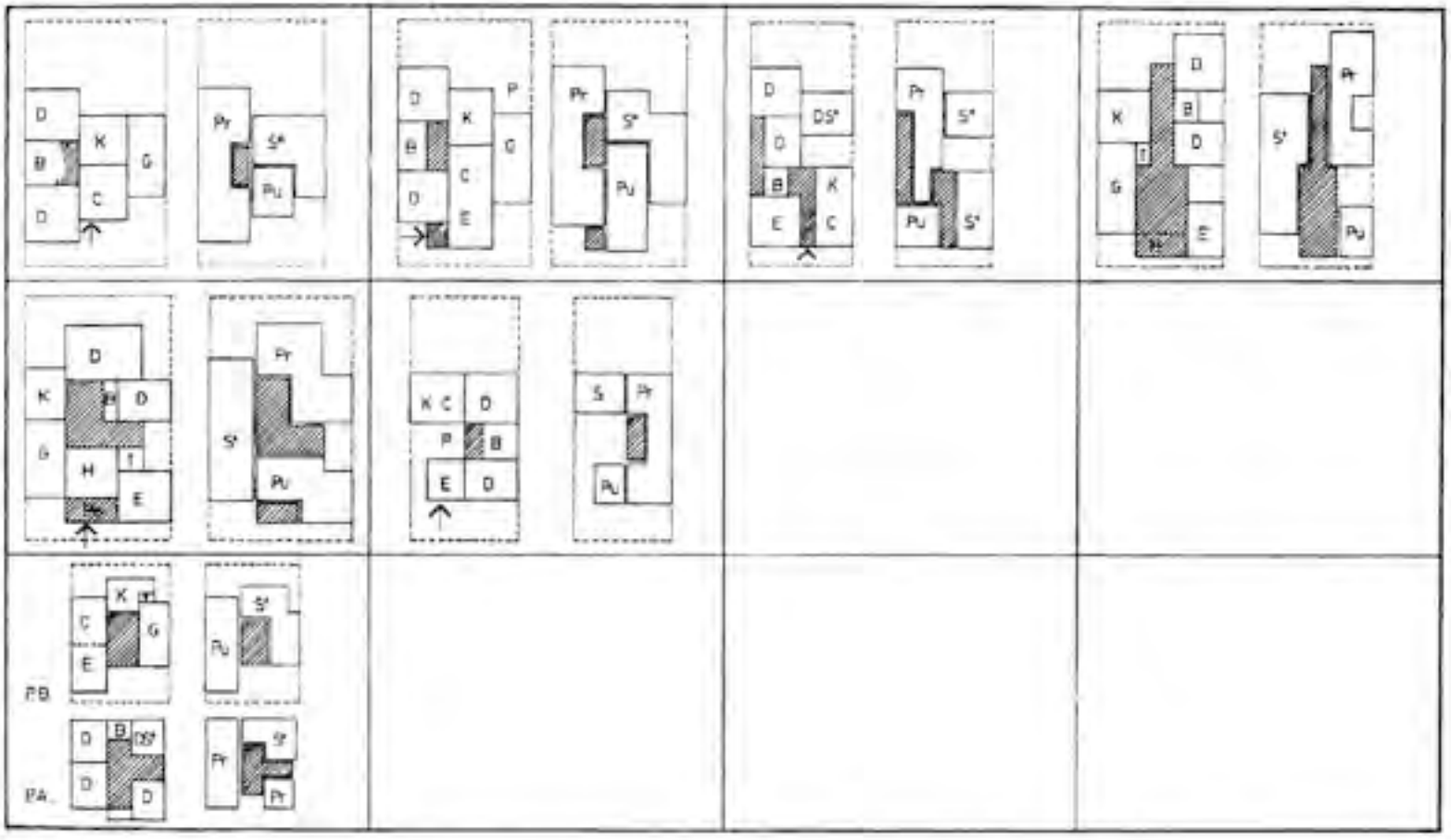


Fig. 8 – Diversos esquemas distributivos

entrelazamiento del "hombre sin infancia", "la casa propia", "el suelo" y lo "walt-disneyano" que ha logrado funcionar no sólo como pasivo objeto de deseo sino también activamente como objeto de seducción[21].

Nos colocamos frente a los *chalets,* en la cotidianidad de nuestra percepción y nos dejamos fascinar. Esta arquitectura se nos presenta aquí como un hecho "natural", con pronunciados rasgos intimistas, domésticos; y esto en su doble acepción; tanto la de hogareño como la de mansedumbre.

Pero si la escrutamos atentamente, nos inquieta. Ya no vemos simplemente un hecho intimista, ingenuo, sino mucho más: es obscenamente doméstico. Lo obsceno (dice Baudrillard[22]) hace estallar la escena de lo visible en una especie de éxtasis de la representación, de valores sobreexpuestos. Es así como los *chalets* "Estilo Mar del Plata" no se muestran como tal al hacer demasiado ostensible su condición doméstica. En estos la obscenidad es producida por un exceso y condensación de materiales lingüísticos; por una hipervisible redundancia formal, espacial y simbólica; por una cadena asociativa que gira en torno de una imagen mítica y soñada de la casa.

El "mito", apunta Roland Barthés, es un habla que deforma el sentido de las cosas "naturalizando" su producción, es una forma "significativa" para una sociedad o parte de ella a la vez que herramienta apropiada para legitimar y reproducir los valores de la ideología dominante, al transformar dichos valores de históricos a "naturales". El mito comprime y condensa el signo[23], que deviene en pura forma, en significante vaciado de su contingencia histórica. Pero la historia que se desliza fuera de la forma de los *chalets* marplatenses va a ser absorbida por un nuevo significado: el de la casa como hogar. Esto es, destino y lugar del "fin del viaje"; espacio privado y familiar que "realiza" la felicidad, la convivencia sin contradicciones protegida de la

[21] Jean Baudrillard, **De la seducción** y **Las estrategias fatales,** Anagrama, Barcelona, 1984.
[22] Jean Baudrillard, op. cit.
[23] Roland Barthés, **Mitologías,** Siglo XXI México 1983

deshumanización urbana y en armonía con la naturaleza.

Pero también, la estructura mítica del lenguaje del "Estilo Mar del Plata" se entreteje y superpone con la escritura del sueño freudiano. Es, entre otros, el mismo Rolando Barthés el que asemeja lo apropiado del nuevo concepto naturalizante que se posa en la forma mítica vaciada de su historicidad con el sistema freudiano. "En Freud, el segundo término del sistema es el sentido latente (el contenido) del sueño, del acto fallido, de la neurosis. Así Freud señala que el sentido segundo de la conducta es su sentido propio, es decir apropiado a una situación completa, profunda; es, al igual que el concepto mítico, la intención misma de la conducta"[24]. En Mar del Plata, las alusiones al "sueño" en las representaciones cotidianas del "hogar" son indicios de su importancia en la constitución de estos *chalets*[25].

Si el sueño es la realización (disfrazada) de un deseo (reprimido), su contenido suele presentar fracasos, deseos contrariados. De aquí que podemos interpretar el sueño del hogar (y su forma obscenamente doméstica) como un acontecimiento que intente disimular su propia desaparición o atrofia.

Pero la relación entre "mito" y "sueño" en el "Estilo Mar del Plata" no se cierra en un mutuo sostén semántico de configuraciones espaciales apropiadas para ocultar a la vez que posibilitar los procesos de transformación del capital, la familia y la ciudad en la Argentina de la década del treinta y del cuarenta. Porque si en estos encontramos la condición del "exitoso" consumo y fascinación que despierta esta tipología popular, es en el "sueño" donde también podemos ubicar la estructura de la producción proyectual de esta escritura mítica. Esto es, la mecánica ideativa-compositiva con que los constructores o idóneos proyectaban estos *chalets* es básicamente isomórfica a la puesta en marcha por lo que Sigmund Freud llama "trabajo de sueño"[26].

---

[24] Roland Barthés, op. cit.

[25] Las alusiones al "sueño" son múltiples. El "sueño de la casa propia" y sus diversas metáforas se refleja como artículos o publicidad en periódicos y revistas marplatenses como en la costumbre de grabar en el frente el nombre de la casa ("Mi sueño", "Mi casita", "El sueño", "Villa soñada", etcétera).

[26] Sigmund Freud, "La interpretación de los sueños", **Obras completas,** Biblioteca Nueva, Madrid, 1967.

Para Freud existe una diferencia entre pensamiento del sueño o contenido latente y trabajo del sueño: "El sueño en el fondo no es más que una forma particular de nuestro pensamiento, posibilidades por las condiciones en que nos sumimos al dormir. El trabajo de sueño es quien fabrica esta forma y sólo él es esencial en cuanto al sueño, explicación de su particularidad"[27]. Este trabajo, a diferencia de ciertos aspectos de la poética surrealista, no es consciente ni reflexivo, se limita, mediante una "lógica nocturna" a transformar materiales. Las técnicas con que el trabajo del sueño construye su forma son, según Freud, cuatro: la condensación, el desplazamiento, la representabilidad y la elaboración secundaria[28]. Mito y sueño, exceso y condensación, tales son los principales elementos con que una precisa escritura, al "Estilo Mar del Plata", se conforma y ejerce poder: son los elementos que pone a disposición de la estrategia urbano-familiar como instrumentos tendientes a transformar y reproducir las relaciones de producción dominantes.

La planta bloqueada

El discurso que se halla al fondo del sueño es lo que sirve de base para que el trabajo opere, y éste lo usa como materia. El trabajo no es una interpretación del pensamiento del sueño, es su transformación[29], siendo la planta y la alzada las secciones espaciales donde se constituye lo dicho. En los *chalets* analizados, la intensa representabilidad doméstica de su componentes murarios y espaciales (múltiples techos de teja colonial, zócalos y canteros de piedra; puertas, ventanas y postigos de madera rústica; chimeneas, balcones y bohardillas, porche, hall, salón y pasillos, etcétera, emergen de una selección desplazamiento de materiales figurativos que remiten a la casa burguesa en general, pero fundamentalmente, a las eclécticas villas marplatenses

[27] Sigmundo Freud, op. cit
[28] Aparte de los escritos de Freud, ver A. Bhrenzweig, **Psicoanálisis de la percepción artística,** Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 1976, y también J. P. Lyotard, **Discurso, Figura,** Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
[29] J. P. Lyotard, op. cit.

de principio de siglo y al "Estilo Californiano"[30] de impronta hollywoodense, las que funcionarían como una especie de "texto primero". Este "desplazamiento" es un trabajo preparatorio para la condensación, que debe consolidar ciertas zonas del tejido discursivo, dándoles una mayor inercia a fin de mantener en los *chalets* "Estilo Mar del Plata" el "texto primero" de referencia. Ya hemos hecho notar al hablar del "barrio cantero" que no debe entenderse por "condensación" simplemente, una miniaturización del edificio, sino un cambio de naturaleza o estado del mismo. La estrechez de la parcela es básicamente una coartada para la concentración de los *chalets,* ya que es la presión ejercida por el sueño el detonante primero de esta transformación. El abandono de las disposiciones establecidas que dimensionan, unen o separan los elementos conformadores del *continuum* edilicio hace que estos colisionen ente sí, se aplasten y yuxtapongan presionando y deformando el espacio discursivo.

El amasijo y apretujamiento de imágenes referenciales a un "texto primero" se amontonan en la fachada mediante discontinuas capas sucesivas. Esta se convierte así en un tejido cuyos pliegues, adiposidades y contorsiones producen un efecto altamente ilusionista. Una agitada y virtual solidez emergente de un manejo "equívoco" de las propiedades y relaciones entre lo superficial y lo profundo, lo frontal y lo rotacional, lo grande y lo pequeño, da como resultado una trasgresión del espacio discursivo. Metáforas, sinécdoques y anamorfosis se ocultan a la mirada cotidiana tras una fenomenología en la que los datos estilísticos/estereométricos se nos presentan escenográficamente como encarnación del mito doméstico.

Pero si la alzada es el elemento más visible y funcional del dispositivo, es la planta la que contiene los atributos más ocultos y conflictivos. Conflictos que se originan en la confrontación irresuelta entre un comportamiento *"sportivo",* propio del ocio de la alta burguesía veraneante, y un comportamiento "taylorizado", necesario para una

[30].J. V. Coll y C. Leroy, "Estilo Californiano", **La construcción marplatense** N° 3, Mar del Plata, 1937; Corsico Picolini, "Mar del Plata y la modalidad de su arquitectura" y J. V. Coll, "La arquitectura, el estilo y el carácter", ambos artículos publicados en **Anuario de Mar del Plata,** 1939.

disciplina productiva.

Desde la época preindustrial a la moderna podemos observar que el desplazamiento de la vivienda popular como lugar único de la familia y el trabajo, a la separación física y simbólica en vivienda y taller, a la indiferencia de topología de la casa "chorizo", a la especialización familiar/funcional de los locales de la vivienda moderna, es análogo tanto a la división y forma de análisis del trabajo industrializado como a la paulatina disociación e independencia de los diversos componentes de la antigua unidad familiar, unidad fuertemente jerarquizada y ramificada. No más heredad del oficio familiar ni de la casa: los lazos de sangre se convierten en movilidad económica. Si en el proceso capitalista del trabajo la disciplina juega un rol importante, éste no es menor (aunque sí más encubierto o interiorizado) en el proceso de racionalización de las relaciones sociales en el ámbito del espacio doméstico. La función económica de la disciplina, articulada sobre un papel político, elabora cuerpos normalizados, cuerpos sometidos, ejercitados y dóciles. Jean Paul de Gaudemar ha detectado tres etapas de tecnologías en el proceso de racionalización de la producción capitalista: "Un ciclo panóptico, un ciclo de disciplinamiento extensivo (fábrica y exterior), un ciclo fundado sobre el doble proceso de objetivación/ interiorización de la disciplina en un proceso de trabajo remodelado por el maquinismo, ciclo que propongo podría llamarse disciplina maquínica"[31]. Este último conlleva una naturalización del comportamiento muscular e intelectual del obrero determinado por el funcionamiento de la máquina, comportamiento que marca la eficiencia del operario.

Si la "organización científica del trabajo", perfeccionada y divulgada por Frederick Taylor a principios de siglo, se basa en el previo análisis de todas las operaciones que la puesta en práctica de un trabajo lleva consigo para determinar minuciosamente la manera más económica de realizarlo, eliminando los gastos y movimientos inútiles y no

[31] Jean Paul de Gaudemar, "Preliminares para una genealogía de las formas de disciplina en el proceso capitalista del trabajo", en **Espacios del Poder,** La Piqueta, Madrid, 1981. Mirta Zaida Lobato, **El taylorismo en la gran industria exportadora argentina, (1907-1945),** Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1988.

dejando al operario más que la realización puramente manual y abstracta de dicho trabajo, se puede decir que la disciplina maquínica se introduce en las viviendas a través de la taylorización del comportamiento que promueve la ideología funcionalista de la moderna "ciencia" arquitectónica. Para ésta las condiciones básicas que deben mantener los nuevos tipos residenciales se pueden resumir en tres características: una habitación para cada individuo adulto; observancia de ciertos estándares higiénicos y superficies y cubicación mínimas[32]. Esta economía espacial lleva a convertir el arquitecto en un "ingeniero" capaz de objetivizar y medir la aptitud muscular y sensitiva de los "usuarios". Las plantas de las viviendas se convierten en la graficación de los análisis ergonómicos con los que se quiere optimizar su habitabilidad, esto es, el "trabajo" de vivir dentro del espacio doméstico. En este sentido, los estudios realizados en la década del veinte por Alexander Klein son un ejemplo de rigor metodológico. Según él, "circulaciones con gran número de giros en recorridos cortos ocasionan un desgaste de energía inútil, generado por la continua necesidad de variar el ritmo del paso y el consiguiente giro del cuerpo al variar de dirección (...) los cruces de circulaciones acarrean la imposibilidad de desarrollar simultáneamente y sin interferencias las actividades principales que se realizan en la vivienda: comer-dormir, dormir-lavarse, trabajar-descansar"[33]. La división del trabajo, el paradigma de la máquina como segunda naturaleza (o el de la biología para la corriente organicista) introduce en la mirada de los arquitectos una forma de análisis abstracta que tiñe y disgrega el comportamiento familiar en la vivienda.

Y dado que el habitar metropolitano y la fábrica demandan un gran uso de los aspectos psíquicos y musculares, la vida doméstica debe economizar la mayor cantidad de esfuerzos: "la vivienda debe contribuir por su parte, y desde todos los puntos de vista, a hacernos más fácil la vida, manteniendo nuestra energía física y psíquica. Estas condiciones deben exigirse especialmente para los habitantes de las grandes

[32] Leonardo Benevolo y otros, **La proyectación de la ciudad moderna,** Ediciones Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
[33] Alexander Klein, **Vivienda mínima: 1906-1957,** Ediciones Gustavo Gili, Barcelona.

ciudades"[34]. Esta economía del cuerpo debe ser interiorizada por los nuevos moradores de las metrópolis, provenientes en su mayoría de pueblos y campañas, ya que traen consigo un ritmo de vida transitado por una "gandulería" y porosidad del tiempo que es necesario disciplinar para así aumentar su productividad.

La metrópolis bombardea con imágenes y estímulos cambiantes el cuerpo de sus habitantes cuya base psicológica es, a decir de Georg Simmel, el acrecentamiento de la vida nerviosa. Ante esto, una pátina de indolencia envuelve sus aparatos sensoriales protegiéndolos de un constante y desgastados fluir de sus energías psicológicas[35]. Pero esta apatía o embotamiento frente a las diferencias entre las cosas (reflejo subjetivo de una economía monetaria) no sólo es un atributo del obrero y un trabajo alienante, sino también de segmentos decadentes de la gran burguesía. Tal es el caso del *gentleman.* Según H. J. Lasky, éste "lo es de por sí, y no por lo que hace; su actitud hacia la vida es de indeferente receptividad. Nada le interesa profesionalmente. Se le permite cultivar sus aficiones, sus excentricidades inclusive, pero no debe ejercer una profesión. No ha de ocuparse del sórdido problema de ganarse la vida (...)"[36]. Pero la figura del *gentleman y* su filosofía de tomar la vida como un "juego" no sólo encarna la consolidación de un nuevo modelo social que, a diferencia del comportamiento "taylorizado" que veía en la máquina y el trabajo sus paradigmas constitutivos, elige el juego y el ocio como atributos de un comportamiento *sportivo,* sino que también sirve de modelo para la conformación en la Argentina de un tipo social muy característico de la generación del 80, el *dandy*[37]. Y es precisamente éste quien impulsa al desarrollo de una nueva y exclusiva clase de vacaciones, no ya en la soledad de la estancia sino en la "cosmopolita" y elegante villa balnearia de Mar del Plata.

Para la gran burguesía nacional el palacio urbano y la villa balnearia implican un

---

[34]. Alexander Klein, op. cit.
[35] Georg Simmel, op. cit.
[36] E. J. Lasky, **El peligro de ser un gentleman,** Editorial Paidos, 1949.
[37] Noe Jitrik, **El mundo de los ochenta,** Centro Editor de América Latina, 1982, Josefa Colombo, "Modas y costumbres", en **Anuario Mar del Plata** N° 3, 1933.

desdoblamiento y diferenciación en los hábitos y el espacio de la vida doméstica. A la formalidad simbólica/espacial de una disposición clásica y fuertemente jerarquizada del *hôtel particulier* se le contrapone el casual desenfado de la villa pintoresca en Mar del Plata. Por un lado, una configuración y disposición regular y equilibrada de locales y símbolos que ordenan, enmarcan y reverberan en el ritmo de los hábitos ceremoniosos con que se nutre la vida "pública" y privada del ámbito doméstico, toda una visibilidad espacial que oculta a la mirada los "secretos" de escurridizos y deformes dispositivos de servicio. Por otro lado, una dionisíaca disposición pintoresca, una alusión no a la forma (como orden) sino a los efectos (como sensaciones).

Las villas veraniegas de principio de siglos, fundadas sobre una estética del paisaje natural, se constituyen como hechos apropiados para funcionalizar los atributos del juego y del ocio, de un estar signado por un comportamiento *sportivo*. Digamos, en primera instancia, que cuando hablamos de una estética basada en los efectos pictóricos del paisaje natural no sólo aludimos a su variada visibilidad perspectiva sino que también a la idea de campaña no como lugar de la producción y el trabajo sino como sitio del ocio; del paseo sin meta fija que posibilita el descubrimiento de lugares impensados, apropiados para desarrollar nostalgias intimistas. Son estas condiciones las que se quiere reproducir en las villas pintorescas, a partir de una estructura desordenada y casual, de fuertes contrates y con una errática e inconexa adición de variados locales surcados por pasillos y galerías laberínticos. A la búsqueda de una economía espacial de las viviendas de los trabajadores condicionada por una lógica productiva y un comportamiento taylorizado se le contrapone en estas villas una des-economía del espacio doméstico y con esto un "derroche" de energía física y psíquica emergente de una lógica del ocio. Ésta genera su propia economía del despilfarro, la que expone el tiempo improductivo como plusvalía de clase.

Por otra parte, el juego. Y en éste, al igual que en el interior de las villas, las impresiones fuertes, las sorpresas y la yuxtaposición de acontecimientos

"desencadenados", (aleatorios) delinean una sucesión de *shocks* que punzan la aturdida y apática percepción de sus moradores[38].

La estética de lo pintoresco, tanto la de las grandes villas marplatenses como la de los "famosos" *chalets* californianos de la costa oeste norteamericana, constituyen (hemos dicho) el "texto primero" de referencia para la hechura del espacio doméstico durante la década del treinta y del cuarenta en Mar del Plata. La complejización y perfeccionamiento de la vivienda recorre un proceso en el que, tras el predominio de los anteriores controles higienistas y morales, la disciplina "máquina" desborda la fábrica y se introduce en la vida familiar a través del comportamiento taylorizado, vehiculizado y legitimado por el filón funcionalista de la arquitectura moderna. Y es precisamente la incapacidad de configurar este espacio ergonómico lo que provoca el colapso tipológico de los pequeños chalets marplatenses. A diferencia de ciertas corrientes de la vanguardia arquitectónica que supieron o intentaron dialectizar los componentes productivos y ociosos en la configuración del espacio doméstico, en Mar del Plata dicha problemática no tuvo ninguna posibilidad de solución. Si la vivienda moderna debe potencializar el desarrollo de los valores de la nueva familia argentina salud integral, retorno a la naturaleza y uso de la ciencia y tecnología moderna[39] ejerciendo una función "anabólica", los pequeños chalets en estudio desencadenan un efecto "catabólico". La tradición *sportiva,* la economía espacial y simbólica de las grandes villas pintorescas, donde lo casual, abundante y variado era organizado por los arquitectos mediante la técnica del "descosido", es retomada como paradigma del espacio familiar por la cultura local y sus técnicos, básicamente constructores e idóneos. Estos, sin las herramientas de un saber adecuado, someten los referentes lingüísticos a través del "trabajo de sueño" a una anamorfosis formal: la asimilación y reproducción de esta distorsión tipológica de viviendas de producción "baja" sin normas explícitas va a provocar una abundancia de porosidad espacial y simbólica, una

[38] Walter Benjamin, "Sobre algunos temas de Baudelaire", **Iluminaciones** 2, Taurus, Madrid, 1980.
[39] Hugo Vezzetti, op. cit.

perversa incongruencia distributiva no conveniente para la normalización disciplinaria en el hogar de las familias pequeño-burguesas marplatenses.

La especialización del espacio doméstico no implica necesariamente aquí un aumento de la superficie de la vivienda, sino básicamente una nueva división de la misma que multiplica y diferencia con empeño los lugares: jardín, porche, *hall, living,* rincón de lectura o fuego, escritorio y *toilette;* cocina, *office,* comedor diario, comedor principal; dormitorios, baño, paso y balcón; accesos, circulaciones y *halls* principales y secundarios; garaje, lavadero, habitación y baño de servicio: toda una economía de la vivienda que hace de lo pequeño y supernumerario (del exceso y la condensación) la única posibilidad de acomodarse dentro de superficies promedio de 100/130 m^2 [40]. Pero también podemos encontrar en chalets de 160/200 m^2 una disponibilidad doméstica en muchos casos excedida con respecto a las "necesidades" del marplatense, pero "adecuada" para las familias que alquilan y pasan sus vacaciones estivales en ella. Orientación y sistemas térmicos deficitarios, ventanas chicas y hasta chimeneas sin tiraje: elementos cuya acción pasa desapercibida durante el verano, pero que se "sufren" durante el transcurso del largo invierno. Localización, costos y fachadas escenográficas: una inversión económica/simbólica superior al que estaría dispuesto a afrentar una familia de similar clase social en otra ciudad argentina de la época, pero "racional" y justificable en un contexto donde la rentabilidad por el alquiler del *chalet* durante la temporada veraniega alcanza al 17% de la inversión para su construcción y amoblamiento.

La "búsqueda del hogar perdido" recorre en Mar del Plata un sendero en el que mito y sueño, exceso y condensación, obscenidad y perversión, forma y mercancía, constituyen la tramoya oculta que hace activar la ilusión de un encuentro feliz.

El acercamiento, alrededor de 1950, del turismo masivo, desplazó la hegemonía de la módica renta familiar basada en el alquiler o construcción de pequeños *chalets* a

[40] Estas características surgen de una recopilación y análisis de 239 casos de los cuales 35 fueron seleccionados y graficados en formato normalizado.

una especulación inmobiliaria vehiculizada por los edificios de propiedad horizontal y los loteos suburbanos. Con la atrofia de los valores simbólicos de la "buena forma", el afán de aumentar el rendimiento monetario de la inversión significó una racionalización puramente cuantitativa del espacio mínimo de la vivienda a la vez que una marginación de los aspectos de calidad, carentes ahora de alguna plusvalía redituable.

Simultáneamente, la disfuncionalidad con respecto al dispositivo familiar, *emergente de la negativa condición* "catabólica" de los pequeños *chalets* marplatenses, comenzó a revertirse al suplantarse la "impericia" de los constructores o idóneos por una formación de técnicos especializados en resolver conflictos de baja intensidad en viviendas. En los primeros años de la década del cincuenta obtienen en Mar del Plata su título los primeros maestros mayores de obra. En la formación de estos el "trabajo de sueño" se esteriliza en favor de una normativa "funcional" que da cuenta (ahora sí correctamente) de las "necesidades" del ámbito doméstico en el contexto de las estratégicas de consolidación y reproducción de la nueva familia media argentina.

La anamorfosis formal del "Estilo Mar del Plata" hace de la casa un espacio "incómodo". Incomodidad que es también una de las tantas vertientes que socava (en el habitar moderno) la densidad existencial del espacio como "lugar". En el espacio doméstico, la presencia de patologías a partir del caos puede surgir de una ininterrumpida bifurcación de caminos entrecruzados como de la inconmensurabilidad ilimitada de un área sin rastro, esto es -recordado a Borges-tanto del laberinto como del desierto. Si en ciertas vanguardias arquitectónicas la transformación de la condición plástica del "lugar" en un único espacio infinito y fluido (el desierto) puede entenderse como una perversión de la "planta libre", la "planta bloqueada" no es más que una deformación (también perversa) de la laberíntica organización de villas pintorescas. El "trabajo de sueño" en los *chalets* "Estilo Mar de Plata" da como resultado no ya un único espacio infinito sino infinitos espacios pequeños y trabados: un incorrecto

dimensionamiento de las superficies *halls* desmedidos junto a *livings* exiguos; una torpe ubicación de aventanamientos, puertas o accesos que limitan y dificultan la disposición y empleo de muebles y accesorios; un sistema de conexiones que tanto confunde y mezcla los diversos grados de uso e intimidad de las habitaciones (cocinas junto a baños y dormitorios) como materializa dilatados e intrincados pasajes. Este listado de los núcleos críticos que acrecientan el caos no siempre se encuentran simultáneamente en una misma vivienda. Pero la variada intensidad de su presencia nos hace "sospechar de que hay un desorden peor que el de lo incongruente y el acercamiento de lo que no se conviene: sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo heteróclito..."[41]. El "Estilo Mar del Plata" se nos presenta, desde aquí, como una heterotopía inquietante.

Por otra parte, la casa como espacio incómodo puede ser producida por otro tipo de caos: puede surgir de un hecho obsceno. La disolución del valor simbólico de la forma, del adentro y el afuera, de lo público y lo privado, producida por una transparencia de los materiales "modernos" da como resultado una hipervisibilidad de las cosas (esto es, de los acontecimientos domésticos), una sobreexposición obscena inversa y complementaria de una opacidad que resalta la visibilidad exacerbada de los signos de las cosas, esto es de la representación de lo doméstico. La mirada indiscreta a la que quería ser sometida alguna de las corrientes de la arquitectura moderna como parte de un trabajo de desmitificación de la vivienda (desmitificación recurrentemente cercada y avasallada) contrasta con una mirada seducida por la encarnación del mito doméstico.

A pesar de todo, la aceptación social del "Estilo Mar del Plata" es un hecho aun hoy verificable[42]. No obstante la conflictiva relación con las estrategias o dispositivos familiares (el incorrecto funcionamiento edilicio y su consiguiente incapacidad de

[41] Michel Foucault, **Las palabras y las cosas,** Siglo XXI, México, 1979.
[42] Este reconocimiento colectivo fue confirmado por 50 encuestas realizadas en 1986, a lo que hay que sumar que la demanda de estos *chalets* en el mercado inmobiliario se mantiene constantemente alta.

"satisfacer las necesidades del usuario", la familia) esta arquitectura popular marplatense sigue ejerciendo una fuerte seducción. Es que, como afirma Sigmund Freud, "el hombre es una creación del deseo, no una creación de la necesidad."

Sujeto deseante y objeto de seducción (represión y libertad, necesidad y mercancía) plantea en la producción y crítica del "lenguaje" arquitectónico contemporáneo la conflictiva relación entre mito e historia; relación que difícilmente deje de ser, ella misma, acto de deseo y seducción.

CURRICULUM DEL AUTOR

Nace en 1955 en Mar del Plata, Argentina. Arquitecto graduado en la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño Industrial de la Universidad Nacional de Mar del Plata (1980), casa de altos estudios en la que se desempeña como Profesor Adjunto de Teoría y Crítica de la Arquitectura y del Urbanismo, Profesor Adjunto de Comunicación Visual II y Director del Grupo de Estudios de Teoría del Proyecto en el Centro de Estudios Históricos, Arquitectónicos y Urbanísticos. Además, es integrante del Grupo de Estudios de Historia Cultural de Mar del Plata del mencionado Centro.

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTO DE PAULA, ERNESTO MAEDER, *Manzana de las Luces. Procuraduría de las Misiones. Siglo XVIII,* Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzanas de las Luces "Dr. Jorge Garrido", Buenos Aires, 1991.

Este Instituto ha sumado a su importante serie editorial, este trabajo sobre el tema de la Procuraduría de las Misiones Jesuíticas de Guaraníes, que es encabezado por un prólogo del doctor Félix Luna y que el arquitecto de Paula analiza en el aspecto histórico arquitectónico, en tanto el doctor Maeder lo hace desde el punto de vista histórico institucional, especialmente en la transición que va desde la administración jesuítica hasta la posterior Junta de Temporalidades, con la larga secuencia de irregularidades que tan funestas resultaron para la continuidad material de estas misiones.

El sector de la Manzana de la Luces que corresponde a la actual esquina sudeste de las calles Alsina y Perú, sesgada por la gran ochava de la Diagonal Sur, fue construido en 1730 para ser sede de la administración comercial de los productos de las Misiones que allí tenían también almacenes para ser estibados en espera de los embarques o distribuciones correspondientes. En este trabajo es analizada la situación del sitio antes de comenzar la construcción, para estudiarse luego el desarrollo de ésta y sus características principales.

Como elementos ilustrativos, se incluyen varios planos y fotografías, por ejemplo: la reconstrucción hipotética de la manzana hacia 1767 según el arquitecto de Paula; la curiosa pieza documental que reproduce el patio en planta, rodeado sobre tres lados por los rebatimientos de las dependencias que lo rodeaban; el dibujo de José Custorio de Sa y Faría hecho en 1785, y los planos de 1867 cuando el área estaba ocupada por la

Universidad de Buenos Aires.

El trabajo es breve y sintético, pero recopila información y juicios de valor no sólo para la historia urbana, sino también para el conocimiento de un momento de alta y crítica significación para la vida argentina, y es útil para comprender e interpretar mejor uno de los actuales elementos emblemáticos del patrimonio cultural de Buenos Aires.

Vicente Rodríguez Villamil

JORGE RIGAU, *Puerto Rico 1900. Turn-of-the-century architecture in the Hispanic Caribbean. 1890-1930,* Rizzoli, New York, 1992.

A fines del siglo XIX y principios del XX, Puerto Rico y el resto del Caribe hispánico experimentaron una transformación urbana en términos espaciales y estéticos, sin precedentes en la región. Este libro describe y profundiza la historia urbana y arquitectónica de aquellos años, en un intento explícito de comprender el Puerto Rico moderno.

Hoy en día (y así lo entiende el autor), la muy citada expresión *tum-of-the-century* no refiere solamente al fenómeno *fin-de-siécle* con su gran carga nostálgica, ni a los movimientos Art Nouveau, Jugendstil y Sezession, sino que alude también al Modernismo catalán, Neocolonial y al Art Decó (comprometidos con la modernidad de los 20), que operan como huellas significativas para comprender los posibles desarrollos actuales de la arquitectura caribeña.

En cinco ensayos, Rigau reconoce a la arquitectura como algo más que una expresión estilística, pues parte de que "el espacio, el concepto espacial y la composición espacial (ambos articulados a la noción de tipología), son herramientas más eficientes para el análisis que el estilo *per se"*. Esta concepción subyace en gran parte del texto.

En el primer ensayo -"Prefigurations of a new urban realm", se estudian los códigos de edificación y normativas urbanas en tanto influencia sobre el nuevo *cityscape.*

En un segundo ensayo -"On being modern in the Caribbean"-, basado en la tesis de Angel Rama de que en la Modernidad temprana de América Latina se pueden hallar los aportes, conflictos y desafíos que caracterizan la vida contemporánea del Nuevo Mundo, investiga las claves que la literatura del período ofrece para interpretar la arquitectura. Partiendo de estas relaciones literatura-diseño, propone una terminología para las poéticas arquitectónicas, extensiva a Cuba y la República Dominicana.

El tercero -"Coming home to build"-, trata de las obras más significativas de aquellos años y sus protagonistas (Antonín Nechodoma, Juan Bértoli, Blas Silva, Manuel Domenech, Rafael Carmoega), liderados por la figura más relevante: el ponceño Alfredo Wiechers.

El cuarto ensayo (quizás el principal por el abordaje profundo de sus hipótesis de trabajo) se titula "The harvest". Allí analiza cómo los edificios institucionales y las recurrentes tipologías de viviendas otorgan a las ciudades su particular textura urbana, calificando a su vez calles, avenidas y espacios abiertos. "Esta concepción dual de equilibrio y contraste, de público y privado, define la naturaleza de muchas ciudades *turn-of-the-century,* particularmente en Puerto Rico", dice Rigau.

Finalmente, en "Spanish Revival as Spanish denial" (el quinto ensayo), se centra en las últimas arquitecturas del período como preámbulo de los cambios por venir. El autor plantea que entre las omisiones más significativas en el debate de la arquitectura contemporánea, está la revaluación del menosprecio que hasta ahora se ha hecho de la arquitectura de los 20 en Puerto Rico.

Prologa el libro un discutible texto de León Krier, quien hace hincapié en la condición "civilizada" del Puerto Rico moderno (del Estado Asociado, se supone), diferenciándolo de otras islas del Caribe.

Jorge Ramos

AUTORES VARIOS, *Le Corbusier y Sudamérica. Viajes y Proyectos,* Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1991.

La falta de una bibliografía abarcante despierta el interés por la propuesta de esta veintena de investigadores, que producen una efectiva articulación sobre el tema haciendo una revisión crítica de los viajes y proyectos de Le Corbusier por América, organizados en una estructura clara y coherente, que intenta cubrir del modo más completo posible el ámbito de sus relaciones con Sudamérica, relaciones que se extienden por más de treinta años durante los cuales realizara distintos viajes, siendo algunos de ellos abordados en la primera parte de esta publicación denominada "Tres viajes Fundamentales".

Fernando Pérez Oyarzún desarrolla el de 1929 -acaso el más significativo, al menos en el ámbito porteño-, además de los viajes de 1936 y 1962. En conjunto revelan nuevos aportes historiográficos, que se efectivizan especialmente alrededor de las figuras que se embanderaron tras Le Corbusier como emblema de modernidad.

Sabemos que él procurará planear ciudades americanas: proyectará el Plan para Buenos Aires y el Plan Director para Bogotá, y bocetará propuestas para Montevideo, San Pablo y Río de Janeiro.

En Le Corbusier y el Plan de Buenos Aires, Pancho Liernur y Pablo Pschepiurca examinan la larga y compleja historia de este trabajo y arriesgan una interesante hipótesis: Le Corbusier no pensó desde el primer momento en un Plan tal como ahora lo concebimos sino que, desde octubre de 1929 y por lo menos hasta la mitad de la década siguiente, no parece concebir la producción de un "Plan de urbanización" sino la construcción de un "hecho arquitectónico concreto de gran escala", que puede articularse en torno a cuatro operaciones: 1) el desplazamiento de la ciudad hacia el sur; 2) la propuesta de una transformación paulatina de la trama; 3) el aeropuerto; 4) la *Cité des Affaires*. En la Argentina, el aporte del Plan Regulador de Buenos Aires es muy

importante; allí manifestará gráficamente principios que dirigirán los estudios y planes reguladores posteriores que de él se derivan. Liernur y Pschepiurca mantienen la sutileza interpretativa, pero sin dejar de lado un contacto directo y profundo con las fuentes documentales. Es acertado apostar al efecto refrescante y estimulante que producirá en el lector porteño esta producción, y es de esperar que aspectos irresueltos sean ampliados en próximas publicaciones más específicas sobre Le Corbusier y Buenos Aires.

Completan esta edición los planes para ciudades sudamericanas: "Bogotá, Colombia: cinco viajes y un plan para una ciudad latinoamericana", de Pedro Bannen Lanata, y "Bogotá 1950: Plan Director de Le Corbusier", de Rodrigo Cortés Solano.

Estos tres ensayos muestran cómo Sudamérica fue vista por Le Corbusier como uno de los terrenos más propicios para encarar sus ideas. Aunque probablemente algunos críticos han experimentado esta modernidad como una amenaza a la historia y a las tradiciones, en el curso de esta etapa corbusierana se ha desarrollado una historia rica y una multitud de tradiciones propias que nutren y enriquecen nuestro concepto de ciudad sudamericana, temática que procuran avizorar con sagacidad y audacia los autores de estos ensayos.

En una tercera parte denominada "Arquitectura: Obras y Proyectos", se abordan la Casa Errázuriz, la Casa Curutchet, la Ciudad Universitaria y el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, así como la Embajada de Francia en Brasilia y algunas obras menores que completan una visión exhaustiva de sus intervenciones arquitectónicas en Sudamérica. No deja de ser importante y reveladora la cronología final de Pérez Oyarzún y Sánchez Hun.

Finalizando, **Le Corbusier y Sudamérica. Viajes** y **Proyectos** es una selección cuidadosa y poco arbitraria de fuentes y documentación, que deja de lado las habituales repeticiones de lo mismo rodeadas de un "aire crítico" y sin trabajo documental a que nos tienen acostumbrados los documentos editados y conocidos sobre el tema. Festeja-

mos la saludable intención del texto de vislumbrar lecturas diversas y nuevos objetivos disciplinares en la perspectiva historiográfica latinoamericana, tal vez cargada en los últimos años de excesos "romántico-regionalistas".

Carlos Hilger

DANIEL SCHÁVELZON, *La conservación del patrimonio cultural en América Latina. Restauración de edificios prehispánicos en Mesoamérica (1750-1980),* Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo", FADU/UBA, Buenos Aires, 1990.

Existe muy poca bibliografía dedicada a compilar y analizar desde un punto de vista crítico, las intervenciones realizadas a través de los años en edificios históricos latinoamericanos. Por eso esta propuesta surge como válida desde un comienzo. Si bien la publicación de este libro es bastante reciente, condensa en sus páginas gran parte del espíritu crítico, revisionista y reivindicatorio de la década del 70, en la que este trabajo fue concebido y desarrollado. Por eso, algunas de las propuestas sugeridas en el texto pueden parecernos hoy un tanto anacrónicas.

Una de las virtudes más destacables de este libro radica en que contiene una gran cantidad de información referida a las distintas políticas de intervención utilizadas en cada período histórico en el patrimonio arqueológico-edilicio de Mesoamérica. Pero no se trata de un trabajo dedicado exclusivamente al aspecto teórico sino que, utilizando la comparación y el análisis de fuentes gráficas y documentales, demuestra claramente cómo las distintas teorías aplicadas al patrimonio pueden deformar un sitio hasta límites insospechados.

La síntesis necesaria para poder abarcar la gran cantidad de ejemplos que este trabajo estudia, quizá sea el punto más objetable, ya que debido al gran período abarcado, el estilo de Schávelzon se torna un tanto periodístico y a simple vista poco

profundo. Pero, por otra parte, resulta adecuado para indagar en un campo polémico y vigente como es el saqueo, deterioro y destrucción del patrimonio. Aquí el enfoque crítico del autor va más allá de la simple denuncia, mostrándonos cuales son los conceptos y teorías que sustentan este tipo de actividades. Así, estas reflexiones exceden el horizonte mesoamericano para transmitir conceptos más universales, convirtiendo a este trabajo en una herramienta divulgativa útil y didáctica para quienes tengan la responsabilidad de trabajar en resguardo del patrimonio cultural americano.

Pablo López Coda

RAMÓN GUTIÉRREZ, CRISTINA ESTERAS, *Territorio y fortificación. Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Prósperi, Influencia en España y América,* Ediciones Tuero, Madrid, 1991.

La concepción del espacio en las escalas de la arquitectura y la ciudad, la comarca y la provincia, el país y el continente, pueden o no tener coincidencias en sus aspectos concretos, pero son siempre compatibles en cuanto expresan la relación entre el hombre, entendido como protagonista de dimensión constante, y el medio en sus diversas magnitudes. En este sentido, el poblamiento de América fue para españoles, portugueses, ingleses y franceses, una experiencia del todo insólita no sólo por la diversidad de culturas, sino también por la disparidad en cuanto a las magnitudes del espacio entre los territorios europeos y americanos; frente a esto la arquitectura ofrecía una escala conocida, y algo semejante ocurría dentro de las dimensiones interiores de una ciudad, pero las distancias entre centros urbanos y el aislamiento de los asentamientos rurales, debían configurar una sensación casi tan desconcertante, como la poca capacidad de las plazas fuertes para instrumentar un adecuado resguardo de tan

inmensos territorios, cuya indefensión era especialmente sensible en las ciudades costeras.

Tal es el marco conceptual que encuadra este trabajo de Ramón y Cristina, en el cual se intenta relacionar precisamente el territorio y la fortificación, entre sí y con el ser humano como sujeto tácito de la cuestión. En una relación entre el espacio y sus plazas defensivas se plantean criterios de estrategia, cuya concepción teórica varía con el tiempo, y también principios técnicos que siguen su propia evolución en cuanto a diseño, estructuras y otras pautas, y que se ven limitados en la práctica por los recursos materiales y humanos de cada lugar.

Este libro de 326 páginas ilustradas, pulcramente impresas, estudia las características y la evolución de una cuestión tan densa y en cuya maduración gravitaron con fuerza las obras y enseñanzas de estos señalados maestros de la fortificación científica, tanto en forma directa como a través de la labor del Real Cuerpo de Ingenieros Militares que, tras la expulsión de la Compañía de Jesús (1767) ocupó el gran vacío dejado por la desaparición de los equipos técnicos jesuíticos, y cambió la orientación estética en la construcción y el diseño, en dirección "moderna" para entonces, es decir, en consonancia con el nuevo gusto artístico de la Ilustración.

Merece destacarse el capítulo titulado "La visión de Vauban para la estrategia colonizadora en América", en el cual se abarca la generalidad del continente, desde Canadá hasta el Río de la Plata; analizado este último dentro del mismo capítulo, bajo el acápite 3, "Vauban y el control del Río de la Plata", donde se relacionan, además, los criterios técnicos y la visión política y económica del célebre estratega. Del mismo modo, aparece tratado el pensamiento del ingeniero militar español Sebastían Fernández de Medrano en cuanto concierne a la América Española.

Entre las importantes aportaciones concretadas en el presente libro, cabe citarse una versión completa a la lengua española del Verdadero Método para fortificar de M. de Vauban, donde se demuestra el método que se usa actualmente en Francia para

fortificar las plazas tomada de la recopilación hecha por el abate Du Fay y el caballero de Cambray, editada en Amsterdam en 1702. También se publican los tratados Máximas y ardides de que se sirvan los extranjeros para introducirse por todo el mundo, de Sebastián Fernández de Medrano; Tratado de la Defensa de las Plazas, de Ignacio Sala, y La Gran Defensa, de Félix Prósperi.

Se cuenta ahora con este valioso instrumento bibliográfico, para concretar una visión más amplia y renovada de la ocupación espacial de Hispanoamérica, capaz de generar variaciones en la futura historiografía sobre esta temática, en la medida en que los americanistas sepamos aprovechar las posibilidades que ofrece.

Alberto de Paula

SILVIA CIRVINI, JORGE RICARDO PONTE, *Tras los pasos perdidos de la Legislatura de Mendoza. Su sede y su historia,* Honorable Legislatura de Mendoza, Editorial Aguirre, Mendoza, 1992.

En un volumen de 15,5 x 23 cm., con 136 páginas ilustradas, se desarrolla este trabajo sobre uno de los edificios emblemáticos del patrimonio urbano de Mendoza: la antigua sede de su Club Social (1889/96, Federico Knoll, ingeniero), expropiada en 1909, para reutilizarla como sede propia de la cámara legislativa provincial, que carecía de ella aunque en 1887 se había autorizado su construcción (dentro de los ambiciosos planes de obras que cundieron entonces por todo el país) y en 1905 se encomendó a Juan Antonio Buschiazzo un proyecto nunca construido.

Ya transformado en edificio público, el antiguo club fue objeto de dos remodelaciones de muy diversos alcance. La primera se hizo en 1910/1911 (Domingo Selva, ingeniero) y consistió en algunas modificaciones del ornato externo, al

jerarquización de la portada, y diversos ajustes y cambios de equipamiento en el interior. La segunda fue hecha en 1941/1943 (Arturo Civit, arquitecto) y desde el punto de vista urbano acarreó un cambio significativo, al anularse los dos *bay windows* que como elementos extremos y con la portada en el eje central, componían y modulaban la fachada, que como consecuencia de esta obra fue objeto de una "planchadura" para aproximar su estilo al Luis XVI tan en boga por aquellos años.

Esta curiosa biografía de tan importante edificio, es relatada y comentada por sus autores, con el agregado de una nota de Beatriz Bragoni (entre páginas 57 y 60), en la cual propone interpretar la exposición del Club Social como "un embate entre lo público y lo privado como expresión política". Entendemos que una buena síntesis del libro es la que se condensa en su página 30, donde con tres fotografías exteriores se da una acabada cuenta de las tres situaciones arquitectónicas y urbanas referidas. Otras fotografías así como plantas y elevaciones en geometral, que se intercalan en el texto, complementan el aporte informativo de este libro.

Creo oportuno aclarar que en la historiografía, tanto argentina como universal, los estudios históricos y críticos de obras particularizadas tienen una tradición de muchos años lo que puede comprobarse en cualquier biblioteca medianamente especializada. Por eso es que no veo la necesidad de anteponer a este libro una especie de justificación teórica remitiéndose a la escuela francesa de los **Annales,** para hacer luego el estudio biográfico de un edificio público como se ha hecho siempre (y que en este caso, además, sin pretender demasiado, está bien).

Alberto de Paula

ALICIA LEONOR CAHN, *Reciclaje de la casa chorizo. Propuestas urbanas prácticas,* Serie Ediciones Previas, SIP-FADU/UBA, Buenos Aires, 1992.

El concepto de bienes culturales que, en el orden arquitectónico, solía restringirse en otro tiempo a los edificios de magnitud monumental o, por lo menos, vinculados a figuras relevantes en la historia general, ha evolucionado hasta incorporar los entornos de los monumentos para salvaguardar las relaciones de escalas urbanas que los valorizan, y también los conjuntos de valor testimonial que materializan la identidad cultural de cada comunidad humana. Esta evolución ha producido como consecuencia, la preocupación por conservar no sólo algunas pocas obras, sino las áreas compuestas por casas que forman parte de las arquitecturas cotidianas.

Otro enfoque complementario de la misma cuestión parte de otro ángulo analítico, al considerar a las viviendas como bienes de uso perdurable, y no de consumo y descarte, es decir, como valores económicos cuya salvaguarda se inscribe en el manejo racional de las grandes inversiones colectivas de la sociedad. Este concepto requiere de una adecuada conservación de las calidades ambientales del medio y de las aptitudes de habitabilidad de las viviendas, dentro de una lógica basada en la mayor conveniencia económica de conservar lo existente, respecto de la actitud consumista de demoler y construir de nuevo en ciclos que a veces se hacen convulsivos.

Este libro de la arquitecta Alicia Cahn, se propone a lo largo de 108 páginas con texto, ilustraciones, gráficos, cuadros sinópticos y planillas de cálculo, demostrar una hipótesis que sintetiza lo antedicho, para lo cual desarrolla estudios tipológicos y metodológicos de carácter general, que verifica en varios casos específicos. Sus estudios incluyen diagnósticos de deterioros, propuestas de intervenciones necesarias y sus correspondientes presupuestos.

Cuando una sociedad se acostumbra a la idea de limitar su patrimonio a unas pocas obras relevantes, cuya conservación es solo un lujo que depende de un subsidio

estatal de carácter supuestamente suntuario, la edición de un libro como este resulta útil y oportuna para replantear la cuestión en un marco de sensatez, y conjugar la preservación de los bienes culturales y de los componentes del patrimonio cotidiano, con la conveniencia de una economía racional y con la apertura de un futuro sano para los testimonios del pasado, en beneficio de la calidad de vida de la sociedad en su conjunto.

Alberto de Paula

LUCÍA CALCAGNO, MARTA FEIJÓO DE LLAMAS, BEATRIZ PORTAS, SUSANA MESQUIDA, FERNANDO SPERANZA, ARIEL SUÁREZ, *Guía de la Arquitectura de Buenos Aires. Itinerarios. Barrio Norte - Recoleta,* Ediciones de Arte Gaglianone, Buenos Aires, 1992.

En un volumen de 12 x 22 cm., con 210 páginas muy bien ilustradas, varias de ellas desplegables, se desarrollan tres itinerarios posibles para recorrer una zona de la ciudad cuyo particular carácter merece conocerse de uno u otro modo, es decir en recorridos peatonales o mediante la información que generosamente ofrece esta misma guía, o bien de ambas maneras, ya que no son excluyentes entre sí sino que se complementan y perfeccionan una a la otra. Los itinerarios propuestos son el que tiene por eje a la Avenida Alvear, el área Recoleta con el antiguo convento y sus alrededores, y el área de plazas y parques extendida en forma paralela a la costa norte del río de la Plata, con sus obras de arte, edificios monumentales y algunas obras particulares en propiedad horizontal, de alto mérito.

En el cuerpo de la **Guía** se recopila la información en forma sistematizada con el análisis individual de los edificios seleccionados, acompañados por planos de ubicación, fotografías (algunas de archivo y otras obtenidas por el arquitecto Fernando Speranza) y elevaciones de fachadas (dibujadas por los arquitectos Laura Vacs, Ricardo

Curti y Javier Tomei). Los estudios descriptivos y críticos contienen los datos básicos de la dirección de cada uno, fecha de construcción y autoría, y una explicación valorativa de sus características esenciales. Merece ser destacados el poder de síntesis con que han logrado sus autores condensar lo expuesto en forma de párrafos concisos y de amena lectura.

Este trabajo ha contado en el orden académico, con el apoyo de la Universidad de Buenos Aires, a través de su Secretaría de Extensión Universitaria y de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo; y en el orden económico con ayuda de la Cooperadora de la FADU durante la investigación, y de la empresa Telecom Argentina que hizo posible la edición.

El panorama histórico puede, en general, ser calificado de muy bueno; las bibliografías también lo son y, además, demuestran el serio trabajo de documentación que ha debido realizarse para alcanzar este resultado. El glosario y los índices de obras y de profesionales son muy útiles, facilitan la consulta rápida de la **Guía** y agilitan el acceso a la información que contiene. Si a esto agregamos su bella presentación ha de concluirse que se está ante un libro manuable y gratificante para el mejor conocimiento de esta ciudad.

Alberto de Paula

MARGARITA GUTMAN, JORGE ENRIQUE HARDOY, *Impacto de la urbanización en los Centros Históricos de Iberoamérica. Diferencias* y *perspectivas,* Editorial MAPFRE, Madrid, 1992.

Este libro logra el difícil objetivo de dar cuenta de las múltiples dimensiones que se juegan en torno al rescate de los centros históricos. Hardoy y Gutman construyen un amplio panorama de esta problemática y proponen metodologías orientadoras para la formulación de futuros programas.

La toma de partido del trabajo es clara, su interés por la rehabilitación no se establece desde motivaciones turísticas, eruditas o económicas: "Creemos que nos dedicamos a ella (a la rehabilitación de los centros históricos) porque allí vive gente, muchos de ellos pobres, y porque la ciudad está en continuo movimiento, en cambio permanente y, entonces, es mejor pensar en una ciudad con áreas distintas que se interrelacionen y complementen mejor". Desde esas premisas, los autores articulan su trabajo en torno a los alcances sociales, físicos y de gestión propios de las operaciones de rescate.

En cuanto a lo social, se interesan en las prácticas de la población de estos "centros", "barrios", "ciudades" y "pueblos" históricos que estudian. Examinan condiciones de vida y empleo, modalidades de ocupación del espacio, que intentan incorporar a los ciudades como protagonistas de las intervenciones. Las alternativas de la gestión, la identificación de los actores públicos y privados así como el rol de la normativa y las instituciones (nacionales, municipales, locales) son analizadas minuciosamente. En cuanto al espacio físico, dan cuenta de los elementos constitutivos del paisaje urbano equipamiento público y privado, parcelaria y configuración morfológica, etcétera. Asimismo, reseñan, los procesos de urbanización de "casos clave" (Salvador de Bahía, Cuzco, Montevideo, Santiago y cinco pueblos históricos) y exponen críticamente experiencias ya realizadas (México, Quito, Olinda, Río de Janeiro, etc.). Todos estos estudios diagnósticos permiten construir un panorama de tendencias y brindar referencias para elaborar con eficacia nuevas acciones.

Este "manual" (tributario parcialmente de un trabajo anterior de 1983 firmado por Hardoy con la colaboración de Mario Dos Santos, Alejandro Rofman y Ramón Gutiérrez) capitaliza muchos años de experiencias, de reflexión individual y colectiva. Afortundamente, el tema de las áreas históricas ya está instalado en las agendas de la planificación latinoamericana.

Alicia Novick

MARGARITA GUTMAN, JORGE ENRIQUE HARDOY, *Buenos Aires. Historia urbana del Area Metropolitana,* Editorial MAPFRE, Madrid, 1992.

Las perspectivas historiográficas de los años 80 hicieron olvidar las historias urbanas de larga duración. El énfasis en la complejidad condicionó la selección de objetos de estudio relegando las clásicas monografías de ciudades. Una ilustración de este enfoque es el Buenos Aires. Historia de cuatro siglos de Romero (padre e hijo) que reúnen miradas diversas (la vida social, económica, política) para construir los momentos de un único objeto: la ciudad.

Tal vez no sea casual que iniciada la década del 90 se publiquen casi simultáneamente dos Buenos Aires "de autor". El de Gutman y Hardoy que aquí comentamos, y el de Ramón Gutiérrez reseñado en este número de **Anales** por el arquitecto Pando. ¿Cómo se resuelve la unidad de una historia de cuatrocientos años?

Tal como lo anuncian sus autores, el libro de Gutman y Hardoy no es una historia de historiadores, ni es el resultado de una investigación unitaria. Es un trabajo de construcción en torno a escenarios precisos, tributario de una amplia experiencia acumulada, que en su forma de situar la ciudad en el tiempo y en el espacio refleja un aguda mirada profesional.

En el tiempo, porque sus interrogantes parten de problemas urbanos presentes para buscar sus raíces en la historia: "¿Qué mejor forma de construir la historia de la ciudad que comenzando por lo que vemos, aún parcialmente, todos los días?" En efecto, pese a la organización cronológica de los capítulos y el respeto por las características de cada período, los problemas se plantean en orden inverso. La actualidad de las cuestiones se refleja, por ejemplo, en la principal preocupación que atraviesa el texto: examinar "(...) la secuencia de oportunidades perdidas y el escaso protagonismo de las clases sociales con bajos ingresos en la construcción de la ciudad legal, especialmente en las últimas décadas".

Esta forma de viajar en el tiempo es acompañada por una particular óptica

espacial. El ámbito del trabajo no es la ciudad de Buenos Aires sino el Área Metropolitana. Este objeto diferencia el libro de Hardoy y Gutman de otras historias de Buenos Aires limitadas por las fronteras jurídico-administrativas de la ciudad. La formación de pagos, curatos, partidos y localidades, que dibujan la historia del conurbano bonaerense se plantea indisolublemente ligada en todas sus dimensiones a los destinos de la ciudad-puerto.

La ciudad colonial, republicana, moderna, centenaria, reciente, futura, son registradas en sus rasgos dominantes. Los emprendimientos del Estado y las políticas públicas (o su ausencia) ocupan un rol destacado en el texto, pues "(...) pocos pueblos han sido más estatistas que la Argentina, durante largos períodos de su historia (...)". Pese a ello, los hilos conductores del trabajo se organizan en torno de las modalidades de ocupación social del espacio (expansión urbana, comportamientos demográficos, economía) que se traducen en sugestivos cuadros estadísticos, un material de obligada consulta para futuras investigaciones. Lamentablemente, esta documentación comparte un Anexo poco estructurado constituido por una extensa bibliografía (que requeriría de una clasificación temática) y una serie de biografías y reseñas bibliográficas sucintas que no encuentran claramente su sitio.

El libro sobre "la capital de un territorio de promesas incumplidas que aún brega para desarrollar un ideal común" se cierra con sugestivas reflexiones sobre "el posible futuro del área metropolitana de Buenos Aires, en su dimensión actual e histórica, nacional y continental".

Al pasar las páginas del libro, se reconoce la impronta de Margarita Gutman. Sin embargo, las preocupaciones por el futuro regional revelan el indudable sello de Jorge Enrique Hardoy. En ese punto, es inevitable pensar en su ausencia y en el rol que le cupo en la constitución del campo de investigaciones locales en urbanismo e historia de la ciudad.

Alicia Novick

ALICIA GARNIER, *Le carré rompu. Rêves et réalités de La Plata,* Editions Archigraphie, Genéve, 1989.

En Latinoamérica siempre fuimos sensibles a las opiniones que sobre nosotros tienen los extranjeros. Las imágenes de viajeros, personalidades prestigiosas, periodistas, etc., ocuparon un lugar importante, ya que por adhesión o por rechazo contribuyeron siempre a construir nuestras representaciones. Más de una vez, las miradas renovadoras sobre la historia de nuestras ciudades fueron aportadas por investigadores extranjeros. Es el caso de la "ciudad burocrática comercial" de Scobie, la "ciudad de la inmigración" de Bourdé, que desde distintas perspectivas marcaron hitos en la historiografía porteña. Con esos precedentes, este libro despertó inmediatamente nuestro interés.

Garnier examina todos los temas, el pasado, el presente y el futuro de la Ciudad de La Plata, ofreciendo una visión panorámica de la ciudad y su región. Intenta, aprehender el pasaje de la "traza" al "trazado", la transición entre el "sueño" de diseñadores (plasmado en el plano fundacional) y la ocupación actual del territorio. El título del libro y el partido adoptado se encuadra en el análisis morfológico. Aquel que inicia Muratori en Venecia y retoma Aldo Rossi, autor que inspira esta lectura urbana. Pero esta óptica, eclipsa otras referencias, que permitirían aprehender mejor las lógicas que gobiernan el plano y sus transformaciones. Allí se manifiestan los límites de un análisis que no alcanza a dar cuenta de la complejidad urbana. Sin embargo, el libro de Garnier cumple los objetivos que se propuso: ofrecer al lector europeo una imagen (¿sumaria?) de nuestra ciudad *ex-novo.* El trabajo trasunta lo que el autor dice en la Introducción: "Para un arquitecto, escribir una monografía sobre una ciudad es en principio un acto pasional (...) la motivación científica que anima al investigador, viene después".

Alicia Novick

SONIA BERJMAN (compiladora), *El tiempo de los parques,* Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo", FADU/UBA, Buenos Aires, 1992.

Lugar pensado para el disfrute de los habitantes, el parque se incorporó al trazado de las ciudades argentinas a fines del siglo XIX. En Buenos Aires, Córdoba, Tucumán, Mendoza,

Rosario, Paraná, Santa Fe, en la recientemente fundada La Plata, nacieron estos espacios verdes con diseños importados de Europa combinando en su mayor parte dos modelos consagrados: el jardín francés, caracterizado por un orden geométrico regular, y el inglés, de diseño igualmente riguroso pero según el dominio de la línea curva con resultados aparentemente más "sensibles" y caprichosos. El tema del ordenamiento del espacio público urbano se dio en la Argentina en todas sus escalas: en las plazas de barrio, en el entorno de los edificios públicos, en el arbolado de las calles y avenidas a las que se denominó con el nombre importado de *boulevard* cuando lucían cuidados jardines en su franja central.

Según trabajos de distintos autores, la publicación El tiempo de los parques ofrece información acerca de la historia y características de importantes parques argentinos inaugurados por entonces: 9 de Julio, San Miguel de Tucumán (Olga Paterlini de Koch); General San Martín, Mendoza (Silvia Cirvini); de la Independencia, Rosario (Raquel García Ortúzar); Tres de Febrero, Buenos Aires (Jorge Ramos); Paseo del Bosque, La Plata (Mabel Contin); presentados según textos sólidamente documentados si bien en algunos casos se advierten un tanto constreñidos por la brevedad que esta publicación debió asignar a cada nota.

El volumen está encabezado por un texto de Sonia Berjman quien en apretada síntesis informa sobre los modelos vigentes en la jardinería pública del Viejo Mundo y sobre las transformaciones sufridas al trasladarlos al nuestro. Alberto de Paula y Vicente Rodríguez Villamil presentan a continuación una semblanza del arquitecto

Carlos Thays, artífice de la renovación paisajística no sólo en nuestro país sino en otros de Latinoamérica.

El afán de gozar de la naturaleza domesticada se extendió a nuestro ámbito rural. Las eclécticas residencias de campo de la Argentina opulenta se emplazaron en medio de jardines que seguían estos modelos importados. El contenido de la publicación lo ejemplifica con un trabajo de Marta Slavazza sobre el parque de la estancia San Juan, en las cercanías de La Plata, cómo nació, se transformó y dividió y luego se expropió para la recreación pública.

Más allá de toda información cabe hoy una reflexión sobre este tema. En la presentación de este volumen, Marina Waisman hace hincapié en este tiempo pasado "nunca repetido". El fin del siglo XX "nos encuentra destruyendo esta valiosa herencia. No sólo han dejado de crearse nuevos parques: los antiguos se ven invadidos cada día por construcciones espurias, cercenados con cualquier pretexto, descuidados, depredados. Una gran ola de incultura (oficial y ciudadana) parece haberse adueñado de nuestra sociedad". Una circunstancia penosa que hace valorar más aún a ese pasado tiempo de los parques.

Julio Cacciatore

JORGE FRANCISCO LIERNUR, FERNANDO ALIATA (compiladores) y otros, *Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat* y *Urbanismo en la Argentina,* Edición preliminar, 2 tomos. Propuesta editorial: Sociedad Central de Arquitectos; Centro de Estudiantes de Arquitectura, Diseño Industrial y Gráfico, Secretaría de Extensión Universitaria e Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo" de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires; edición FADU/UBA, Buenos Aires, 1992.

En 1987, luego de asumir la dirección del Instituto de Arte Americano, Pancho

Liernur anunció un ambicioso plan de trabajo, que incluía la elaboración de un Diccionario Histórico de la Arquitectura Argentina. La recepción no fue calurosa. Se pensó que un Diccionario requeriría un financiamiento enorme y un gran apoyo institucional, o contrariamente, una vocación de servicio y experiencia no menos cuantiosa. No obstante, pese a las opiniones críticas, el proyecto se abrió camino con el esfuerzo sostenido de Fernando Aliata (y la movilización de numerosos investigadores que contribuyeron a su elaboración) e institucionales que brindaron su apoyo. Como corolario de la primera etapa, en 1992, se editó una primera versión de dos tomos con 290 voces (que ya está instalada como texto de referencia) y actualmente se está preparando una versión final corregida y aumentada.

Como en todos los diccionarios especializados, las formas codificadas y el orden alfabético, son moldes donde se vierte el estado del arte en una problemática. Desde esta perspectiva, el Diccionario de Liernur y Aliata es una obra de recopilación que no sólo reconoce las potencialidades y limitaciones de los estudios locales sobre la historia de la arquitectura y el urbanismo sino que ayuda a superarlos pues valoriza y difunde lo producido, pone de manifiesto sus debilidades y trata de cubrir baches encarando investigaciones *ad-hoc* o incentivando indirectamente su tratamiento.

Alicia Novick

GERARDO MOSQUERA, *El diseño se definió en Octubre,* Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá, 1992.

Escrito en 1984, publicado en Cuba en 1989, finalmente se hizo accesible al público colombiano lo que hasta el momento es el tomo más ambicioso en la obra de Mosquera. El libro es un estudio del diseño en general (en sus relaciones con el arte, la industria y la utopía), y en particular en el Constructivismo ruso y sus ramificaciones en

la Unión Soviética.

Mosquera ya era famoso por sus dotes de embajador de la cultura cubana (fuera de Cuba ha hecho más por la cultura cubana que todas las Embajadas de Cuba combinadas), por sus fuerza e influencia teóricas sobre el arte cubano de la década de los 80, por la perspicacia de sus notas en **Arte Nexus** e innumerables otras publicaciones y, recientemente, por su curaduría de la muestra "Ante América".

El libro sorprende no sólo por su erudición, sino también por el punto de vista subyacente. El énfasis fundamental no está tanto en enriquecer la investigación factual sobre el Constructivismo, sino en valorarlo en sus propios términos, pero desde nuestro punto de vista. El campo de Constructivismo ruso no es exactamente un desierto. Aparte de la obra clásica de Camilla Grey **(The Great Experiment: Russian Art 1863-1922),** hay una enorme cantidad de literatura sobre el tema, suficiente como para disuadir a cualquier ser razonable de embarcarse en el tema. Mosquera aplicó las ideas sobre el sincretismo, la redigestión y la nacionalización de la cultura con que teoriza sobre el arte cubano a su propia obra, y logró darle una notable vigencia al tema. Los otros libros, especialmente en la era de Bush-Yeltzin, se han convertido en parte de una historia documental y cerrada. El libro de Mosquera, en cambio, señala una experiencia viva y vigente.

Las pautas metodológicas del tema ya fueron dadas por los historiadores hegemónicos, y los "datos" habían sido exhaustivamente investigados. Pero la interpretación de los eventos rusos (y soviéticos) que da Mosquera es netamente latinoamericana (y a veces cubana). Si bien no es una novedad el utilizar puntos de vista regionalistas para las historias locales, los intentos de traer la historia extra-regional a una perspectiva más local (y con metodologías *sui generis)* generalmente terminan en modestas obras provincianas. Con este libro, Mosquera señala no solamente que es posible, sino que es una forma de utilización de poder. El ordenamiento de los datos nunca es a-ideológico, y siempre es factible de

desmitificación. El libro de Mosquera ayuda a entender los procesos históricos del diseño y del Constructivismo, pero también a nosotros mismos, a través de sus múltiples referencias a datos y hechos tomados de nuestras experiencias.

Mosquera utiliza la primera mitad de su libro para revisar los conceptos generales del diseño, su importancia en el Modernismo y su revisión en el Posmodernismo, con una visión crítica de ambas perspectivas. Cuando entra en el tema del rol del Constructivismo, comenta que "la fama es un producto *made in the west"*. Mosquera analiza cómo la posesión de la tecnología de la comunicación se refleja en la canonización misma y, por lo tanto, en la definición de importancias. Se explica así que la historia hegemónica esté escrita desde el punto de vista del Bauhaus y de Le Corbusier, documentando las aplicaciones del diseño a las necesidades industriales y consumistas más que a las sociales.

Al entrar, en la segunda mitad del libro, al problema del diseño en un contexto de revolución social, Mosquera queda libre para analizar sus relaciones con la utopía. Si bien la utopía siempre estuvo subyacente en las discusiones del diseño occidental, quedó rápidamente tapada por la comercialización. En la Unión Soviética (y parcialmente también en Cuba, especialmente en relación con el diseño gráfico) la relación diseño-utopía tuvo una primacía teórica, tratando de contestar preguntas que aún no tienen respuesta, como qué forma y efecto debe tener una obra de arte con intención política. Los dilemas quedan señalados, desafiando los intentos de hoy de mantenerlos en el pasado.

Con humor, Mosquera señala el rol de la importancia de la discusión aún en los ejemplos de aparente corrupción del proceso, y las frases finales del libro son: "Aún en los diseños comerciales, cuando Mayacovsky y Rodchenko recomendaban la cerveza fabricada por las empresas socialistas, lo hacían convencidos de que era la mejor cerveza del mundo. No por su calidad, sino porque anunciaban la cerveza hecha hoy por la sociedad del futuro".

El libro, en su versión colombiana -patrocinada por el Banco de la República aparece como memorias de la Primera Cátedra Internacional de Artes Luis Angel Arango. En consecuencia, quedó impreso más como una serie de apuntes que como un libro. La obra merece una reedición en buen papel, con abundancia de ilustraciones (que también faltaban en la edición cubana).

Luis Camnitzer

RAFAEL LÓPEZ RANGEL, *La Modernidad arquitectónica mexicana: antecedentes* y *vanguardias.1900-1940,* UAM-Atzcapotzalco, México, 1990.

La obra de López Rangel es, desde hace veinte años, uno de los mejores exponentes del pensamiento latinoamericano sobre la ciudad y su arquitectura. Sus libros y su experiencia docente no sólo han sido arquetípicos de las décadas de 1970 y 1980, sino que forman una escuela de reflexión crítica que se ha difundido por toda América Latina. Este libro sintetiza una enorme cantidad de material que abre una visión alternativa a la tradicionalmente aceptada sobre el surgimiento de la Modernidad mexicana; basado en libros y artículos anteriores, avanza sobre ellos, ya que su autor, en lugar de quedar atrapado en las hiperideologías de años atrás, construyen una visión más abierta: hay en este texto procesos históricos de diversas vertientes que entran en colisión o se superponen, se producen conflictos y cambios y adaptaciones a realidades más fuertes que sus autores. Los personajes pueden ser los mismos que en otras historias, las instituciones también, pero López Rangel supo armar el complejo mosaico de la Modernidad con una visión ligeramente diferente a la de otros de sus libros, por lo que es interesante compararlos y observar la evolución del autor y del pensamiento sobre el tema en México. El libro trata de problemas de arquitectura, de especulación urbana, de generación de nuevas colonias y de estéticas, además de

cuestiones funcionales. Cabe destacar el último capítulo, donde incluyó los textos básicos de la muy citada polémica de 1933, pero cuyos escritos originales eran difíciles de encontrar.

Daniel Schávelzon

EDUARDO LANGANGNE ORTEGA, CARLOS VÉJAR PÉREZ RUBIO, CARLOS RÍOS GARZA (compiladores), *Como una piedra que rueda: reflexiones de nuestro espacio cultural,* UNAM/Gernika, México, 1990.

Esta compilación de notas periodísticas aparecidas en el **Excelsior** de México durante cien números, es un interesante mosaico de ideas, posturas, críticas y menudencias varias. Es difícil evaluar una publicación que reúne 19 autores y 52 artículos provenientes de diferentes países, posturas ideológicas, teóricas, e incluso campos del conocimiento en 385 páginas. Como puede suponerse hay de todo: desde notas que esbozan pensamientos profundos que por falta de espacio quedan truncos, hasta notas apuradas entregadas antes de que cierre la edición. Si debemos ser justos, lo realmente significativo de este libro es que un periódico de la envergadura de Excelsior haya permitido la creación de un espacio abierto a la crítica, y que todo ese material haya sido publicado. El verlo todo junto en un libro muestra el esfuerzo hecho por quienes crearon y dirigieron ese trabajo; pero el libro en sí mismo no permite ir mucho más lejos que lo que sus artículos quisieron ser al ser escritos: notas periodísticas. Algunos pocos artículos logran destacarse del conjunto gracias a una mayor extensión, como el de Rafael López Rangel; si los compiladores hubieran incluido notas de ese tipo antes de cada capítulo el resultado hubiera sido muy superior, y hubiera ayudado también el que las fotografías tuviesen sus respectivos epígrafes.

Daniel Schávelzon

CARLA BREEZE, *Pueblo Decó,* Rizzoli, New York, 1990.

Pueblo Decó es una poética de diseño y arquitectura específicamente norteamericana, desarrollada en el Sudoeste en la tercera y cuarta décadas de este siglo. Su imaginario es influenciado por las leyendas del "Oeste salvaje", los motivos de las culturas nativas e hispánicas y las estéticas asociados al Art Decó, el *Streamline* y el Racional-funcionalismo. En un ameno estudio del estilo la escritora y fotógrafa Carla Breeze ha registrado interesantes ejemplos, incluyendo teatros, estaciones ferroviarias, hoteles, edificios cívicos, comerciales y residenciales.

La autora parte de analizar los préstamos culturales y cambios en los modos de construir, entre los primitivos Pueblo, los españoles y los inmigrantes indios atabascos (nómades apaches y navajos), que arriban a esos territorios al mismo tiempo que los misioneros. Luego pasa a examinar la fuerte influencia producida por esas configuraciones en diseñadores y arquitectos que se instalaron en la región. Se trata destacadamente el caso de Mary Colter y sus diseños de interiores, vajilla, tapices, herrajes, etcétera, para estaciones de trenes e infraestructura hotelera de Nuevo México y Arizona; y también el caso de Frank Lloyd Wright y sus obras del desierto, especialmente Taliesin West y el *atelier* provisorio del Ocotillo Camp. Es interesante el capítulo dedicado a los edificios públicos, concordantes con una búsqueda americanista, donde sobre austeras volumetrías "Federal Decó" se despliega una emblemática de indios y vaqueros, ranchera y petrolera.

También se trata la producción popular de arquitectura, incluyendo un examen de la obra de Clem *"Pop"* Shaffer, un idóneo *folk* que trabaja con estructuras pueblo en adobe y troncos, zigzags, grecas, fachadas escalonadas, máscaras kachina, rodelas y pájaros tomados de la cerámica hopi y acoma, motivos franciscanos y navajos.

La autora sostiene que a finales de los años 30 el estilo Pueblo Decó degenera, incorporando arcos y flechas junto a una imaginería *kitsch* en diversos campos del

diseño. Considera que el último soplido se lo dio la Depresión, la Segunda Guerra y la masificación del automóvil y del avión, pues gran parte de la producción Pueblo Decó se realizó en localidades del Santa Fe Railroad. El último y patético intento (según Breeze) fue la construcción del "puebloide-aeropuerto de Albuquerque, donde *spanish* señoritas servían margaritas y *mexican food* a los viajeros".

Jorge Ramos

RAMÓN GUTIÉRREZ, *Buenos Aires, Evolución Histórica,* Editorial Escala, Santafé de Bogotá, 1992.

La historia de Buenos Aires de Ramón Gutiérrez es el primer intento realizado en la década del 90 de una visión total que se extiende desde la fundación hasta nuestros días. Tiene pocos antecedentes, el más antiguo es el esquema de Pelliza en el Primer Censo Municipal de 1887 de Latzína para el Intendente Crespo; más adelante la publicación de Plan Regulador de la Ciudad en 1956, de un trabajo fundamental de los años 1948-1949 (**Revista de la SCA**, N° 375-376/77); la recopilación de los dos Romero, **Buenos Aires, Historia de cuatro siglos,** de 1983, en dos tomos, y unos apuntes de clase mimeografiados del doctor Luqui Lagleyze. Tiene además, éste que analizamos, frente a otros, el valor inestimable de ser la obra de un solo autor, lo que permite que tras años de paciente recopilación de datos y maduración de ideas de todo tipo, giren estos siempre en torno a una visión unitaria y coherente. La solvencia de investigador y los méritos demostrados por Gutiérrez en libros anteriores, consigue, volcar información y de muy distinto origen compatibilizándola, logrando una obra rica en todo sentido, de lectura imprescindible.

El libro desborda de consideraciones sociales, económicas y políticas que dan un marco a las distintas épocas de Buenos Aires, pero pueden engañar al lector sobre la temática de lo urbano como tal. La especificidad de la historia urbana no consiste en

mostrar la historia nacional global "en" Buenos Aires o "desde" Buenos Aires, porque de eso se trataría con el exceso de datos de historia global, ni tampoco en el otro extremo de acumular datos "físicos" de construcciones, urbanos o paisajísticos) sino, como hace Gutiérrez, presentar la historia "de" Buenos Aíres desde adentro de ella. Es la ciudad, con conceptos intermedios entre lo uno y lo otro (lo nacional y lo físico muy detallado) propios de una historia urbana y no sólo como un recorte de la historia global. ¿Cuáles son estos conceptos? Son los que desarrolla el autor desde una perspectiva propia, armando el argumento de la historia de Buenos Aires que despliega en nueve capítulos.

Buenos Aires se va configurando a lo largo del tiempo con un perfil propio, haciéndose siempre, inducida por factores socio-económicos pero, para Gutiérrez, fundamentalmente políticos. Desde un principio, por ejemplo, cuando subraya la marginalidad de la ciudad colonial y su posterior poder a través de decisiones de la Corona Española al fundar el Virreinato o, en los tramos finales, la articulación de las dictaduras militares con el planeamiento urbano y las obras "faraónicas", como las autopistas. También aparecen en hechos más concretos, como la perspectiva tan conocida de Le Corbusier con los cincos monobloques en la entrada del Puerto, la "Patria Financiera", la encendida polémica del Obelisco o la revaloración del Barrio Sur por Bonet en 1956. En realidad, todo el hilo histórico se estructura principalmente en las etapas políticas de la vida nacional, como se verifica en el índice de casi todos los capítulos. Inexorablemente lo lleva al autor a tomar una posición política nada liberal y más bien "nacional", tanto en sus críticas como en sus elogios, creo yo que sin romper el equilibrio ni la objetividad propia del investigador científico. También declara que el fenómeno industrial expresa el principal eje de transformación de la ciudad y del país, una afirmación bastante grave que, a mi juicio, no explota a fondo (p. 228). Lo dicho muestra que no se trata de un libro híbrido sino todo lo contrario, de un estudio apasionado tal cual aparece desde las primeras líneas.

No se limita a esto Gutiérrez, sino que toma partido en el presente, hacia el cual corre toda la corriente histórica, en todos los problemas en los cuales él participó como estudioso y polemista junto a personalidades como Luis Morea, defendiendo posiciones históricas, realistas y concretas frente a las utopías y el ultra-racionalismo. Aquí la historia escrita emerge en una de esas raras veces en que se convierte en algo de palpitante actualidad, privilegio de la pluma de los legítimos historiadores.

Es una obra excelente en todos sus planos: como acumulación de información es insuperable; como visión crítica de la historia nacional es polémica y fascinante; como interpretación de Buenos Aires es un aporte gravitante y militante en la búsqueda común sobre el hacerse temporal de nuestra ciudad. Esto no quiere decir que el lector tenga que estar de acuerdo en todo; lo bueno es que su fervor se presta a la visión propia de cada uno, incita a reflexionar, no hay un monopolio intelectual sino un pensamiento crítico muy libre que respetamos y nos respeta.

Horacio Pando

JORGE RAMOS, *La aventura de la pampa argentina. Arquitectura, ambiente* y *cultura,* Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1992.

En general, los investigadores que examinan el hábitat (las relaciones que se plantean entre cultura, espacio y sociedad) toman la ciudad como campo de estudio. Jorge Ramos, soslaya lo urbano y ubica el escenario de su investigación en la llanura pampeana. Allí plantea sus interrogantes sobre el paisaje y sus lógicas de transformación, aludiendo a la dialéctica de lo propio y lo ajeno, como prisma para el análisis.

Ramos intenta articular distintas tradiciones disciplinarias en su reconstrucción del paisaje pampeano. A la manera de la geografía rural, construye un objeto que contempla tanto los elementos visibles como el tejido de las relaciones sociales y

productivas, que sustentan lo perceptible. El ambiente, la cultura y la arquitectura aparecen en el texto como los hilos de la urdimbre de un paisaje pampeano que se va transformando. Las imágenes y representaciones (como en las historias de la cultura) son incluidas como elementos activos en la constitución de ese paisaje.

En la literatura local se perfilaron muchas pampas, vinculadas a esa oposición clásica entre campo y ciudad que referían a su vez a la antítesis comunidad tradicional versus sociedad moderna. En ese juego de contrastes, la pampa condensaba siempre los valores rurales. Son conocidas las comentes que localizaban la civilización en la ciudad para oponerla a un espacio pampeano arrasado, las que recuperaban nostálgicamente la paz de la llanura en contra del caos urbano, aquellas más específicas que buscaron en la pampa las esencias de la arquitectura sin artificios, etc. Jorge Ramos rescata las geografías reales e imaginarias presentes en una amplia gama de miradas (literarias, políticas, técnicas) que vislumbran pampas de intencionalidades diferentes. Pero, si bien en ocasiones omite necesarios contextos del discurso, va reconstruyendo una pampa, compleja y diversa. La inmensidad, el horizonte, las perspectivas, luz, color y límites son recreados conjuntamente con los componentes físicos del paisaje. Son revisados también todos los elementos materiales, que en una larga temporalidad y sobre un espacio casi abstracto, nos ofrecen una visión distinta (aunque fragmentaria) de un paisaje que con anterioridad creíamos conocer.

El autor formula la hipótesis de que en la transformación de ese espacio, elementos culturales y fuertes improntas regionales interactúan con los "nuevos artefactos y técnicas" propios de la "civilización". En algunos tramos del análisis, una contraposición entre tradición vernácula y presencia de lo extranjero se plantea como poco fecunda en el examen de los materiales. Pero en general, el espíritu es amplio y se aproxima al concepto de "plasticidad cultural" que propone Rama, o a las "culturas híbridas" que examina García Canclini. Como dice el autor: (se trata de) "explorar en los cruzamientos, desatinos, adecuaciones y conflictos con las propuestas de la

modernidad europea que de una u otra forma han contribuido a la redefinición y construcción del espacio pampeano, en esta particular cultura del habitar".

La aventura de la pampa (...) nos lleva a redescubrir un ámbito familiar con otros ojos, pero su mayor valor reside, sin duda, en la amplia gama de interrogantes que abre en torno a nuestros espacios y su gente.

Alicia Novick

JORGE ENRIQUE HARDOY, *Cartografía urbana colonial de América Latina y el Caribe,* IIED-Al Instituto Internacional de Medio Ambiente y Desarrollo/Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires, 1991.

Jorge Hardoy expuso en esta publicación el fruto de un trabajo (iniciado hace 24 años) que no tiene precedentes en la bibliografía específica publicada en castellano. La monumental investigación, realizada en numerosos archivos y bibliotecas de América y Europa, se vuelca en este texto con un lenguaje que, sin resignar la erudición, propone una narración amena, contemplando las expectativas de diferente tipo de factores. La edición está ampliamente documentada a través de 220 mapas y planos.

El proceso de elaboración de un libro de estas características, supeditando a los contratiempos provocados por la poca accesibilidad y dispersión de las fuentes, no se refleja al recorrer los capítulos. Cada uno de ellos posee su propia organización, pero el relato se amplia y complementa a medida que progresa la lectura, confiriéndole al volumen una gran homogeneidad. La hipótesis de trabajo se traduce en una clara estructuración de la obra. El capítulo primero relata los antecedentes de la labor cartográfica (tanto indígena cuanto europea) ubicando contextualmente al tema, junto a la cartografía de las tres primeras décadas que siguieron al Descubrimiento de América. Los capítulos segundo y tercero están dedicados a los planos de las ciudades establecidas por la Corona Española en los siglos XVI y XVII. Del siglo XVIII se ocupan

los capítulos cuarto y quinto, organizados en dos temas: "Los puertos" y "Los centros administrativos, mineros", respectivamente. Los dos últimos capítulos poseen también un recorte temático que contempla a los mapas de ciudades no españolas: el sexto registra los planos de las colonias fundadas por Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Holanda y Francia, y el séptimo trata exclusivamente sobre la cartografía urbana de las ciudades portuguesas del Brasil. El volumen se complementa con cuatro apéndices de bibliografía, archivos y bibliotecas consultados, reseñas biográficas y una guía particularmente útil para la lectura de planos y mapas.

Una obra de esta envergadura aparece como necesariamente incompleta, según el mismo autor se encargó de manifestar en la introducción: "Es posible que el creciente interés que se ha desarrollado en las dos últimas dos décadas por la historia urbana de Iberoamérica y por la conservación de sus centros, ciudades y pueblos históricos, anime a los investigadores a utilizar planos y vistas de ciudades reactivando la búsqueda en los archivos, bibliotecas y museos de diferentes ciudades (...). Es éste un aspecto de mi investigación que he cubierto muy particularmente y espero que otros estudiosos se animen a continuarlo". Luego de la muerte del autor (el 19 de septiembre de 1993), esta aspiración puede ser tomada como un desafío, en especial para los numerosos profesionales americanos que se formaron a su lado.

Recopilar estos planos no fue simplemente coleccionar las "improntas" de las ciudades que fueron. Fue esencialmente un aporte al conocimiento de la historia urbana de América, generando un elemento de consulta indispensable para la comprensión, de una parte al menos, de esa complicada trama de valores estratégicos, económicos, políticos y de pautas sociales y culturales que constituyen las ciudades modernas. Parafraseando a Italo Calvin podemos advertir que en estas "ciudades invisibles" que muestra Hardoy, están varias de las respuestas a las preguntas formuladas por la historiografía contemporánea sobre el desarrollo urbano americano.

Horacio Caride

INDICE

Alberto de Paula:

Carta del Director……...…… 9

Alberto Petrina:

Editorial…….12

Alberto Nicolini:

La traza de la ciudad hispanoamericana en el siglo XVI……...…….17

Rafael Iglesia:

Sarmiento: Imágenes urbanas de París ……...51

Sonia Berjman:

Eugéne Courtois, ese desconocido paisajista……..…….92

Martín Padrón:

Caracas 1928-1958: permanencias y transformaciones
morfológicas durante la primera Modernidad
urbano-arquitectónica en Venezuela……..……114

Juan Pedro Margenat:

Mario Payssé Reyes, un artista del ladrillo…….141

Pablo Doval:

La Hostería "La Solana del Mar" en Punta Ballena, de Antonio Bonet……..... 152

Javier Sáez:

El sueño obsceno, Apuntes sobre una arquitectura popular de Mar
del Plata……163

Notas Bibliográficas: ……196

COLOFON

Esta edición N° 29 de los Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" ha sido preparada con el apoyo de la Secretaría de Extensión de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo en el transcurso del año 1996, y realizada en el marco del convenio entre el Instituto y el Banco de la Provincia de Buenos Aires. El material publicado fue producido durante el Decanato del Profesor Arquitecto Don Juan Manuel Borthagaray.

En este número han intervenido: en el tipeo de los artículos, Marta Berardo, de la Secretaría de Extensión Universitaria (FADU - UBA); en la coordinación, diseño gráfico y diagramación, la Cátedra "Dr. Arturo Jauretche" del Archivo y Museo Históricos del Banco de la Provincia de Buenos Aires; y en la composición, armado de páginas e impresión el Departamento de Servicios Gráficos del Banco, entidad decana de las imprentas argentinas.

Se terminó de imprimir en Buenos Aires,
el 12 de diciembre de 1997.

ARCHIVO Y MUSEO HISTORICOS

del Banco de la Provincia de Buenos Aires

Dr. Arturo Jauretche

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723
I.S.B.N. N° 950-29-051-3