



N° 21

***“Diccionario histórico de
arquitectura, hábitat y
urbanismo en la Argentina”***

Autores:

**Fernando Aliata.
Alejandro Crispiani.
Eduardo Gentili.**

Agosto de 1991

INTRODUCCIÓN

La posibilidad de realizar una investigación que concluya con la edición de un diccionario enciclopédico acerca del hábitat, la arquitectura y el urbanismo en la Argentina, es una tarea que puede erigirse como una contribución importante al avance del conocimiento científico sobre el tema.

La aventura intelectual que supone organizar un trabajo colectivo que implica la investigación y recopilación de material para organizar una obra que reúna aproximadamente 2000 entradas y 1000 páginas de extensión, es un desafío que creemos necesario para la evolución de este tipo de saber.

Hasta el momento no existen en nuestro medio obras de referencia completas que puedan dar cuenta de los contenidos globales de disciplinas como la historia de la arquitectura, del urbanismo y menos aún del hábitat.

Organizar el diccionario supondría, en primer término, unificar el material existente sobre estas disciplinas en forma plural, evitando la dispersión que implica la existencia de un sinnúmero de estudios regionales y locales inaccesibles a la mayoría de los investigadores. En segundo término, serviría para abrir espacios de investigación hacia áreas todavía

inexploradas y además para facilitar el intercambio científico entre los diversos sectores del saber. En tercer lugar, llevar a cabo esta tarea supondría contar con un instrumento que condense el conocimiento y las referencias necesarias para el trabajo de investigación de una serie de disciplinas de creciente relevancia en el campo intelectual.

1. DESCRIPCIÓN DEL PROYECTO.

1.1. Denominación.

Investigación para redactar un diccionario histórico del hábitat, el urbanismo y la arquitectura en la Argentina.

1.2. Estado actual del conocimiento.

La lengua es un instrumento de comunicación social que permite al hombre tener una representación del mundo a través de ella. Por ese motivo a partir del desarrollo histórico de las comunidades, se ha comprendido la importancia de registrar alfabéticamente las palabras utilizadas y dar una explicitación a su significado. Este registro se denomina

Diccionario. Por lo tanto, un diccionario documenta cómo vive y cómo piensa una sociedad. En la actualidad, los

avances científicos y técnicos hacen que los acontecimientos se acumulen y superpongan. Por ello se ha dado fundamental importancia a la sistematización desde el punto de vista lexicográfico de las distintas áreas del saber. La lingüística moderna ha contribuido y así han ido surgiendo diccionarios cada vez más valiosos y actualizados. Los formados, por una lista de voces con su explicación respectiva se denominan semasiológicos (tal sería el caso del diccionario de lengua común). Si a esta lista le incorporamos nombres propios y una información suplementaria sobre el tema, nos hallamos ante un diccionario enciclopédico. En éste, se mantiene el orden alfabético pero se da más importancia, a la divulgación científica. Las distintas áreas del conocimiento científico merecen que los términos utilizados en ellas se vuelquen en un diccionario semasiológico específico, generalmente de carácter enciclopédico.

En el área de la arquitectura se han realizado valiosos diccionarios en Europa y Estados Unidos de América que demuestran la importancia que ha cobrado el tema a partir del siglo XVIII la amplia gama de nuevos conceptos que se van introduciendo en la disciplina que nos ocupa.

Ya en la Enciclopedia de Diderot D'alambert bajo la voz arquitectura se

sistematizaban conocimientos sobre el tema. Posteriormente, la Enciclopedia Metódica, a fines del siglo XVIII, profundiza los conocimientos dando mayor extensión a las voces tratadas.

Es Quatremere de Quincy, como redactor en las primeras décadas del siglo XIX del diccionario Histórico de la Arquitectura, el que contempla, por primera vez, un sistema de remisiones internas de una voz a otra.

Violet Ledouc, algunos años después, escribe un Diccionario razonado de la arquitectura en Francia, retomando así la obra de Quatremere con un signo ideológico diferente, ligado al arte medieval y a la arquitectura gótica.

Estas dos obras fundamentales signan el desarrollo de la sistematización del léxico en nuestra disciplina durante el siglo XIX. En el presente siglo debemos esperar a la desaparición del sistema clásico de arquitectura para que, una vez consolidados los códigos modernos, que implican una masiva incorporación de términos y conceptos, se redacten nuevos y originales diccionarios.

Entre todos ellos, por su extensión y profundidad, cobra importancia el Diccionario Enciclopédico de Architettura e Urbanística, obra colectiva dirigida por Paolo Portoghesi y editada en Roma en 1968.

Sus seis volúmenes abarcan el

desarrollo de la arquitectura universal y aporta la novedad de adoptar el punto de vista del movimiento moderno de arquitectura e incorporar la temática urbanística a este tipo de diccionarios.

A partir de este trabajo que conserva plena vigencia hemos iniciado las investigaciones para planear nuestro proyecto.

En sus documentados volúmenes, el DEAU contiene apenas pocas páginas dedicadas a la arquitectura y el urbanismo y latinoamericano. Este hecho demuestra la falta de una obra de referencia que sistematice los conocimientos sobre el tema, tanto en el campo argentino como en el latinoamericano. A partir de la ausencia de un tipo de obra fundamental para el desarrollo del conocimiento y la investigación en nuestro cupo específico, hemos puesto nuestro interés en el proyecto que motiva nuestra presente investigación.

Si bien se han hecho notables trabajos en el país acerca de la historia de la arquitectura (ver Bibliografía básica), no se cuenta casi con obras de referencia que ofrezcan información sistematizada sobre el tema.

No podemos dejar de citar, sin embargo, los esfuerzos realizados en la década pasada por la revista Summa, que editó la Summa Historia bajo la dirección de Marina Waisman. Esta obra tiene el

mérito de haber sido uno de los primeros trabajos de referencia que pretendía una visión lo más amplia posible del desarrollo de la disciplina en nuestro medio, si bien no se planteó bajo la forma de un diccionario enciclopédico ni abarcó la totalidad de las temáticas de la disciplina.

Una vez planteada esta situación, nuestro interés se centra, mas allá de la redacción de un diccionario que cubra la carencia demostrada, en realizar avances concretos.

Nos interesa la incorporación de la historia del hábitat junto con la historia de la arquitectura y el urbanismo a través de un sistema de interrelación conceptual de tipo tesoro. Para ello será fundamental el aporte de la informática que ocupa un importante lugar en nuestro proyecto de investigación.

1.3 Objetivos.

La obra se propone como objetivo fundamental, en su carácter de texto de referencia, recopilar, sistematizar y actualizar la información existente sobre la historia del hábitat, la arquitectura y el urbanismo en Argentina.

Ante la carencia de un trabajo sistemático acerca del tema que aborde dichos problemas, la realización de esta tarea tiende a generar, fundamentalmente, un instrumento capaz de condensar el

conocimiento y las referencias necesarias para la investigación, el debate y la actividad educativa de una serie de disciplinas de creciente relevancia en el campo intelectual.

Por otra parte su realización servirá a los siguientes objetivos:

-Intercambio de experiencias entre historiadores e investigadores de todo el país, que de esta forma podrán volcar los conocimientos de sus trabajos, muchas veces inéditos o publicados en textos de difícil acceso.

-Realización de investigaciones de buena parte de las áreas y los períodos todavía no tratados en profundidad por la disciplina.

-Recopilación de datos dispersos que adquirirán de esta forma posibilidades de correlación con su contexto inmediato y el posterior desarrollo histórico.

Es nuestra intención que el diccionario sea material de consulta como obra de referencia para investigadores y profesores del área de historia de la arquitectura y el hábitat, arquitectos y estudiantes de arquitectura, además de historiadores en general y otras personas interesadas en las disciplinas históricas. También nos interesa que la obra pueda ser abordada por investigadores extranjeros, para ello creemos conveniente que en el diccionario las entradas sean plurilingües.

Nuestro propósito es que puedan

participar en este proyecto las universidades, los institutos e instituciones de todo el país ligadas a la disciplina. De esta manera se plasmaría una obra de carácter colectivo en la que pueden colaborar profesores, investigadores y becarios.

Pretendemos que el texto, en una primera etapa, tenga como limite el ámbito histórico y geográfico argentino con la posibilidad de extenderlo al latinoamericano. Aspiramos, así a que esta investigación se convierta en un plan piloto para futuros proyectos internacionales.

DELLA PAOLERA, Carlos María (n. Buenos Aires, 1890; m. Buenos Aires, 1960). Argentino, ingeniero civil, urbanista. Sobrino del arquitecto Juan Antonio Buschiazzo e hijo del constructor italiano Cayetano Della Paolera. Es uno de los primeros urbanistas profesionales de la Argentina, de amplia actuación en la década del '30. Elabora Planes Reguladores (ver) para distintas ciudades del país además de impulsar, como jefe de la Oficina de Urbanización de la Municipalidad de Buenos Aires (1932-1939), el Plan Regulador y distintas intervenciones urbanas en Buenos Aires. Contribuye a difundir los principios del "urbanismo científico" en sus conferencias, escritos y otros eventos tales como las Exposiciones Municipales (de 1932 y

1936) y el Congreso de Urbanismo (1935). Entre sus principales proyectos está el diseño y la apertura del tramo central de la Avenida 9 de Julio en Buenos Aires (1937) y una serie de intervenciones puntuales consistentes en la creación de espacios verdes y en la introducción de mejoras en la circulación. Formula además numerosas propuestas para la construcción de Centros Cívicos, (ver) que no se materializan. Crea el Curso Superior de Urbanismo (1948) como postgrado de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. También se lo reconoce internacionalmente por instituir el símbolo y el Día del Urbanismo (8 de noviembre).

Della Paolera se gradúa como ingeniero en la Universidad de Buenos Aires con una tesis sobre infraestructuras urbanas: "Proyecto de provisión de agua para una ciudad de 100.000 habitantes" (1912). En 1920 participa como delegado del: centro Argentino de Ingenieros en el Congreso de la Habitación organizado por el Museo Social (ver). A través de esta institución se vinculara con el medio urbanístico francés, donde cursar, estudios de postgrado bajo la dirección di Marcel Poete. Se gradúa en 1927 en el Instituto de Urbanismo de Paris donde concurre a los cursos de J. Greber, M. Poete, L. Jaussély, otros miembros destacados del Urbanismo trencé fundacional, que dejarán una fuerte

impronta e sus planteos. Su trabajo doctoral: *Contribution á létude d' un Plan d' Aménagement d' Embellissement et d' Extension de Buenos Aires Etude sur lévolution de la ville*, que recibe una mención especial, condensa las concepciones sobre lo urbano que intenta aplicar en s actuación en el país.

La propuesta de Plan regulador que propone en su tesis (1928) se diferencia del Plan de Estética Edilicia (1925) por el rol que le adjudica a la análisis previos y a los estudios evolutivo sistemáticos, Ese rasgo lo distingue también de Plan Regulador de Buenos Aires, que en 1940 conciben Kurchan y Ferrari Hardoy (1940) junto Le Corbusier (ver).

Su retorno a Buenos Aires lo ateta a la Asociación de Amigos de la Ciudad (ver). Desde allí es interlocutor de dos visitantes célebres; Le Corbusier y Hegemann (ver). En 1929 se hace cargo de la primera cátedra de Urbanismo del país en la Universidad de Rosario y prepara junto con Ángel Buido el Plan Regulador de esa ciudad.

Entre 1928 y 1932 dicta conferencias, escribe artículos y trata de influir junto con las Asociaciones (Asociación de Amigos de la Ciudad, Museo Social, Sociedad Central de Arquitectos, Centro Argentino de ingenieros) en los ámbitos de decisión política para que se organice una oficina de

gestión urbana en el Municipio porteño. Se obtiene su creación en 1932 por decreto del Intendente Guerrico y Della Paolera es nominado como primer director. La decisión es ratificada por el Concejo Deliberante (diciembre de 1932). Pero la Oficina estará lejos de ser “el organismo autónomo” del poder político que se pretendía y su rol se reduce a una mínima dependencia con escasos recursos. No obstante su producción será fértil, en investigaciones, propuestas e intervenciones puntuales.

Tributario de las ideas del “urbanismo científico”, Della Paolera pretende instalar la planificación global a partir de las directivas establecidas por un plan regulador. La necesidad de prever y controlar que reivindica esta tendencia es juzgada por Françoise Choay como, “una de las utopías de la ciudad industrial”. Pero sus premisas son coherentes con la racionalización municipal que emprende el Intendente Mariano de Vedia y Mitre (1932-1938), si bien los escasos recursos puestos a su disposición limitan seriamente su capacidad operativa.

Su labor técnica también se caracteriza por intentar incorporar el Gran Buenos Aires (“El Plan Regulador de la Región Bonaerense”, La Razón, 1927) y crear los organismos técnicos autónomos de las decisiones políticas (“Urbanismo teórico y Urbanismo práctico”), Boletín de

Obras Públicas, 1935); brega por la falta de espacios verdes (Buenos Aires no tiene noción del espacio libre” Revista de Sociología Municipal, Urbi et Orbi, 1933), de buena circulación vehicular (“El tránsito y la utilización del subsuelo”, La Nación, 1927, y de un arte y estética”, en la localización de los edificios (“El arte urbano y la Cultura”, “Los edificios públicos deben ser ubicados en parajes alejados”, La Razón, 1937). Sus tempranas preocupaciones por las perturbaciones en las condiciones de vida urbana-ruidos, olores transportes, etc. (“Desnaturalización del Medio Ambiente en la urbe moderna”. La Nación, 1939), le otorgan el rol de precursor de la ecología en el medio local. Cada uno de estos temas marca con su impronta los proyectos concretos que encara la oficina bajo su dirección.

El proyecto y la expropiación del tramo central de la Av., 9 de Julio son de su autoría. El origen de su trazado está en proyectos del siglo pasado pero fue decidido en enero de 1912 mediante la Ley 8855 que preveía una calle de 33m. de ancho. Este criterio fue retomado en el Plan de 1925 que, además, la integraba con las diagonales Norte y Sur (propuesta Bouvard, 1919), configurando sus extremos con dos focos monumentales. Della Paolera, confecciona al respecto dos proyectos sucesivos, en 1933 y en 1937, que proponen sustituir una manzana

completa de 110 m de ancho, creando una “avenida parque” sin edificación. La diferencia entre ellos reside en que el primero se organiza alrededor de una calle de circulación rápida subterránea, en tanto que el segundo las mantiene a nivel evitando los cruces con el subte existente. En 1934, plantea una variante que consiste en la creación de un centro de edificios de Gobierno en el cruce con la Av. de Mayo y dos remates monumentales, sigilares a los que se plantean en el Plan de 1925.

Entre los proyectos alternativos podemos mencionar el de Beretervide (1932), que retoma el proyecto original de una Av. de 33 m flanqueada por una faja continua de edificios de igual altura (8 pisos), y el de Vautier (1933), que reformula esta idea planteando un basamento continuo, de dos pisos, de comercios y jardines, concentrando la edificación en una o dos torres por manzana. Ambos proyectos cuentan con viaria subterráneos resultados permiten leer los modelos urbanos que inspiran a los proyectistas: mientras Vautier es fiel a los principios del CIAM, Beretervide propone una situación intermedia con el proyecto de Della Paolera, que a la manera de un parkway, jerarquiza espacios verdes y de circulación despejados.

La diversidad de propuestas, a las que más tarde se sumarán las de Ángel Guido (monumentalización funcional,

1942) y la de Casenave, Bianchetti y Mallos (1943), muestran la fertilidad urbanística propia de la década en que actúa Della Paolera.

Además desde la Oficina de Urbanización se procede a expropiaciones (Palacio Miró de la Pza. Lavalle), la elaboración de propuestas para la Avda. General Paz, el parque del Sur. También por otra parte, cabe consignar que uno de los temas prioritarios será la confección de instrumentos de control urbano y la descentralización de la gestión. En este sentido se elaboraron, bajo su auspicio, los trabajos preliminares para el levantamiento del catastro (1940) y para el Código de Edificación (1942), además e proponerse sin éxito la creación de centros religiosos, militares, municipales y universitarios.

Dentro de su vasta labor, Della Paolera proyecta también Planes Reguladores para: Mendoza, Tucumán, Mar del Plata, etc., en cuyas universidades periódicamente ofrecía cursos y conferencias. Su curriculum se extingue hacia 1940 por conflictos ideológicos y políticos y se recluye en la Universidad, donde crea el Curso Superior de Urbanismo (1948), a través del cual, continúa difundiendo sus ideas.

Llamativamente en la historiografía local Della Paolera no tiene un lugar relevante. Por un lado es eclipsado por el Plan de Kurchan y Ferrari-Hardoy, y las

tareas que emprende desde 1949 la Oficina del Plan Regulador. Por el otro su figura de “técnico” y no, de “creador” lo recluye en el conflictivo cupo del urbanismo Argentino. (Ver URBANISTA) (URBANISMO)

Bibliografía: Buenos Aires y sus problemas urbanos, DIKDS, Buenos Aires, 1977. Comp. a cargo de P. Randle. Alicia Novick y Raúl Piccioni, Carlos Maria Della Paolera. Buenos Aires 1890-1940 o los orígenes de la profesión de urbanista en la Argentina, Buenos Aires, 1989. Incluye un curriculum y una bibliografía sobre sus escritos.

A. N.

COCINA. Como lugar por excelencia del trabajo tico, la evolución de la cocina y sus ambientes anexos muestra un particular punto de tacto entre las distintas alternativas por las que atraviesa el desarrollo de la técnica y los cambios en los comportamientos y las estructuras familiares.

El tipo característico más antiguo de nuestro país es la cocina con fogón de la casa patriarcal de la colonia, dotada de uno o varios cuartos de almacenamiento y en relación con un espacio a cielo abierto, que suele ser en la mayoría de los casos el patio posterior dedicado a la producción y a las labores domésticas. El tipo de cocina vigente en las viviendas de la alta burguesía de finales de siglo, modifica fundamentalmente las características de este espacio. En primer lugar, se diversifican y se especializan los distintos espacios anexos al lugar de cocinado, tales como bodegas, antecocinas, fresqueras, etc., consecuentemente con la mayor importancia que se le concede a las comidas como evento familiar y social. En segundo lugar, se introduce la necesidad de un mayor control higiénico que se hace posible a partir de los nuevos avances técnicos, como la provisión de agua corriente, el uso de la cocina económica, la disponibilidad de nuevos tipos de material combustible, etc. Un nuevo momento de ruptura tiene lugar alrededor de 1930,

cuando la aparición de la cocina eléctrica permite prescindir de la combustión directa y de sus múltiples requerimientos. Por otra parte, los nuevos artefactos electrodomésticos, a los que se suma un nuevo concepto de ordenamiento de las tareas culinarias, hacen posible la desaparición de muchos de los locales anexos y la reducción dimensional de la cocina propiamente dicha. Este modelo de “cocina moderna” se corresponde con la consolidación en nuestro medio de la familia nuclear, a cuyas muchas variantes se ha tratado de adecuar.

En el plano teórico, las investigaciones más importantes con respecto al local cocina y sus requisitos técnico-funcionales, tienen lugar desde mediados de los años sesenta, especialmente en relación a programas de vivienda masiva. En la mayoría de los casos se trata de una reformulación de los principios de diseño desarrollados en Alemania y Estados Unidos en las primeras décadas del siglo, adaptándolos a los usos domésticos de nuestro medio e insertándolos dentro del marco teórico de las “condiciones de habitabilidad”. Entre los estudios más relevantes, pueden citarse los desarrollados en el ámbito de Bowcentrum Argentina y en el Centro de Investigaciones de la Vivienda de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires.

Dentro del esquema de la “casa de patios”, tipología doméstica urbana dominante durante la época virreinal en la Argentina, la cocina, considerada en muchos casos como un cuarto más, no muy distinto por sus dimensiones, ubicación y características constructivas de las estancias destinadas al alojamiento la servidumbre, se localiza en general en el área de trabajo que constituía el patio posterior de la vivienda. Esta relativa indiferenciación y su vinculación a una zona de trabajo al aire libre, en desmedro a su cercanía a los cuartos principales de la casa, son características del local cocina comunes en gran medida a las organizaciones domésticas de tipo rural. Como éstas, la casa colonial dispone de un cierto terreno para la producción doméstica de alimentos (animales, huertas, frutales, etc.) lugar donde se realizan a cielo abierto muchas de las operaciones de cocción y preparación de los mismos; de allí que se sitúen en tal lugar hornos y fogones y como así también el sumidero y el pozo de agua de la casa. Los almacenes o piezas de depósito para combustible, alimentos y agua, juegan en ciertos casos, como en la llamada vivienda de Prudencio Burgos, un papel relevante en la organización funcional de la morada; superando en mucho las dimensiones del cuarto de cocina y situándose en la más estrecha relación con el acceso y las áreas de recibo.

Sin contar hasta el momento con datos fehacientes relativos a esta época, es posible que la cocina y los distintos usos y espacios accesorios que condicionan este ambiente, mantengan ciertos puntos en común con algunos tipos rurales existentes hoy en nuestro país. Mesadas de madera, cocina a leña construida en mampostería, incorporación de horno del mismo material, etc. son algunos rasgos de esta clase de ejemplos en los que el acto de cocinar es sólo la parte final de una larga cadena de operaciones.

Durante la segunda mitad del s. XVIII, se inicia en Buenos Aires un lento proceso de densificación urbana que determina, merced a la subdivisión y reducción de las dimensiones de las parcelas urbanas, una paulatina desaparición de estas modalidades rurales de habitar, que en otras ciudades argentinas se mantienen vigentes hasta bien entrado el siglo XIX. Al disminuir la superficie de terreno disponible, la casa colonial (ver) tiende a ordenarse y a crecer en altura, destinándose un área cada vez menor del lote a la producción casera. Producto de esa densificación son las casas de una sola habitación con alcoba, destinadas al arrendamiento, que a finales de este siglo se hacen frecuentes en el centro de Buenos Aires. En éstas, cocina y baso, también denominado común, se agrupan constituyendo el par obligado de

habitaciones de servicio que, desvinculadas en gran medida de las restantes, imprimen su carácter al patio único del que suelen estar dotadas este tipo de viviendas.

La “cocina grande con fogón de campana”, como lo describe Lucio V. Mancilla en sus memorias, es quizás uno de los ambientes más característicos de estas nuevas viviendas señoriales de la primera mitad del siglo XIX. Al reducirse el número de tareas domésticas destinadas a la producción, este local y sus dependencias se desprenden de los fondos de la casa y pasan a formar parte del segundo patio. De esta forma comienza a adquirir, como espacio doméstico, características propias que lo constituyen en un ambiguo terreno habitado tanto por la servidumbre como por los dueños de casa.

En ciertos ejemplos posteriores a 1850 que conservan aún la estructura de la casa de patios, como en la residencia Guerrero, construida en 1869 por el Arq. E. Bunge, la cocina y sus cuartos anexos conforman ya una sucesión de espacios netamente diferenciados del resto de los servicios, despegándose del plano tierra y ubicándose en el primer piso junto con las demás habitaciones principales. En este ejemplo, las diversas tareas relacionadas con la alimentación familiar tienden a dotarse de algunos lugares específicos de trabajo; aparecen así despensas, antecomedores y antecocinas, que hacen posible una

reducción de la cocina propiamente dicha.

Hacia finales del siglo, la rápida ascensión de una nueva burguesía que extiende sus requisitos de modernización tanto al habitar doméstico como urbano, trae aparejado por su parte un brusco abandono de los modelos tipológicos en desarrollo hasta el momento. La adopción de nuevos referentes ligados a la tradición residencial francesa del “grand-hotel”, es correlativa, en gran medida, a importantes cambios que afectan la estructura de servicios de la casa en general.

En primer término, comienzan a extenderse paulatinamente desde 1860, el suministro de agua corriente y la conexión domiciliaria de cloacas. Si bien en 1887 sólo el 14 % de las viviendas censadas en la ciudad de Buenos Aires contaban con el primero de estos servicios, ya en 1910 este porcentaje se eleva al 53%. En segundo lugar cabe señalar la aparición y el uso generalizado, durante este mismo periodo, de la cocina económica a carbón o a leña que posibilita un aprovechamiento más intensivo y una mayor higiene en el uso doméstico del combustible.

Dentro del esquema clásico que rige la organización en altura de estos nuevos tipos de vivienda, el plano tierra es donde invariablemente se ubica la cocina. Este primer nivel constituye el basamento de servicios sobre el que se apoya la zona noble de la casa, dando cabida a todas

aquellas dependencias involucradas en el abastecimiento y mantenimiento de la misma, y dotándosela por lo general de un acceso independiente.

Junto con las nuevas normas de comportamiento adoptadas por las elites, que hacen del servicio de la mesa y de las comidas un momento de especial significado social, se establece una mayor especialización en los espacios accesorios a la cocina propiamente dicha. Esta, destinada sólo a la preparación y cocción de alimentos suele hallarse en relación directa con una antecocina, donde se efectúa el guardado y limpieza de la vajilla, y con un comedor de servicio. A su vez, giran también en torno a ella distintas dependencias destinadas al almacenamiento tanto de material combustible (carboneras, depósitos de leña), como alimentos y enseres (despensas para granos, frutas, bodegas, habitaciones conservadoras o fresqueras, coffres-for, etc.). Su vinculación con el comedor principal, ubicado invariablemente en el primer piso, se da por lo general mediante la inmersión de un office entre las habitaciones principales este suele ser un local de regulares dimensiones anexo al comedor y dotado de un montaplatos en relación con la cocina. En él se completa la preparación de los alimentos, sirviendo también como lugar de almacenamiento y lavado de la vajilla más costosa. Este

simple recurso arquitectónico reviste un particular interés por lo que revela con respecto a la ordenación general de la vivienda de la alta burguesía argentina de fines de siglo. Con él se resuelve esta contradictoria necesidad de cercanía y alejamiento de las dependencias de servicio con respecto a los cuartos nobles de la casa, que en el caso de la cocina y sus anexos se ha vuelto particularmente aguda. Si bien era imperioso que los alimentos llegaran a la mesa en óptimas condiciones de presentación y consumo, acordes con lo que podría llamarse un proceso de estetización de todo aquello que rodea a las comidas, por otra parte seguía siendo necesario aislar de las habitaciones donde estas tenían lugar a los locales de cocina y sus habitantes. Esta separación obedecía no sólo a la intención de controlar los contactos entre servidumbre y señores, sino también a la de confinar en un solo sector de la vivienda los “gases culinarios”, como define P. Hary (ver), parodiando un tanto la terminología higienista, a los humos y vapores producidos en la cocina. Contados son los casos que verifican esta organización en su totalidad, siendo ejemplos notorios el palacio Paz o la residencia Anchorena en Buenos Aires. Sin grandes variaciones, aunque simplificada, esta ordenación se repite en el tipo “petit-hotel”, modelo de vivienda frecuente en los estratos altos y medios de

nuestra sociedad ante las primeras décadas del siglo. Igual que el “palais” del que deriva, el “petit-hotel” tiene de este su organización en vertical, tardo por lo general con una primera planta semienterrada, en la que conviven servicios y locales destinados al ocio personal, como ser billares, salas de lectura etc.

La casa de renta (ver) es también deudora en, más de un aspecto de la configuración espacial y ambiental del “hotel privado”, tratando de reproducir en una sola planta muchas de las situaciones típicas de aquel. Las dependencias de servicio, que casi sin excepción forman el contrafrente de estas edificaciones se contraen en un sólo sector dotado de un acceso propio. La cocina en general pasa a jugar un papel más destacados ya que, a falta de un hall de servicio, es común encontrar en relación directa con ella uno o más dormitorios destinados al personal doméstico. En lo que respecta a su vinculación con el comedor y el resto de los lugares de recibo, prevalece una tendencia a tratar de alargar los recorridos intercalando entre ambos sectores, espacios sucedáneos de la cocina propiamente dicha, tales como offices, comedores íntimos, antecomedores, etc. Tales lugares ofician en cierta forma de filtros con el objeto de interceptar olores, visuales y cualquier otro tipo de relaciones. Cuando las posibilidades de lote no

permiten la ventilación a contrafrente, suelen recurrirse a patios de aire y luz, aceptados en general por casi todos los reglamentos de Construcción de la década de 1910. Estos principios enunciados pueden constatarse en innumerables ejemplos de la vasta producción de casas de renta de principios de siglo; muestra tardía pero casi paradigmática de los mismos, es el edificio de Montevideo 1600 de Buenos Aires, proyectado y construido por C. Caveri (ver).

En la denominada “casa chorizo” (ver), tipo habitacional común entre 1880 y 1930 en los sectores medios y bajos de nuestra sociedad y frecuente en las áreas urbanas de baja densidad, cocina, baño y water closets conforman, siguiendo en gran parte la tradición de la casa de patios pre y post-colonial, un bloque desvinculado en alto grado de las circulaciones principales de la casa y en estrecha relación con los fondos del terreno. Aún teniendo en cuenta que el esquema de estas viviendas es muy flexible, no es inusual que la cocina se conecte sólo exteriormente con las habitaciones a servir por medio de la galería principal. Esta segregación y agrupación de los servicios responde a varios motivos: menor extensión de las cañerías primarias que desembocan en el pozo ciego excavado en el terreno natural de los fondos del lote, aislación de los cuartos cuya atmosfera podía llegar a ser

contaminante, siendo probable, también, que hayan gravitado ciertas tradiciones de comportamiento doméstico no siempre de origen local. De esta forma, conviven en este tipo algunos rasgos rurales o premodernos con un criterio de concentración de servicios que por razones distintas tenderá a hacerse general posteriormente.

Cualquiera sea la tipología en consideración, los Reglamentos de Construcción de las ciudades argentinas vigentes en las primeras décadas del siglo, dividen a la casa en dos ámbitos netamente definidos: “locales habitables” y “locales no habitables”. Incluida dentro de estos últimos, la cocina y sus dependencias, al igual que los otros espacios destinados específicamente al trabajo doméstico como cuartos de planchado o costura, no constituyen para la época habitaciones en sentido estricto. Las nociones de habitar y trabajar se muestran en esta clasificación en gran medida como incompatibles, dando por supuesta una separación en las actividades que tales nociones involucran, aún cuando en la mayoría de los casos tal separación no se hace efectiva.

Durante la segunda y tercera décadas de nuestro siglo, la reducción del personal de servicio y las nuevas disponibilidades técnicas tienden a hacer más “habitable” al trabajo doméstico. La cocina, ya como centro de dicho trabajo, se convierte en un

tema específico de diseño condicionado por ciertos requisitos técnicos. Usando una expresión que en los años treinta se convertirá en todo un programa, ya en 1917 P. Hary se refiere a la cocina como un “laboratorio químico”, regido por principios propios de ventilación, iluminación e higiene. Si bien los inconvenientes derivados el uso de la combustión directa de carbón, petróleo o leña resultan insalvables, el perfeccionamiento de las técnicas de ventilación por medio de conductos o chimeneas hacen posible una extracción más eficiente de los gases desprendidos. Asimismo se preconiza la adopción de ciertos acabados que garanticen la impermeabilidad y fácil limpieza de todas las superficies: mayólicas y estucos para las paredes, mármol para las mesas de trabajo, mosaicos para los pisos. Es indudable que la prédica higienista (ver: HIGIENISMO) y el peso de los modelos hospitalarios, con su preocupación por la asepsia del aire y de los objetos, juegan un papel importante en estas transformaciones que permiten hacer de la cocina un lugar con mejores condiciones para ser habitado. A su vez, los esquemas de distribución de las tipologías citadas tienden a hacerse menos rígidos, especialmente en el caso del “petit-hotel” y otros tipos de vivienda unifamiliar de categoría media, en los que paulatinamente se tiende a ubicar los

servicios formando una sola planta con las habitaciones de recibo.

La idea de cocina pensada como espacio higiénico, da paso al modelo de “cocina moderna” desde los inicios de la década del treinta comienza a difundirse en nuestro país y que linde a hacer de tal lugar un verdadero espacio eficiente”, prototípico en gran medida de las cualidades que deben regir a la casa moderna en su totalidad. Esta noción tiene su origen en las experiencias desarrolladas en diferentes ámbitos de Estados Unidos y Alemania durante los años veinte. En Norteamérica, la preocupación en torno a la racionalización de los trabajos domésticos y los espacios de la vivienda específicamente destinados a ellos, data ya de mediados del siglo XIX. Durante las primeras décadas de nuestro siglo, los trabajos e investigaciones de Christine Frederick, primero, y de Lillian Gilbreth, posteriormente, posibilitan la formación de un modelo teórico y práctico de cocina-laboratorio que sienta las bases para el diseño de este espacio en las décadas siguientes. Diversos arquitectos y diseñadores europeos, como J. J. P. Oud, Grete Schute-Lihotzky, Walter Gropius y otros profesionales del Bauhaus introducen este modelo en el marco más general de la vivienda moderna y sus teorías. De acuerdo a una definición ya clásica de Sigfried Gideon el concepto de cocina

laboratorio obedece a tres principios básicos de diseño: división en centros de trabajo (almacenaje y conservación; limpieza y preparación; cocinado y servicio); superficies de trabajo continuas sin variaciones de altura en su plano y unión de los utensilios y enseres con su lugar de utilización. La cocina es caracterizada como un espacio de máxima eficiencia regido por una triple exigencia de economía: economía de espacio, economía de tiempo y economía de movimientos. La sucesión de cada una de las operaciones a realizar para la preparación de alimentos y el cuidado de la vajilla, la ubicación de enseres y elementos de trabajo y la distribución de gabinetes y artefactos, son objeto de un pormenorizado estudio que tiende a hacer cada vez más de la cocina un momento de diseño privilegiado dentro de la vivienda.

Nociones en general tomadas del trabajo fabril que sugieren la cadena de montaje, como la continuidad de la superficie de trabajo y la racionalización de los movimientos, son introducidas de esta forma en el ámbito de la vida cotidiano hogareña y de las tareas del “ama de casa”, figura recurrente, tanto en el campo de la arquitectura como en el de la publicidad, que comienza a ser considerada como el principal operador del confort doméstico y exclusivo destinatario de la “cocina moderna”.

Este modelo, teórico en principio, se incorpora en nuestro medio disciplinar formando parte del conjunto más general de ideas y postulados que definieron en los años treinta a la Arquitectura Moderna. Su primer mentor en la Argentina fue quizás Wladimiro Acosta, (ver) que en su libro *Vivienda y ciudad* (1934) publica la llamada “cocina de Frankfurt”, paradigma de espacio funcional doméstico. En las teorías de Acosta, la cocina constituye una instancia más de la reformulación general a que es necesario someter todo el hábitat del hombre contemporáneo, desde la escala doméstica hasta la urbana. Sin exclusión de este tipo de posturas, en general se tiende a ver en nuestro medio a este nuevo modelo como una manifestación más de la estética vanguardista basada en el principio de lo útil. Aún una revista como *Sur*, publica entre otras imágenes de la nueva arquitectura, el diseño de una cocina realizado por W. Gropius.

El paso fundamental que permite, si no la consolidación de este modelo, al menos hacerlo posible, es la introducción de la electricidad en los hogares argentinos desde finales de los años veinte. Indudablemente todas las posibilidades del confort moderno pasan por este hecho, que tiende a generalizarse en los años 1930-1940 y cuyas consecuencias no pasan desapercibidas para la época, como lo demuestra la proliferación de escritos y

exposiciones (como la muestra sobre la “Casa Electrica” de 1936) tendientes a difundir las nuevas posibilidades abiertas por el electro-confort en nuestro país. La adopción de la electricidad (ver) como principal fuente de energía doméstica, hizo posible, allí donde se contó con la misma, la desaparición de la cocina económica y con ella, la erradicación del ámbito de la casa de la combustión directa y sus muchos requerimientos, tanto en lo que respecta a almacenaje de material como aislación del lugar donde se producía. La cocina moderna se estructura, entonces, en base a los artefactos ya imprescindibles: cocina eléctrica y “frigoríficos”.

A partir de este momento es posible diferenciar dos líneas de desarrollo que afectan al ambiente en cuestión. La primera de ellas es la referida a los objetos-artefacto que sufren durante la década del treinta un continuo proceso de perfeccionamiento y adecuación al resto del mobiliario culinario. Este proceso, dado por la adopción de los distintos modelos introducidos por las compañías norteamericanas, alemanas y francesas que inician la producción masiva de electrodomésticos en nuestro país, se desenvuelve con relativa autonomía de las también cambiantes condiciones espaciales de la cocina en tanto que local doméstico. Las modificaciones de ésta, tanto desde el punto de vista dimensional como de su

inserción dentro de la vivienda, constituyen la segunda de las líneas de cambio ya señaladas. En ella resultan determinantes las nuevas teorías de la casa moderna, que al ser aplicadas conviven, en la mayoría de los casos, con diversas persistencias relativas a la organización espacial heredadas los tipos predominantes a principios de siglo.

En referencia al primero de estos procesos de cambio cabe señalar que, previo a la adopción de los tipos modernos de cocina, el equipamiento de misma estaba constituido por muebles tales como aparadores, alacenas, etc. cuya naturaleza en nada difería de los restantes de la casa, componiendo en general un cuadro mas o menos heterogéneos y discontinuo de objetos, ordenado por la ubicación central de una mesa o, en no pocos casos, de una cocina económica diseñada para ser utilizada rodeando todo su perímetro. “El modelo de cocina moderna tiende, por el contrario, a excluir todo elemento mueble. En los primeros ejemplos se recurre, siguiendo un “procedimiento largamente preconizado por la arquitectura moderna, a empotrar en mampostería bajomesadas y placares para almacenamiento de enseres, práctica usual que alcanza también a la “frigidaire, cuyos primeros modelos fueron “diseñados para ser embutidos en los muros. Posteriormente el uso de tabiques y paños de mampostería se limita, dando

lugar a la fijación de piezas completas de mobiliario.

Paralelamente, los diseños de la cocina eléctrica y de la frigidaire se perfeccionan rápidamente hasta lograr una completa adecuación funcional y planimétrica con bajomesadas, alacenas y demás partes fijas del amoblamiento. Para dar cuenta de este proceso, cuyas muchas alternativas se prolongan hasta nuestros días, bastaría con observar la evolución del artefacto cocina, desde los primeros modelos de finales de los años veinte similares a una pequeña mesa sobre la que se apoya un anafe y el volumen cúbico del horno, hasta los ejemplos más sofisticados de los últimos años treinta que respetan en un todo los planos que marcan las mesadas, ubicando hornos, parrillas y berlinesas bajo la batería de discos de calentamiento.

Por otra parte los requisitos higienistas de impermeabilidad de las terminaciones, mantienen toda u vigencia extendiéndose sobre todo al mobiliario e incorporándose nuevos materiales, en especial metales como el acero inoxidable o chapa enlozada. Innumerables ejemplos tanto de viviendas individuales como de departamentos para renta, ilustran esta profunda renovación de uno de los espacios más representativos de lo doméstico y que abarca por igual a la alta arquitectura y a la producción media.

Aunque las variadas opciones vigentes en esta época parecen casi no haber interferido en la difusión de la cocina moderna, es en las obras del Racionalismo donde se hacen más ostensibles todas sus posibilidades funcionales y estéticas. Es quizás en aquellos casos en que la disponibilidad de espacio es reducida, donde mejor se encarnan las características de la cocina-laboratorio. Ejemplos de particular calidad de diseño, son los que se encuentran en la casa de departamentos en Buenos Aires (Callao y Quintana) de D. Duggan, que ilustran las variadas fórmulas de aprovechamiento de un espacio mínimo.

Esta transformación que de hecho implica la desaparición de muchos de los locales anteriormente anexos a la cocina, trastorna a su vez e servicio de la vivienda en general convirtiéndose en una pieza clave para el surgimiento de nuevos tipos. En lo que respecta a la casa de renta (ver) ya desde los discursos de la publicidad se entiende que la cocina eléctrica constituye un dispositivo técnico fundamental en la constitución de la misma. Aún así, en muchos ejemplos de los años que van de 1930 a 1940, la disposición de las dependencias de servicio debe bastante a ejemplos de décadas anteriores, manteniéndose aunque con importantes cambios, la secuencia cocina-antecocina-office-comedor principal. Ya a finales de los treinta, el segundo de estos lugares rara

vez aparece, siendo usual dotar a la cocina de un pequeño espacio externo que sirve de lavadero y que la vincula con un dormitorio de servicio. La exigencia de una mayor eficiencia en el uso del espacio, conduce a un redimensionamiento de todos estos locales, operación en cierta medida sancionada por el Código de Edificación del año 1942, que permite una altura y un lado mínimo mucho menores que anteriormente para los locales de segunda categoría entre los que se encuentra la cocina. Aún siendo la vivienda unifamiliar de las clases media y alta el campo más dúctil y ávido para desarrollar las posibilidades del confort moderno, éstas se reflejan más en la adopción de las nuevas técnicas y en el diseño particularizado de los distintos elementos y ambientes, que en la organización en sí de las distintas estancias de servicio. En aquellas donde tienen lugar las tareas de alimentación, el principio de la compartimentación espacial usual en las primeras décadas del siglo, sigue en parte vigente. En uno de los primeros ejemplos de vivienda racionalista en Argentina, como es la casa de Belgrano (Buenos Aires) de Alberto Prebisch de 1932, se observa que la vinculación entre la cocina y sus anexos, ubicados en planta baja, con las habitaciones principales ubicadas en el primer piso, responden a una modalidad de ordenamiento bastante corriente a principios de siglo, se trata, no

obstante, de un caso excepcional, ya que el desarrollo en una misma planta de los locales de recibo y de los distintos ambientes lucrados en el proceso de alimentación (comedores, cocina, antecocina etc.) tiende a convertirse en un rasgo de modernidad y racionalidad rara vez contradicho.

Desde finales de los dos cuarenta la cocina a se consolida, tendiéndose paulatinamente concentrar en un solo local todas las operaciones para la preparación de comidas, naciendo en algunos casos el office como resabio de la antigua disposición. Coincidentemente con la revisión del concepto de cocina laboratorio que se produce principalmente en los Estados Unidos y que adquiere en estos años una cierta difusión en nuestro país, comienza a ser frecuente un desdoblamiento del lugar de comer, dando cabida a un comedor diario, que pasa a remplazar a los otros anexos de la cocina. Con estos cambios, desaparecen de los últimos vestigios en la estructura espacial de servicios de la casa moderna, de las modalidades domésticas de principios de siglo.

Las variaciones que a partir de ese momento se presentan, quedan siempre referidas a la posibilidad de unión o compartimentación de la secuencia cocina/comedor diario/comedor/living. (ver) La tendencia a hacer de éstos

ambientes un continuum espacial, está presente en mayor o menor grado, en las obras más vanguardistas de los años cincuenta y en casi toda la producción media de los sesenta. Entre las primeras, podría mencionarse la casa B de las cuatro viviendas en Martínez (prov. de Bs. As.) proyectadas en 1943 Vivanco, Bonet y Peluffo, donde los límites los ambientes de la secuencia mencionada son o virtuales.

Innumerables razones, tanto técnicas como relativas a los usos y comportamientos domésticos locales, hacen sin embargo, de la cocina, el local más resistente al principio de compenetración espacial. Soluciones más cercanas a estos usos, pero no menos comprometidas desde el punto de vista arquitectónico, son las ensayadas en muchas de sus viviendas por E. Sacriste (ver). En la casa Schujman, por ejemplo, se apela a una neta separación entre estar-comedor y cocina-comedor, preservando a este último par del juego espacial de la triple altura en que participan casi todos los locales restantes.

Pocas son las modificaciones técnicas de importancia que afectan al diseño de la cocina desde los años sesenta. El modelo consolidado; rígido y flexible a la vez, admite con facilidad los cambios de las modalidades estilísticas de mobiliario o la proliferación de los artefactos para el equipamiento doméstico, que se registran

durante esta década y las siguientes. A su vez, el temprano proceso de emplazo de la energía eléctrica por el gas de red o envasado para todas las operaciones de cocción, se completa ya durante los años setenta, cuando el 89% de las viviendas del país queda dotado de este servicio.

Bibliografía: Eduardo Hary: Curso de Teoría de la Arquitectura, en Revista de Arquitectura, Oct. de 1916; Norberto Muzio: La cocina, Buenos Aires, 1957; Luis Morea: Condiciones de habitabilidad de la vivienda en función de las necesidades ecológicas humanas, FAU/UBA, Buenos Aires, 1965; Horacio Pando: El desarrollo de la vivienda en Argentina, en SUMMA, agosto 1967; M. Schteingart y D. Fernandez: Equipamiento de interés social. La cocina, Buenos Argentina, Buenos Aires, 1974; Diego Lecuona: Hacia una teoría de la vivienda a través de los usos familiares, en Summarios No. 8, Buenos Aires, 1977; José María Pesa : Las viviendas virreinales, en SUMMA, febrero 1978; Diego Lecuona : La vivienda de criollos y extranjeros en el siglo XIX, San Miguel de Tucumán, 1984; Rafael Iglesia : La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1990 hechos y testimonios, en SUMMA No. 211, abril 1985, y en Primeras Jornadas de Historia de la ,Vivienda en Buenos Aires, Buenos Aires, 1985; Pancho

Liernur : El paradigma de la casa de renta (mimo), IAA, Buenos Aires, 1990.

A. C.

HORMIGÓN. Piedra artificial obtenida por el crecimiento de un mortero de cemento o cal implica adición de grava, piedras y escoria. Difícilmente se usa el mortero de cemento puro, excepto en algunos revestimientos de piso, por su tendencia a rajarse como consecuencia de las sucesivas dilataciones y acciones que experimenta según su estado higroscópico

El mortero normal se compone de un volumen de cemento p \acute{o} rtland por tres de arena, mezclados en seco; se a \acute{n} ade luego agua para formar la pasta. Se agregan enseguida las piedras en proporci \acute{o} n de uno a dos, se remueve en forma manual (con palas) o mec \acute{a} nica (en mezcladoras y hormigoneras). As \acute{i} preparado, se vierte en un molde generalmente de madera llamado “encofrado” a parte hueca corresponde a la construcci \acute{o} n que se desea ejecutar (Ver: ENCOFRADO) a medida se vierte se apisona por capas para evitar los huecos. Su resistencia, de 400 Kg./cm 2 m \acute{i} nimo medio, var \acute{i} a con la dosificaci \acute{o} n, las porciones de los materiales intervinientes, la calidad del cemento, la granulometr \acute{i} a de los \acute{a} ridos y la edad del hormig \acute{o} n.

Hormig \acute{o} n armado. Aunque el hormig \acute{o} n simple, conocido desde \acute{e} pocas tempranas, es altamente resistente a la compresi \acute{o} n, su resistencia a la tracci \acute{o} n es relativamente baja. Para corregir esa deficiencia se ide \acute{o} la manera de mejorar su uso introduciendo en su masa varillas de

hierro redondo de manera que ambos materiales trabajen est \acute{a} ticamente de acuerdo. Las varillas se colocan de manera que soporten el trabajo de tracci \acute{o} n, mientras que el hormig \acute{o} n trabaja a la compresi \acute{o} n. La difusi \acute{o} n del hormig \acute{o} n armado signific \acute{o} una verdadera revoluci \acute{o} n en las t \acute{e} cnicas de la construcci \acute{o} n.

Hormig \acute{o} n pretensado. Mejora la resistencia del hormig \acute{o} n armado extendiendo antes del fraguado del hormig \acute{o} n la armadura compuesta por alambres de acero de alta resistencia (12000 Kg/cm 2 promedio). Esto provoca una tensi \acute{o} n del hormig \acute{o} n que le permite resistir cargas muy elevadas. Su invenci \acute{o} n tuvo notables consecuencias para la prefabricaci \acute{o} n en hormig \acute{o} n armado. (Ver: PREFABRICACION)

Historia del Hormig \acute{o} n armado en la Argentina. La introducci \acute{o} n del hormig \acute{o} n armado o cemento armado, como inicialmente se lo llam \acute{o} en nuestro pa \acute{i} s, data de fines de la d \acute{e} cada del ochenta. La rev \acute{a} lida de una patente alemana es obtenida en marzo de 1888, pero luego es anulada; en noviembre del ‘89 se otorga patente local a la “aplicaci \acute{o} n del cemento armado para la construcci \acute{o} n de edificios, etc., fijos o, port \acute{a} tiles” a nombre de Jos \acute{e} Monier, rev \acute{a} lida de la francesa. Se trata de una fecha temprana, ya que reci \acute{e} n en el ‘77 Monier patent \acute{o} en Francia: sus vigas de H $^{\circ}$

A°, aunque sus otros elementos no estructurales reconocen fechas anteriores; a partir del '85 sus patentes son explotadas en Alemania por Wayss y Freitag, empresa que actúa en la Argentina desde fines de siglo; Coignet y Hennebique industrializan el sistema en la década del '90 y paradójicamente, considerando las tempranas investigaciones al respecto, recién desde 1897 se difunde en Inglaterra. A pesar de esto, la difusión del sistema en la construcción local debía esperar aún varias décadas. Diversos motivos contribuyen a este retraso. Por un lado, la persistencia de los modos locales de construcción en lo referido a la arquitectura habitacional. Para el censo del '95, la mayor parte de las ciudades están construidas en ladrillo, adobe, y madera en menor proporción. Las nuevas técnicas están ejemplificadas por el hierro, aplicado en las construcciones industriales y en el equipamiento urbano. Sin duda, la importancia de la tradición inglesa en este aspecto en nuestro país, tradición renuente a incorporar el hormigón armado, constituye otros de los motivos atendibles para la tardía difusión de este sistema. En las obras de infraestructura locales (especialmente en las referidas a los sistemas sanitarios "e hidráulicos), ya se hacía por entonces una amplia utilización del cemento y del hormigón simple. Anteriormente en 1854, el ingeniero

Pellegrini (Ver) se ocupó del proceso de obtención de la "piedra de sillería artificial" que proponía obtener con 15 partes de cal hidráulica disuelta, 90 partes de arena y 20 partes de pedrezuelas. Hornos de cal y "tierra romana" existían desde la década anterior. Pero el cemento natural que entonces pretendía obtenerse no podía competir con las ventajas del artificial tipo portland, y es así como la mayor parte de la infraestructura sanitaria se construyó con cemento importado. La ausencia, entonces, de una producción nacional de cemento conspiró también contra la difusión del hormigón armado. Sin embargo, su tecnología y el reconocimiento de sus ventajas comienzan a propagarse con lentitud antes de esta fecha; testimonios de esta diseminación lenta pueden hallarse no sólo en la literatura especializada de la época sino también en algunas experiencias notablemente avanzadas como la del ingeniero Domingo Selva. (Ver) Selva publica ya en 1901, en los Anales de la Sociedad Científica Argentina, su artículo "El cemento armado y los poderes públicos", en el que reseña las ventajas de este procedimiento constructivo sobre los usuales en el país. Estas se resumen en ventajas económicas (la posibilidad de producir cemento local y evitar los royalties que implicaba principalmente la construcción en hierro), simplificación

técnica, que permitiría el uso de mano de obra no especializada (con lo que adelanta un tema clave para la difusión de este sistema en los treinta, en el marco de la taylorización de la producción) y posibilidades estéticas acordes con la modernización, especialmente en el sentido de la desaparición de las estructuras masivas en función de una mayor sutileza. Las referencias de Selva son, sin duda, francesas. Desde el '90 está preocupado por este problema. En 1896, junto con el ingeniero Usnardi, presenta en la Exposición Nacional de la Industria una "piedra artificial" de su invención; en 1902, a cargo del proyecto y dirección del nuevo teatro Casino, incorpora H° A° en la estructura; se considera, que esta obra es la primera utilización del sistema en el país con esta magnitud. En 1903 presenta en la Exposición agrícola y Feria caballar varios artículos rurales de H° A°, entre ellos postes de alambrados. En la primera década de este siglo es responsable de la construcción con el mismo procedimiento de los pabellones de la Facultad de Agronomía y Veterinaria. Como en este caso, debemos tener en cuenta que gran parte de la aplicación de esta innovación técnica está realizada por Selva como empleado del Estado. Así, mientras integra el Departamento de Obras Públicas de la Municipalidad porteña, ensaya por primera vez la utilización del H° A° en la

construcción de puentes en el modesto puente japonés del Rosedal, en Palermo. La aplicación más generalizada que se verifica en la época con respecto al empleo del H° A° es su utilización en fundaciones. Al mismo Selva cabe el mérito de ser el primero en experimentar plateas de este material en las fundaciones de los excepcionales Molinos Harineros y Elevadores de Granos de la Compañía Molinera del Río de la Plata, cuya rapidez de ejecución es alabada en la Revista de Ingeniería (1902). Es pionero también en la ideación de sistemas antisísmicos, para los que aconseja también el H° A°. Junto con el ingeniero Ludovico Ivanissevich, proponen en 1904 un sistema con barras diagonales y armadura compenetrada solidariamente para resistir temblores, lo que les vale un premio de la Sociedad Científica. La obra de Selva, si bien avanzada para la época, no debe considerarse una excepción. La Revista de Ingeniería pública series sistemáticas de artículos técnicos firmados por profesionales generalmente alemanes sobre aspectos de la construcción en H° A°, que oscilan desde instrucciones para el cálculo hasta consideraciones precisas sobre las posibilidades expresivas del material. Hacia 1915, las altas y elegantes torres que coronan edificios de renta u oficinas en el centro de la ciudad de Buenos Aires comienzan a construirse en el nuevo

sistema: en la de Alsina y Entre Ríos se verifica la primera aplicación de vigas reticuladas tipo Vierendeel de H° A°; la modernista torre de la Confitería del Molino (Gianotti, 1916) ostenta una estructura con su misma forma, de gran impacto en la época, dirigida por el ingeniero Carlos Laucher, de la Geopé. Esta y otras empresas grandes, en general de origen alemán, adquieren un particular impulso en la posguerra e intervienen decididamente en la difusión del H° A°. (Ver: INDUSTRIA DE LA CONSTRUCCION) Pero el impulso principal está dado por la aparición de grandes fábricas nacionales de cemento que en poco más de una década alcanzan una producción que supera a la importación. (Ver: CEMENTO)

Las aplicaciones principales del hormigón simple y armado en los años veinte y treinta dependen estrechamente de la obra del Estado, especialmente en lo que atase a obras sanitarias e hidráulicas. Muchas veces son de dimensiones ciclópeas, como el tanque elevado de San Luis, construido por OSN en 1923, el mayor de Sudamérica en su momento ocupa un lugar cada vez más relevante dentro de las obras públicas la construcción de la red vial, en la que el hormigón y, a partir de los cuarenta, el suelo-cemento, desplazan a los otros materiales.

No cabe duda del papel innovador del

Estado en materia de estas introducciones tecnológicas desde principios de siglo; sin embargo, los impulsos de racionalización productiva que de él provienen en la década del treinta resultan un factor decisivo para la definitiva aceptación del hormigón armado, que se convertirá en la técnica más difundida en la construcción del país, sustituyendo en pocos años a las estructuras de hierro. Muchos de los motivos de esta aceptación vertiginosa, de los cuales ya se era consiente en la época, están íntimamente relacionados con este afán racionalizador. A mediados del treinta, el ingeniero industrial Bava, desde las páginas de La Ingeniería, comentando el cambio “tan grande y fundamental de la construcción porteña, vinculaba estrechamente la racionalización de los procesos (y sus consecuencias en la economía de obra y el aumento de la renta del suelo) con la difusión de la técnica del H° A°, que simplificaba los procedimientos, aceleraba la ejecución (ya se fabricaban cementos de fragüe rápido nacionales), reducía el peso (la mampostería pasa en esos años a sus dimensiones actuales), permitía un cálculo g global por metro cuadrado, favorecía la formación de empresas nacionales. La optimista visión de Bava no alcanza a evaluar dos consecuencias. Por un lado, un fuerte proceso de monopolización de la construcción: datos de 1945 nos indican

que, si bien proliferan pequeñas empresas de construcción, el mayor volumen construido está en manos de unas pocas grandes empresas vinculadas a su vez con la producción cementera. Por otro lado, el sentido de la taylorización del trabajo en obra implicó la descualificación obrera, con las consiguientes consecuencias no en forma económica o gremial, sino también en la morfología de los productos: es de esta década el definitivo abandono de la pericia ornamental. En forma paralela a estas modificaciones en la industria de la construcción, pero también con gran importancia en relación con la utilización racional de las potencialidades del H° A°, se asiste a la especialización de las capas profesionales y a la consecuente difusión de métodos de cálculo, ensayo y normalización en el área de esta tecnología. La investigación en este campo no era novedosa en el país: laboratorios de experimentación de materiales existían desde principios de siglo en Buenos Aires y La Plata; los principios de cálculo hiperestático fueron publicados en castellano en 1915; y en cuanto a las normas, si bien los pliegos de condiciones de OSN de 1914 atendían más bien a otros usos del cemento que a su utilización como ligante del hormigón armado, “algunos reglamentos especialmente avanzados, como el del Joint Committee on Statistics “specifications for, Concrete and

reinforced concrete (USA, 1916, trad. Castiñeiras, 1918) y las normas alemanas se conocían en castellano desde antes del veinte. Pero el verdadero impulso de difusión, la adaptación de las normas locales a los requerimientos más avanzados y los laboratorios dirigidos fundamentalmente al ensayo del H° A° se verifican a partir de 1930. En el 1931 OSN modifica sus pliegos de condiciones en función de la utilización del H° A°; en 1935 se publica en el primer texto completo sobre el sistema en el país; y a partir de los dos cuarenta, especialmente impulsada por la creación del Instituto del Cemento Portland Argentino (Ver), se consolida una investigación sistemática en esta área de estudios. De estas décadas fructíferas han quedado excelentes ejemplos de arquitectura de H° A°. Por un lado, posibilitó el desarrollo local de la tipología de rascacielos, algunos de los cuales se contaron, en su momento, entre los edificios más altos del mundo construidos con: esta tecnología.

Esta exposición del progreso en términos de magnitud, generalizada internacionalmente, dio como resultado, sin embargo, algunos de los mejores ejemplos de Arquitectura Racionalista local, como el SAFICO, el Comega o el Kavanagh. Este último, construido entre 1934 y 1935 en un tiempo record por la Empresa Argentina de Cemento Armado,

se ajustó en su estructura a las condiciones de las normas alemanas. Proyectado este por Carlos Laucher y dirigido por el ingeniero Schwartz, contaba con un sistema de tabiques contraviento por primera vez utilizado América Latina (ver: SANCHEZ, LAGOS Y DE LA TORRE). La utilización extensiva del hormigón armado permitió además la elaboración sistemática de tipologías en edificios de renta que se consolidan luego de la sanción de la ley de Propiedad Horizontal (1948). Un papel clave en este sentido le cabe a Antonio U. Vilar, afán normativo se amplía a la temprana elaboración de prototipos de vivienda mínima en ferrocemento (ca. 1940), adelantando así el extendido uso que se hará de este material en la prefabricación de viviendas durante los dos sesenta y setenta en el país. (Ver; VILAR, ANTONIO). Podemos decir que el crecimiento de muchas ciudades durante esos dos se construye en hormigón armado, utilizando el material más en un sentido de economía de obra que en el de sus posibilidades expresivas. Pocos casos argentinos pueden citarse dentro de las búsquedas de aprovechamiento de las cualidades plásticas del hormigón armado. Entre ellos se destaca la obra de dos ingenieros que trascendieron el ámbito local: José Luis del Pini (1897-1962) y Asando Williams (1912-1989). Del Pini ya se había destacado desde fines del '20 con

su Mercado de Abasto Proveedor (1928), donde el H° A° estructural se combina con elementos premoldeados en este material; el detalle de estos elementos en el encuentro entre dos bóvedas resulta expresivo de la perfección técnica y formal de su trabajo. El club Boca Juniors (1932) alcanzó tanta popularidad como el mercado. Se trataba de una solución difícil por lo estrecho del terreno; por ello concibieron audaces bandejas en voladizo. Boca Juniors se cuenta entre los primeros de los grandes estadios construidos en H° A° que proliferan entre las décadas del treinta y el cuarenta. Pero Del Pini asienta la dirección de sus investigaciones en los años '50-'60, en el marco de la introducción de nuevas técnicas, nuevos métodos analíticos y nuevos lenguajes vinculados con el H° A°. Especialmente importantes por su influencia en las búsquedas lingüísticas de los cincuenta, que pretendían escapar de una excesiva normalización ortogonal sin abandonar la centralidad de la expresión técnica en la obra, son las experiencias con hormigones livianos, aceros de alto límite de fluencia y hormigones pretensados, que permitieron una masiva industrialización de elementos de H° A°, pero sobretodo un avance sustancial en las investigaciones sobre estructuras laminares, es decir, grandes superficies sin apoyos intermedios que trabajan por formas. Las investigaciones de

del Pini son simultáneas a las de Torroja en España y Candela en México. En el Club Boca Juniors la plataforma para saltos ornamentales se resuelve con una delgada lámina de hormigón tensionada con tensores ubicados en las barras de anclaje de las barandas; el natatorio debía ser completado con tribunas de gran capacidad bajo un recinto “de abrir y cerrar con arcos oscilantes de 100 m de luz libre (1935). Sus investigaciones sobre hormigón preformado y fibrocemento autoportante (un material de su invención que debía combinar transparencia y resistencia) se aplicaron en establecimientos fabriles como Italar y Gomicuer entre el ‘50 y el ‘60. En el Hangar en Pilar, la estructura de grandes luces es resuelta con pequeños elementos prefabricados, se logran así resolver la requerida protección contra las bubas. Williams hizo menor hincapié en la invención técnica, sin desecharla, pero, en cambio realizó algunas de las obras de mayor perfección entre las que intentaron la identidad entre racionalidad estructural y estética de la forra. Desde la lámina curva de la famosa casa del puente, cuya parábola invierte el perfil de la hondonada que cubre, el gran pórtico de hormigón armado que proyecta para el edificio de oficinas en Esmeralda y Paraguay o el proyecto para el aeropuerto de Buenos Aires, Williams juega el núcleo de sus obras a un solo elemento estructural que la

caracteriza y resume, donde se conjugan los factores técnicos y artísticos; y este elemento es siempre pensado en hormigón armado. William también realizó investigaciones “.avanzadas en elementos de posible repetición, como las bóvedas autoportantes ensayadas junto al ingeniero Pizzetti en el Instituto de Ensayo de Materiales de la Municipalidad de Buenos Aires, que debían utilizarse en la serie de hospitales de la provincia de Corrientes. También cabe a Williams el mérito de ser de los primeros en utilizar el hormigón en su textura original aunque con un trabajo cuidadoso, que difícilmente pueda compararse con las intenciones de exhibir el material en bruto en la década del sesenta. La superficie del hormigón de la casa del puente, un hormigón especialmente dosificado en función no sólo de su resistencia sino también de su acabado, está martelinada y tratada con ácidos para permitir que los áridos aparezcan en la superficie. En los dos sesenta asistimos a un doble movimiento en el cual el hormigón, como material y como estructura, alcanzará un nuevo papel protagónico. Por un lado, no puede desvincularse la exhibición del hormigón desnudo, con las huellas de un encofrado elaboradamente rústico en su superficie, de una reacción contra el excesivo perfeccionismo técnico de los dos cincuenta. Por otro, en vinculación con los

nuevos movimientos sociales, la prefabricación en hormigón alcanza en el país una difusión excepcional. Las experimentaciones de décadas anteriores hablan posibilitado que el principal problema de la prefabricación: la destrucción del carácter monolítico de las estructuras de hormigón armado, fuera salvado, principalmente gracias al pretensado. En el clima del desarrollismo, ingresan en el país sistemas de prefabricación, especialmente franceses, como el Caus, que se aplican en vivienda masiva y en construcciones industriales. Los encofrados deslizantes posibilitan también alcanzar una racionalización en las estructuras de hormigón-armado que multiplican las posibilidades imaginadas en décadas anteriores. Pero también los años sesenta y principios de los setenta son los años de elaboración de sistemas locales de envergadura más modesta pero más acordes con la realidad del país, que intentan combinar el extendido sistema de autoconstrucción con las ventajas de la racionalización constructiva. La estructura básica de hormigón con la libertad de cerramiento es una de las toreas más difundidas de enlazar variedad con repetición. El H°A° continúa siendo el sistema mas difundido de construcción en América Latina y Argentina, aunque desde aquellas décadas no puede verificarse ninguna innovación digna de mencionarse.

Bibliografía: Para la documentación sobre los personajes individuales se remite también a la voz correspondiente. Se consultaron principalmente revistas, ya que no hay literatura secundaria al respecto; esta aparece diseminada en articulas. Las colecciones consultadas son: Revista de Arquitectura; La Ingeniería; Revista Técnica: Anales de la Sociedad Científica Argentina; Boletín del Cemento Portland; Sueca; Revista de la Cámara, Argentina de la Construcción. También se consultaron los censos nacionales de 1895, 1914, 1935. Datos aislados aparecen en algunas, publicaciones sobre los ingenieros, como: Sommi, Luis, Los capitales alemanes en la Argentina, 1945; Historia, de la Ingeniería Argentina, CAI, 1981; Schávelzon, Daniel, Historia de la Construcción en la Argentina, Cámara Argentina de la Construcción, 1983.

G. S.

CIAM, EQUIPOS ARGENTINOS. Los CIAM (Congres Internacionaux d' Architecture Moderne) fueron creados en 1928 en La Sarraz, Suiza, por una serie de figuras claves de la Arquitectura Moderna, (Giedion, Le Corbusier, Gropius, entre otros), con el objeto de comparar e intercambiar experiencias realizadas en distintos países y difundir las propuestas de la nueva arquitectura. Han sido considerados como uno de los momentos más altos del desarrollo del urbanismo "racionalista" o "funcionalista", sobre todo a partir de la "Carta de Atenas" que, como producto del IV Congreso de 1933 se transformó en un símbolo de la asociación.

Fueron delegados CIAM por Argentina: Wladimiro Acosta (1934-1939) (ver), Jorge Ferrari Hardoy (1947-1951) (ver), Amancio Williams (1947-1951) (ver). Antonio Bonet (ver), residente en Argentina, se ocupó de la formación de un grupo CIAM en Uruguay en el mismo momento.

Aunque la participación de arquitectos argentinos no fue destacada en las reuniones en si, es importante considerar que la asociación no se limitó a los congresos ya que creó una red de relaciones personales, de intercambios y reflexiones, donde la arquitectura latinoamericana (y dentro de ella la argentina) tuvo una presencia activa, sobre todo en el realineamiento de posiciones y

en el viraje ideológico que se produce en la asociación en la posguerra.

En cuanto al interés despertado por los CIAM en Argentina, se limitó a ciertas figuras "de punta" del debate arquitectónico. En tal sentido baste señalar que las revistas de arquitectura no siguieron sistemáticamente sus actividades y propuestas, aunque difundieron noticias esporádicas y se ocuparon de sus miembros individualmente. Para contribuir a explicar esta situación, pueden señalarse las siguientes cuestiones características del campo disciplinar argentino:

-La existencia de otras organizaciones internacionales competidoras con los CIAM, sobre todo los Congresos Panamericanos de Arquitectos, que iniciados en, 1919, proponían el panamericanismo, en oposición al internacionalismo.

-El profundo arraigo que tenían en nuestro medio otro tipo de formaciones en el urbanismo, como la francesa tradicional en el caso de Carlos Della Paolera (ver), o la del urbanismo anglosajón como en el caso de José M. Pastor (ver). Los CIAM, en cambio, nucleaban a arquitectos sin una formación específica en urbanismo o planeamiento, hecho que no siempre estaba bien considerado en sectores que defendían la especificidad de tal disciplina.

Los CIAM se formaron en 1928 sin

participación de miembros latinoamericanos; sólo Neutra figuró como representante de USA. Pero ya tempranamente en 1930, el secretario Giedion propuso a Gregori. Warchavchik (radicado en Brasil) la formación de un grupo latinoamericano, a partir de los consejos de Le Corbusier (ver), quien había viajado a Brasil y Argentina en 1929. En 1935, Acosta, apoyado por Neutra, propuso a los CIAM la formación de un equipo argentino, desestimando de esta forma la idea de un grupo latinoamericano. Ya en 1933 el estudio Stok y Stok (ver) había manifestado su interés por vincularse con la asociación.

Acosta intentó constituir la delegación argentina en base al estudio citado y también a Fermín Bereterbide, Lean Douge, Alberto Prebisch y Ernesto Vautier (ver). Pero como en otros casos latinoamericanos durante la década del treinta, las relaciones no parecen muy luidas ni conducen a resultados destacables.

Esta situación comenzó a cambiar cuando Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan colaboraron con Le Corbusier en el proyecto para el plan de Buenos Aires (París 1938), y se vincularon además con el catalán Antonio Bonet, formado junto a José Luis Sert y, colaborador de Le Corbusier, En 1939 fundaron el grupo Austral (ver), con claras referencias a su

interés en vincularse con los CIAM, cuya actividad estaba paralizada por la guerra.

Al iniciarse los congresos de la posguerra, (1947, Brigwater, VI CIAM) se encontraban presentes Ferrari Hardoy y Jorge Vivanco, a la vez que se aceptó a Williams como delegado. Como corolario de este congreso se editó la obra *A Decade of New Architecture*, que intentaba ofrecer un panorama de los desarrollos arquitectónicos de sus miembros durante el periodo signado por la guerra. Allí se reproducen obras de los arquitectos citados y otros, como Eduardo Catalana (ver). Como otras obras latinoamericanas, éstas eran consideradas como ejemplo de los cambios operados en el debate arquitectónico que señalaban una nueva dirección: la Arquitectura Moderna intentaba articularse con las tradiciones y particularidades locales. Este proceso culminó en la década del cincuenta con lo que Giedion llamó el “nuevo racionalismo”, una refundación de lo moderno y del internacionalismo sobre nuevas bases, más ligadas a la diferencia que a la homogeneidad. Este cambio, al que se agregó la valorización de los aspectos estéticos y culturales de la arquitectura y el urbanismo, es indisoluble de las figuras que dominan los CIAM durante la posguerra: Sert, Giedion y Le Corbusier. El primero y el último, además, eran los líderes CIAM más vinculados con

latinoamérica, y los defensores de una política de ampliación de los CIAM incorporando nuevos países y grupos. El congreso de Brigwater propiciaba una “bienvenida a los jóvenes” como símbolo de esta nueva política, política que, como es sabido, terminaría llevando a la organización a su disolución entre 1956 y 1959. Si estas eran las condiciones culturales y estratégicas del debate interior de las CIAM que posibilitaban la inserción franca de América Latina, también existían aquí circunstancias que auguraban una vinculación exitosa. En efecto, durante la década del cuarenta, en la mayor parte de los países de la región, la ideología de la planificación física penetró en el Estado con niveles de éxito y orientaciones diversas.

En el caso de Buenos Aires, durante la intendencia peronista de Siri, se constituyó en 1947 el Estudio para el Plan de Buenos Aires, bajo la dirección de J. Ferrari Hardoy, con el objeto de llevar a la práctica el Plan elaborado junto a Le Corbusier en 1938. Se contrató a E. Natan Rogers como asesor y se realizó el intento de incorporar a Le Corbusier.

También el grupo de Tucumán, nucleado alrededor de Jorge Vivanco y del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Tucumán, a partir de 1946 intentó constituir un equipo CIAM, aunque la relación con la asociación fue

menos sistemática que la del grupo porteño, posiblemente por la influencia que ejercieron allí los italianos de la revista *Metron*, miembros de la Asociación por la Arquitectura Orgánica, cuyas relaciones con los CIAM eran tensas.

Pero este momento, de aparente consolidación de la vinculación entre los CIAM y los equipos argentinos fue breve. En efecto, a partir de 1951, el equipo argentino fue considerado por la asociación como “grupo en reorganización”, categoría aplicada a los integrantes que no tenían una participación activa o no cumplían con los requisitos de forma exigidos.

Los motivos de la disolución de este vínculo fueron complejos, ya que involucran tanto las particulares condiciones del equipo argentino, como las situaciones de otros grupos latinoamericanos y también del propio desarrollo de la asociación, que en la posguerra parecía no encontrar un rumbo claro y coherente como el que había logrado en sus primeros años de existencia. Teniendo en cuenta estos tres núcleos de problemas, pueden puntualizarse las siguientes cuestiones:

a) Por un lado, la disolución del EPBA por parte de la nueva gestión política municipal y el languidecimiento del proyecto Tucumán a partir de 1952, que dejaron los equipos sin sustento dentro del Estado y deterioraron la relación con los

líderes del CIAM.

b) Por otro, la situación crítica que comienza a vivir América Latina desde el punto de vista económico en los años cincuenta, una vez finalizado el período de bonanza que había generado la guerra. Así, la región dejó de despertar el interés de los arquitectos de los países centrales como un posible campo de proyección; interés del que quedan como testigos múltiples proyectos no realizados de Le Corbusier, Sert o Breuer.

c) Por último, puede hablarse de desinteligencias más amplias entre los líderes y los arquitectos de los países periféricos. Estos últimos manifestaban un interés en las propuestas urbanísticas de los CIAM previas a la guerra y dudaban sobre el valor y la pertinencia de los virajes producidos posteriormente; para ellos, los CIAM estaban representados por la Carta de Atenas, como símbolo de los intentos de control global de la ciudad, más que por los temas de la posguerra como el corazón de la ciudad” (VIII CIAM, Hoodesdon, 1951), ligados a la cultura o a la estética. Los problemas cuantitativos, las grandes cuestiones del crecimiento urbano, la industrialización de la construcción (temas europeos de preguerra) seguían teniendo actualidad en América. La propia idea de internacionalismo en arquitectura, aún en las formas abiertas en que estaba planteada por los CIAM en la posguerra, aparecía así

una vez más, cuestionada. La ampliación del número de sus miembros, una forma de llevar el “internacionalismo” hasta sus últimas consecuencias, también mostraba sus límites, ya que terminaba albergando tal cantidad de diferencias y expectativas distintas que imposibilitaban el diálogo y la confrontación sobre bases comunes, objetivo central de estos congresos de trabajo.

Sin embargo, entre contradicciones y paradojas, lecturas extemporáneas y desinteligencias, las teorías CIAM a través de la propia asociación o de las obras de sus líderes, marcaron buena parte de las ideas sobre la arquitectura y la ciudad de figuras claves de la Arquitectura Moderna en la Argentina, en las que la perspectiva del internacionalismo, en sus acepciones cambiantes constituyó un motor para pensar los problemas locales.

En el caso de Acosta, la influencia CIAM puede leerse en sus investigaciones sobre vivienda masiva, en relación a las reflexiones del II CIAM, referidas a la vivienda del existenzminimum (Frankfurt, 1929) (ver vivienda mínima). También puede observarse en sus utopías urbanas de alta densidad, como en los ensayos sobre el city-block (1928-1936) (ver), cuyos referentes son Hilberseimer y Le Corbusier. Su ciudad lineal, en cambio, parece inspirarse en otro líder CIAM: Richard Neutra y su “rush city returned

(1923-1933). A la intervención de Acosta en Nuestra Arquitectura durante la década del treinta se debe también la difusión de algunos textos clásicos CIAM como el de Gropius “Conviene la edificación baja, mediana o alta?”, en 1934, tomado de la publicación del III CIAM Rationelle Bauweisen (Bruselas 1930); comentarios al IV CIAM, traducidos de la revista Batir en 1935 : “A propósito de la ciudad funcional”; la conferencia de Le Corbusier en Atenas “Aire, sonido y luz” (1934), entre otros. En 1936 Walter Hylton Scott, saludaba desde un editorial de la revista la formación del “CIRPAC en Argentina”, invitando a los interesados a integrarse al grupo liderado por Acosta (ver Nuestra Arquitectura).

En el caso de Austral, ya se ha citado su manifiesto y el Plan de Buenos Aires de 1938, que fue presentado en el VII CIAM de Bérgamo en 1949 y publicado en A Decade of New Architecture. Además, debe destacarse el Plan Regulador de Mendoza de 1940, ganador de un concurso de anteproyectos donde el equipo se presentó con el aval de Le Corbusier, aunque éste no participó en su elaboración.

A partir de la formación del EPBA, se publicó en forma fragmentaria la Carta de Atenas en la Revista de la Municipalidad de Buenos Aires (diciembre de 1947), cuya publicación completa se realizó recién en 1957 a cargo de Amancio

Williams y traducida por Delfina Gálvez de Williams para la Editorial Contemporánea (ver: Nuestra Arquitectura).

Con respecto a los proyectos específicos realizados por el EPBA, es importante el caso del Barrio Bajo Belgrano de 1949, presentado también al CIAM de Bérgamo, y publicado aquí tardíamente por la Revista de Arquitectura en 1953 (No. 329). Se trataba de una urbanización para 50.000 habitantes, basada en unidades de habitación cuya referencia es la obra de Le Corbusier (sobre todo Nemours, 1934), pero también las reflexiones CIAM referidas a las “neighbours-units”, tema introducido en el CIAM de Brigwater, que trataba de introducir modificaciones en las propuestas de los años treinta, buscando la creación de unidades urbanas con equipamiento colectivo de dimensiones, adecuadas evitando la vivienda aislada sin relación con otras funciones urbanas.

También Catalana proyectó un superbloque para la Dirección Municipal de la Vivienda, el “Río de la Plata”, en este mismo momento, junto a otras propuestas similares encaradas por la repartición (ver monoblock).

En el caso de Antonio Bonet, debe destacarse la creación del movimiento OVRA (Organización de la Vivienda Integral en la República Argentina), en

1943, donde también colaboran A. Williams y E. Sacriste, propugnando la introducción en el Estado de criterios urbanísticos y habitacionales modernos y presentando un proyecto de viviendas pabellonales en Casa Amarilla. Estos tres últimos proyectos parecen resultar en gran medida de lecturas bastante estrictas de los maestros (en especial Le Corbusier), y de los postulados de la Carta de Atenas, aún bajo los matices indicados para el caso del Bajo Belgrano. En cambio proyectos posteriores de Bonet presentan actitudes más libres y flexibles, sensibles a valores diferentes de los requerimientos estrictos de la construcción masiva. Tal es el caso de la urbanización para Punta Ballena (Uruguay, 1945), publicado en *A Decade of New Architecture*, donde fue el propio tema (vivienda de vacaciones y centro recreativo) quien permitió otro tipo de experimentaciones.

Pero también puede observarse en este sentido el Plan de Remodelación del Barrio Sur que Bonet realizara para el Banco Hipotecario en 1957 (ver Banco Hipotecario). Allí se evidencia la influencia de las propuestas de Sert para América Latina, en especial el Plan de Chimbote que Sert presentó en el CIAM de Bérghamo. La idea de “tapiz urbano” de Chimbote y las altas densidades intentaban recrear a partir de elementos modernos un clima urbano mediterráneo, a la vez que a

través del diseño de las supermanzanas se trataba de lograr una articulación del sector a transformar con el resto de la ciudad. Estas problemáticas fueron características de las propuestas y reflexiones CIAM de la posguerra, en las que los trabajos de Sert fueron centrales.

Bibliografía: No hay bibliografía específica sobre el tema CIAM en Argentina; sobre aspectos parciales pueden verse: Federico Ortiz y Miguel Baldellou, *La obra de Antonio Bonet, Buenos Aires, Summa 1978*; Pancho Liernur y Pablo Pschepiurca, “Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929-1949”, revista

Summa No. , 1987. Sobre CIAM pueden consultarse: Siegfried Giedion, *A Decade of New Architecture*, Zurich 1951; Reyner Banham, “CIAM”, *Thames and Hudson, Encyclopedia of 20th. Century. Architecture*, Londres, 1963; Giorgio Ciucci, “Il mito Movimento Moderno e le vicende dei CIAM”, *Casabella* No. 463/64, nov./dic. 1980; Auke van der Woud et al, *Het Nieuwe Bouwen International*, Delft University Press, 1981.

A. B.

BUSCHIAZZO, Juan Angel (n. Pointivrea (Piamonte) 1846; Buenos Aires, 1917). Italiano, arquitecto. Por el tamaño de su obra y su actuación institucional Buschiazzo es uno de los profesionales académicos más importantes entre los que de 1870 a 1914.

Llegado al país a los 4 años, recibió su título en 1818; siendo el segundo otorgado en Buenos Aires después de Ernesto Bunge (véase). Hijo de “un maestro mayor albañil, sus primeros trabajos se hicieron en el estudio de Nicolás y José Canale, (véase) constructores importantes de la época. A partir de 1865 colaboró con ellos en la construcción de la Iglesia de la Inmaculada de Belgrano, la que luego terminaría por sus propios medios. De allí en más comenzó su amplia labor profesional que implica múltiples y variadas actividades. En electo, la obra de Buschiazzo es enorme a tal grado que no existe aún una lista completa de ella, ya que además de su práctica liberal de la profesión, trabajó en instituciones del Estado, organismos técnicos, políticos y culturales para los cuales hizo proyectos, modificaciones a otras obras, ampliaciones, remodelaciones, agregó o quitó partes; también hizo planos de reconocimiento del estado de ciertos edificios e informes de todo tipo, por lo cual se le han atribuido edificios de los que no hay absoluta seguridad. Fue el

arquitecto predilecto de la intendencia de Torcuato de Alvear. Por su inserción social, sus obras y los comitentes que se las encargó, Buschiazzo es el arquitecto más representativo de la generación del “80 (ver). Entre sus realizaciones se cuentan los Cementerios de la Chacarita, Belgrano y Recoleta; en este último, el pórtico de entrada y la capilla del Asilo de ancianos anexo; también haría la remodelación de Plaza Francia en estilo grotesco (ver) como complemento de éstas obras. Construyó y modificó varios hospitales en Buenos Aires: el actual Ramos Mejía, las obras iniciales del Muñiz (1882), el Borda (1885), el Italiano (1896), el Rawson (1885) y el Durand (1909); proyectó parte del hospital Rivadavia y asesoró en su construcción. En Paraná construyó el Hospital San Martín (1908); también hizo los de General Rodríguez (1913) y Mar del Plata (1913); terminó en Buenos Aires la iglesia de La Piedad y la del Carmen, construyó también la de Lincoln y amplió la de Adrogué. Para el patronato de la infancia hizo también en la capital varias obras, entre ellas la Escuela de” Artes y Oficios, el Asilo de Expósitos y su hospital, en la calle Balearte 1119 (1897-1903). Levantó dos mercados modelo, en San Telmo y en Salguero y Guemes; el Banco de la Provincia en La Plata, el banco Hipotecario y el de Italia y el río de la Plata, todos en la city porteña. A esta

extensa lista podemos agregar obras como la Bolsa de Comercio, en Plaza de Mayo, hecha conjuntamente con José Mariani, las casas para obreros de las Heras y Puyrredón y de Guemes y Oro, el edificio para el diario La Nación (San Martín 350), el Departamento Central de Policía, hecho con Francisco Tamburini (ver) en 1884, la Escuela Superior de varones en Arenales 1160, la escuela Centenario de Paraná hoy Museo (1906), la Escuela Graduada de Niñas de Gualeguaychú y su Hospital cercano (1906 y 1913), los edificios para renta de Rodríguez Pela 166 y Callao 573, el Cementerio de Gualeguaychú y varias obras para las Hermanas de Dolores en Belgrano. Para ellas construyó el Asilo del Perpetuo Socorro en Olazábal y Vidal, y el Hogar para Nidos situado en Monroe y Obligado; para las Hermanas de los Desamparados proyectó un edificio en Flores e hizo dos asilos en Devoto (1899 y 1904).

Otro de los aspectos notables de la obra de Buschiazzo en su actuación como urbanista: llevó a cabo la delimitación de tres grandes barrios, en los que proyectó edificios públicos, pocos de los cuales fueron luego construidos, ya que se trataba de meros fraccionamientos especulativos.

El primero fue Saavedra (1873), que incluía 304 manzanas, y en el cual la obra de saneamiento y renivelación del terreno fue importante. Luego hizo Villa Alvear

(1888), hoy en Palermo de 110 manzanas; más tarde, su trabajo más importante, que luego fue Villa Devoto (1899), donde el trazado sobre la base de una Plaza central y diagonales marcó un momento interesante, ya que extrañamente se rompió con la cuadrícula rígida tradicional.

En cuanto a su adscripción a organismos públicos, podemos citar su gestión para Torcuato de Alvear y para el municipio de Belgrano. Para el primero trabajó entre 1880 y 1887 en la Oficina de Ingenieros. Allí firmó 55 proyectos, levantamientos, reconocimientos de edificios, redactó un reglamento para el funcionamiento interno y la Ley de Adoquinados, hizo varios informes técnicos, en especial el de los teatros y el de seguridad. También trabajó en otras instituciones culturales y religiosas, como el Consejo escolar, la Comisión del Templo de Belgrano y su Cementerio; fundó la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos y fue Concejal de la ciudad; en 1882 hizo varios proyectos a escala urbana, como las avenidas Norte-Sur y la Circunvalación, que los años transformarían en las avenidas 9 de Julio y General Paz.

Fue socio fundador de la Sociedad Central de Arquitectos (Ver) y su presidente entre 1888 y 1891; tras ser reorganizada la Sociedad en 1901, fue nuevamente presidente hasta un año más

tarde cabe destacar también en su carrera la concepción de varios proyectos de tipo ingenieril, ya que siempre le preocupó el problema de los servicios urbanos: existen muchos escritos suyos sobre sistemas de desagues, cloacas, letrinas, pozos de desagote, uso de basura y cloacas para mejorar las tierras y diversos aparatos para los edificios públicos. Una lista de las viviendas de tipo unifamiliar construidas, que van desde grandes palacios a petits hotels, dan cuenta de su éxito, profesional y del grupo de comitentes a los que estaba ligado: Alvear (San Fernando), Ocampo (Av. Alvear), Unzué Alvear (Callao y Las fieras), Palacio Devoto (Reconquista), Martín y Herrera (Victoria), Ducasson (Piedad), Ocampo (Sarmiento y Uruguay), Caride (Cabildo entre Pampa y Sucre), Amadeo y Giusti (Rivadavia y Callao), Olguer (Plaza de mayo), Corti (Paseo de Julio; 25 de Mayo y Tucuman), Sauze (San Martín), Viale (Pellegrini y Juncal), Llasbi (Cerrito y Juncal), Saguier (Moreno), Nóbrega-Avellaneda (Arenales), Mendoza (Callao y Las Meras), Buschiazzo (Callao), Toledo (Callao), Bernasconi (Av. de Mayo), Berrenechea (Callao), Legarreta y Cóorea Morales, todas ellas en Buenos Aires.

La obra de Buschiazzo es quizás única en el país, no sólo por la cantidad excepcional de sus edificios hechas o proyectadas, sino por la envergadura que

ellas suponen esto le significó no sólo ser el arquitecto más conocido de la época, sino el mas distinguido en cuanto a su prestigio. La gestión junto a Alvear, con quien compartió todas las ideas acerca de lo que significaba la renovación urbana a cualquier precio, fue polémica; la demolición de la Recova, el Cabildo, el edificio de la Municipalidad, el proyecto de demoler la pirámide de Mayo, la apertura de la Avenida de mayo, fueron todos muy combatidos por importantes sectores de la población, no sólo por su significado sino también por lo inconsulto de las decisiones. De esta manera, Buschiazzo aparece como el mejor representante de esa generación del “80 que transformó profundamente ciudad en pocos años con obras que, por lo menos en la arquitectura estatal, aún continúan en uso.

D. S.

TEATRO. Edificio destinado a la representación pública de diversos géneros dramáticos y musicales.

Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las dos primeras décadas de este siglo, la enorme producción de ámbitos teatrales se debió al auge masivo de las representaciones operísticas y de prosa, guardando en la Argentina estrecha correspondencia con el desarrollo tipológico internacional. Habiendo sido concebido el teatro como lugar de difusión cultural, práctica del ocio y contacto social, es a partir de la aparición de nuevas sedes alternativas (el cine, el club, etc.) cuando se produce, a partir de la década del '30, la progresiva disminución de su hegemonía.

Las propuestas inscriptas en la modernidad han desarrollado hasta el presente valiosas alternativas tanto en lo técnico como en lo funcional, morfológico y simbólico. Sin embargo más allá de la transformación técnica operada en casi todas las salas existentes, la escasa producción de nuevos edificios no ha alcanzado a consolidar la imagen pública del teatro moderno.

El crecimiento de las actividades teatrales en el Río de la Plata durante el siglo XVIII desligadas de las “rígidas festividades de la Iglesia” que se desarrollaban en las plazas en forma de autos sacramentales durante las

solemnidades religiosas, llevó a varios particulares de Buenos Aires a solicitar autorización al gobierno para abrir un teatro. La inauguración del primer ámbito teatral se produjo en 1756, pero el funcionamiento de locales de espectáculos hasta comienzos del ochocientos fue muy intermitente. En efecto, esta primera sala desapareció en 1761 y hubo que esperar hasta 1783 para que se materializara una segunda, incendiada nueve años más tarde. Dicha sala, conocida como Teatro de la Ranchería, estaba ubicada en la esquina de las calles actualmente denominadas Alsina y Perú. Se trataba de un modesto ámbito construido con adobe, paja y madera, creado por iniciativa del virrey Vértiz, destinado al “entretenimiento de la población” y al sostenimiento de la Casa de Niños Expósitos. Tenía forra de galpón techado a dos aguas y, dentro de su modesta disposición, presentaba un auditorio estratificado socialmente, de acuerdo a la tradición hispánica. Constaba, en efecto, de lugares reservados para las autoridades, dos sectores diferenciados de plateas, palcos y cazuelas. Esta última era una modalidad de origen no del todo aclarado (pareciera derivar de los moros) y su función era destinar una parte de la sala exclusivamente a las mujeres. Esta separación, que se completaba con localidades exclusivamente para hombres, resultaba incomprensible a los viajeros que

llegaban a Buenos Aires en el transcurso del ochocientos. Esta particular costumbre perduró durante todo el siglo pasado y continúa aún vigente en el Teatro Colón.

Incendiado el antiguo teatro, debió esperarse varios años hasta que en 1803 el Consejo Real encargó a la Academia de San Fernando (ver) la preparación de un proyecto para Coliseo en Buenos Aires, indicando que debía ser “moderado y ceñido a lo preciso”. Ubicado en la esquina de las calles actualmente denominadas Rivadavia y Reconquista, se comenzó a construir durante el gobierno del virrey Sobremonte pero las obras se interrumpieron durante las invasiones inglesas. Se intentó proseguirlas durante el gobierno de Martín Rodríguez, a cargo de Prospero Catelín (ver), y luego de Felipe Senillosa (ver) durante la gestión de Dorrego en 1828. Esta construcción fue, como luego se verá, la base para las obras que encaró Pellegrini en 1852 para el Teatro Colón.

En 1804 se inauguró (en la esquina de Reconquista y Cangallo, frente a la iglesia de La Merced) el llamado Coliseo Provisional, construido mientras durasen las obras del edificio antes mencionado. En este caso se trataba nuevamente de un simple galpón techado a dos aguas, cuya modestia suscitaba sorpresas en los viajeros, quienes esperaban encontrar algo más en consonancia con los restantes

aspectos edilicios de la ciudad. Como característica singular aparece ya en este teatro la compra de abonos, por parte de los espectadores de las localidades preferenciales, característica que signa aún hoy salas como el Teatro Colón a diferencia de las salas europeas.

Teniendo como base este ámbito, durante los años del período independiente comienza el auge de la actividad teatral y operística en Buenos Aires, que según un viajero inglés “substituye las rígidas festividades religiosas por inocentes esparcimientos”.

La Junta de Gobierno establecida en 1810 dispone, como parte de la concepción iluminista de “igualdad” que acompaña a su ideario, la supresión de lugares de privilegio en el teatro para el gobierno. Esta medida, que en el ámbito local no implicó rupturas formales, provocó, en cambio, en Francia una vuelta al teatro de hemiciclo, de modo de eliminar radicalmente la estratificación social. De tales ideas surgieron obras como el Teatro de Bensançon, de Ledoux, el de Vincenzo Ferrarese, las ideas de Francesco. Provisional constituyó en Buenos Aires prácticamente el único ámbito para representaciones teatrales hasta la inauguración del Teatro de la Victoria en 1838. Esta nueva sala, lugar preferido durante el gobierno rosista, estaba ubicada

en la actual Hipólito Yrigoyen entre Tacuari y Bernardo de Irigoyen. El proyecto era de Santos Sartorio (ver) y presentaba una austera fachada neoclásica, que muestra la consolidación de los principios de “regularidad” impuestos en Buenos Aires en la década anterior. Este teatro superaba la capacidad del Coliseo Provisional, con 500 localidades distribuidas en varios niveles.

Si bien posteriormente a este emprendimiento se inauguran teatros más pequeños, hay que llegar a 1852 con el proyecto de Pellegrini (ver) para el Teatro Colón, para encontrar un desarrollo asimilable al teatro europeo del ochocientos. En este caso, sobre parte de los muros del inconcluso Coliseo iniciado a comienzos de siglo, Pellegrini superpuso estructuras de hierro fundido para columnas, vigas y cubierta, según una tradición iniciada con el teatro de Burdeos de Víctor Luis (1777) y utilizada con cierta frecuencia en Europa frente al peligro de incendios.

De ese modo Pellegrini pudo además ampliar las dimensiones de la sala, que alcanzaba 22 m de ancho con una boca de escena de 12 m de embocadura. Con este proyecto aparece en la Argentina el primer desarrollo en gran escala, con todas las características del teatro denominado “a la italiana”. Estas, con referencia al Colón, consistían, en primer lugar, en la

disposición del vestíbulo, sala y escenario en forma lineal y de ancho similar (el teatro alía Scala de Milán inaugurado en 1788 puede considerarse el paradigma). Sala y escenario, dada la mayor altura que presentan respecto al resto de las dependencias, aparecen cubiertos por techos a dos aguas que sobresalen como elementos de composición. Desde el acceso principal puede entrarse en palcos y plateas, mientras que para la cazuela y la galería existen accesos diferenciados con el fin de no mezclar los diferentes estratos sociales del público. La platea se ha convertido ya para esta época en un lugar de privilegio, a diferencia de los antecedentes locales y de gran parte de los ejemplos europeos (donde existía una amplia zona para permanecer de pie). La característica principal que define al llamado teatro a la italiana del francés (la otra gran vertiente tipológica) es la proporción entre las superficie de locales de acceso y descanso respecto a la de la sala. El primer tipo presenta una reducida superficie de halls, vestíbulos (llamados *ridotti*) y foyers, varias veces menor a la de la sala, mientras que en el teatro a la francesa la relación llega casi a invertirse (teatro de Burdeos, de Louis, Comedia Francesa, de Peyre y Maylly, con excepciones tales como el de Lyon, de Soufflot o la Opera del Palais Royal, de Moreau Desproux, para culminar con la

Opera de Paris, de Charles Under, en la que se inspiraron numerosos edificios como los teatros municipales de Río de Janeiro y San Pablo). El Colón de Pellegrini se adscribía al primer tipo, siendo consecuentemente su desarrollo de locales de reunión, acceso y descanso algo exiguos. De todos modos, el edificio estaba recorrido por un sistema de escaleras que daban acceso en algunos casos a todos los niveles (las de incendio, las de acceso a galería) y en otros, se interrumpían en los últimos niveles a que están destinadas a comunicar (la de los palcos).

El foyer aparecía ubicado encima del vestíbulo y en correspondencia con uno de los niveles de palcos, que adquiría así el mayor grado de privilegio (se encontraban ubicados aquí los palcos destinados a las autoridades).

La sala presentaba forma de herradura, perfil que constituía una alternativa de diseño entre la “U”, la campana o elipse trunca, los más habituales durante el siglo XIX. El tamaño del escenario del teatro de Pellegrini es característico para la época, ya que su volumen es algo inferior al de la sala (fue creciendo a lo largo del siglo hasta duplicar a esta cien años después). Siguiendo con las características propias de los modernos teatros de la época, el ancho y la altura del escenario del Colón duplican los de la boca de escena para permitir el desplazamiento

de los decorados y utilerías hacia ambos costados y a la parte superior de la embocadura escénica. Por otra parte, la sala configura su forma de herradura mediante la superposición de hileras de palcos, cazuela y galería, soportadas al frente por columnillas colocadas a intervalos correspondientes con el ancho de los palcos. El uso del hierro fundido permitió aumentar la visibilidad en cazuela y galería. De esa manera, las columnillas forman una jaula que configura la herradura en todas las plantas sin variaciones.

De las alternativas morfológicas planteadas durante los siglos XVIII y XIX en Europa para definir el perfil de la sala, tanto vertical como horizontalmente, el “italiano” adoptado por Pellegrini se mantuvo invariable en los teatros edificados durante el siglo XIX (con excepción del nuevo Colón, como luego se verá) descartándose otras soluciones como técnicamente más complicadas y por ende más costosas.

Además de las particularidades descritas, esta tipología presenta algunos problemas de composición que deben ser destacados. Una caja muraria rectangular sostiene la cubierta (el cielorraso lo está desde la hilera de columnillas), por lo que se genera una relación geométrica difícil de resolver entre la misma y la curva de la sala. La alternativa elegida por Pellegrini

para articular la caja, la herradura y el vestíbulo fue incorporar un local de ancho menor flanqueado por escaleras principales a continuación del vestíbulo y ubicar en el pachá (que delimita la curva del pasillo de acceso a los palcos con la caja constructiva que soporta la cubierta de planta rectangular) las escaleras de incendio con planta semi helicoidal, solución casi constante en las salas europeas.

La boca del escenario está flanqueada por varios niveles de palcos (generalmente de un piso menos que los restantes), enmarcados en fuertes pilares de mampostería, a los cuales se superponen órdenes de columnas y pilastras gigantes. Estos soportan un techo de planta rectangular o ligeramente trapezoidal que Pellegrini resuelve en forma plana, pero que presenta alternativas en ejemplos europeos en forma de arco rebajado generalmente abocinado. Los palcos ubicados en estas posiciones denominados *avant-scene* eran concebidos por su posición estratégica y la intimidad que permitían, como los de más categoría, destinándose al asiento de las autoridades. De este modo, no aparecía aquí jerarquizado el centro de la herradura, como en los teatros europeos, con el palco real a doble altura enmarcado en órdenes de columnas.

El cielorraso era una superficie circular con un ligero abovedamiento

perimetral y el centro de forma plana transitable en su nivel superior (donde se instaló el taller de escenografía), y pintado con motivos alegóricos (motivos que estaban, asimismo, en los restantes sectores del cielorraso y sobre el telón superior de boca). En el centro de la parte circular del cielorraso se ubicaba la única araña de iluminación (elemento que aparece unificando las múltiples arañas que se disponían en los teatros del siglo XVIII), colgada de la armadura de la cubierta y dotada de un mecanismo de descenso, para poder así realizar su encendido. Este descenso prosiguió incluso al aparecer la luz eléctrica, dado que permitía la reparación y la limpieza de la araña. La iluminación de la sala se completaba con brazos colocados en los antepechos de palcos y galerías.

La platea presentaba el piso formado por una estructura independiente del suelo con leve inclinación. Bajo este piso y el del escenario se instalaron subsuelos (era especialmente notable en el de Pellegrini) que aumentaban la resonancia acústica del conjunto. En otros teatros construidos posteriormente se incorporó un mecanismo hidráulico destinado a nivelar el piso de la sala con el escenario, convirtiendo así ambas partes en un gran salón utilizado para bailes y banquetes.

Entre sala y escenario aparece el foso de la orquesta, incorporado en Europa en el

siglo XVIII. El teatro se convierte así en una perfecta máquina, calibrada cada vez con más precisión, de acuerdo con los adelantos técnicos incluidos y la inversión realizada. En ese sentido, el Colón de Pellegrini ya presentaba una instalación de luz de gas, sistema de timbres eléctricos, servicios contra incendios y maquinaria escénica con tres niveles de puentes de hierro. En su momento, este teatro fue considerado un ejemplo eficiente con respecto a la ubicación de camarines, oficinas, salones de descanso, accesos de servicio, pasarelas de inspección, etc.

Luego de la inauguración de este edificio modelo, durante los años siguientes se construyeron en Buenos Aires más de treinta teatros producto del emprendimiento privado siguiendo el modelo de sala “a la italiana” ya descripto, sin incorporar variantes tipológicas de trascendencia, y con diversas capacidades (el Colón ya presentaba 2500 localidades), ubicados ya sea en lotes entre medianeras o en esquina. También es notable a fines del siglo XIX y comienzos del presente la proliferación de salas en diversas ciudades del interior del país, las que aparecen en algunos casos como emprendimiento oficial, pero licitando su construcción y explotación a concesionarios privados; los gastos se solventan a través de la venta anticipada de abonos, de utilización hereditaria y casi perpetúa.

De esa manera se inauguraron el Teatro Argentino de La Plata (1890), el Rivera Indarte de Córdoba (1891), el Mitre de San Salvador de Jujuy (1901), el Circulo de Rosario (1904), el Municipal 1° de mayo de Santa Fe (1905), el de San Nicolás de los Arroyos (1908), el Juan de Vera de Corrientes (1910), el 25 de Mayo de Santiago del Estero (1910), el Alberdi (1912) y el San Martín de Tucumán, el Constantino de Bragado (1912), el Municipal de Bahía Blanca (1913) y el Independencia de Mendoza, (1925). Respecto a la evolución tipológica, frente al modelo descripto cabe mencionar un fuerte influjo del tipo francés, sobre todo a partir de la construcción de la Opera de Paris, que suma a la amplia magnitud de halls y circulaciones la ubicación aislada con perímetro libre.

Ejemplos de esta variante lo constituyen: la escalera y hall del Teatro Argentino de La Plata -al modo de la de Louis en Burdeos (es decir la planta en forma de “T”, con un tramo ascendente y dos ramificaciones a 90° con acceso en dos rellanos correspondientes a dos diferentes niveles de palcos y la escalera ubicada dentro del gran hall a la manera barroca)- al que debe sumarse el teatro del Circulo de Rosario, caracterizado por la diferenciación de la cubierta de la sala en forma de cúpula de la del escenario con techo a dos aguas. También cabe hacer

notar que tanto el de La Plata como el San Martín de Tucumán o el de Bahía Blanca se encuentran ubicados en forma exenta.

La incorporación del teatro a la francesa aparece también por esos años con el proyecto de Tamburini (ver) para el nuevo Colón, inaugurado en 1908. De influencia francesa, si bien en más modesta escala debido a la exiguidad del lote, asimismo la remodelación que proyecta Jules orinal (ver) para el Teatro de la Opera de venos Aires (1892).

El Colón de Tamburini, autor asimismo del Teatro Rivera Indarte de Córdoba, es resultado de la decisión del intendente Torcuato de Alvear de Desafectar al Colón de Pellegrini como teatro y construir una nueva sala, ubicada lejos de la city, hacia el oeste. En 1882 la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires niega a la empresa concesionaria del Colón la renovación del arriendo del inmueble argumentando las insuficiencias sanitarias, estéticas, funcionales y de seguridad que presenta el edificio. Comienza paralelamente a elaborarse un

Código de Teatros y a aprenderse la inspección de los ya construidos (a cargo de Juan A. Buschiazzo y Enrique Aberg) (ver) que culmina con la sanción en 1882 del Código y la Ordenanza sobre seguridad en los teatros. A consecuencia de ello los edificios a construir debieron adoptar una serie de dimensiones mínimas entre filas

de plateas, ancho de corredores y escaleras, superficie de ventilación, elementos contra incendio, etc., aunque debe decirse que esta obligación se verificó sólo en forma parcial en las nuevas construcciones.

Con posterioridad a la promulgación del Código, la gestión para edificar un nuevo teatro Colón continuó en 1889 con el llamado a licitación para su construcción, y posterior explotación, se debió elegir entre dos ubicaciones posibles: una en la manzana del actual Congreso de la Nación y la otra en la de la antigua Estación del Parque (ocupada por el ejercito); y se optó por esta última. En las dos alternativas se trataba de manzanas totalmente libres y alejadas de la city, para que el teatro respondiera a lo sugerido ya por François Blondel y que, durante el siglo XIX, se consolida como práctica para los teatros oficiales en general; es decir, la ubicación en forma exenta.

El proyecto de Tamburini fue modificado a su muerte en gran medida por Victor Meano (ver) pero el temprano fallecimiento de éste dejó el proyecto en manos de Jules Dormal (ver) quien continuó transformando el planteo. Las modificaciones obedecen, sin embargo, al uso de órdenes y al sistema ornamental, al diseño de la escalera principal y de la volumetría de la cubierta. Meano habla explicitado las influencias de su proyecto como derivadas de los teatros de ópera de

Paris, Viena, Munich y Frankfurt. Dormal produce a partir de 1904 un viraje hacia el neorrenacimiento francés frente al proyecto de Meano, cuando la obra estaba ya muy avanzada, modificando asimismo las escaleras propuestas por Tamburini y que no hablan sido modificadas por Meano.

Finalmente, inaugurado en 1908 superó en su momento (y por muchos años), por el tamaño de su sala, a cuanto era conocido a nivel mundial. Sin embargo, el número de localidades (alrededor de 3000) es comparable al de las salas de menor tamaño. Esto se debe a la gran proporción de palcos que presenta la herradura de la sala (de menor rendimiento) frente a localidades como cazuelas, tertulias y paraísos. De todos modos con la sala del Colón parece llegarse a la saturación dimensional en materia de salas a la italiana. La gran cantidad de palcos que presenta el Colón (138 con más de 800 localidades) encuentra su razón en la fuerte presencia en el teatro de la elite porteña, la que financió en parte, con la compra anticipada de abonos, la realización del edificio.

El desarrollo de vestíbulos, halls y foyers, si bien se acerca al tipo francés, no alcanza la amplitud del trabajo de Garnier para la Opera de Paris. Al proyecto de Tamburini que muestra un juego de escaleras comparable a la Opera de Viena

(1861), de Siccardsburg y Van der Null, (eliminadas finalmente por Dormal, dejando un gran hall en doble altura al modo de la Opera de París), Meano le agrega un foyer anular al hall que trata de aproximarse al de Garnier.

También en el Colón aparece, desde el proyecto de Tamburini, una resolución de entrada de vehículos a través de una calle cubierta que atraviesa transversalmente el edificio justo en el punto que articula el hall central y la sala, a un piso por debajo de ambos, permitiendo el acceso directo del público a cubierto al gran hall. Las alternativas para el descenso a cubierto del público fue un tema cuya resolución preocupó a los proyectistas durante el siglo XIX, resolviéndose sobre el frente lateral (como la Opera de París) o bajo un pórtico, en algunos casos sobre el frente principal (del modo que también se resolvió el Teatro Argentino de la Plata).

Otra particularidad que presenta el Colón, frente a las descritas, es el perfil vertical de la sala. En efecto, aparece introducida aquí una caja de mampostería en herradura dentro de la rectangular que sostiene la cubierta, desde la cual palcos y antepalcos aparecen en voladizo formando un frente virtual en los tres primeros niveles. En el cuarto, quinto y sexto pisos desaparece el muro del fondo, reemplazado por hileras de columnillas tras las cuales se extienden

superficies para público de pie. A su vez, el sexto piso está retranqueado en todo el perímetro de la sala y la cúpula de la misma se apoya en el borde de la hilera de columnillas dándole a aquella una impresión de mayor magnificencia y complejidad de lectura.

Más allá del particular fenómeno del Colón, durante las primeras décadas de este siglo se inauguran (además de las salas del interior del país antes nombradas) más de 40 teatros de distinta jerarquía en Buenos Aires, dedicados a diversos géneros del espectáculo: comedia, drama, music-hall, circo. En estos edificios entre los cuales sobresalen arquitectónicamente el Teatro Nacional Cervantes, (1921) de Aranda y Repetto, y el Coliseo (1909), de Carlos Nordmann no se producen alteraciones tipológicas al esquema descripto del teatro a la italiana, si bien en el primer ejemplo nombrado aparecen concesiones al mayor despliegue del teatro francés.

Los cambios tipológicos sobrevienen con la consolidación del cine como espectáculo masivo y los consecuentes planteos de ámbitos especiales para resolver cine y teatro a la vez (ver CINEMATOGRAFO). El cine requirió en un principio sólo condiciones de visibilidad frontal hacia la pantalla, apareciendo posteriormente con el cine sonoro la necesidad de acondicionamiento acústico

de la sala para el sonido amplificado.

De allí que se modifique entonces sustancialmente la concepción formal de ésta: desaparecen gradualmente los palcos en razón de la homogeneidad social del público que frecuenta el nuevo espectáculo. Aparecen en cambio plateas altas sostenidas por estructuras de hierro, hormigón armado o sistemas mixtos, de forma tal de permitir que las bandejas superiores cubran grandes luces sin apoyos intermedios y con sectores en voladizo.

Estas modificaciones venían ensayándose en salas de concierto europeas como la Pleyel de Paris (1927) del arquitecto André Branet y el ingeniero Gustave Lyon, verdadero alarde de estudio acústico-científico de acuerdo con las nuevas hipótesis planteadas por la ciencia acústica. Luego de estos estudios se produce una revisión del repertorio tipológico de las salas de espectáculos, a partir de un planteo geométrico de las formas desde el conocimiento cada vez más preciso de la naturaleza física del sonido, de los materiales y de las condiciones, forma e intensidad en que se producen reflexiones, absorciones y reverberaciones (ver ACÚSTICA). Por lo tanto se abandona el diseño de las salas sobre la base del conocimiento empírico de la respuesta acústica de las mismas (donde las formas de herradura, elipse y campana constituían una resultante eficiente en

términos acústicos pero no visuales, ya que existían muchas localidades sin visión del escenario, sólo aceptables en los teatros de ópera). Al mismo tiempo se abandonaba así la permanencia en el orden estético de una codificación que arrancaba desde el Renacimiento, se había perfeccionado durante el Barroco y constituyó una invención formal sin antecedentes en la antigüedad.

El replanteo propio de las modernas salas tiene concretada por Brückwald y Semper en el teatro de los festivales de Bayreuth, inaugurado en 1876. Wagner sostenía la necesidad de que sus dramas musicales (denominación que daba a sus óperas) fueran recibidos por un público que, absorto en la contemplación de los mismos, no estuviese diferenciado en lugares más o menos privilegiados ni se distrajera en la visión de los palcos, verdadera “feria de vanidades”, de tal modo de no “profanar” la recepción del mensaje artístico proveniente del escenario. Para tal fin disimuló casi totalmente el foso de la orquesta desplazándolo bajo el escenario. La sala propuesta por Semper y Brückwald tenía forma de abanico con palcos sólo en la parte posterior, lo que otorgaba óptima visibilidad a todas las localidades.

En los cines-teatros inaugurados en la década del treinta, en Buenos Aires primero y extendidos luego en diversas

ciudades del país, el paradigma dominante es sin embargo el Radio City de Nueva York (1931), del equipo de proyectistas que realizaron el Rockefeller Center, del que la sala era parte.

Esta generalizada modernización implicó también la reconstrucción o reforma de varias salas teatrales para adaptarse funcional y lingüísticamente a los nuevos tiempos. En ese sentido podemos citar como ejemplos el Teatro de la Opera, remodelado en 1936 por Alberto Bourdon, y el Politeama Argentino, reconstruido el mismo año por Alejo Luis Pazos; ambos estaban situados en Buenos Aires.

Quizás la obra de más calidad arquitectónica entre las construidas durante esos años la constituya el Cine Teatro Rex (1936), de Alberto Prebisch (ver) y Emilio Moret, ing., cuyo hall, fachadas y corte longitudinal fueron muy repetidos posteriormente en Buenos Aires y otras ciudades del país, si bien sin la inefable austeridad lingüística que le imprime Prebisch. En esos años, el lenguaje dominante para salas de espectáculos era el Art Déco (ver), sustitutivo de expresiones clasicistas, eclécticas o modernistas (entre estas últimas, el Coliseo, de Carlos Nordmann, el Nacional (1906), o neocoloniales como el Teatro Nacional Cervantes (1921) y el Colón de Mar del Plata (1924), de Ángel Pascual.

Durante la década del treinta también se asiste a un cambio importante en los teatros de ópera en lo que se refiere a la producción del espectáculo que afecta sustancialmente la estructura edilicia de los mismos. En efecto, la realización operística y teatral en general, tuvo hasta bien entrado el siglo XX, características definidas e invariables. La existencia de compañías ambulantes, provenientes en general del extranjero, con su repertorio ensayado, escenografía, trajes y utilerías propios, no requería especial infraestructura para la organización del evento teatral. Es recién en 1925 con la aparición en el Colón de cuerpos estables y del sistema de creación de nuevas producciones para cada ocasión cuando se hizo sentir la insuficiencia de las instalaciones proyectadas para otro modo de producción.

A fines de los dos treinta, y coincidentemente con la municipalización del Teatro Colón, el rol del teatro como productor de espectáculos y no sólo como sede de representaciones, llevó a una primera modernización técnica del mismo que, en principio, consistió en la instalación de un escenario giratorio accionado eléctricamente que permite cambiar rápido las escenas, cuyo uso comenzó a fines de siglo pasado en Alemania. Sin embargo, hubo que esperar hasta 1968 para que se concretara la puesta

a punto del Colón como “fábrica” total de espectáculos.

Ya desde la década del ‘30 el Teatro Colón comienza a desarrollar funciones al aire libre durante el verano como parte de una política municipal de extender masivamente las actividades de una institución de uso exclusivo de la elite, pero subvencionado por todos los contribuyentes de la ciudad. En consecuencia, se manifiestan algunas inquietudes por dotar a la ciudad de Buenos Aires de un teatro al aire libre con capacidad para cuarenta o cincuenta mil personas, extendiendo así el acceso a los sectores medios. La ubicación que señalaban coincidía con los jardines de Palermo, donde tenían lugar las representaciones. Estas ideas no se concretaron hasta 1960 cuando, con ocasión de la Exposición del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, que tuvo lugar en Buenos Aires, se construyó un teatro (si bien provisorio) ubicado en Avenida Figueroa Alcorta y Pueyrredón. Esta obra materializó la tendencia a la experimentación técnico-estructural operante en ese momento. En efecto, la cubierta del escenario era un conjunto de planta cuadrada de 40 metros de lado, formado por cuatro paraboloides contruidos con tablas machihembradas, soportada por cuatro apoyos de acero ubicados en las mitades del perímetro. La

sala y el escenario estaban dispuestos sobre el eje diagonal del cuadrado techado por los paraboloides. La sala estaba rodeada por terrazas de acceso dispuestas sobre taludes que permitían asimismo darle pendiente a la sala. El proyecto había sido realizado por la Oficina de Estudios y Proyectos de la Exposición, dirigida por César Janello y asesorado por Atilio Ballo. Durante las décadas del '40 y del '50 se construyeron fuera de Buenos Aires algunos teatros al aire libre como los de Mendoza, de Daniel Ramos Correa (ver), y el Martín Fierro de La Plata. En Mendoza, Ramos Correa proyectó dos teatros, uno junto al Cerro de la Gloria para 40.000 espectadores sentados y otro pequeño en el Parque General San Martín de la ciudad capital.

En ambos aparece manifiesta la inquietud por integrarlos al paisaje, al modo del teatro griego en el primero - donde las condiciones acústicas se ven optimizadas por las características geométricas del paisaje y por las de la forma del teatro (semejante al teatro de Dionisios). El escenario presenta por delante un espejo de agua semicircular que lo separa de las gradas. Agua y multitud tenían para Ramos Correa en este caso un simbolismo explícito: eran quienes habían posibilitado la transformación física del desierto que se extendía a espaldas de las gradas.

En pequeña escala, Ramos Correa realizó también el pequeño teatro en el parque utilizando los árboles existentes como elementos de la composición.

El Teatro Martín Fierro, ubicado en el Paseo del Bosque de la ciudad de La Plata, fue proyectado por Juan Waldorp para la Dirección de Arquitectura del MOP de la Provincia de Buenos Aires. La sala está rodeada por un foyer formado por pérgolas soportadas por un orden toscano, articulado a un pórtico de acceso a modo de arco triunfal. Tanto la sala como el escenario están rodeados de canales que forman parte de un lago artificial. Se creó así una combinación de entorno fuertemente construido por la sala (escenario con fachada, pórtico de acceso, pérgolas) y un paseo "natural" para el foyer anular junto al lago y sus jardines adyacentes. El auge cada vez mayor del cinematógrafo a partir de los años treinta eclipsó la construcción de salas destinadas exclusivamente a funciones teatrales. Algunas excepciones están constituidas por el Teatro Presidente Alvear en Buenos Aires (1942) y por algunas salas inauguradas en Mar del Plata. Esta ciudad aparece a partir de la década del cuarenta como mercado estival para el espectáculo teatral. Entre las salas construidas allí pueden citarse dos cuya particularidad es su inclusión en complejos programas edilicios, tales como las del Casino y el

Hotel Provincial (1937), proyectados por Alejandro Bustillo (ver) e inaugurados entre fines de los años treinta y principios de los cuarenta.

Tras un largo paréntesis en que no se construían salas en Buenos Aires, en 1953, el intendente arquitecto Jorge Sabaté (ver) resolvió encargar la construcción de un edificio que reemplazaría a uno anterior y que lleva el nombre de Gral. San Martín. El proyecto fue comisionado a Mario Roberto Álvarez (ver) y Macedonio Oscar Ruiz; se inauguró finalmente en 1961.

Este edificio se convierte en el primer (y único por más de dos décadas) emprendimiento teatral financiado y explotado desde un comienzo por el Estado. La Municipalidad decide encarar el edificio como centro cultural (ver) ateniéndose a ideas de nucleamiento de actividades afines, que se venía proponiendo desde la década del treinta en lo relativo a centros de gobierno (ver CENTRO CIVICO). El programa, elaborado por el estudio proyectista junto a un equipo asesor del municipio, abarcaba desde un comienzo la creación no sólo de un conjunto de salas y sus anexos, sino de un centro cultural, de tal forma de “posibilitar la resolución integral de todos los problemas que plantea la producción teatral, dentro del recinto del propio edificio”. De este modo se incluyeron dos salas teatrales -una de comedia y otra para

teatro de cámara, recitales, etc.- un microcine, hall de exposiciones, talleres, depósitos, oficinas, confitería, playa de estacionamiento y, en una etapa posterior, la escuela de arte dramático. El terreno disponible al comenzar el proyecto era el resultado de tres lotes agrupados, dos con salida a la avenida Corrientes y otro a la calle Sarmiento, algo irregulares. Posteriormente, la Municipalidad adquirió el terreno en la esquina de Sarmiento y Paraná para crear una plaza seca de acceso al Centro Cultural, mientras que Álvarez estudió la posibilidad futura de disponer otras actividades (el Museo Sívori, etc) sobre un gran sistema de plazas secas que se extendería sobre toda la manzana si ésta era expropiada en los lotes restantes.

La obra, resuelta dentro de las pautas compositivas del funcionalismo, presenta una disposición de las distintas partes del programa prescindiendo de toda referencia a la tradición tipológica clásica que no sea la secuencia lineal hall-sala-escenario. En el frente principal sobre Corrientes se ubican tres halls superpuestos de doble altura, siendo el inferior y el superior expansión de las dos salas teatrales, mientras que el de planta baja sirve de acceso general y se continúa en el hall de exposiciones situado debajo de la sala de comedias. En la parte superior de este bloque (concebido como edificio en tira, autónomo respecto al volumen de las salas

que se le yuxtapone), se ubican siete plantas de oficinas y un microcine en el último piso. Dentro de esta complicada superposición volumétrica, el bloque central está ocupado por las dos salas y el hall de exposiciones. A continuación, se sitúan los escenarios de ambas salas, montados uno sobre el otro con su respectivo taller de escenografía. El último bloque, situado hacia calle Sarmiento, estaba proyectado originalmente para escuela de arte dramático a construirse en una etapa posterior; comienzos de los años 70 se inauguró ese sector como centro de conferencias, direcciones culturales, etc.

Esta compleja organización arquitectónica tiene presumiblemente como antecedente el Teatro de Champs Elysees, de Auguste Perret (1913).

En efecto, Perret, dada la estrechez del lote, debió resolver a través del recurso de complejas estructuras de hormigón armado tres salas y numerosas dependencias, en un terreno de dimensiones similares al que le tocó a Álvarez. El teatro San Martín presenta estructuras portantes diferenciadas para cada sala, de tal modo que la menor quede alojada bajo la mayor, que, a su vez, hace de piso para la sala de exposiciones, La utilización del subsuelo como plano de acceso a una de las salas y la decisión de suspender sobre pilotis la de comedia, accesible sólo desde los pisos

superpuestos, es otra innovación fundamental que incorpora Álvarez a los planteos teatrales hasta aquí tratados.

La combinación de diferentes programas junto al teatral ya había aparecido en el Hotel Provincial y en el Casino de Bustillo y reconoce antecedentes lejanos como el Auditorium de Chicago, de Gullivan y Adler (1899), combinado con hotel y oficinas, y la Opera de Chicago (1925), con dos salas y un enorme edificio de funciones terciarias.

El planteo de las salas del San Martín parte de desarrollar la de comedias para representaciones convencionales (donde perdura la separación neta entre sala y escenario (y la de cámara con sentido flexible para adaptarse tanto al teatro isabelino como al italiano, al corral español en el siglo XVIII y a muchos géneros más. De este modo se adopta, una sala a la manera de las del Renacimiento italiano (teatro Olímpico de Vicenza), donde el escenario y la sala se fusionan en el semicírculo al centro de la misma, pudiendo funcionar hacia uno u otro de los componentes.

Esta disposición también se adoptó posteriormente en el proyecto final del nuevo Teatro Argentino de La Plata.

Simultáneamente con la inauguración del Teatro San Martín en 1961, se terminó la remodelación del Teatro Coliseo proyectado por

Bigongiardi, Mazzocchi, Luis Morea y Alberto Morea. Dicho trabajo es una solución de compromiso entre el edificio existente, previamente remodelado y lleno de insuficiencias funcionales, y las necesidades de la Casa de Italia.

También a partir de 1961 se comenzaron las obras de reconstrucción del escenario del Teatro Nacional Cervantes, destruido por un incendio. El trabajo, encargado otra vez a Mario Roberto Álvarez, fue resuelto superponiendo al nuevo escenario el taller de escenografía y la sala de ensayos.

En 1968 la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires decide encarar un plan de renovación técnica y ampliación en el Teatro Colón. Los trabajos, que se extendieron hasta 1973, comprendieron (junto a la relocalización y renovación de sectores del edificio existente) la construcción de 14.000 m² bajo las calles Cerrito y Toscanini, formando una "L" que abraza con 2 a 4 niveles de altura al teatro por la totalidad de sus dos lados. En dichos subsuelos se incluyó toda la infraestructura necesaria para la producción del espectáculo: salas de ensayo, talleres, servicios.

Durante la década del setenta, la construcción de salas apareció decididamente subordinada a proyectos (no realizados) de centros culturales (ver) tales como el de Mendoza, de Baudizzone,

Erbin, Diez, Lestard, Trainé y Varas (1970), el de Formosa, de Leiton, Lejarraga y Zarategui (1971), el de Ushuaia de Moscato y Schere (1975), el de Rufino en Santa Fe (que incluía la Municipalidad), de Fisch, Iglesias, López, Merlo y Sessa (1981), todos realizados por concurso nacional de anteproyectos.

Hacia fines de los setenta se encara nuevamente la decisión de realizar dos instituciones teatrales dedicadas a ópera, ballet, conciertos y teatro de prosa, con toda la infraestructura necesaria para la producción del espectáculo. Estas son las de La Plata y Salta. La primera se debió a la polémica decisión de demoler el viejo Teatro Argentino, incendiado parcialmente en 1977, y remplazarlo por un denominado Centro de las Artes del Espectáculo-Teatro Argentino, La Plata, y el otro fue un cometido más modesto (a construirse en etapas) pero desproporcionado frente a la falta de reales demandas y existencia de elencos estables que tiene la ciudad.

Ambos encargos se realizaron por concurso nacional de anteproyectos, convocados por los respectivos gobiernos provinciales con el patrocinio de la FASA.

El proyecto ganador para La Plata de Bares, Barcia, Germani, Rubio, Sbarra y Ucar (ver) desarrolla un planteo que sintetiza la configuración clásica del teatro lírico, ubicado por encima del nivel de la vereda con respecto a los demás elementos

del programa, que se ubican en los niveles inferiores predominantemente. El planteo compositivo -más allá de la especificidad de sus aspectos distributivos y morfológicos- retoma algunas ideas ya presentes en el teatro general San Martín en lo referente a la subordinación de la sala de prosa y el microcine respecto a la sala principal (lírica en el caso del Argentino, de comedia en el San Martín). En ambos edificios se produce un desdoblamiento del nivel de accesos por encima y debajo del nivel de vereda, liberando la planta baja (para uso urbano en el Argentino y para hall de exposiciones en el San Martín). Las analogías sin embargo terminan aquí, dado que el Teatro Argentino presenta todos los talleres y salas de ensayo en niveles de subsuelo. Esto se debe a que la sala debió someterse a la legislación de uso del suelo de la Provincia de Buenos Aires, puesta en vigencia simultáneamente con el Concurso (ley 8912 y ordenanza municipal 4594). Al determinar ésta un FOT máximo de 3 y un retiro perimetral de 5 metros, la legislación condicionó severamente la resolución de un programa de por sí desmedido para las necesidades reales de la ciudad y las dimensiones del lote.

Debido a la cantidad de superficie desarrollada en subsuelo, se recurrió (no solamente en esta propuesta) a la creación de patios ingleses, recurso que ya había utilizado Álvarez en la ampliación del

Teatro Colón en 1968.

En cuanto a la sala, la propuesta plantea un esquema tradicional de teatro lírico, con plateas altas al modo de la ópera de Chicago o del Metropolitan de Nueva York y palcos en los laterales y un teatro de prosa con posibilidades de adaptación tanto a la representación a la italiana como al teatro isabelino (aquí nuevamente se advierte la influencia programática del San Martín, en el cual existe una sala tradicional y otra flexible). En ese sentido, dentro de los proyectos ganadores de la primera ronda del concurso, cabe hacer notar el de Álvarez, que vuelve a acentuar la característica superposición de salas que había propuesto también para el San Martín. Al igual que la mayoría de los trabajos premiados y no premiados, Álvarez incorpora el espacio urbano al edificio, característica dominante en los proyectos de concurso de los años sesenta y setenta en nuestro país.

El concurso para el Teatro Provincial de Salta presentó nuevamente la necesidad de resolver un programa complejo en el cual, como en el Argentino de La Plata, la sala lírica ocupa un rol hegemónico. Curiosa preponderancia si se tiene en cuenta la escasa producción de puestas en escena y representaciones que se registran a lo largo del país y particularmente en Buenos Aires, centro indiscutido de la actividad lírica, que vio mermar en los

últimos años las realizaciones en un 50 %.

En el caso particular de Salta, la sala lírica, la de prosa y la Escuela debían realizarse en tres etapas. El proyecto ganador (no construido), de los arquitectos Casiraghi, Cassina, Frangella y Barbero, desarrolló el planteo a partir de tres edificios autónomos que dialogan entre si y con un museo existente a través de su escala, morfología y composición, nucleando a los tres elementos en torno a una plaza también proyectada por los autores.

La sala lírica apela al tipo adoptado por el proyecto ganador del Concurso para el Teatro Argentino de La Plata, mientras que en la de prosa aparece el esquema en abanico, al modo del ideado para el teatro de los festivales de Bayreuth (1876), ya comentado.

Cerrando el ciclo de experiencias, en 1981 la Fundación Teatro Colón y la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires convocaron a un concurso privado de anteproyectos para un anfiteatro al aire libre para 6000 espectadores. Este programa estaba destinado a representaciones operísticas, de ballet y conciertos durante el verano, de modo tal de extender las temporadas del teatro Colón fuera de su sede. El lugar elegido por los organizadores fue el Parque Centenario, en una zona anular compuesta previamente por otros edificios del Estado.

El concurso fue declarado desierto, otorgándose un segundo premio al equipo formado por los arquitectos Aslán y Ezcurra (ver) y Benadón, Berdichevsky, Ramos y Cherny y un tercer premio al estudio SEBRA (ver).

El proyecto premiado planteó una resolución en anfiteatro en planta de abanico inscripto en un círculo que totaliza todos los elementos del programa. La platea desciende desde el nivel de terreno hasta 11 metros por debajo del mismo. Ningún elemento sobresale del nivel del suelo preservando así la continuidad visual del parque.

Este concurso cierra al presente el ciclo de experiencias modernas orientadas a replantear el tipo de edificio teatral consagrado en el siglo XIX. Sin embargo, el balance cuantitativo señala fuera de toda causalidad originada en el ámbito disciplinario, que la experiencia decimonónica de la reiteración tipológica, corporizada en más de un centenar de edificios, no se ha vuelto a repetir. Si ésta estaba sustentada en un ciclo de producción originado casi exclusivamente en capitales privados, las realizaciones y los planteos de la modernidad -a partir del Gral. San Martín- vienen a cubrir puntualmente, con el Estado como comitente, vacíos programáticos o simbólicos dentro de un sistema ya estructurado. En efecto, una vez que ha

declinado el interés masivo por lo teatral, e incluso por el cine, y ya se han cubierto las demandas en cuanto a ámbitos específicos la perspectiva futura pareciera mostrar la imposibilidad de reanudar un nuevo ciclo de experiencias al menos desde las clásicas formas del espectáculo.

Bibliografía: A. De Paula, R. Gutierrez La encrucijada, de la arquitectura argentina. Santiago Bevans, Carlos Enrique Pellegrini, Resistencia, 1973; R., Llanés, Teatros de Buenos Aires, cuadernos de la MCBA, Buenos Aires 1968; N. Pevsner, Historia de las tipologías arquitectónicas, Barcelona, Gilli, 1978; N. Echevarría, El arte lírico en Argentina, Buenos Aires, 1979.

E. G.

SANTA FE. Ciudad capital de la provincia del mismo nombre, situada a 450 Km. al noroeste de Buenos Aires a orillas de un afluente del río Paraná, con una población de 338.000 hab. (censo 91'). Fundada en 1753 por Juan de Garay (ver CAYASTA), fue trasladada entre 1650 y 1660 a su actual emplazamiento, 80 Km. al sur del primero, reproduciéndose exactamente la Disposición originaria de su trazado cuadrangular, la localización de sus principales edificios y la propiedad de la tierra.

La ciudad colonial, signada por innumerables carencias propias de su deficiente localización, por las periódicas crecientes de los ríos, por los ataques de los indígenas, por el aislamiento geográfico, vio dificultado su crecimiento y empobrecida su imagen urbana; debió transcurrir todo el siglo XVIII para que la población de la ciudad creciera de 1.500 a 4.000 hab. En momentos en que Córdoba rondaba los 10.000 y Buenos Aires los 40.000. Los propios edificios públicos más significativos ponen en evidencia, por la modestia de su escala y volumetría y por la pobreza y precariedad de su construcción, la poco floreciente situación de la ciudad toda: tanto el Cabildo como la Iglesia Matriz recién bien entrado el siglo XIX adquirirán protagonismo como elementos jerarquizados de la escena urbana. Por el contrario, en el siglo XVIII sólo los

conjuntos conventuales franciscano y jesuítico y algunas pocas viviendas familiares, merecían destacarse como hechos prominentes dentro de un tejido chato y muy poco denso.

La originaria "Plaza de Armas" no pasaba de ser un vacío urbano en el que la vitalidad venía dada por su condición de único espacio de congregación más que por el carácter que pudiera otorgarle la envergadura de sus límites o su mismo piso arenoso y carente de vegetación que se continuaba sin resaltos en las calles perimetrales; la ciudad no contaba con alumbrado público, no existía ninguna sala para espectáculos ni se editaban periódicos.

Entre la cartografía urbana correspondiente al período colonial puede destacarse un plano de 1787 dibujado por José Arias Troncoso y publicado por Guillermo Furlong en su Cartografía Histórica Argentina, a éste le sucederán el plano de Gianinni (ver) (1811) y el de Marcos Sastre (1824); ambos ponen de manifiesto que el escaso crecimiento poblacional tuvo su correlato en una suerte de congelamiento del perímetro de la planta urbana ya que prácticamente no se detectan expansiones en casi cuarenta años, manteniéndose el límite norte en la actual calle Mendoza y el oeste en la calle 4 de Enero. Además, el plano de Marcos Sastre provee una muy rica información en

cuanto a los modos de ocupación de las manzanas, las densidades y tipos edilicios, las tecnologías empleadas, la existencia de recovas, etc., todo lo cual se constituye en un elemento de enorme valor para el estudio urbanístico de Santa Fe colonial.

La primera mitad del siglo XIX no significó para la ciudad un vuelco notorio en la transformación de su imagen urbana y de su calidad de vida; aún cuantitativamente los cambios fueron lentos y la población creció escasamente de los 4.000 hab. de principios de siglo a los 6.000 de 1858. El puerto comenzó a desplazar su área de influencia desde la ubicación aproximada en las actuales calles L. de la Torre y Rivadavia hacia el norte, buscando mejores condiciones para el arribo de embarcaciones de mayor porte; para mediados del siglo la ciudad aparecía ya rotundamente fragmentada entre la “ciudad vieja” en torno a la Plaza de Mayo y la “ciudad nueva” en las inmediaciones del puerto, actuando la calle Mendoza como eje divisorio de ambas.

Evidentemente 1856 hubo de ser un año decisivo para la ciudad, ya que al comenzar con Esperanza la instalación de una vasta red de colonias agrícolas (ver) que en menos de cincuenta años densificaron en forma casi explosiva (poblacional y productivamente) el centro del territorio provincial, tomando como ciudad nodal, punto de intercambio y

conexión y centro proveedor de servicios a Santa Fe, es lógico que los cambios cuali y cuantitativos no tardarán en manifestarse. A la densificación poblacional y al aumento de la capacidad productiva de la región se sumó un hecho fundamental: la modificación de los sistemas de transporte con la aparición del ferrocarril que posibilitó la franca y rápida salida de las materias primas producidas en el territorio, por el puerto de Santa Fe, así como la interconexión regional.

Los cambios en la ciudad pueden inicialmente constatarse en términos de aumento de población: de los 10.610 hab. de 1869 (Primer Censo nacional) se pasa a 15.100 en 1887 (Censo Provincial); este crecimiento se tradujo en una considerable ampliación de la traza urbana y en un notable aumento del volumen edilicio. Pero los cambios no sólo se dan en el plano cuantitativo, y tal vez uno de los más importantes a nivel urbano lo constituya la transformación a escala del tejido como consecuencia de la adaptación de un nuevo tipo edilicio para la residencia: la “casa vestíbulo” en el centro y la “casa chorizo” en los barrios provocarán una considerable compactación y densificación de la manzana como contraposición a la trama abierta y discontinua de las casas “coloniales” que en Santa Fe se construyeron hasta mediados del siglo XIX.

El paisaje urbano habría de

modificarse notoriamente también en la segunda mitad del siglo, no sólo porque esta nueva tipología llevaba implícita la homogeneidad en su fachada, sino también por la aparición, contrapuesta a este telón urbano netamente continuo, de los grandes edificios institucionales que en forma elocuente y constituyéndose en verdaderos hitos, la estructuraron significativamente.

A partir de 1887 el crecimiento poblacional continuó sin interrupciones y se llegó en 1916 a 73.000 hab. El puerto de ultramar que desde la década del '80 funcionaba en Colastiné, dejando en la capital sólo un muelle para el arribo de inmigrantes, será inaugurado definitivamente en el "corazón" de la ciudad en 1910. Las líneas ferroviarias se multiplicaron, llegando el Central Argentino en 1895 y el Central Norte en 1905, con la consiguiente construcción de sus estaciones terminales y de una vasta infraestructura de apoyo. En un lapso menor de treinta años se construyeron importantes edificios en su mayoría sedes institucionales, muchos de los cuales aún hoy conservan un valor significativo fundamental: el Consejo de Educación, los viejos tribunales de la calle 9 de Julio, el Teatro Municipal, la escuela Industrial de la Nación, la Casa de Gobierno Provincial, el Palacio Legislativo, los Hospitales de Caridad e Italiano, los nuevos edificios para los colegios religiosos (padres

jesuitas, hermanas adoratrices, Ntra. Sra. del Huerto), los templos de Ntra. Sra. del Carmen, del Convento de Santo Domingo y la basílica de Guadalupe, por nombrar sólo algunos de los más importantes.

Analizando el plano publicado en 1916 aparecen evidenciados con total claridad los caracteres dominantes de la ciudad del siglo XX, por cuantos todos sus elementos constitutivos esenciales ya se encuentran presentes: puerto, red ferroviaria completa, caminos de acceso y vinculación con la región circundante, y esa vocación expansiva de la cuadrícula que sólo se detiene ante obstáculos naturales. Poco a poco las quintas aledañas se fueron loteando y asimilándose a la planta urbana que creció fundamentalmente hacia el norte, con un tejido disperso y de baja densidad que aún se encuentra en proceso de consolidación.

En el plano de las realizaciones urbanísticas, un nuevo impulso "progresista" habría de darse en la década del '30, sobre todo durante la intendencia de Francisco Bobbio, cuando se rediseñaron la mayoría de las plazas existentes, se construyeron nuevos espacios públicos en los barrios y se concretaron los dos grandes parques urbanos (el "Garay" y el "del Sur"), asumiendo para la definición de la imagen urbana los códigos del lenguaje racionalista que había comenzado tiempo

atrás a imponerse en el país. Merece destacarse como evidencia en ese sentido, el emprendimiento del Parque del Sur, en el que no se vaciló en hacer “tabla rasa” con varias de las manzanas más antiguas de la ciudad para generar un espacio recreativo con un paisaje absolutamente novedoso, contrastante con el casco histórico.

En el área central, el proceso de sustitución con criterio especulativo, de regular intensidad, dió lugar a la aparición del edificio en altura con el que sobrevino la pérdida de homogeneidad del tejido y una incipiente congestión del centro. Como contrapartida comenzó a definirse más claramente la opción de los sectores medios por las zonas de la franja costera sobre la laguna Setúbal y del antiguo barrio de Guadalupe con características netamente residenciales.

Con respecto a las obras de infraestructura, vitales si se tienen en cuenta las comprometidas condiciones geográficas de Santa Fe, pueden destacarse en 1939 la inauguración del puente carretero que la une por el sur con Santo Tome y con las rutas a Rosario, Buenos Aires y Córdoba y en 1969 la inauguración del túnel sub-fluvial Santa Fe-Paraná; en ambos casos, además del notorio mejoramiento de las condiciones de accesibilidad, las obras provocaron la reactivación de vastos sectores de la traza

urbana.

Es indudable que la pujanza de la ciudad a principios del siglo XX se perdió con la declinación del proyecto de país agro-exportador, no obstante lo cual conserva las características de centro de servicios terciarios y nodo de intercomunicación regional, lo que le confiere un rol potencial de real significación.

A. M. C.

RIVADAVIA, Bernardino. (n. Buenos Aires, 1780; m. Cádiz 1845). Político, estadista, primer presidente argentino. La figura presenta particular interés para los estudios acerca de la gestión de la ciudad y el territorio a partir de su destacada participación en la serie de reformas urbanas llevadas a cabo en Buenos Aires durante la década de 1820.

Dentro de su vasta obra administrativa puede constatarse una continua preocupación por los temas urbanos y arquitectónicos, que comienza a manifestarse concretamente en la etapa inicial de su labor pública.

En efecto, ya en 1811, durante la gestión del primer Triunvirato, Rivadavia (R.) propone una serie de medidas relativas al ordenamiento edilicio que, de alguna manera, reiteran la normativa planteada durante el Virreinato pero denuncian, a la vez, un interés personal en el problema.

Posteriormente, durante su estancia en Europa entre 1814 y 1821, tiene oportunidad de seguir con atención el plan de reformas de París implementado por la administración napoleónica, del cual obviamente tomó referencias que pueden constatarse en su obra legislativa de la década posterior.

También desde Europa como agente del gobierno se preocupa por contratar ingenieros, arquitectos y otros profesionales para que trabajen dentro de

la administración rioplatense. Debido en parte a su gestión arriban a Buenos Aires, entre otros, F. Senillosa, J. Bevans, C. E. Pellegrini, R. Adams, C. Zucchi etc. (ver) Según Taullard, a su regreso a Buenos Aires trae una copia de los planos de la iglesia de la Magdalena de París para que sirviera de modelo a la fachada de la catedral. Sobre esta cuestión, Catelín (ver) hace saber en un documento que R. tiene una intervención directa en las decisiones que llevaron a adoptar el modelo de pórtico dodecástilo de dicho edificio. Otra gestión importante al respecto, es su interés por contratar al arquitecto francés A. Vignon, autor del edificio antes aludido, para que proyecte un monumento en memoria del Ministro Norteamericano C. Rodney, fallecido en 1824 en Buenos Aires.

Debe destacarse, por otra parte, su temprana atención a los problemas urbanos que lo lleva, en 1818, a hacer imprimir en Londres un plano de la ciudad de Buenos Aires, del cual envía 500 copias en 1819.

Si bien esta serie de datos nos permiten corroborar el particular interés de R. por esta temática, su labor más importante está referida a la gestión pública cumplida como Ministro de Gobierno de Martín Rodríguez (1821-1824) y luego como Presidente de la República (1826-1827). Gin embargo, esta no puede considerarse como una tarea absolutamente personal. Debemos tener en

cuenta junto a R. un importante grupo de la elite política que participa de la implementación de una serie de medidas particularmente significativas para el desarrollo urbano de Buenos Aires y para la historia urbanística argentina. Se trata de un grupo sin duda heterogéneo pero que, frente al tema urbano, encuentra significativos puntos en común que se evidencian en las medidas gubernativas, la actividad periodística, literaria y legislativa. Dentro de este conjunto de personalidades, que no siempre asumen el rol de funcionarios estatales, pueden destacarse las figuras de: Julián Segundo de Agüero, Manuel José García, Santiago Wilde, Salvador María del Carril, Ignacio Nuñez y Vicente López y Planes. En general este grupo trata de llevar a cabo una serie de ideas que están presentes desde los inicios del ochocientos en el ambiente político y gozan de amplio consenso. En efecto, no se trata de una absoluta revolución, sino del momento en que, lograda una cierta tranquilidad institucional, pueden ser llevados a cabo ciertos proyectos donde en principio existe un general acuerdo. En ese contexto, la transformación del territorio y la ciudad comienzan a ser vistos como objetivos fundamentales en el proceso de modificación y desarrollo de la región rioplatense. La elite se esfuerza para imaginar un futuro donde las dificultades

producidas por la disgregación, el vacío natural, la falta de comunicaciones en un espacio físico tan vasto, puedan ser vencidos por obra de un proyecto político que debe englobar múltiples matices.

Pero el triunfo sobre esta serie de particulares dificultades, que en definitiva representa uno de los ejes centrales de la historia argentina del siglo XIX, no es sólo posible desde la teoría política, la organización de un proceso institucional apropiado o la adscripción a una tal o cual teoría política. Necesitan de un conjunto de estrategias de organización física -sin las cuales es imposible la construcción material de las instituciones del Estado- que constituyen una parte insoslayable del modelo asumido. Desarrollo de la infraestructura, inmigración masiva, subdivisión y reparto de tierras, organización de las comunicaciones, relevamiento y control del territorio, fundación de colonias y organización de un poder centralizado son los tópicos que comienzan a teorizarse y a discutirse como herramientas indispensables para el crecimiento y el desarrollo.

En ese sentido, el proyecto para Buenos Aires y su campaña, planteado por esta parcialmente recompuesta "élite revolucionaria" que se nuclea alrededor de Rivadavia y García a comienzos de la década de 1820, resulta particularmente emblemático, no sólo porque significa el

primer intento relativamente homogéneo para organizar el Estado y realizar las reformas necesarias tendientes a la transformación del territorio, sino porque pone de manifiesto buena parte de las medidas de estructuración espacial que serán llevadas a cabo posteriormente, una vez iniciado el proceso de organización nacional. Este proyecto de reorganización física, esencial para conformación de un Estado unitario, necesita en principio y fundamentalmente que, la capital se construya como un espacio emblemático, documento vivo y didáctico de las reformas por realizar en el entero territorio dependiente del poder que emana de la ciudad central. Dentro de este programa la idea de “formalización espacial” subyacente en el discurso oficial adquiere un rol superlativo. Es que la élite está convencida de que desde la organización puramente morfológica pueden corregirse distorsiones, encausarse procedimientos o establecerse límites precisos que codifiquen el tejido social casi automáticamente. De allí que se generalice la creencia, bastante ingenua por cierto, de que basta la puesta en práctica de las medidas concernientes al reordenamiento físico para cambiar radicalmente problemas políticos y sociales enormemente complejos que exceden el mero voluntarismo de la clase dirigente y que provocan en un corto plazo

dificultades insalvables para el desarrollo de esta política urbana.

Para poder llevar a cabo este tipo de reformas, R. y la élite que lo acompaña deben llevar a cabo no sólo un vasto programa de obras públicas sino la reforma radical de la legislación imperante y la modificación de la estructura del cuerpo administrativo.

En relación con este último punto se crean entre 1821 y 1822, con la concurrencia de técnicos y profesionales extranjeros, el Departamento de Ingenieros Arquitectos (ver), encargado de la reestructuración edilicia, y El Departamento de Ingenieros Hidráulicos (ver), encargado del Desarrollo de la infraestructura. Posteriormente, atendiendo a los complejos problemas de deslinde entre propiedad pública y privada y mensura de las nuevas tierras de la frontera incorporadas al Estado y dadas en enfiteusis a los particulares, se creará en 1825 la Comisión Topográfica, que luego será elevada a la categoría de Departamento (ver).

La creación de estas nuevas dependencias encargadas de resolver los problemas urbanos y territoriales está signada por un profundo cambio de mentalidad en la organización del sistema administrativo, que tiende a una creciente centralización. En efecto, mientras durante la época virreinal era posible encontrar indiscriminadamente superpuestas tareas

activas, consultivas y deliberantes (el caso del cabildo es significativo al respecto), a partir de 1821 el sistema cambia drásticamente. Es probable que esto se vea facilitado debido a la existencia de una burocracia virreinal débil, que, comparada con otras dependencias del Imperio como Perú o México, tiene una escasa antigüedad e importancia.

Como bien lo ha señalado un contemporáneo como Forbes, Rivadavia realiza una modificación de la burocracia estatal utilizando el sistema creado durante la época napoleónica. En esta nueva fase las funciones activas, se reservan para ser cumplidas por agentes individuales, los cuales se relacionan entre sí precisamente mediante la técnica de escalonamiento jerárquico, en tanto que los órganos colegiados quedan reducidos a funciones consultivas o deliberantes que se sitúan lateralmente a la línea jerárquica pero como elementos complementarios. De un sistema donde tanto el Virrey como el Cabildo u otras dependencias administrativas podían tomar determinaciones sobre la ciudad, y los profesionales ejecutivos sólo eran llamados para convalidar resoluciones ya asumidas mediante informes técnicos o proyectos acotados, se pasa a un sistema donde las resoluciones son tomadas por el poder central pero son ejecutadas por cuerpos técnicos centrales organizados casi

militarmente, los que muchas veces sugieren directamente las medidas “por realizar desde sus específicos saberes disciplinares.

El otro campo de acción de la élite rivadaviana será el de la legislación, donde un verdadero arsenal de medidas en un corto lapso de tiempo intentará modificar cuestiones tales como: la definición del espacio público y privado, la zonificación industrial, la organización de los circuitos comerciales, la creación de nuevos edificios, la expropiación de las estructuras heredadas de la Iglesia y del antiguo gobierno español, la organización sanitaria urbana de acuerdo con pautas modernas, etc.

La acción mancomunada de la élite y los cuerpos técnicos en una armonía casi única que irá desapareciendo a partir de la complejidad que el fenómeno urbano adquiere en la segunda mitad del siglo XIX, estará dirigida durante el período fundamentalmente a:

- La regularización de la ciudad.
- El reordenamiento de los suburbios.
- La reubicación higiénica de los servicios.
- La redefinición y el crecimiento del territorio de lo público.

La implementación de las medidas no parece tener un orden prefijado más allá

de una idea general de controlar y reordenar la situación desde el centro hacia la periferia de la ciudad. Sobre el sector central, en principio, se organizará una batería de normas que tienen por objeto la regularidad urbana y la regeneración bajo nuevas pautas del espacio público teniendo, como base la redefinición de la calle y la fachada entendiendo a esta como límite absoluto del espacio privado. A partir de 1822 el trazado de nuevas líneas de edificación, y la pavimentación son las acciones más notorias que se toman en relación a las calles. En cuanto a las fachadas se elabora una legislación que intenta suprimir salientes, desagües, rejas y ornamentos a la vez que obliga a la aparición de ochavas en las esquinas. Estas son las disposiciones más destacadas que permiten comenzar a rectificar el problema con éxito en la zona central de la ciudad, generando a la vez un cambio estilístico en la edificación (ver: POSTCOLONIAL).

En 1824 se intentará también la rectificación de los suburbios, entendiendo siempre que la “formalización” puede en principio resolver los problemas de la sociedad urbana aun en un sector tan conflictivo. Los magros resultados obtenidos por el radical proyecto de realineación de J. M. Romero (ver) pueden leerse como una respuesta anticipada de la sociedad a las exigencias planificadoras de la administración centralizada.

La otra serie de medidas complementarias a la regularización de la trama que hacen a la conformación de la ciudad son aquellas tendientes a controlar y organizar los usos y los flujos de los espacios que son públicos, o que el Estado desea colocar bajo su propia protección. Este tipo de disposiciones no es sólo producto de la necesidad de control económico, sino que también es derivado de la creciente alarma sanitaria (ver: HIGIENISMO). Las medidas más importantes al respecto son: la organización de un circuito comercial que incluye vías jerarquizadas, recorridos y lugares de concentración y una red de mercados públicos (ver: MERCADO), así como una zonificación radial que aleja las actividades “malsanas” de la parte central de la ciudad.

Todo este cuadro se ve reforzado por la codificación del uso de buena parte del patrimonio edilicio del Estado y la incorporación al dominio público de los bienes eclesiásticos expropiados en 1822. Los conventos que se transforman en principio según los flexibles usos que determina una cambiante e inestable administración, serán los que otorguen al Estado cierta disponibilidad edilicia para desarrollar nuevas instituciones. También tenemos que incluir aquí la serie de edificios realmente construídos que son el resultado más visible de la operación y que en general son consecuencia de ciertos

programas demasiado específicos para ser incluidos en estructuras edilicias existentes. Entre ellos cabe señalar: La Sala de Representantes (1821), el Cementerio de la Recoleta (1822), el Mercado del Centro (1822) y el pórtico de la Catedral (1821-1860). La nómina de proyectos incumplidos también da cuenta de la magnitud de aquello que se pensaba efectuar: el Puerto, canal a la Ensenada, Hospital General, Cárcel panóptica; etc.

Las múltiples vicisitudes de la aplicación de este programa de organización urbana desde 1821 a 1827 y aún en los años inmediatamente posteriores, dan como resultado un fenómeno múltiple y complejo: por una parte podemos hablar de una continuidad en el tiempo más allá de 1827 de muchas de las reformas emprendidas, que luego de 1852 serán otra vez impulsadas, aunque en un contexto político diferente, así como de ciertas líneas fundamentales que luego de trazadas serán respetadas incluso en el momento mismo del inicio del fenómeno de metropolización: por ejemplo la traza de ciertas avenidas y la zonificación radial. Por otro lado debemos constatar en lo coyuntural un importante fracaso, de este sistema de ideas debido probablemente al exceso de determinación, el obsesivo intervencionismo de una elite “gobernante que quiere fijar los límites entre lo público y lo privado, que cree que una radical

regularidad sobre el territorio vivifica el comercio y el andamiaje económico pero que termina sólo por generar obstáculos a la naciente economía agraria en expansión. El modelo de administración “dura” planteado radicalmente no parece adaptarse a la organización de la gestión de una ciudad moderna. La dualidad entre organizar una ciudad de servicios y a la vez definir el territorio del “laissez-faire” parece constituirse en una contradicción imposible de salvar desde el poder organizador del Estado. En adelante, la puja de los diferentes sectores, entre los cuales el poder estatal será un factor más de lucha, constituirá la clave para entender el modo en que se gesta y organiza la evolución posterior de la ciudad.

Bibliografía: S. Bagó, El plan económico del grupo rivadaviano 1811-1827, Rosario, 1966, F. Aliata, “La ciudad regular. Arquitectura, edilicia e instituciones durante la época rivadaviana”, AVV., Imagen y recepción de la Revolución Francesa en la Argentina, Buenos Aires, GEL, 1990.

F. A.