UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

ANALES

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

26

1988

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

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO

Universidad de Buenos Aires

Rector
Doctor Oscar Schuberoff

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Decano
Arquitecto Juan Manuel Borthzigaray

Secretaria de investigación y Posgrado
Arquitecta Odilia Suárez

Director de investigaciones
Arquitecto Eduardo Bekinschtein

Instituto de Arte Americano e investigaciones Estéticas"Mario J. Buschiazzo"

Director
Arquitecto Jorge Francisco Liernur

Secretaria Técnica
Arquitecto Anahi Ballent

Consejo de Orientación Académica

Arquitectos Ramón Gutiérrez, Jorge Enrique Hardoy. Rafael iglesia, Ernesto Katzenstein y Marina Waisman

Anales

Editor
Arquitecto Alberto Petrina

Comité Editorial
Arquitectos Adrián Gorelik y Jorge Ramos

Corresponsales

Bolivia
Arquitectos Teresa Gisbert y Gustavo Medeiros Anaya

Brasil
Arquitectos Paulo de Azevedo, Carlos Eduardo Dias Comas y Augusto da Silva Telles, y profesores Aracy Amaral, Mario Barata y Néstor Goulan Reis Filho

Chile
Arquitectos Juan Benavidez Curtois. Enrique Browne, Humberto Eliash. Cristián Fernández Cox. Manuel Moreno y Hernán Rodríguez Villegas, y padre Gabriel Guarda, USB

Colombia
Arquitectos Silvia Arango y Germán Téllez, y profesor Jaime Salcedo Salcedo

Cuba
Arquitectos Isabel Rigol y Roberto Segre

Ecuador
Arquitecto Hernán Crespo Toral, y profesores Alexandra Kennedy Troya y Alfonso Ortiz Crespo

España
Arquitectos Antonio Fernández Alba, Víctor Pérez Escolano y Femando de Terán; profesora Cristina Esteras. Y doctor Francisco de Solano

Estados Unidos de América
Arquitecto Juan Pablo Bonta y profesor George Kubler

México
Arquitectos Ernesto Alva Martínez. Carlos Flores Marini. Carlos González Lobo y Antonio Toca Fernández.

Panamá
Arquitecto Samuel Gutiérrez.

Paraguay
Arquitectos Jorge Patiño Migone y Luis Silvio Ríos

Perú
Arquitectos Pedro Belaúnde. Augusto Ortiz de Zevallosy Víctor Pimentel Gurmendi; profesor Francisco Stastny, y doctor Luis Enrique Tord

Uruguay
Arquitecto Mariano Arana

Venezuela
Arquitecto Graziano Gasparini

Los artículos que reciba el Comité Editorial serán seleccionados y remitidos al Consejo de Orientación Académica para su evaluación.

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

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

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

26

1988

Toda correspondencia o canje debe dirigirse a:

Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"
Director

Ciudad Universitaria. Pabellón 3, Piso 4, Núñez. (1428) Buenos Aires. Argentina.

Presentación

La publicación de esta segunda edición de los **Anales** del Instituto en su nueva época (su número 26) me permite dirigirme a sus lectores ya no con la sola promesa de continuidad -que no me atrevía a formular hace un año, sino con la certidumbre de estar efectivamente en camino de reconstruir un hábito: el de recibir periódicamente este instrumento de los investigadores y los estudiosos de la Historia de la Arquitectura en la Argentina y en Latinoamérica.

Como se comprobará, después de casi veinte años hemos vuelto a incluir trabajos de colegas de la región, esto también constituye un paso adelante. Como lo es igualmente el retornar la sección de comentarios bibliográficos y el continuar con el estilo de la revista: creemos que son algunos signos que contribuirán a la reconstrucción de esa costumbre grata del reencuentro periódico.

Sin embargo, todavía no podemos estar plenamente conformes con lo hecho. Por nuestra parte somos conscientes del enorme trabajo de investigación, estudio y perfeccionamiento metodológico que aun debemos llevar a cabo.

Pero además el sentido de los mencionados signos orienta centralmente hacia otra dirección: la de lograr estimular a los colegas y al conjunto de los lectores a una participación mayor en los **Anales**. En la crítica en el intercambio con otras publicaciones similares en la contribución con nuevos puntos de vista nuevos temas, nuevos estudios.

El Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" se compromete a trabajar para sostener ese reencuentro con periódica normalidad, y aportar aquella parte de sus estudios que mejor expresen los avances logrados. Queda para los colegas y amigos la otra mitad de la empresa.

La acogida entusiasta del número 25 nos permite suponer que el nuestro es un optimismo compartido.

Pancho Liernur

Editorial

Esta nueva edición de los Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" viene a dar cumplimiento a los propósitos enunciados hace un año cuando, desde nuestro Editorial, hablábamos de continuidad y renovación. El que tal hecho se produzca en una hora de ferviente esperanza nacional -por el afianzamiento democrático; por la construcción de un futuro más grande, justo y digno; por el avizorado destino americano de la patria-, no hace más que fortalecer nuestra propia confianza en la tarea emprendida.

Tal como nos lo propusiéramos en el número 25, hemos ahondado y multiplicado nuestra búsqueda en todas aquellas direcciones capaces de explicitar, con la mayor variedad y pluralidad posible, la rica y compleja realidad que hoy exhibe el campo de la teoría, la crítica y la historiografía de la disciplina. Para ello hemos invitado a participar de esta entrega a reconocidos (y también noveles) investigadores, hemos ampliado nuestras secciones, hemos buscado abrir el debate sobre nuevas cuestiones.

En el artículo introductorio Rafael Iglesia señala, con indispensable erudición, los asfixiantes límites de la explicación causal en el terreno de la Historia de la Arquitectura (o, más bien, de la Historia a secas), sugiriendo en cambio, para una comprensión más cabal e integradora de la misma, los menos lineales caminos que encarna la explicación teleológica y el refrescante aporte de la poética bachelardiana, a la que muy justamente asocia con la catarsis griega. Luego Diego Lecuona, so pretexto de comentar un antiguo texto de José Xavier Martini, vuelca en su nota provechosas observaciones que apuntan a la necesidad de la definitiva incorporación de los criterios evaluativos de apropiación (cultural, económica, tecnológica) para una más ajustada interpretación del patrimonio arquitectónico nacional. Y Giancarlo Puppo define en su texto las claves básicas del arte precolombino argentino; su mirada de artista inmerso en la gran tradición cultural americana descubre en nuestras mejores piezas arqueológicas (que no poseen la celebridad de Maya, Teotihuacán o Nazca), el mensaje de mágica belleza y la sabiduría ancestral de un lenguaje muchas veces cerrado a la exclusiva indagación científica.

La ciudad de Buenos Aires y las complejas circunstancias de su configuración urbana a lo largo del siglo XIX y las primeras décadas del actual son, asimismo, objeto de interesantes estudios por parte de cinco investigadores adscriptos a nuestro Instituto.

El trabajo de Fernando Aliata y Graciela Silvestri, sólida y exhaustivamente documentado, suma a su rigor metodológico el valor agregado de algunas de sus conclusiones, que nos descubren el pragmatismo organizativo y funcional de los

mataderos porteños durante el XIX, institución notable si se la considera bajo el aspecto de exitosa empresa pretaylorista y, más aún, como original y eficiente modelo productivo rioplatense. Alberto de Paula, por su parte, propone una acertada visión del linaje individualista y liberal asumido como propio por la versión local del Neoclasicismo durante las dos décadas inmediatamente anterior y posterior a la Revolución de Mayo. Celia Guevara, en su enfoque sobre la identidad urbana y la composición étnica boquenses, reivindica el sesgo antropológico-social como eficaz antídoto contra la fragmentación del conocimiento inherente a otras interpretaciones del fenómeno histórico. Mientras que Alicia Novick plantea el análisis de las nuevas tipologías residenciales de la clase alta porteña en la Recoleta (1880-1920), no descartando la influencia que sobre dicho asentamiento preferencial habría tenido la implantación de la destruida *villa* de Rosas en Palermo de San Benito.

Pero en el presente número de su nueva etapa, estos **Anales** no se limitan tan solo a tratar temas ligados a la historiografía urbano-arquitectónica argentina sino que, haciendo honor a la denominación y competencia de nuestro Instituto (así como a la larga tradición acuñada bajo la dirección del arquitecto Buschiazzo), recogen en sus páginas las primeras colaboraciones solicitadas a destacados estudiosos de los países hermanos de Iberoamérica.

Es así que Carlos González Lobo, arquitecto de la urgente realidad e investigador de la deslumbrante identidad azteca, nos ofrece una ilustrativa síntesis sobre el desarrollo tipológico de las "vecindades", modelo de habitación popular que llegó a conformar la imagen urbana de barrios enteros de la ciudad de México. El brasileño Carlos Eduardo Dias Comas, a su vez, formula una nueva y estimulante lectura de ese primer momento de la arquitectura moderna en su país, cuando Costa y Niemeyer plasmaron en su obra gestos inequívocos de apropiación y transgresión respecto del lenguaje racionalista ortodoxo, gestos que asegurarían a su arte una originalidad sin precedentes dentro de la corriente y hasta cierto poder de influencia posterior sobre el propio modelo europeo. En cuanto a los chilenos Humberto Eliash y Manuel Moreno, presentan una notable tesis sobre la producción arquitectónica de la modernidad en Chile, en la que postulan su atipicidad respecto de los patrones canónicos y, en consecuencia, el sinsentido de su análisis crítico mediante pautas valorativas eurocéntricas (cabe agregar que resultan destacables los numerosos puntos de confluencia conceptual de estos autores con la postura de Dias Comas y, sobre todo, con la sustentada entre nosotros por María Isabel de Larrañaga lo que, dada la independiente simultaneidad con que se han desarrollado las respectivas investigaciones, nos lleva razonablemente a pensar en una nueva perspectiva crítica regional sobre el asunto).

Las diversas voces reunidas en esta nueva entrega de los Anales vienen a sumarse a ese idioma común y crecientemente vigoroso que comienza a escucharse hablar en nuestra América: el de las propias, intransferibles respuestas a los interrogantes muchas veces comunes. Si queremos cimentar el camino -ya fructífero- de una arquitectura apropiada a las necesidades del

hombre latinoamericano y a nuestro tiempo deberemos, a la par, ahondar el sentido crítico de este nuevo lenguaje teórico e historiográfico para que su estructura sirva de sostén conceptual y llegue a convertirse en el instrumento de indagación que toda práctica requiere. Es el propósito manifiesto y permanente de nuestro Instituto contribuir a tal fin; y el de estos Anales, recoger y dar a conocer el fruto de esa cotidiana labor a los colegas iberoamericanos y a todos aquellos que, sin pertenecer directamente a la región, se sienten unidos a ella por vínculos de interés académico, de curiosidad intelectual o, sencillamente, de puro y simple afecto. Intentamos, pues, constituirnos en un puente entre y con quienes han sido seducidos por América. Y algo más: ser llama y mensajero de esa pasión.

Alberto Petrina

Reflexiones sobre la explicación histórica de la arquitectura

Rafael Iglesia

Introducción. ¿Qué?

Jorge Luis Borges escribió: "No hay una sola de esas cosas perdidas que no proyecte ahora una larga sombra y que no determine lo que haces hoy o lo que harás mañana". Tan elocuente afirmación de que la historia es una serie de acontecimientos relacionados entre sí causalmente les permitió a algunos escritores de ciencia ficción (Bradbury y Asimov) especular sobre el determinismo histórico y a Hempel defender la explicación "nomológica" (por leyes), y pareciera indicar que todo lo sucedido es objeto del estudio histórico. Aunque esta aseveración es literalmente cierta, cuando el historiador postula su historia no puede incluir en ella "todo" lo sucedido.

En su ambigüedad, el "qué" que encabeza esta sección puede referirse por lo menos a dos cosas: a) los objetos, las unidades elementales (las evidencias, las "huellas" y los "testimonios" a los que se refiere M. Bloch); b) las relaciones que el historiador instaura entre esas unidades. Dice Walsh: "Probablemente, la mejor manera de abordar la cuestión sea preguntarnos qué es lo que el historiador trata de investigar y qué es lo que espera descubrir. La primera solución que se ofrece es obvia: aspira a una reconstrucción inteligente del pasado" (Walsh, 29). Esta inteligibilidad: ¿será la explicación nomológica de Hempel ola "comprensión" que, entre otros, invoca Lledó?

Nace en Buenos Aires, Argentina, en 1930. Se gradúa como arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1959, casa de altos estudios en la que se desempeña como profesor titular de Historia de la Arquitectura y del Arte I, II y III y como director del Curso Superior de Posgrado de Historia y Crítica de la Arquitectura y del Urbanismo. Asimismo, es miembro del Consejo de Orientación Académica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas 'Mario Buschiazzo". Ha sido director del Departamento de Historia de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Rosario.

Entre 1953 y 1975 integró el Grupo Onda Arquitectura junto con los arquitectos Miguel Asencio, Carlos Fracchia, Jorge Garat y Lorenzo Gigli, participando activamente de la corriente hoy conocida como "Las Casas Blancas", de la que fuera uno de los principales animadores y teóricos. Formó parte de la Comisión Directiva de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires y es miembro honorario de la Asociación de Diseñadores Gráficos.

Es autor, entre otras obras, de los libros Arquitectura del Historicismo en el siglo XIX (Espacio Editora, Buenos Aires, 1970); Arte y Arquitectura en el altiplano jujeño (Film ediciones Valero, Buenos Aires, 1969) y Arquitectura en el altiplano jujeño. Casabindo y Cochinoca (Librería Técnica CP 67, Buenos Aires, 1974), los dos últimos escritos junto con Miguel Asencio y Héctor Schenone. También es coautor, con Mario Sabugo, de La ciudad y sus sitios (recopilación de artículos publicados originalmente en el diario Clarín de Buenos Aires entre 1981 y 1985, Editorial CP 67, Buenos Aires, 1987) y comparte la autoría, junto con varios colegas, de La Avenida de Mayo (EUDEBA y Manrique Zago Ediciones, Buenos Aires, 1988).

1. Explicar y comprender

Droysen, en el siglo pasado, enseñó que "la Filosofía busca el conocer, la Física el explicar y la Historia el comprender". Esto expande el significado de comprender más allá del de la "explicación". "Lo individual (dice Droysen) se entiende en la totalidad de la que brota, y la totalidad, desde lo individual que lo expresa". A lo que Lledó agrega: "El llegar a esta comprensión orgánica y totalizadora es el tipo de comprensión más perfecto que el hombre puede alcanzar, y constituye no sólo un estrecho vínculo que une a los hombres, sino la base de todo ser moral" (Lledó, 161).

Landgrebe advierte que esta comprensión, cuando la entidad estudiada es un producto del hombre, es un darse cuenta de que la cosa "no es por sí lo que es", sino que nos remite "a la actividad de otros hombres que con ello dan a comprender algo" (Landgrebe, 48). Y Aron, redondea así el concepto: "Se podría reservar así el término comprensión para una de las formas del conocimiento del prójimo, si bien preferimos elegir la acepción más amplia. La comprensión designa el conocimiento que adquirimos de la existencia y de las obras humanas en tanto éstas siguen siendo inteligibles sin elaboración de regularidades causales" (Aron, 63).

Por este camino llegamos a la comprensión entendida como una forma de "empatía" (Einfühlung) (Simmel, Goldmann). "Una recreación en la mente del estudioso de la atmósfera espiritual, pensamiento, sentimiento y motivos de sus objetos de estudio" (von Wright, 24). Comprender, entonces, puede entenderse como imaginar los hechos y acontecimientos históricos para obtener de ellos, mediante su organización interpretativa, una imagen verídica, coherente e inteligible. Este imaginar no es exactamente el mismo de la ficción, para la que la veridicidad o la verosimilitud importan poco. Esta imagen de lo acontecido tiene pretensiones de verdad y su referencia es la realidad (Ricoeur).

La comprensión se ejercita con respecto a hechos, sucesos, objetos "del pasado" cuya identificación constituye la "arqueología" del trabajo del historiador: el descubrimiento, la recolección, la selección de las entidades a estudiar. A esta colección de discordancia el historiador le agrega algo que no existió en el pasado, que no es histórico pero que trabaja como la argamasa de la historiografía: la interpretación; un sistema de relaciones en el que creo reside la clave de la inteligibilidad buscada que, en última instancia, nos lleva al entendimiento del "mundo humano". "De este modo, el mundo es la totalidad última en que termina toda comprensión propia de las ciencias del espíritu (...) dirigida siempre a las obras singulares, pero éstas deben ser comprendidas a partir del mundo del que proceden. Y el mundo es comprensible para nosotros allí, en sus obras" (Landgrebe, 50).

La interpretación es entonces una condición necesaria de la comprensión, y sólo a través de ella tendrá sentido afirmar algo de algo si este algo es histórico. Más adelante volveremos sobre este tema; por ahora quiero señalar que este imaginar es equiparable con "modelizar" tal como lo estudia Bunge en general para las ciencias sociales: "La conquista conceptual de la

realidad comienza, lo que parece paradójico, por idealizaciones. Se desgajan los rasgos comunes a individuos ostensiblemente diferentes, agrupándolos en especies (clases de equivalencia). Se habla así del cobre o del *horno sapiens*. Es el nacimiento del objeto modelo o modelo conceptual de una cosa o un hecho. Pero eso no basta; si se quiere insertar este objeto modelo en una teoría, es menester atribuirle propiedades susceptibles de ser tratadas por teorías. Es preciso, en suma, imaginar un objeto dotado de ciertas propiedades que, frecuentemente, no serán sensibles" (Bunge, 12). "En resumen, para apresar la realidad se empieza por apartar información. Se agregan, luego, elementos imaginarios pero con una intención realista" (B unge, 15).

2. Los límites de la explicación causa-efecto

La comprensión que aquí buscamos ni puede reducirse a explicaciones "causalistas" (en el sentido humeano) ni se refiere exclusivamente al método científico que propugna un monismo metodológico a pesar de la diversidad de los objetos temáticos, y cuya explicación por excelencia es la de causa y efecto (Hempel). Sin negar los frutos que esta posición ha tenido en los estudios de la naturaleza y su capacidad para explicar parcialmente los hechos históricos, la comprensión que postulamos necesita de algo más que de la explicación causal dado que implica ocuparse de significaciones, sentidos, circunstancias azarosas, relaciones condicionales y teleológicas.

La explicación causal que no nos basta es la que proponía J. S. Mill: "Se dice que un hecho individual queda explicado cuando se indica su causa; es decir, cuando se expresan la ley o las leyes de las cuales es un caso práctico". Esta explicación causal será útil en el análisis de los aspectos materiales de la arquitectura, por ejemplo la estructura resistente de un edificio, para describir el comportamiento mecánico y físico de partes. La explicación causal, tal como la entiende Hempel en su modelo de la cobertura legal *(covering law model),* consiste en: dado E objeto de la explicación *(explanandum)* y una serie de acontecimientos y hechos anteriores (E_1, E_2, E_3,…E_n *(explanan))* la explicación se logra mediante el establecimiento de relaciones de causa y efecto entre E y el conjunto (E_1, E_2, E_3. En) (las "condiciones iniciales específicas" de Popper) según un conjunto de leyes de validez universal L_1, L_2, L_3... L_a. Así, la explicación causal es lo mismo que establecer la necesidad de E, porque si se dan el conjunto de E. y el conjunto de L_n, necesariamente tiene que darse E. "El análisis causal (diría yo) es una criteriología causal. Consta esencialmente de dos pruebas. La primera es inductiva: el factor de que se trata debe ser realmente necesario. Con otras palabras: sin él, el acontecimiento que hay que explicar no hubiera tenido lugar. La segunda es pragmática: debe haber una razón para seleccionar la condición de que se trata entre las que, juntas, constituyen la condición suficiente del fenómeno" (Ricoeur, 220).

Von Wright toma de Hempel el siguiente ejemplo: "¿Por qué reventó por la noche el radiador de mi auto? El tanque estaba lleno hasta rebosar de agua; el tapón estaba enroscado a fondo; no había puesto anticongelante; el coche se había quedado al sereno en el patio; durante la

noche la temperatura descendió muy por debajo de cero grados. Tales fueron los antecedentes. En combinación con leyes físicas (en particular, la ley de que el volumen del agua se dilata al helarse), explican la suerte del radiador. Conocidos los antecedentes y las leyes podríamos haber predicho con certeza el acontecimiento. He aquí un buen ejemplo sin duda de explicación, pero no del tipo de explicación que interesa a los historiadores" (von Wright, 32). No si la búsqueda es la inteligibilidad de los hechos humanos.

Sócrates, a través del **Fedón** de Platón, ya nos lo había enseñado: "Pero de mi estupenda esperanza, amigo mío, salí defraudado, cuando al avanzar y leer veo que el hombre no recurre para nada a la inteligencia ni le atribuye ninguna causalidad en la ordenación de las cosas, sino que aduce como causas aires, éteres, aguas y otras muchas cosas absurdas. Me pareció que había sucedido algo muy parecido a como si uno afirmara que Sócrates hace todo lo que hace con inteligencia y, luego, al intentar exponer las causas de lo que hago, dijera que ahora estoy aquí sentado por esto, porque mi cuerpo está formado por huesos y tendones, y que mis huesos son sólidos y tienen articulaciones que los separan unos de otros, y los tendones son capaces de contraerse y distenderse, y envuelven los huesos junto con las carnes y la piel que los rodea. Así que al balancearse los huesos en sus propias coyunturas, los nervios al relajarse y tensarse a su modo, hacen que yo sea ahora capaz de flexionar mis piernas, y ésa es Tarazón por la que estoy yo aquí sentado con las piernas dobladas. Y a la vez, respecto de que yo dialogue con vosotros, diría otras causas por el estilo, aduciendo sonidos, soplos, voces y otras mil cosas semejantes, descuidando nombrar las causas de verdad: que, una vez que a los atenienses les pareció mejor condenarme a muerte, por eso también a mí me ha parecido mejor estar aquí sentado, y más justo aguardar y soportar la pena que me imponen. Porque, ¡por el perro!, según yo opino, hace ya tiempo que estos tendones y estos huesos estarían en Mégara o en Beocia, arrastrados por la esperanza de lo mejor, si no hubiera creído que es más justo y noble soportar la pena que la ciudad ordena, cualquiera que sea, antes que huir y desertar (...). Si uno dijera que sin tener cosas semejantes, es decir, tendones y huesos y todo lo demás que tengo, no sería capaz de hacer lo que decido, diría cosas ciertas. Sin embargo, decir que hago lo que hago a causa de ellas (...) sería un enorme y excesivo abuso de expresión. Pues eso es no ser capaz de distinguir que una cosa es lo que es la causa de las cosas y otra aquello sin lo cual la causa no podría ser nunca causa" (Platón, 106).

He aquí los límites de la explicación causal (mecánica) en historia. Pero estos límites no aconsejan el rechazo total de la explicación causal, sólo indican lo parcial de su eficacia. "La historia -dice Popper- no se interesa sólo por la explicación de acontecimientos específicos, sino también por la descripción de un hecho específico como tal (...). Una de sus tareas más importantes es la de describir los acontecimientos en su peculiaridad o unicidad; es decir, incluir aspectos que no intenta explicar causalmente como la concurrencia "accidental" de acontecimientos no relacionados causalmente entre sí. Estas dos tareas de la historia, el desenredar los hilos de la causalidad y el describir la manera

"accidental" en que se tejen estos hilos, son ambas necesarias y se suplen la una a la otra; una vez un acontecimiento puede ser considerado como típico, esto es, desde el punto de vista de su explicación causal, y otra vez como único" (Popper, 162).

Aron distingue entre comprensión y causalidad: "Aquella se adhiere a la inteligibilidad intrínseca de los motivos, los móviles y las ideas. Esta apunta, ante todo, a establecer los vínculos necesarios al observar las regularidades. La sucesión constante es, para emplear el término kantiano, el esquema de la causalidad. En la medida en que el sociólogo se esfuerza en descubrir relaciones causales ignora legítimamente, y debe ignorar, la semejanza de las consecuencias racionales; trata los fenómenos históricos como una naturaleza extraña o, según la expresión clásica, como cosas" (Aron, 216). A lo que se puede agregar: "La historia no explica, en el sentido que no puede deducir ni prever (esto sólo puede hacerlo un sistema hipotético-deductivo); sus explicaciones no remiten a un principio que haría al acontecimiento inteligible, sino que son el sentido que el historiador le da al relato (...). Así, pues, ante un acontecimiento hay dos soluciones extremas: o bien interpretarlo como un hecho concreto, hacer que se "comprenda", o bien explicar científicamente sólo algunos aspectos previamente elegidos. En suma, explicar mucho, pero mal, o explicar poco, pero bien" (Veyne, 118).

La explicación causal parece ser útil para llegar a conclusiones que permitan recortar conjuntos de hechos similares, categorías o clases de sucesos (tipologías) cuya agrupación se base en la deducción y en la explicación causal; se me ocurre, en el caso de la arquitectura, el estudio de tipologías en las que el "medio externo" sea un determinante repetitivo y fundamental, como en el caso del iglú esquimal. Pero su utilidad puede revertirse cuando ciertos agrupamientos o tipificaciones, basados en recurrencias, como los estilos, son utilizados como leyes de validez universal para "explicar" los hechos. O peor aún, cuando ciertas leyes naturales, como la del nacimiento-crecimiento-desarrollo-muerte, son utilizadas no como una metáfora útil para la comprensión de un acontecer histórico, sino como leyes de validez universal de las que el hecho histórico debía necesariamente resultar.

Von Wright propone llegar a la comprensión estableciendo entre los hechos que explican *(explanans) y* los hechos explicados *(explanandum)* relaciones condicionales; clasificando las condiciones para la existencia de un hecho en: a) condiciones suficientes; b) condiciones necesarias. Se dan las primeras cuando, siendo p el hecho antecedente y q el consecuente (p el *explanan,* q el *explanandum),* siempre que ocurra p ocurrirá q (relación causal ortodoxa); las segundas son aquellas que indican que, siempre que ocurra q, deberá haber ocurrido p. "En ese sentido una causa es una condición necesaria para un resultado, escogida entre las condiciones ya porque es algo que podría haber sido producido o evitado a voluntad, ya porque de algún modo era desacostumbrado o inesperado. El no tomar un tren podría ser causa de que un individuo perdiese su trabajo en este sentido de causa (...). Este es el concepto de causalidad que Collingwood consideró peculiar en las ciencias prácticas, pero que está en su lugar dondequiera y

cuando quiera que se trate de que hay algo que hacer" (Walsh, 244).

Estas relaciones no son simétricas, las primeras se basan en leyes generales; son, por lo tanto, nomotéticas. Las relaciones de condición suficiente no desaparecen de la historia, pero no son el centro de su discurso. Popper denuncia su presencia implícita y justifica su no-enunciación debido a su obviedad; Hempel dice que su aparente no utilización en historia se debe a su extrema complejidad y al escaso conocimiento que se tiene de las mismas (da como ejemplo la teoría evolucionista de Darwin). Von Wright sostiene: "La razón por la que las explicaciones históricas no hacen referencia normalmente a leyes no radica en que las leyes sean tan complejas y oscuras que debamos contentarnos con su mero bosquejo, ni en que resulten demasiado triviales para ser mencionadas. La razón consiste simplemente, según Dray, en que las explicaciones históricas no se fundan en absoluto en leyes generales" (von Wright, 45).

3. La explicación teleológica

Von Wright propone como guía de la comprensión histórica a la explicación teleológica, una explicación que aúna las condiciones de suficiencia y necesidad con las intenciones y propósitos humanos; es decir, con el carácter propositivo de la acción. La explicación teleológica ayudaría a construir la "lógica de la situación" de Popper. Hay aquí un solapamiento con la idea de Collingwood, para quien "el concepto central de la historia es el concepto de acción, es decir, de pensamiento que se expresa en conducta externa" (Walsh, 57).

La "lógica de la situación" se explicitará identificando (construyendo) totalidades de acciones orientadas hacia fines (sistemas), cuya existencia sea explicada por las condiciones suficientes y necesarias que relacionan los hechos entre sí, pero cuya comprensión se logrará al entender (o descubrir) el carácter intencional de los mismos. Esto ya nos sugiere que debemos buscar agentes, motivos, finalidades, operaciones y resultados, los que serán los elementos con los que se estructuren los "sistemas orientados hacia un fin", si entendemos por acción a los comportamientos orientados a producir una repercusión exterior, una alteración deseada en un estado de cosas futuro, la que no se produciría (o el actor-agente cree que no se produciría) sin la acción emprendida. "La inteligibilidad engendrada por la construcción de la trama encuentra el primer anclaje en nuestra competencia para utilizar de manera significativa la red conceptual, que distingue estructuralmente el campo de la acción del movimiento físico. Hablo de red conceptual más que de concepto de acción para subrayar el hecho de que el propio término de acción, tomado en el sentido estricto de lo que alguien hace, obtiene su plena significación de los demás términos de toda la red. Las acciones implican fines cuya anticipación no se confunde con algún resultado previsto o predicho, sino que compromete a aquel de quien depende la acción. Las acciones, además, remiten a motivos que explican por qué alguien hace o ha hecho algo, de modo que distinguimos claramente de aquel por el que un acontecimiento físico conduce a otro acontecimiento físico. Las acciones tienen también agentes, que hacen y pueden hacer cosas que se consideran como obra suya, como su hecho; por consiguiente, se puede

considerar a estos agentes responsables de algunas consecuencias de sus acciones. En la red, la regresión infinita abierta por la pregunta ¿por qué? no es incompatible con la regresión finita abierta por la pregunta ¿quién? Identificar un agente y reconocerle motivos son operaciones complementarias. Sabemos también que estos agentes actúan y sufren en circunstancias que ellos no han producido y que, sin embargo, pertenecen al campo práctico, precisamente en cuanto circunscriben su intervención de agentes históricos dentro del transcurso de los acontecimientos físicos y ofrecen a su acción condiciones favorables desfavorables. A su vez, esta intervención supone que obrar es hacer coincidir lo que un agente puede hacer (en cuanto "acción de base") y lo que sabe, sin observación, que es capaz de hacer, con el estadio inicial de un sistema físico cefrado. Además, obrar es siempre obrar "con" otros: la interacción puede tomar la forma de la cooperación, de la competición o de la lucha. Las contingencias de la interacción se juntan entonces con las de las circunstancias, por su carácter de ayuda o de adversidad. Finalmente, el resultado de la acción puede ser un cambio de suerte hacia la felicidad o hacia la desgracia" (Ricoeur, 120).

En cuanto a los "sistemas de acción", se los ha definido así: "Sistemas que se componen de acciones concretas de una o varias personas y que se limitan con respecto a un ambiente por medio de relaciones de sentido entre estas acciones" (Luhman, 10). Las acciones que componen un sistema de acción pueden analizarse en dos momentos: el decisorio (al decidir) y el operativo (al operar). Al decidir se reduce un grupo de posibilidades de operar a una sola: la que ha de llevarse a cabo. Esta reducción se hace de acuerdo con valores, pero el fin de la decisión puede no ser el mismo fin de la operación, en cuyo caso el fin operacional es el medio para alcanzar el fin "final". Pero debemos tener en cuenta que estos sistemas no son totalmente racionales, puesto que en situaciones complejas la orientación transitiva (fin-medio-fin) supera la capacidad racional del decididor. Además, las más de las veces los decididores son muchos y sus intereses no son necesariamente convergentes. Por otra parte, la consecución de un fin (o las acciones que buscan un fin) no sólo produce los efectos queridos, sino otros, marginales azarosos, no controlados, no deseados, y que pueden comprometer la fundamentación racional del fin principal.

Las condiciones suficientes contestarán preguntas del tipo: "¿Por qué ocurrió necesariamente?"; las condiciones necesarias a las del tipo: "¿Cómo fue posible?", y las relaciones teleológicas: "¿Para qué se hizo tal cosa?". La tarea será entonces la de construir "sistemas" finitos estructurados según las relaciones condicionales de necesidad, suficiencia e intencionalidad que existan entre unos hechos anteriores (antecedentes y *explanantía)* y otros hechos posteriores (consecuentes y *explicandum). La* clave de la comprensión será descubrir el sentido, es decir, la relación entre la finalidad y la intencionalidad. Pero esto implica relaciones de sistema y entorno: "Cabría decir que la conducta intencional se parece al uso del lenguaje. Es un gesto por el cual doy a entender algo. De la misma manera que el uso y la comprensión del lenguaje presupone una comunidad lingüística, la comprensión de la acción presupone una comunidad de intenciones,

prácticas y aparato técnico (...). No podemos comprender o explicar teleológicamente una conducta que nos resulte totalmente ajena" (von Wright, 139).

Varias preguntas podrían guiarnos: ¿Qué operación (acción, pensamiento) arquitectónicas? ¿En qué contexto existió? ¿Qué relaciones hay entre ella y su contexto? ¿Qué resultados inmediatos? ¿Qué relaciones hay con los contextos que vinieron después, incluyendo al presente? La intención de la acción no siempre es convergente o coincidente con los resultados de la acción, que también suponen una relación del hecho estudiado con su entorno. Aquí, diferenciar "motivo" de "fin" puede ser muy útil. Podemos acotar que frente a una conducta o comportamiento totalmente ajeno, descontextualizado, sin entorno, sólo sería posible la explicación causal (nomotética): "por qué los brazos de Pedro se mueven" y no "por qué Pedro mueve los brazos".

La explicación teleológica será la conclusión de una inferencia práctica donde "el punto de partida a la premisa mayor del silogismo menciona alguna cosa pretendida ola meta de actuación; la premisa menor menciona algún acto conducente a su logro, algo así como un medio dirigido a tal fin; por último, la conclusión consiste en el empleo de este medio para alcanzar el fin en cuestión. De modo que el asentimiento a las premisas de una inferencia práctica entraña la acción correspondiente como, en una inferencia teórica, la afirmación de las premisas lleva necesariamente a la afirmación de la conclusión (...). El silogismo práctico viene a representar para la explicación teleológica y para la explicación en historia y ciencias sociales lo que el modelo de subsunción teórica representa para la explicación causal y para la explicación en ciencias naturales" (von Wright, 98; 49). La explicación teleológica es una construcción posterior al acto, pero no es necesariamente coincidente con la inferencia práctica (implícita o explícita) que movió, en su momento, a quién actuó. Viene precedida, a su vez, por un acto de comprensión intencional, dado que nuestros intereses (aquellos que guían la búsqueda de la explicación) nacen de nuestra propia historia.

4. La comprensión

La comprensión se integrará con las respuestas a las siguientes preguntas: "¿Qué es esto?" (descripción); "¿Por qué tuvo lugar (ocurrió)?" (condiciones de existencia); "¿Para qué ocurrió?" (explicación teleológica); "¿Qué consecuencias tuvo?". Tomemos el ejemplo de la estructura resistente de una obra: su comportamiento autónomo puede ser explicado en términos de explicaciones causales en función de leyes universales de la física (estática, resistencia de materiales, etcétera); pero la intención (la finalidad) que alimentó la decisión de elegir esa determinada estructura escapa, queda más allá de la explicación nomotética. La "crítica desde el interior" que Silvetti señala en la arquitectura, sólo es entendible como "una reflexión especulativa sobre lo conocido" que justifica o fundamenta la intención (el propósito) del proyectista engarzada, a su vez, en una red de propósitos de todos aquellos que intervinieron en el proceso de producción arquitectónica.

Von Wright da un ejemplo (von Wright, 64)

donde el *explanandum* es el estallido de la Guerra del 14 y el *explanara,* los disparos de Sarajevo. En este caso (como en la mayoría de los casos históricos), las relaciones causales que unen a los disparos con la declaración de guerra no son relevantes. Dice Brandi refiriéndose al arte: "La comprobación de nexos causales observables no podrá jamás sustituir a la interpretación de las motivaciones del nexo del que se quiere hacer historia" (88-89); sí lo son las relaciones causales teleológicas que unen entre sí los distintos hechos con distintas finalidades (intereses, acciones orientadas hacia un fin), que se suceden, como condiciones necesarias y a veces suficientes, desde los disparos de Sarajevo hasta la declaración de guerra. En este caso, la validez de la explicación no se deduce de la validez de leyes generales, sino que depende de la "conexión intrínseca que ha de ser aprehendida por comprensión reflexiva" (von Wright, 27). "Los objetivos y fines presentes en el trasfondo contextual de una explicación del tipo que hemos examinado son a veces subproductos un tanto sutiles de tradiciones culturales, políticas, religiosas, etcétera. Su origen y articulación pueden constituir otro objeto digno de explicación histórica" (von Wright, 169). "El punto relevante (continúa von Wright) es que los esfuerzos del historiador por comprender y explicar el pasado reciente le inducen a atribuir al pasado más lejano un papel y una significación de los que carecía hasta que tuvieron lugar esos acontecimientos más recientes. Yen vista de que no sabemos, en general, qué nos reservará el futuro, tampoco estamos en condiciones de poder conocer el alcance total de lo que caracteriza al presente y al pasado (...). Por lo que toca a lo esencial, la atribución de un nuevo significado a los hechos pasados no representa una operación subjetiva de revalorización, sino que consiste en una explicación acompañada, en principio, de pruebas objetivas de convalidación" (von Wright, 182).

5. La interpretación

No se trata aquí de una "manipulación" alterada por los intereses del investigador sino de reconocer, no sólo la existencia inevitable de los intereses del investigador, sino el papel "explicatorio" de hechos posteriores a los analizados, a partir de los cuales se devela el sentido de los hechos anteriores. "Este sentido es ambiguo en tanto que se halla precisamente en devenir (…). El sentido (la dirección) de una coyuntura histórica total no es señalable de una vez para siempre, porque la sociedad global que se halla afectada por él no puede ser ceñida como una cosa que evoluciona según las leyes de la mecánica, y porque cada etapa de este sistema complejo no es sucedida por una etapa, sino por un abanico de eventualidades. Las posibilidades no son innumerables, y es por ello que la historia posee sentido; pero son numerosas, y por ello resulta difícil leerlo. (El) sentido definitivo es reelaborado progresivamente a lo largo del desarrollo histórico y a causa de ello no tiene, propiamente hablando, un sentido definitivo, puesto que ese desarrollo no concluye jamás" (Lyotard, 53).

En resumen, propongo que en los cursos de historia de la arquitectura, en una escuela de arquitectura, se llegue a la interpretación de la acción (acciones, intenciones, propósitos y resultados) y los aspectos cualitativos de esa

acción, por la que se produce el hábitat artificial (cualquier alteración humana del biotopos), estudiando, como dice De Fusco, "las condiciones de existencia de los fenómenos, su conformación, su dimensión sincrónica y diacrónica" (De Fusco, 19). Y aunque en esta aseveración están implicadas la estilística, la estética, la filogénesis y la filología, estos temas no son sino aspectos del estudio, no constituyen su eje o tema central.

Los elementos u objetos de la interpretación son los hechos y acontecimientos (operaciones teóricas o prácticas) de naturaleza arquitectónica. La interpretación misma se construirá con el establecimiento de relaciones condicionales y teleológicas entre estos elementos y sus resultados. Esto es particularmente importante en las acciones arquitectónicas, animadas claramente por una "conciencia ordenadora" imposible fuera de una concepción y una condición históricas.
El resultado buscado es, pues, una reconstrucción imaginativa del pasado histórico basada en las finalidades humanas que allí se desarrollaron: "No se trata de una rendición pasiva al hechizo de otra mente; es una labor de pensamiento activo y, por lo mismo, crítico. El historiador no se limita a revivir pensamientos pasados, los revive en el contexto de su propio conocimiento y, por lo tanto, al revivirlos, los critica, forma sus propios juicios de valor, corrige los errores que puede advertir en ellos" (Collingwood, 247).

6. La Imagen poética

"Pero cuando se trata de un ensueño poético, de un ensueño que no sólo goza de sí mismo, sino que prepara para otras almas goces poéticos, se sabe muy bien que no estamos en la pendiente de las somnolencias" (Bachelard).

La primer aproximación al "qué" se refirió a la interpretación, pero hay otro tema a considerar que hace a la naturaleza artística de la arquitectura, la que además de "hecho histórico" es "hecho artístico". Es verdad que, en cuanto obra, la arquitectura depende de sus condiciones de existencia, inevitablemente históricas. A pesar de ello tiene un carácter autónomo que nace de su condición de obra de arte: es capaz de expresar el sentimiento de su autor, apesaro gracias a todas las circunstancias condicionantes (no siempre controladas por él) que constituyen la trama de su situación de existencia. Hay en las obras de arquitectura, cuando son obras de arte, una capacidad de significar (que va más allá de la intención significativa del arquitecto que las creó) que, a pesar de estructurarse con elementos históricos (intención del creador, función cultural, vivencia del espectador), es una función histórica que provoca en el espectador una "repercusión que "opera un cambio del ser" (Bachelard).

Estamos aquí, nuevamente, muy cerca de la catarsis griega. La imagen poética, como dice Bachelard, toca" profundidades antes de conmover la superficie". Se trata entonces de apreciar la obra de arte como tal: la expresión de un sentimiento (Lange) y como experiencia ofrecida a otros (Dewey), transformable, su vez, en experiencia enriquecedora de quien la recibe
El arquitecto, o el aprendiz de arquitecto, no debe asumir el rol del crítico que "juzga una obra que no podría crear" (Bachelard). Cualquier contemplación arquitectónica es para el arquitecto una posibilidad de incorporar algo a su

propia obra. La experiencia de la obra de arte es iluminante para el artista (Dewey). El "lector" (dice Bachelard) "participa en este júbilo de creación que Bergson da como signo de la creación misma" (Bachelard, 18). Digo que, además de la comprensión que permite entender la existencia de la arquitectura, hay que descubrir y gozar su imagen poética (que se manifiesta en las relaciones espaciales de los elementos corpóreos) del modo más directo posible. Esto implica una recreación de la obra.

"El conocimiento tiene que ver con la ausencia del pasado; la creación con su presencia" (Lledó, 68). La novedad que la obra aporta o la novedad que su recreación instaura (pone en evidencia) es, desde un punto de vista convencional, a-histórica, pero no lo es desde el punto de vista tridimensional de la historia (pasado, presente, futuro) que he expuesto antes. Debemos ir al encuentro de la imagen poética que produjo (introdujo) el autor con su propia imaginación y lograr que este encuentro resulte una experiencia fructífera para la capacidad imaginativa del estudiante quien descubrirá, en el centro mismo de su ser, las rupturas y las continuidades, la realidad, el conformismo y la rebeldía de la obra experimentada, reconociendo que este proceso es una relación "entre el acto intencional del creador y el acto intencional del receptor "(Skolimowski). De tal modo, por ejemplo, "la catedral no sólo es pensada como la corporización de la Gloria de Dios sino que es percibida como tal (sin olvidar que) nuestra percepción es la sombra de nuestra concepción; sólo percibimos completamente el grupo de relaciones intencionales que nuestra cultura considera importante" (Skolimowski, 65).

Esto, que suena en cierto modo a limitación, es un ejercicio riquísimo cuando se lo aplica al espacio adaptado, construido, intencional, ordenado, humano o artificial. Como dice Bachelard: "El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación" (Bachelard, 28). Y agrego: con todas sus integraciones (sus riquezas); aquellas de la imaginación creadora originaria y aquellas de la imaginación recreadora de quien salió a su encuentro, aunque se trate de un historiador**.**

Referencias bibliográficas

Raymond Aron, **Introducción a la Filosofía de la Historia,** Siglo XX, Buenos Aires, 1984.

Gastón Bachelard, **La poética del espacio, Fondo** de Cultura Económica, México, 1965.

Mario Bunge**, Teoría y realidad, Ariel, Barcelona**, 1981 (primera edición inglesa, 1972).

R. G. Collingwood**, Idea de la Historia, Fondo de Cultura Económica,** México, 1977.

John Dewey, **El Arte como experiencia, Fondo de Cultura Económica** México, 1949.

Renato De Fusco, **Historia y estructura, Alberto Corazón, Madrid. 1974** (primera edición italiana, 1970).

C.G. Hempel, **"**La explicación en la ciencia y en la historia", en AA.VV. **Teoría de la Historia, Terra Nova,** México, 1981 (edición original **inglesa, 1962).**

Ludwig Landgrebe, **Fenomenología e Historia, Monte Avila,** Caracas 1975 (edición original alemana, 1968).

Jean-François Lyotard, **La Fenomenología,** EUDEBA, Buenos Aires, 1960.

Suzanne Lange, **Problems ofArt,** 1957.

Emilio Lledó, **Lenguaje e Historia,** Ariel, Barcelona, 1978.
Platón, "Fedón", en Diálogos, Gredos, Madrid, 1986.

Karl R. Popper, **La miseria del historicismo,** Alianza, Madrid, 1973 (edición original inglesa, 1957).

Bertrand Russell, **La perspectiva científica, Ariel, Barcelona,** 1969 (edición original inglesa, 1949).

Jorge Silvetti, **"Beauty of Shadows", Oppositions,** Nueva York, 1977.

Georg Simmel, Problemas de la Filosofía **de la Historia, Nova, Buenos** Aires, 1950 (edición original alemana, 1892).

M. Skolimowski, "The fenomenology of space", **Architectural Association Quaterly,** Londres, 1978.

Paul Veyne, Cómo se escribe la historia, alianza, Madrid, 1984 (edición original francesa, 1971).
Georg E. von Wright, **Explicación y comprensión,** Alianza, Madrid, 1979 (edición original inglesa, 1971).

W. H. Walsh, **Introducción a la filosofía de la historia,** Siglo XXI, México, 1978 (edición original inglesa, 1961).

Segundas notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina

Diego Lecuona

En 1971, José Xavier Martini publicaba un artículo con el mismo título del epígrafe[1]. Ese trabajo tuvo enorme trascendencia, tanto por bucear en el tema de la crítica intentando un enfoque superados de la tradición europea como por la importancia que adquirió en la formación universitaria en los años subsiguientes. Personalmente, me considero deudor del punto de vista que allí se proponía, casi desde el momento mismo de su aparición. Precisamente por ello estas consideraciones, hechas diecisiete años después del artículo mencionado, llevan el mismo encabezamiento, pero destacando su carácter de segundas notas. Esto es así porque no pueden negar su vinculación con aquellas y porque su hilo conductor continúa y prolonga ideas que ya se insinuaban en las originales.

La primera cuestión que puede abordarse es la validez de un aparato crítico que intentase sólo abarcar la arquitectura colonial argentina. De entre todas las posibilidades que ofrece la arquitectura continental esta es, quizás, una de las porciones más pequeñas que se pueden distinguir.

La superficie territorial que hoy consideramos como argentina -bastante reducida respecto de la unidad que conformaba en el período virreinal- abarca uno de los sectores más pobre y parcialmente ocupado de los extensos dominios españoles del siglo XVII. Lo construido en aquel período no parece, consecuentemente, ni muy destacado ni muy relevante en el conjunto de lo que se llama arquitectura colonial; menos aún si se lo compara con la producción europea total de ese período. Sin embargo, el trabajo de

Nace en Concordia, Entre Ríos, Argentina, en 1939. Se gradúa como arquitecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Tucumán en 1964, casa de altos estudios de la que fue secretario académico y en la que actualmente se desempeña como profesor titular de Introducción a la Historia de la Arquitectura y director del Área Docente del Instituto de Historia. Asimismo, es miembro del Laboratorio de Arquitectura y Arte Americanos y del Instituto de Historia y Pensamiento Argentino de la Universidad Nacional de Tucumán, así como integrante del Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo. Ha actuado también, en todos los niveles de la docencia universitaria, en el Departamento de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán y en la Universidad Católica Santo Tomás de Aquino.

En la función pública actuó como asesor regional del NOCA en Arquitectura Hospitalaria (1966-1970), asesor de Desarrollo y presidente de la Comisión de Asuntos Urbanos de la Provincia de Jujuy (1968-1969) y asesor en Planeamiento y Programas de Vivienda del Instituto de la Vivienda de la Provincia de Tucumán (1974 -1976).

Entre sus publicaciones más importantes se destaca La vivienda de criollos y extranjeros en el siglo XIX, Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, San Miguel de Tucumán, 1984. Además, es coautor de Salta, cuatro siglos de arquitectura y urbanismo, edición conmemorativa del IV Centenario, Salta, 1981, y de El Patrimonio Arquitectónico de los Argentinos. Noroeste. Salta/Jujuy, Tomo 1, Sociedad Central de Arquitectos e Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Buenos Aires, 1982.

[1]José Xavier Martini, "Notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina", Anales N°24, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, 1971, pp. 9 a 21.

Martini manifiesta una mayor preocupación por verificar la validez de los juicios usados habitualmente, antes que justificar el nuevo universo que propone. Así, después de efectuar una rápida pero intencionada revisión de los juicios valorativos más importantes emitidos hasta aquella época, expresaba el punto básico de su desarrollo posterior: "Si nos detenemos un poco más en los juicios transcriptos, y en general en todos los intentos de valoración de la arquitectura iberoamericana, descubrimos que la actitud subyacente es la de estructurar la crítica con referencia a un modelo normativo derivado de la gran arquitectura europea". Ese modelo estaba fundamentalmente concebido sobre "las cualidades estéticas, entendidas como cualidades plásticas, espaciales y significantes", y éstas "constituyen en última instancia el patrón de medida de la arquitectura culta y, por extensión, de la arquitectura a secas (...) La arquitectura, antes que nada, es una de las bellas artes"[2].

Las consecuencias que obtenía Martini a partir del enfoque europeo que cuestionaba resultan ahora casi previsibles. Al usarse un modelo teórico externo los resultados serían, obligadamente, muy escasos. Una arquitectura colonial, al constituir un producto esencialmente periférico, adolecería siempre de un carácter provinciano y nunca llegaría a destacarse brillando por méritos propios en la escala de valores que establecieran los centros europeos metropolitanos. Casi podría pensarse, ahondando este razonamiento, que no existe evaluación posible de lo colonial. El sólo hecho de serlo constituiría un disvalor que no le permitiría una ubicación aceptable entre aquella arquitectura que responda en forma actualizada al modelo normativo dado por válido. Surgía, entonces, la propuesta central de aquellas primeras notas, que establecía la "necesidad de definir un modelo apto"[3] que reemplazase el patrón de medida extranjero.

Cabe cuestionar si ésta es la solución correcta al problema planteado por Martini. Pareciera que no lo es si sólo estuviese referida a lo construido en el período colonial. Frente a un enfoque reduccionista que limita el concepto de arquitectura a "la producción de sólo algunas culturas privilegiadas, ubicadas en unos pocos países, abarcando un lapso bastante reducido de la historia; y ni siquiera a toda la producción de esas culturas, sino sólo a la correspondiente a los estratos sociales superiores"[4], la definición de un modelo apto para explicar la arquitectura colonial parece un intento tan reduccionista como el que se critica. Discriminar lo metropolitano de lo periférico y dotar a esos conjuntos de pautas que refieran los análisis respectivos a modelos normativos particulares de cada uno, lejos de solucionar el problema lo agrava. De esta manera, sólo se habrían creado dos mundos ficticiamente diferentes que ignorarían el cúmulo de relaciones políticas, económicas y sociales que los unían. Es negar todas las relaciones de carácter colonial que vinculaban esos mundos y, en tal sentido, es no comprender la verdadera situación de cada uno, ni comprender que ambas conformaban una coyuntura común que las abarcaba.

[2]Ibíd., pp. 11y 12.

[3]Ibíd., pp. 13.
[4]Ibíd., pp. 13.

Martini intentó soslayar este problema basándose en los aspectos más generalizables del concepto de arquitectura popular y, a partir de allí, se remontó a la definición que Augusto Cortázar hiciera de los fenómenos folklóricos. Sin embargo, se observa que las expresiones culturales de los grupos folk se caracterizan por ser "tradicionales, empíricas, de transmisión directa por la palabra y el ejemplo, de vigencia colectiva en la comunidad, anónimas en cuanto a sus inventores o creadores de variantes, típicamente regionales y, finalmente, funcionales, vale decir, aptas para satisfacer necesidades en la vida del grupo humano en que se producen"[5].

De inmediato debe pensarse que dichos presupuestos constituirían el nuevo modelo teórico que sirviera para valorar, indistintamente, las ingenuas y anónimas capillas rurales del Noroeste argentino, la arquitectura popular urbana de Buenos Aires, o las más sofisticadas creaciones de diseñadores avezados como el hermano Andrés Blanqui, el padre Juan Primoli o el seglar Antonio Masella. Finalmente, si se acepta el reto que significa conciliar los juicios sobre la arquitectura colonial latinoamericana, habría que incluir en dicho listado obras de la envergadura y complejidad de diseño de Santa Prisca, en Taxco, o el Camarín de la Virgen del Rosario, en Puebla. La sola confrontación del modelo teórico con los ejemplos mencionados permite comprobar que las obras más tradicionales, empíricas o de transmisión directa por la palabra y el ejemplo, conservan el carácter rural, y por ello acentúan su carácter típicamente regional. En cambio, las de carácter urbano, aun cuando puedan desconocerse sus autores, mucho más cuando son creación de arquitectos de origen europeo, son receptoras de tradiciones diferentes y responden a técnicas aprendidas tanto como a un saber académico.

Es evidente que de aquellas características que anotara Cortázar, las que más importan al discurso de Martini son las de constituir fenómenos típicamente regionales y su aptitud funcional. Las restantes estarían más vinculadas a lo que hoy se distingue como arquitectura vernácula. Esa capacidad funcional, tal como la rescata Martini, sobrepasa los límites de una mera forma de utilización del edificio. La funcionalidad de una obra es considerada en cuanto respuesta a las necesidades de los seres humanos que habrán de usarla. Incluye, entonces, todas las potencialidades de esos seres vivientes; pero trascendiendo su individualidad, apela a los vínculos societarios de cada uno. El grupo social, su cosmovisión, su organización política y las relaciones económicas que los condicionan estarán presentes en esas necesidades. La posible respuesta que la obra arquitectónica les ofrezca se constituiría ahora en un objetivo a cumplir.

La idea de una valoración cultural de la obra arquitectónica como un enfoque superador de los juicios de valor basados en un esteticismo formal estaba presente en el pensamiento de Martini, aun cuando no haya sido expresada explícitamente. La referencia a la arquitectura popular condicionó sus conclusiones en este sentido. Por ello anotaba que "el rasgo esencial de la arquitectura popular, que por ende

[5]Augusto Raúl Cortázar, "Artesanías: teoría y estímulo", Catálogo de la Primera Exposición Representativa de Artesanías Argentinas, Buenos Aires, 1968, citado en José Xavier Martini, op. cit., pp. 15.

constituye la medida de su calidad, es la creación de un hábitat satisfactorio"[6]. Sin embargo, también constituye un rasgo esencial de toda arquitectura y no sólo de aquella de carácter popular. La generalización de dicha medida de calidad no es una posibilidad alternativa, sino que es insoslayable en toda valoración realmente arquitectónica. La necesidad de atender a una forma de utilización posterior involucra a la arquitectura en una exigencia de respuesta de carácter práctico. El constante cuestionamiento sobre la capacidad de un edificio para servir como respuesta a las necesidades del grupo usuario (es decir, para constituir un hábitat satisfactorio) alimenta la secuencia de decisiones que está implícita en un proceso de diseño.

Esa valoración cultural, que supera e incluye a la puesta en valor de carácter formal o estético, es la misma que los diseñadores realizan cotidianamente en su labor. El aporte de la historia de la arquitectura a la formación profesional debe permitir que el conocimiento de las obras ejecutadas en el pasado se base en algo más que la sola enumeración y conocimiento de edificios. Precisamente, el cuestionamiento de su verdadera funcionalidad en los distintos aspectos de la cultura permite que, además del conocimiento de cada uno de ellos, se logre una mayor inteligibilidad de ese conjunto de decisiones coordinadas que implican los proyectos arquitectónicos de la arquitectura argentina.

Esa arquitectura logrará tener coherencia como conjunto cuando constituya una verdadera respuesta global a las demandas sociales de la población. Cuando no se divida en obras públicas y privadas sólo por el voluntarismo de cada sector para hacerse cargo de los costos de las obras que prefiera. Pero constituirá una verdadera respuesta global cuando se logre un proyecto compartido de país y (más allá de las diferencias propias de cada sector político) exista verdadera responsabilidad en la utilización de los recursos. Sólo podrá hablarse de responsabilidad cuando los bienes que constituyen el patrimonio nacional sean utilizados con el más ajustado criterio económico, es decir, procurando el máximo beneficio de cada inversión. Para ello será necesario contar con un amplio conocimiento de la tecnología apropiada lo que implica, simultáneamente, un criterio de adecuación a las posibilidades y un conocimiento de aquellas técnicas que son propias del país. Cuando estas condiciones sean la confrontación obligada de los diseños locales y, por propio convencimiento, se hayan preferido esas condicionantes a las que impongan la tradición o los criterios formales de otros países, se estará en situación de interpretar lo que se construya en el país como una arquitectura nacional.

Hasta entonces, el estudio de la historia de la arquitectura que se lleve a cabo en la Argentina debe promover la confrontación de cada diseño con los aspectos de la cultura e intentar la comprensión de los momentos de mayor ajuste de cada obra con su necesidad y el grado de dispersión de cada propuesta con la demanda que le diera origen. Sólo cuando se aprenda a conocer cada diseño en relación a su valor como respuesta a un problema social; como objeto económico no sólo en sus cualidades intrínsecas

[6] José Xavier Maitini, op. cit., pp. 16.

sino también en las propias de su uso; como respuesta aceptada por grupos diferentes, se podrá valorar hasta qué punto las formas que se hayan construido tendrán algún significado para sus usuarios y constituyen un **hábitat satisfactorio.**

El concepto de hábitat satisfactorio era la pauta de calidad que buscaba José Xavier Martini para evaluar la arquitectura colonial argentina. Si ahora se puede concluir que un aparato crítico basado en la idea de la arquitectura popular que sirva a ese efecto no alcanza a lograr sus objetivos, es porque se comprende que los problemas tienen que enfocarse con un mayor grado de generalidad. En los diecisiete años que han transcurrido entre las primeras y estas segundas notas sobre la crítica de la arquitectura colonial argentina, ha quedado bastante claro que las dificultades no residen en el matiz de lo colonial argentino. En primer lugar, se ha discurrido mucho sobre la teoría y la crítica de la arquitectura. En segundo lugar, el conocimiento enumerativo del patrimonio urbano-arquitectónico de la Argentina ha ido tiñéndose por juicios de valor, y este hecho ha ido acercando todo estudio arquitectónico a una más amplia valoración cultural que supera el juicio formal o esteticista. Por último, sin disminuir ni un ápice la valoración de lo argentino, se han ampliado las bases de un entendimiento de dicho concepto integrado en la idea de lo latinoamericano, y ello ha contribuido a cambiar la perspectiva que desde este país se tenía del resto del mundo.

Por todo ello, considero que la propuesta que hace diecisiete años fuera hecha por Martini no ha perdido su fuerza. Por el contrario, ha servido para que, contagiados de su espíritu creativo y polémico, ahora existan otras personas que prolonguen aquellas ideas y hagan el aporte necesario hoy. Tal el sentido de estas segundas notas.

El Neoclasicismo y su incidencia sobre la cultura rioplatense (1800-1820)

Alberto de Paula

El período que se extiende desde 1800 hasta 1850 fue, en cuanto concierne a la arquitectura rioplatense, un lapso relativamente poco productivo desde el punto de vista de la cantidad de obras concretadas. Las luchas por la emancipación nacional, los enfrentamientos civiles internos subsecuentes a ellas y otros acontecimientos políticos y económicos conexos, causaron esa notoria baja cuantitativa. Pero todo ello determinó, a la vez, una rápida sustitución de las ideas estéticas en juego y, desde este punto de vista, la etapa mencionada reviste verdadera importancia cualitativa. El marco teórico en el cual se desarrolló este período adquiere, por lo tanto, un significado especial para comprender los alcances de la transición con la época anterior, caracterizada por supervivencias vernáculas y por influencias hispanas y centroeuropeas, recibidas principalmente por la irradiación jesuítica, hacia la segunda mitad del siglo, durante la cual llegará a prevalecer un academicismo ecléctico, fuertemente europeizante, con proyección sobre el conjunto de las provincias argentinas.

El racionalismo enciclopedista

Desde mediados del siglo XVIII se advierten crecientes señales de ruptura con los lenguajes barrocos que entonces caracterizaban la arquitectura de las diversas regiones europeas y latinoamericanas. El cambio no sólo alcanzaba a sus aspectos estéticos sino que las nuevas tendencias expresaban cambios profundos, tanto en el orden abstracto de las ciencias puras y la filosofía, como en las ideas políticas, sociales y económicas, en los recursos técnicos y tecnológicos y hasta en el rol profesional del arquitecto[1].

Cabe recordar que los arquitectos del período barroco, y más aún durante la etapa rococó, manejaban sus procesos de diseño con un alto grado de intuición, utilizando formas no geométricas, curvas carentes de ecuación y no susceptibles de ser definidas conforme al análisis matemático; en los efectismos espaciales característicos de sus obras se empleaban recursos de diseño tales como desmaterializar la caja muraria mediante pinturas en falsa perspectiva o*trompe l'oeil,* muros ondulantes, columnas espiraladas y otros recursos efectistas que los teóricos del Iluminismo consideraron como "contrarios a la Razón". Mediante la

[1]Allan Braham, **The Architecture of the French Enlightenment,** Thames and Hudson, Londres, 1980.

Enciclopedia, o Diccionario Razonado de las Ciencias, las Artes y los Oficios, se intentó compilar en forma sistematizada todos los conocimientos humanos; en la preparación de sus veintiocho tomos predominó el espíritu de análisis y su marco teórico se caracterizó por admitir sólo aquellas ideas susceptibles de ser explicadas y definidas con rigor racional, verificables mediante evidencias sensibles o pruebas documentales cuya autoridad fuese aceptada.

En tal contexto el ingeniero, profesional que desde su aparición en los ejércitos europeos de la baja Edad Media había desarrollado una visión preponderantemente científica y utilitaria del oficio de la construcción, resultó compatible con el marco teórico del Enciclopedismo; de ahí la importancia del rol que el ingeniero civil comienza a desempeñar desde entonces en el ámbito de la producción arquitectónica, en el cual desarrolló una visión creativa racionalista, enfrentada al manejo intuitivo que siguió caracterizando la gestión del arquitecto; tal antagonismo se prolongó a lo largo del siglo XIX y, en algunos aspectos, persistió casi hasta nuestros días.

El liberalismo

Otra de las características ideológicas que, nacidas en el siglo XVIII, se prolongan a lo largo del siglo XIX, ha sido el liberalismo, cuya génesis se debe, entre otros aspectos, al cambio estructural en el grado de participación de los factores de producción respecto de la distribución general de la riqueza colectiva.

Tales factores (creemos oportuno recordarlos) son: la tierra o naturaleza; antecede en existencia al género humano y es la base de su actividad económica, porque de ella se obtienen los recursos y materias primas que, extraídos y transformados, constituyen la riqueza y cubren las necesidades del individuo y de la especie; de ahí que el régimen de tenencia y uso de la tierra sea fundamental en la definición de un sistema económico y en la formulación de un planeamiento físico; el trabajo, inherente a la especie humana, consiste en el esfuerzo que, directa o indirectamente (por vía de servicios), se aplica a la extracción y a la transformación de la naturaleza en riqueza; el capital, a su vez, es un hecho cultural posterior a la inserción de la humanidad en el medio ecológico; consiste en la acumulación de trabajo, en diversas formas y con distintas finalidades pero, básicamente, como medios de producción (máquinas, herramientas, equipos, instalaciones) o como sistemas, tecnologías, etcétera. El capital facilita al trabajo la transformación de la naturaleza en riqueza. La relación que exista entre estos tres factores concurrentes a la producción (grado de organización institucional y gravitación política de cada uno, distribución del ingreso, etcétera) caracteriza un orden social determinado.

Durante la Edad Media terratenientes y trabajadores institucionalizaron políticamente su poder económico bajo las formas del feudalismo y de las corporaciones gremiales. La burguesía capitalista careció de una organización equivalente y su crecimiento se dio a través del comercio y de la banca, ya que los medios de producción (artesanales entonces) eran poco costosos y, tanto éstos como los sistemas

tecnológicos, estaban en manos de los gremios y de algunas familias de artesanos independientes. La Revolución Industrial, que comienza en Inglaterra a mediados del siglo XVIII, al sustituir gran parte de la energía del trabajo humano por medios mecánicos y por la fuerza motriz del vapor, determinó el incremento de valor de los medios de producción y, consecuentemente, la mayor incidencia del capital en la distribución de la riqueza, a expensas de los otros dos factores. La Revolución Francesa (1789) destruyó las formas institucionales del Antiguo Régimen (los gremios y la nobleza feudal) y, aparentemente, niveló en sus derechos a trabajadores, terratenientes y burgueses capitalistas. Por otra parte, la emancipación (1776) y posterior expansión territorial de los Estados Unidos de América repercutió en la economía mundial al significar para millones de trabajadores de diversas nacionalidades su posibilidad de acceder a la "tierra sin señor" (el *far west*). La cosmovisión en este período fue preponderamente individualista, destruidas las corporaciones comunitarias y reducido el Estado a la mínima expresión.

La cultura neoclásica

El nuevo régimen, que destruía revolucionariamente una tradición medieval-barroca de mil quinientos años de vigencia, sentía necesidad de fundarse en algún entronque histórico de la mayor antigüedad posible. De ahí **la identificación del liberalismo con el mundo grecorromano**, con el cual se encontraron ideas rectoras comunes tales como la **Democracia griega y la República romana**. No sólo en la arquitectura, sino en todas las áreas de la creatividad estética, se manifestó el sentido significativo de las ideas democráticas y republicanas, atribuidas entonces a los modelos plásticos, literarios e históricos de las culturas griega y romana. Uno de los primeros teóricos del Neoclasicismo, el alemán Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), hacía explícita esa asociación de ideas cuando, al referirse a la Grecia antigua, expresaba que "la libertad ha tenido siempre su sede en este país, incluso cerca del trono de los reyes, cuyo gobierno era paternal, antes que la creciente luz de la Razón mostrase a sus habitantes las bendiciones de la libertad completa"[2].

Afín a la que dejamos expuesta era la visión ideologizada del diseño arquitectónico manifestada por el francés Jacobo Boudier, oficial ingeniero militar del gobierno de Buenos Aires, quien el 4 de agosto de 1817, al informar sobre la proyectada Recova Nueva que se habría de construir en la actual calle Yrigoyen entre Bolívar y Defensa, cuestionó algunos elementos de ornato expresando que "éstos pertenecen al estilo morisco y, cuando las Instituciones del pays tienen tendencia abonar los últimos rastros del vasallaje español, los edificios públicos deben manifestar otro estilo que el de los godos porque, como monumentos, han de llevar el tipo del ánimo público del tiempo donde son edificados; esto no es el dictamen del buen gusto que puede errar, pero sí bien de las conveniencias que suelen ser más acertadas[3].

---

[2]Hugh Honour, **El Neoclasicismo**, Xarait Ediciones, Madrid, 1982, pp. 97 y ss.
[3]José Antonio Pillado, **Buenos Aires Colonial, edilicios y costumbres**, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, Buenos Aires, 1910, p. 106.

Aún en 1847, el arquitecto de nacionalidad dinamarquesa Tomás Reed, al elevar su memoria descriptiva referente al magnífico Capitolio de Bogotá (sin duda una de las mejores obras neoclásicas de América), sostenía la relación entre ideas y formas al conceptuar el lenguaje arquitectónico neogriego como representativo de los principios republicanos y de la austeridad que les es inherente. Estas eran sus palabras: "Me piden un capitolio, un palacio republicano que proporcione decente alojamiento a todos los altos poderes nacionales (...) Sería censurable y aun ridículo que una República modesta consumiese sus tesoros, como la Francia de Luis XIV, en construir una obra de ostentación y regalo, que se quedaría empezada y que, ni concluida, podría competir en lude ornamento con las europeas. Ni ella representaría a un pueblo sobrio y viril, a los hijos de la estoica Colombia, libertadora de un mundo (...) La sobriedad, la severidad republicana, la entereza de carácter de que tanto menester un pueblo reducido y modesto para luchar los poderosos, estas cualidades determinarán el estilo de la obra"[4].

Así surgió un "nuevo Clasicismo" liberal, cuyos elementos ornamentales y criterios compositivos arquitectónico procedían de las obras antiguas, grecorromanas conocidas con exactitud inédita gracias a los lentos de la arqueología, importantísimos durante siglos XVIII y XIX, especialmente a partir del comienzo de las excavaciones de Herculano (1738) y descubrimiento de Pompeya (1755), progresando más aún a medida que los arqueólogos podían desarrollar los trabajos de campo en territorio griego, ocultados durante mucho tiempo por la ocupación turca, que cesó en 1829. Pero no fue sólo el mayor volumen conocimientos que caracterizó el desenvolvimiento la arqueología, sino también el enfoque y modo de fusión que hizo posible su aplicación al diseño. Hasta entonces el estudio de las ruinas y las antigüedades había sido hecho principalmente por y para arquéologos; pero a partir de esta época adquirió mayor universalidad. Los Modelos arqueológicos polarizaron las tendencias del diseño neoclásico en dos alternativas: la neorromana, liderada por Giovanni Battista Piranesi (1720-1788), y la neogriega, que lo estuvo por Winckelmann. En tanto la evolución general de la arquitectura neoclásica avanzaba desde la preferencia por modelos neorromanos hacia la opción por otros de "mayor pureza" neogriega, la especulación teórica no descartaba como fuentes de inspiración "racional" a las formas naturales simples y, especialmente, a la morfología inorgánica de la geometría pura.

En síntesis, el diseño arquitectónico neoclásico satisfizo las exigencias racionalistas de claridad y definición en el diseño de los elementos arquitectónicos (podio, base, columna, capitel, muro, pilastra, vano, viga, techumbre, etcétera), concretados con nítida delineación, sin confusiones posibles entre ellos; la volumetría de geométrica precisión y la temática restringida al repertorio de los cinco órdenes clásicos grecorromanos. Acorde, en síntesis, con el principio enciclopédico de ideas claras y distintas. Paralelamente a la evolución de las

[4]Alfredo Ortega, "Arquitectura de Bogotá", **Anales de Ingeniería**, Vol. XXX, N° 373/374, Bogotá, abril/mayo 1924, p. 312.

teorías estéticas, se desarrollaban la tecnología industrial de los materiales metálicos para la construcción y los conocimientos científicos relativos a la resistencia de materiales y al cálculo estructural. Los compiladores de la Enciclopedia lograban así formulaciones "racionales" para la problemática de la construcción, en tanto se delimitaban incumbencias entre el ingeniero estructuralista, sujeto a las normas del Politécnico, y el arquitecto diseñador, supeditado a las pautas estilísticas propuestas por las Academias de Bellas Artes.

El Neoclasicismo en el Río de la Plata

El 13 de junio de 1752 se estableció solemnemente en Madrid la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, bajo cuyos auspicios se edita la bibliografía básica dirigida a imponer en España los principios de una arquitectura "razonable"; entre esas obras cabe mencionare la versión del tratado de Vitruvio[5]realizada por José Hermosilla, y la del Compendio del mismo tratadista, redactado por Claude Perrault en 1674; sus otros instrumentos fueron una rigurosa normativa y un estricto control de la enseñanza, para terminar con las últimas expresiones del Barroco. Otras Academias se establecieron en ciudades de provincias y también en México, donde se erigió la Real Academia de San Carlos (1784). Hasta Santiago de Chile llegó el efecto multiplicador del "arte moderno", al radicarse allí el arquitecto romano Joaquín Toesca[6] (1780), una de las máximas figuras sudamericanas en esa época. En la región de Cuyo trabajaban hacia fines del siglo XVIII cuatro arquitectos (dos catalanes y dos italianos) autores de "edificios y templos, al estilo moderno, de la más bella arquitectura"[7]

Dentro del Real Cuerpo de Ingenieros Militares el Neoclasicismo se armonizó con la pragmática formación profesional propia de su especialidad pero, por fuerza de las circunstancias, ampliaron su campo de acción a otros temas y obras[8]. La simplicidad y funcionalismo de las obras militares se traslada así a la arquitectura civil que se despoja casi totalmente de la ornamentación que hasta entonces era usual, frenando la continuidad del Barroco popular tanto en Buenos Aires como en Montevideo, y preparando la aplicación de los nuevos cánones neoclásicos. En 1799 se designó para las fortificaciones montevideanas al arquitecto español Tomás Toribio, graduado en la Academia de San Fernando; a través de su persona comienza una etapa de influencia directa

[5]Juan de Contreras, Marqués de Lozoya, **Historia del Arte Hispánico**, torno IV, Salvat Editores S. A., Barcelona, 1945, p.455 y ss.; Joaquín Berches Gómez, **La difusión de Vitruvio en el marco del Neoclasicismo español**, estudio introductorio a: Claude Perrault, **Compendio de los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio**, traducción de José Castañeda (edición facsímil), Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1981, pp. IX a XCIV.

[6]Myriam Waisberg, **Joaquín Toesca, Arquitecto y Maestro**, Universidad de Chile, Sede Santiago Norte, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Santiago, 1975.

[7]Guillermo Furlong S. J., **Arquitectos argentinos durante la dominación hispánica**, Editorial Huarpes, Buenos Aires, 1946, pp. 279 y SS.

[8]Hemos tratado este tema, antes de ahora, en trabajos publicados en **Anales** del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas N° 15, 1962; N° 16, 1963; N° 18, 1965; N° 21, 1968, y N° 24, 1971. Lo hemos retomado en los artículos: "Neoclasicismo y romanticismo en la arquitectura argentina", en **Documentos para una historia de la Arquitectura Argentina**, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1978; Neoclasicismo en América Latina", Summarios N° 63, Neoclasicismo Ediciones Summa, Buenos Aires, marzo de 1983. También en: Alberto S. J. de Paula y Ramón Gutiérrez, **La encrucijada de la arquitectura argentina, 1822-1875. Santigo Bevans-Carlos Enrique Pellegrini,** Universidad Nacional del Nordeste, Departamento de Historia de la Arquitectura, Resistencia, 1974, pp. 16 y ss.

de los cánones neoclásicos sobre la arquitectura rioplatense; más bien romanizante en un comienzo, evoluciona hacia formas grecizantes después de 1820.

El proceso neoclásico, llegado tan tardíamente a Buenos Aires, no tuvo difusión inmediata. Con tal fin, se estableció en 1799 la Escuela de Dibujo del Real Consulado bonaerense; funcionó en medio de dificultades políticas, dirigida por Juan Antonio Gaspar Hernández y sucedida por otra bajo la conducción de Francisco y José Valentín Cañete, hermanos y ex alumnos de la Academia de Dibujo de Cádiz; ambos intervinieron en obras de importancia.

La Recova Vieja de la Plaza de Mayo, en Buenos Aires (1802-1804, Agustín Conde, Juan Bautista Segismundo, Juan Antonio Zelaya, maestros alarifes, demolida en 1883), fue una de las primeras obras neoclásicas, importante por su emplazamiento, destino (galería comercial para internar los puestos dispersos en la plaza) y por su monumentalidad y estilo neorrománo, con el "Arco de los Virreyes" implantado con sentido triunfal al medio de las dos alas de arquerías, cuyo sencillo pero fuerte ritmo se enfatizaba con las pilastras de orden toscano, nítidamente acusadas.

En 1805, al reformarse la vieja casona de la familia Olazábal para sede del Real Consulado de Buenos Aires (solar que hoy corresponde a la calle San Martín 137), diseñó Francisco Cañete una fachada de dos plantas, tramada regularmente con zócalo y doble orden de cornisas, pilastras rítmicamente distribuidas y coronadas con perillones. Esa trama encuadraba, en planta baja, la puerta de calle al centro y dos ventanas verticales a cada lado, en tanto la planta alta presentaba una sucesión de cinco puertas con balcones volados; todos los vanos adintelados con arcos escarzanos; el módulo central correspondiente a la portada se remataba en un frontis triangular. Esa partición del plano, rítmicamente geométrica, unida a la sustitución del tejado por techo de azotea y al frontis clásico coronando el tramo central, da idea del concepto de Neoclasicismo que prevalecía en esa etapa inicial en el ámbito de Buenos Aires.

En 1807, a raíz de un derrumbe, se hizo necesaria la construcción de una nueva fachada en el templo de San Francisco, en Buenos Aires; hubo juntas de profesionales y técnicos para examinar los daños, posibles consecuencias y reparaciones necesarias. En definitiva, quedó encargado el arquitecto Tomás Toribio de la preparación de un diseño para el nuevo frontispicio del templo franciscano; el plano original fue visto en un archivo privado de Montevideo por el arquitecto Mario Buschiazzo, quien nos ha dejado esta descripción: "La portada era de medio punto, cuya arquivolta apeaba sobre pies derechos con imposta, todo ello enmarcado dentro de un rectángulo. Sobre esta portada corría una cornisa con triglifos y metopas; el segundo cuerpo era de orden jónico, como también el tercer cubo de las torres. Era evidente la tendencia a inscribir los órdenes clásicos dentro de recuadros, en lo que debe verse la influencia de su maestro Juan de Villanueva"[9]. La fachada, así como el interior del

[9]Mario Buschiazzo, "Los orígenes del Neoclasicismo en Buenos Aires", **Anales** del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas N° 19, Buenos Aires, 1966, pp. 27

templo porteño de San Francisco, fueron remodelados en 1911 en estilo neobarroco alemán.

En el orden de la arquitectura doméstica de las ciudades, o arquitectura popular urbana, puede también reconocerse la influencia del Neoclasicismo obrante, no por adición sino por sustracción, es decir, por despojo de la ornamentación barroca y por la tendencia a la volumetría prismática, imponiéndose el techo plano o azotea en sustitución del tejado de libre escurrimiento. En esa arquitectura doméstica, de muros lisos, el ritmo estaba dado por la regular distribución de las ventanas verticales. Eventualmente, en coincidencia con los ejes de entrevanos, se ubicaban pequeños pilares de mampostería bordeando la azotea para ordenar los parapetos que, además, eran hechos con barandas o pretiles de hierro. Este "Neo-clasicismo popular" apareció a comienzos del siglo xix en diversos puntos de Hispanoamérica, tales como México, Guatemala y el Río de la Plata; en Buenos Aires, todavía está ejemplificado por obras como "los Altos de Elorriaga" (Defensa y Alsina) y la casa de Bartolomé Mitre (hoy Museo Mitre).

La Revolución de Mayo y el Neoclasicismo

El contexto cultural dentro del cual se desarrolló la Revolución de Mayo, con su consecuente proceso emancipador, fue decididamente neoclásico, y así se lo en la literatura (especialmente en la poesía épica) y hasta en actitudes como aplicar el insulto de godos a los adversarios de la Revolución, interpretable en el hecho nada resultaba más antagónico al espíritu neoclasicista que lo gótico o bárbaro. El primer monumento de la Revolución fue un obelisco, designado como "Pirámide Mayo, construido por el maestro Francisco Cañete 1811 para conmemorar el primer aniversario de la Re lución; dentro de su inicial modestia, este pequeño monumento documenta la influencia del estilo neoegipcio muy en boga al comienzo de la época napoleónica.

En el plano general de las ideas, se fue evidenciando p latinamente desde 1810 en adelante un tenaz cuestiona miento a todo cuanto evocase los antiguos lazos culturales con España; en tal sentido, el "manifiesto" de Jacobo Boudier contenido en su dictamen de 1817, y del que nos hemos ocupado antes, demuestra netamente esa tendencia de la cual no podía escapar la arquitectura en cuanto envolvente física y espacial, cuyo carácter y cuya estética manifestaban entonces un origen, una tradición y un modo de vida subyacentes que los acontecimientos políticos todavía no lograban superar. Así, el período 1810-1825 está signado por el enfrentamiento entre ideología y realidad: no son años de grandes logros edilicios, ni podían serlo, dada la permanente convulsión en la cual sumían al país las guerras emancipadoras primero, y las luchas internas después. Los recursos económicos sólo podían aplicarse a construir lo indispensable. Ciertas supervivencias vernáculas que se mantenían vigentes en las arquitecturas regionales argentinas, incluida la bonaerense entre ellas, como también ciertos matices de la arquitectura popular española, readaptados en América, fueron afectados

a 38, más 12 figuras fuera de texto.

doblemente al ser cuestionados primero por los academicistas españoles y, luego, por el planteamiento ideológico de la cuestión "diseño y significado". Por otra parte, algunos enfoques propios del intelectualismo académico, como la individualidad de las obras, las propuestas de una "arquitectura-símbolo" y su instrumentación con fines políticos, generan una temática nueva en el quehacer arquitectónico de Buenos Aires.

Empirismo y teoría en la formación de recursos humanos

Entre otros, los maestros mayores de reales obras Juan Bautista Masella (1743-1802), Juan de Campos (1728-1810) y Pedro Preciado (-1800), tenían principal gravitación en la actividad arquitectónica de Buenos Aires desde las últimas décadas del siglo XVIII; eran hijos de conocidos arquitectos y alarifes y aprendieron el oficio junto a sus padres. En torno de ellos se formó otra generación de maestros y albañiles, nucleados gremialmente. Otro ámbito de capacitación era entonces la Real Maestranza del Fuerte de Buenos Aires, donde la jerarquía del ramo de albañilería abarcaba desde el grado de aprendiz hasta el de maestro mayor, con sus categorías intermedias[10].

En contraposición al modo empírico de capacitación que preponderaba en los talleres de los maestros, en la Real Maestranza y en la corporación gremial, el establecimiento de aulas de Dibujo y de Matemáticas, a partir de 1799 y de 1803, respectivamente, tendió claramente a desarrollar la posibilidad de impartir formación teórica a quienes aspirasen a desempeñarse en las artes del diseño. Ambas aulas, así como la de Pilotaje o Náutica, eran producto de la iniciativa personal de Manuel Belgrano[11] expuesta en su "Memoria" de 1795 al Real Consulado de Buenos Aires. Pese a las muchas dificultades y a la intermitencia de su funcionamiento, las aulas de Dibujo y de Matemáticas se restablecen con mayor firmeza a partir de 1815y 1816 y, al erigirse en 18211a Universidad de Buenos Aires, fueron integradas a ella para constituirse al fin en el primer antecedente histórico dentro de esta casa de las Facultades que actualmente existen en las áreas de las ciencias puras y el diseño arquitectónico. Como expresión del contexto cultural de su época, merece destacarse el párrafo del decreto promulgado el 20 de enero de 1816 por el entonces Director Supremo interino, Ignacio Alvarez Thomas, en el cual, al erigir la Academia de Matemáticas, calificaba a esta ciencia como "el primero y único elemento sólido de la ilustración", y agregaba que "sin él jamás podrá esperarse el progreso de los conocimientos en ninguno de los ramos útiles al hombre en particular y a la sociedad en general"[12].

Tuvo destacada participación en la enseñanza de

[10]Guillermo Furlong S. J., op. cit., pp. 212 y ss; María Haydée Martín, Alberto S. J. de Paula y Ramón Gutiérrez, **Los ingenieros militares y sus precursores en el desarrollo argentino (hasta 1930)**, Tomo I, Dirección General de Fabricaciones Militares, Buenos Aires, 1976, pp. 133 y ss.; Biblioteca Nacional, Río de Janeiro, Secçao de Manuscriptos, I-28 - 34 -47," **Relación de los Gremios existentes en esta Ciudad de Buenos Aires como se expresan por las siguientes listas. Año de 1777, Septiembre 28"**.

[11]Germán O. E. Tjarks, **El Consulado de Buenos Aires y sus proyecciones en la Historia del Río de la Plata**, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofa y Letras, Buenos Aires, 1962, tomo II, pp. 825y as.; Manuel Belgrano, Autobiografía, Emecé Editores, Buenos Aires, 1945, pp. 16 y 17.

[12]**Registro Oficial de la República Argentina**, Tomo I, pp. 345y 346.

las Matemáticas el ingeniero militar español Felipe Senillosa (1790-1858), llegado a Buenos Aires en 1815 por sugerencia de Manuel Belgrano en Europa; se naturalizó argentino y ejerció en el ámbito bonaerense una destacada labor profesional[13]. Hacia los años 1817 y 1818, es decir, bajo el Directorio Supremo de Juan Martín de Pueyrredón, llegaron también al Río de la Plata varios artistas franceses. Vinieron entre ellos Próspero Catelin, arquitecto; Jacobo Boudier, ingeniero militar, a quien ya antes hemos mencionado; José Rousseau, grabador, y los dibujantes Pedro Benoit y José Guth, sueco este último, pero llegado directamente desde París[14]. Con ellos, y a través de su acción profesional y docente, se afianzaba en Buenos Aires una etapa de creciente influencia francesa en las artes del diseño, llamada a adquirir prolongada vigencia a lo largo del siglo XIX.

Conclusiones

La vieja escuela empírica de maestros y artesanos, a cuyo cargo había estado la concreción de las viviendas de tejas y ladrillos revocados a la cal que, con su típico lenguaje mamposteril y sus modestos ornatos barrocos caracterizaba al Buenos Aires del 1800, tocaba a su fin. Atacada en su estructura gremial corporativa por el espíritu liberal del nuevo siglo; disminuida en su influencia por el establecimiento de aulas superiores para la enseñanza teórica de las ciencias y las artes; cuestionada hasta en la faz ideológica, como lo testimonia el ya recordado dictamen de Boudier y, en fin, abierto el campo de esta actividad a la labor de profesionales europeos, se cierra con ella el ciclo vulgarmente llamado "Colonial" y que optaríamos por denominar "Barroco popular".

En el campo de las obras públicas también se hace evidente la crisis: el Real Cuerpo de Ingenieros Militares deja de existir; el Cabildo carece de recursos para concretarlas y es suplido por el Consulado, corporación de comerciantes cuyo carácter también contradice los conceptos liberales y que, por lo tanto, cae disuelta al comenzar el año 1821, en tanto las corporaciones capitulares o Cabildos, lo son también a fines de ese mismo año. Será necesaria entonces la creación de nuevas estructuras orgánicas para las obras que requieren la ciudad y su provincia.

Con el año 1820, se inicia claramente en Buenos Aires un nuevo ciclo de su historia estética y civil. El nuevo rol político y económico de la ciudad-puerto, cuya población alcanza entonces cifras del orden de los 60.000 habitantes y cuya estructura urbana se modifica internamente en forma notoria, coincide con esta nueva etapa arquitectónica, en la cual el juego de la transculturación y de la supervivencia agónica de lo vernáculo debe evaluarse en los contextos sucesivos del Neoclasicismo "rivadaviano" y de las posteriores influencias románticas.

[13]Más información en: Alberto S. J. de Paula, "Don Felipe Senillosa", Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas N° 18, Buenos Aires, 1965, pp. 48 a 90, más 7 figuras fuera de texto.

[14]Más información en: Alberto S. J. de Paula, "José Rousseau, grabador del Banco de Buenos Ayres", Cuadernos de Numismática, Tomo II, N° 7, Centro Numismático Buenos Aires, Buenos Aires, junio de 1973, pp. 5 a 17.

Continuidades y rupturas en la ciudad del Ochocientos. El caso de los mataderos porteños (1820-1900)

Fernando Aliata, Graciela Silvestri

1. *"El foco de la Federación estaba en el matadero"*

Esteban Echeverría, El Matadero

Un sitio abierto, sin límites definidos, que se va perdiendo en el horizonte de la llanura o, según la perspectiva adoptada, hacia una ciudad que no alcanza a levantarse de la pampa. Una precaria formalización de lugares, materializados a través de elementos que no han perdido su directa referencia natural y que manifiestan ostensiblemente su pobreza. El suelo de geografía inalterada que prevalece en los paisajes, dominados por un diáfano y límpido cielo, ofrece los primeros contrastes. No se trata del misterioso, virginal suelo de la pampa, sino de un suelo mancillado, todo polvo o barro, del que en lugar de vegetación parecen crecer restos imprecisos, osamentas, sangre. Con el mismo carácter de naturaleza informe y ominosa, hombres y animales se entremezclan sin ofrecer un orden aprehensible a primera vista, aunque luego otro orden se descubra, enraizado en la brutal vitalidad que desborda en los mejores grabados. Entre ellos, algunos ofrecen, como clave de la escena, la mirada de horror, casi humano, de las bestias de largos cuernos dispuestas al sacrificio.

En la prolífica serie de láminas que en la primera mitad del siglo representaron al Matadero[1], así como en los testimonios de los cronistas extranjeros y de los observadores locales, se condensan los temas que hacen de este lugar un foco, un nudo, una zona de particular densidad en la que se cruzan diversas problemáticas que desbordan su caracterización como mero espacio de servicios. La visita obligada de los viajeros al matadero no era sólo motivada por pertenecer éste, aun tangencialmente, a una actividad característica del Río de la Plata (la industria de la carne, que se estaba desarrollando en el período que nos ocupa en estrecha concordancia con el comercio internacional), sino también por los procedimientos empleados que permitían colocar a la matanza de animales dentro de las inevitables escenas pintorescas que alimentan las colecciones de estampas y las crónicas de viaje de la época[2]. Pero ni su situación respecto de la

[1]Las imágenes sobre mataderos en los primeros decenios del siglo XIX que han servido como fuentes principales para este trabajo son: E. E. Vidal, "Desde el sur", acuarela, 1817; C. E. Pellegrini, "El Matadero de la Convalescencia", acuarela, 1830; id., "El matadero", litografía coloreada, 1841; C. II. Bacle, "Corrales de abasto", litografía, 1834; A. Isola, "El matadero", litografía, 1845; G. Dulin, "Matadero de Buenos Aires", grabado, 1860.

[2]Las crónicas de viajeros que ofrecen información sobre el tema son: II. Armaignac, **Viajes por las pampas argentinas. Cacerías en el Quequén Grande y otras andanzas. 1869-1874, Buenos Aires, 1974**; J. A. Beaumont, **Viajes por Buenos Aires, Entre Ríos y la**

producción, ni la indudable singularidad sudamericana de los procedimientos, agotan los temas que dentro de esta cuestión se cruzan. Los grabados evidencian otros puntos relevantes a través de la negatividad de su mirada: indefinición, desorden, suciedad y muerte salvaje son señalados en función del cambio de mentalidad que viene desarrollándose en Europa desde fines del siglo XVIII, y que se cristalizará en una compleja red de problemas que van desde los discursos higienistas al ordenamiento territorial, pasando por la reconsideración total del fenómeno de la muerte.

Si estos temas pueden considerarse comunes con las problemáticas centrales, al margen de sus enfoques particulares, el conocido carácter de símbolo político que el matadero adquiere a partir de la prédica antirrosista se enlaza directamente con nuestra historia local. Se trata de un carácter nada secundario, recortado precisamente desde aquel bagaje de ideas higienistas, funcional para trazar las fronteras entre "civilización" y "barbarie". El Matadero de Echeverría ha contribuido significativamente, sin duda, a esta construcción, tan generalizada entre los contemporáneos que puede individualizarse en los testimonios gráficos existentes. Tal es el caso, por ejemplo, de la conocida litografía de 1841 de Pellegrini, que reproduce el clima descripto por Echeverría. Pellegrini ya había expuesto el mismo tema en 1831, y vale la pena comparar ambos trabajos. Sin mostrar cambios *sustanciales* en la actividad de la matanza, el segundo grabado agrega detalles nada accesorios. La pulpería que, colocada en el punto de más peso de la composición, oculta la casilla del Juez de los Corrales (modesto rancho que aparecía en su acuarela primitiva), ostenta la leyenda "Viva el chaleco colorado". En el extremo opuesto, como deliberado contrapunto, aparece un animal resistiéndose a la muerte. Es notable el cambio simbólico entre los dos trabajos: el primero sólo narra; el segundo ofrece, en cambio, una lectura a través de una clave explícita.

La "chusma" que habita el matadero estará también ligada, para la generación que luchó contra Rosas, al polo de la barbarie. Y el interés por esta "pequeña clase proletaria particular del Río de la Plata"[3]trasciende lo simbólico. Desde los años 20 el sesgo didáctico del grupo rivadaviano apunta ya a la conformación de trabajadores disciplinados que estarían en la antítesis de tal "chusma", y sin los cuales resultaría imposible pensar en una sociedad "civilizada". Con el tiempo, la carga simbólica depositada en esta franja marginal se extenderá hasta el punto de que algunos viajeros, como Hadfield, derivan de los rasgos "sanguinarios" de estos trabajadores, de su "rapidez para derramar sangre", las características negativas de la índole del hombre sudamericano.

Banda Oriental (1820-1827), Buenos Aires, 1957; P. Campbell Scarlet, **Viajes por América. A través de las pampas y los Andes, desde Buenos Aires al itsmo de Panamá,** Buenos Aires, 1957; A. d' Orbigny, **Viaje a la América Meridional. 1826-1833**, Buenos Aires, 1844; W. Hadfield, **El Brasil, el Río de la Plata y el Paraguay**, Buenos Aires, 1943; F. B. Head, **Las pampas y los Andes. Notas de viaje**, Buenos Aires, 1986; T. J. Hutchinson, **Buenos Aires y otras provincias argentinas**, Buenos Aires, 1945; W. Mac Cann, **Viaje a caballo por las provincias argentinas**, Buenos Aires, 1969; X. Marnier, **Buenos Aires y Montevideo en 1850**, Buenos Aires, 1948; M. Mousay, **Description geographique et statistique de la Confederation Argentine**, París, 1860; R. A. Seymour, **Un poblador de las pampas. Vida de un estanciero de la frontera sudeste de Córdoba entre los años 1865 y 1868**, Buenos Aires, 1947; E. E. Vidal, **Ilustraciones pintorescas de Buenos Aires y Montevideo**, Buenos Aires, 1943.

[3]E. **Echeverría, El Matadero,** Obras Completas, Buenos Aires, 1951.

Íntimamente, además, desde las construcciones literarias se establece el paralelo entre hombres y animales, intercambiando víctimas y victimarios y procedimientos de matanza animal y humana[4]. Veremos que este intercambio del mundo "natural" con el mundo humano, visto como degradación de éste o como pérdida y perversión de aquel, estará también presente en los discursos higienistas.

En un punto de articulación entre estas diversas solicitaciones económicas, culturales y técnicas se encuentra el proceso de construcción tipológica. En este artículo intentamos seguir la consolidación de una tipología desde los inicios del proceso de reorganización urbana de la época de Rivadavia hasta la construcción de los Mataderos Modelo de Liniers en 1900, en donde aquella se "realiza", aunque su punto de inflexión se encuentra en el proyecto de Pellegrini para los Nuevos Mataderos del Sud, en 1869. Los orígenes de la particular tipología rioplatense deben rastrearse tanto en la elaboración de técnicas locales (externas en general al matadero en sí, pero interiores al ciclo de la carne) como en la continuidad de las experimentaciones de vanguardia de los ingenieros-arquitectos franceses.

La elección de este período de una tipología de servicios ligada a una producción central para el Río de la Plata, nos permite analizar también lo que Fortier ha descripto acertadamente como "medicalización del espacio urbano"[5] que produjo, en los primeros decenios del siglo XIX, una radical transformación de este tipo de actividades en función de nuevos requerimientos de control económico y social, y cuyo efecto en la construcción urbana se lee en su eliminación del espacio de la ciudad y en su riguroso aislamiento de la vista del público. El proceso de "medicalización ", a su vez, está vinculado a la creación de una verdadera "economía espacial" desde fines del XVIII, proceso más amplio que, articulando técnicas diversas, intenta organizar productivamente el territorio de los nuevos estados[6]. Los primeros intentos del grupo rivadaviano, que tomamos como fecha inicial del período que nos ocupa, se mueven en este sentido. Sin embargo, el estudio del desarrollo tipológico concreto y de su relación con el territorio muestra características absolutamente diversas a las francesas, aunque las ideas explícitas que sustentan en gran parte esas transformaciones sean similares: fue esta constatación inicial el motor de la investigación.

Hacia fines del período que tratamos, especialistas en el tema, acordando en la peculiaridad del matadero sudamericano, señalaban su carácter "moderno" en cuanto a organización administrativa, organización espacial y procedimientos técnicos. Bergés, en un trabajo presentado ante el Congreso Médico de 1907[7], resume las particularidades que han escapado a la crítica posterior: unidad espacial que favorece el control, rapidez y eficacia de la ejecución, apertura y sencillez de las

[4]Una ampliación de este tema puede verse en J. Ludmer, **El género gauchesco. Un Tratado sobre la Patria,** Buenos Aires, 1988 (cf. especialmente capítulo II).

[5]B. Fortier,"Storia e pianificazione urbana: gli anni 1800". En AA. **VV., Le macchine imperfette. Architettura, programma, istituzioni nel XIX secolo,** Roma, 1980.

[6]G. Teyssot y P. Morachiello, **Nascita delle cittá di stato. In Ingegneri e architetti sotto il Consolato e l'Impero,** Roma, 1983.

[7]P. Bergés, "Condiciones que deben reunir la construcción y administración de los mataderos latinoamericanos". Trabajo presentado al **Tercer Congreso Médico Latinoamericano**, marzo 1907.

1

1
Emeric Essex Vidal, "Desde el Sur", acuarela, abril de 1817 (332 x 222 mm.). Vista de la ciudad de Buenos Aires, desde el Matadero hacia el sudoeste.

2
César Hipólito Bacle, "Corrales de Abasto de Buenos Aires", litografía coloreada (anónima), 1834 (238 x 176 mm.).

2

construcciones. La historiografía posterior, en cambio, partiendo del impacto "tardío" de la Revolución Industrial en nuestro país, ha visto en Liniers (que para nosotros cierra un ciclo) el reflejo de los cambios técnicos de los países centrales. Para esta visión, los nuevos programas de la ciudad industrial, entre los que se cuentan los servicios, constituyen el síntoma más claro de la transformación de la "gran aldea", que antes del 80 y después de Mayo sólo habría contado con utopías de cambio, sin llegar a concretarlas. En las visiones más extremas, el propio hecho técnico "importado", accionando sobre un espacio vacío en este sentido, se señala como la determinación principal del cambio, cuya importancia cuantitativa aparece con tanta fuerza que es difícil entrever otras hipótesis[1].

Sin embargo, estudiando en detalle el tema de un edificio de servicios como el matadero público, su relación con otros lugares productivos, la organización urbana respecto de servicios e industrias y, en fin, la idea de ciudad que de ello resulta, encontramos varias fisuras en aquellas interpretaciones: tipologías, procedimientos técnicos e instrumentos urbanos ya estaban definidos antes del gran impacto del 80. Hablamos, es cierto, de una actividad relacionada previamente con el sistema de comercio internacional, lo que implica la posibilidad de incorporar más rápidamente los mayores avances en cuanto a procedimientos técnicos, aun en su condición periférica[2]. Pero esta hipótesis no basta para explicar la temprana y peculiar forma en que la relación entre espacios de servicio y organización urbana se ha desenvuelto en el Río de la Plata.

2. *"...reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria peculiar del Río de la Plata".*

Esteban Echeverría, ***El Matadero***

El profundo cambio de mentalidad que está en la base de la reestructuración de este tipo de actividad, proviene fundamentalmente del desarrollo científico que conduce a la renovación de la ciencia médica en el siglo XVIII. A partir de la primera mitad de ese siglo, se comienza a teorizar sobre la circulación del aire, no ya de manera abstracta dentro de la física teórica, sino a partir de lo que se cree su condición transmisora y propagadora de la enfermedad. Bosner de Sauvages, en 1753, demuestra dentro de los cánones científicos de la época la facilidad con que las moléculas del aire pueden penetrar en el cuerpo humano, portando sustancias nocivas hasta provocar la enfermedad y la muerte. De allí en más, muchas actividades que se consideraban "naturales" de la vida urbana, empiezan a ser observadas con alarma. Cuerpos enfermos, cadáveres, excrementos o animales de matadero comienzan a ser vistos como parte no componente de la realidad cotidiana, en función no solamente de su existencia contagiosa, sino

[1] Emblemáticos de estas posiciones, en la línea de análisis de la ciudad moderna de Giedion, son los trabajos de J. Gazaneo y M. Scarone, **Arquitectura de la Revolución Industrial,** Buenos Aires, 1966, y **Revolución industrial y equipamiento urbano,** Buenos Aires, 1967.

[2]Esta hipótesis de relación centro-periferia en el marco de una economía- mundo está desarrollada en I. Wallerstein,**Il capitalismo stórico. Economía, política e cultura di un sistema-mondo,** Turín, 1985.

también de su condición de negativo social[3].

A partir de 1770 se editan una gran cantidad de tratados sobre la naturaleza del aire. Tanto arquitectos como médicos comienzan a estudiar con preocupación el correlato entre dichos problemas y la creación de nuevos tipos de edificios, cuyo principio de organización fundamental debe basarse en la circulación del aire para facilitar la eliminación de fluidos malsanos[4]. Al mismo tiempo, si la química de la vida, como afirma J. Guillerme[5], puede analizar, delimitar y encontrarle un valor mensurable a lo sano y a lo corrupto, creando un estricto léxico para delimitar las relaciones entre cuerpo y ambiente, la matanza de animales (definida dentro de las actividades malsanas) no puede ya tener lugar en el interior de las ciudades. A las prescripciones médicas se suman en este sentido las transformaciones de la mentalidad occidental frente al problema de la muerte, que pierde la naturalidad de los siglos precedentes y comienza a ser vivida como una ruptura, una interrupción indeseable que debe ser sustraída al ámbito de lo cotidiano[6]. Las situaciones heterotópicas características de la ciudad preindustrial tenderán a ser eliminadas.

Ya la **Encyclopedie Methodique** [7] recomienda alejar los mataderos del centro de las ciudades y colocarlos frente a las grandes plazas de la periferia, enumerando la cantidad compleja y variable de problemas que giran en torno a esta actividad: la dificultad de hacer ingresar animales vivos en la ciudad, la falta de sistematicidad en el ejercicio de la matanza, la ausencia de higiene, el mal comportamiento de los carniceros, la rápida putrefacción de los cuerpos muertos, son los argumentos que ocupan el pensamiento de arquitectos, administradores e higienistas.

A fines del siglo XVIII, como casi ninguna otra actividad urbana, la matanza de animales se presenta como problemática. Debe ser regularizada, organizada "encuadrando procedimientos por un lado y, por otro, imponiendo una homogeneidad de funcionamiento al edificio"[8]. La historia de su organización en el espacio es arquitectónica pero también administrativa: entre ambas forman una estrecha malla.

Durante más de cuarenta años el tema es discutido e hipotetizado dentro de un programa sanitario más general de los espacios públicos, sobre todo en la capital francesa, centro de la especulación teórica y también de las primeras soluciones de este tipo de problemas. A diferencia del cementerio o la cárcel, el matadero no pertenece con anterioridad al dominio de las instituciones estatales y por lo tanto debe pasar del ámbito privado al público[9]. Como tantas

[3]Cf. F. Aliata, "Arquitectura de servicios y Antigüedad clásica. El "Macellum" de Giuseppe Jappelli en Padua (1818-1826)", en **Anales** del Instituto de Arte Americano Nº 25, Buenos Aires, 1987. Los temas que se expondrán aquí referidos al desarrollo de estas ideas en Francia y sus implicaciones arquitectónicas y urbanas forman parte de una investigación del autor, a la que pertenece el artículo citado, realiza da en el IUAV, Venecia, 1985, bajo la dirección de G. Teyssot.

[4]Sobre el tema de salud y enfermedad en la Europa del siglo XVIII ha sido realizado un profundo trabajo histórico en las últimas décadas Algunos de los resultados más importantes para el caso francés pueden hallarse en AA. **VV., Dix-huitiéme siécle Nº** 9, 1977.

[5]**J.** Guillerme, "Lo malsano y la economía de la naturaleza", **Dix. huitiéme siécle,** op. cit.

[6]Cf. P. Aries, **La muerte en Occidente,** Barcelona, 1982.

[7]AA. VV., **Enciclopedie Methodique, Padua,** 1784 (Tomo I artículo "Boucher. Reflections sur les lieux des boucheries").

[8]G. Teyssot y P. Morachiello, op. cit.

[9]AA. VV. (Teyssot-Morachiello comp.), **Le macchine**

otras estructuras de servicio debe organizarse, inventarse un reglamento y una tipología. Por sobre toda otra consideración, para asegurar su funcionamiento y control dentro del "bienestar general" necesitará hacerse pública pero, paradójicamente, no tendrá nada que mostrar al público y se transformará en un universo cerrado en sí mismo.

El proceso de estatización de una actividad que durante siglos había sido privada y estado anárquicamente diseminada por la ciudad (a veces concentrada, como en Les Halles, y otras veces practicada por el mismo vendedor de carnes, con las molestias del caso) será lento y presentará sus primeros logros objetivos recién en la década de 1810. La reorganización y el control sanitario de la actividad se transformarán también en control económico.

En el Río de la Plata, es posible rastrear en la administración colonial las primeras medidas que, aun aisladamente, pueden vincularse con el saber higiénico. En mayo de 1775 el Cabildo, de acuerdo con un plan elaborado por Vértiz y la Junta de Hacendados, reglamenta matanzas y corrales de abasto con el objeto de que no se faene más de lo necesario para el consumo local. En diciembre del mismo año se mandan a destruir los corrales particulares y se proyecta la construcción de cada uno de los cuatro mataderos aprobados, de los que subsisten tres en el siglo XIX: Santo Domingo o del Sud, Recoleta o del Norte, Caricaburu o del Centro; lo que revela la intención de concentrar tempranamente la actividad bajo el control del Estado con un tipo de medida que es sanitaria, pero también económica: siendo la carne el principal abastecimiento alimentario de la población, podía desarrollarse un mayor control impositivo.

De esa manera, las medidas de Rivadavia encuentran un terreno preparado en forma diversa que el europeo para aceptar una legislación ya decididamente higienista que tiende por un lado, fundamentalmente, a la redefinición del espacio público y privado, y al control de ciertas actividades económicas en un grado mucho más preciso que el esbozado por las anteriores administraciones. Un alto porcentaje de los decretos oficiales del período 1821-27 están dedicados a reglamentar y legislar sobre la reorganización de la ciudad y del espacio productivo con un bagaje decididamente higienista, en una tentativa de vasto alcance, encaminada hacia la adaptación de la estructura urbana y rural para la inserción del territorio de la provincia en el mercado internacional[10].

Un decreto de mayo de 1822 da cuenta de las primeras medidas de zonificación industrial. En coincidencia con las normas napoleónicas al respecto[11], pero mediante una clasificación desordenada y confusa, se da cuenta de la expulsión del ejido urbano de los depósitos de cueros, los saladeros, las fábricas de jabón, las curtiembres, las fábricas de velas o fundiciones

imperfette Architettura, programma, istituzioni en el XIX secolo, Roma, 1981 (ver especialmente la Introducción de Manfredo Tafuri).

[10]Cf. **Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires,** Bueno Aires. Hemos analizado fundamentalmente el período 1821-1827, en e cual se encuentran la mayor cantidad de medidas y decretos dedicado al ordenamiento urbano y territorial.

[11]Cf. **Bolletino delle Leggi del Regno d'Italia,** Milán, 1805-1814.

3

3
Carlos Enrique Pellegrini, "El Matadero", litografía coloreada, 1841
(409 x 257 mm).

4
Carlos Enrique Pellegrini, "Saladero", acuarela, 1830.

4

de sebo, así como la venta de tripas y pieles, que deben ubicarse a una distancia prudencial de acuerdo a su grado de peligrosidad. Se otorga también control sobre éstos a la policía que, reorganizada en ese entonces, comienza a cumplir funciones de policía sanitaria.

Otro decreto del mismo año intenta sistematizar la organización y el control del mercado de frutos del país "para dar mayor garantía a la propiedad de campaña, conservar en mejor estado las calles de la ciudad y proporcionar más comodidad y ventaja al tráfico..."[1]. Para ello se recomienda la erección de dos mercados de frutos (especialmente cueros), al oeste y sur de la ciudad. En ese mismo orden, pero en 1821, se había concretado con éxito la construcción del primer mercado alimentario recintado bajo control del Estado (el mercado del Centro) por lo que, en 1826, se decreta la erección de otro en la Plaza de las Artes.

La organización de un circuito de la actividad productiva que facilite la inspección y control tanto económico como sanitario se verá completado en 1829, con el establecimiento de tabladas para el reconocimiento del ganado que se introduzca tanto para el consumo como para la industria saladeril. Los puntos indicados son San José de Flores, al oeste, y la llamada Chacra de Almirón, al sur. En ellos se construyen sendos corrales, donde los recaudadores de impuestos pueden recontar el ganado introducido y verificar las correspondientes marcas.

[1]Cf. **Registro Oficial de la Provincia de Buenos Aires**, op. cit.

La legislación será completada en 1834 con la redacción de un Reglamento de` los Corrales [2], que establece las obligaciones y derechos de los abastecedores, acarreadores y peones, así como las atribuciones del Juez del Matadero, en un aparente esfuerzo por corregir las deficiencias y desórdenes de este tipo de establecimientos.

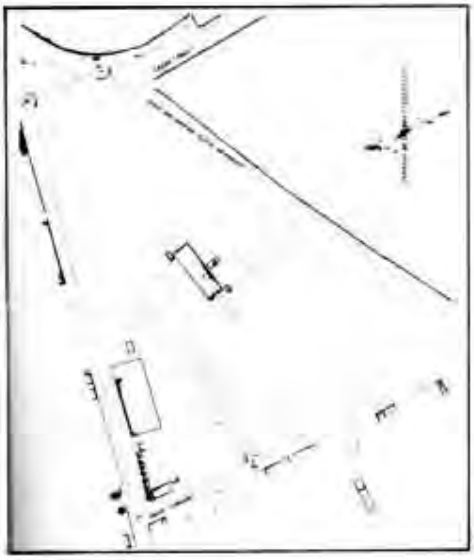
No podemos conocer, en el estado actual de la investigación, el grado de eficacia que llegó a desarrollar sistema de control económico-sanitario, que con aparentemente con los testimonios brindados por cronistas y viajeros. Pero, a pesar de las violentas vicisitudes políticas sufridas en ese lapso, es posible leer una sonida continuidad de propósitos.

La situación es aún más oscura durante el período rosista que, por otro lado, no hemos revisado con el mismo detenimiento. De todas maneras, la legislación a la que, hemos hecho referencia queda en pie, aunque no podamos aún hablar de su grado de aplicación. A pesar de la continuidad legislativa y aún ideológica con respecto a la tradición higiénica, debemos tener en cuenta las formas pragmáticas de intervención territorial durante la época de Rosas Algunas interpretaciones interesantes en este sentido han sido realizadas recientemente sobre el enclave productivo de Palermo, que tenía como centro al Caserón de Rosas[3]. Creemos

[2]Archivo General de la Nación (de ahora en más AGN), Sala X, Gobierno, 27-6-4; Proyecto de Reglamento de los Corrales.

[3]Cf. J. Ramos y D. Schávelzon, "Palermo de San Benito. Vindicación y rescate", en **Revista de Architectura** N° 141, Buenos Aires, 1988. De todas maneras, la novedad en el tratamiento del tema no oculta lo seductivo de su óptica: en polémica explícita con este artículo, ver F. Aliata, "San Benito de Palermo. Un ejercicio de interpretación", en **Crítica Nº 3,** IAA, Buenos Aires, 1988 (ed. rest.).

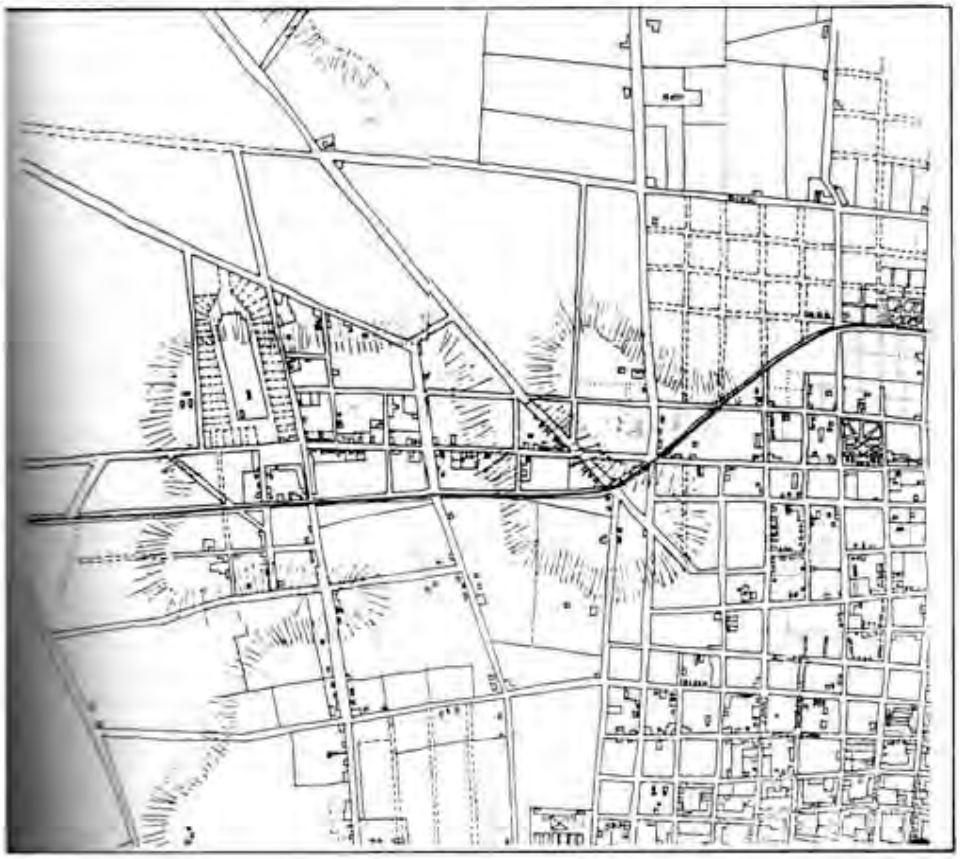
5



5
Plano detallado del Matadero del Sud según los dibujos preparatorios del plano de 1867

6
El Matadero del Sud, sector del Plano de Saint-Yves, Buenos Aires, 1887 (redibujó Claudia Shmidt)

6



posible la influencia de estas formas (leídas en negativo o en positivo) en el debate posterior.

Pero las primeras rupturas explícitas del bagaje higiénico tradicional en todos los niveles abordados se producen en los primeros años posteriores a Caseros. Tales transformaciones conducen a un panorama mucho más complejo en el ámbito de estas ideas, que gradualmente han pasado a ser patrimonio general: diversas posiciones, esgrimidas todas desde la ciencia, se confrontan encarnizadamente en el momento de definir aplicaciones urbanas concretas.

Dos textos de Miguel Puíggari, catedrático de Química de la Universidad y miembro del Consejo de Higiene Pública, de 1859 y 1871 respectivamente, dan cuenta de los cambios producidos en tan *breve* período. El primero, un informe redactado en colaboración con M. Blancas y C. Amoedo sobre el problema de los saladeros, revela aún los temas del primer higienismo: "...siendo indudable (afirma), igualmente para autores antiguos y modernos de gran consideración, que la mayor parte de las enfermedades pestilenciales ocurridas en diversas épocas y sitios han sido consideradas como efecto de exhalaciones animales y vegetales (o sea), la materia más dividida, más fugaz, que escapa a los físicos y que constituye, según aquellos, la materia activa de los fluidos perniciosos"[1].

En el segundo, "Sobre la inocuidad de los saladeros" (1871)[2], Puiggari ha dado un giro notable. En primer lugar, niega a las emanaciones de los saladeros y establecimientos similares el carácter de vehículo de la infección. Es cierto que, ya en 1860, los descubrimientos de Pasteur habían hecho desaparecer las mismas de la escena científica. Pero Puiggari va más allá sus ideas se pueden vincular con los enfoques que, oponiéndose en Francia a las líneas higienístas dominantes, no sólo desmienten la influencia nociva de estos establecimientos sino que, convalidando arraigadas creencias populares, consideran virtudes benéficas en la inmundicia[3].

Esta tradición estaba lejos de ser nueva en el Río de la Plata. Aún en 1877, el Juez de los Corrales, en un informe de la Corporación Municipal, registra la cantidad de enfermos que han ido a curarse a los Mataderos. Vienen a "tomar sangre al pie de la res, a darse baños de bosta en tina y darse baños de bosta en brazos y piernas en las mismas panzas sacadas a los animales"[4]. Menos radicales, sin duda, las ideas de Puiggari pueden homologarse a las del grupo de curtidores que, ya en el 50, contesta a los municipales que se empeñan en el traslado de los establecimientos "incómodos": "La elaboración de sustancias animales, lejos de favorecer el desarrollo de las epidemias, las repulsa y las contiene (...) Se conserva por tradición de padres a hijos que tales industrias se remontan a los más lejanos

[1]Archivo Municipal, Legajo 3, Economía. Informe de M. Blancas, C. Amoedo y M. Puiggari sobre los saladeros de la Capital presentado al señor Jefe de Policía D. E. Castro en marzo de 1859. Publicado en extracto en **Memorias Municipales** de 1859, Buenos Aires, 1860.

[2]M. Puiggari, **Sobre la inocuidad de los saladeros, o sea la refutación de los cargos hechos a estos establecimientos como instrumentos de insalubridad y prueba de las preocupaciones que dominan sobre las condiciones sanitarias de industrias análogas,** Buenos Aires, 1871.

[3]Cf. A. Corbin, Le **miasme et la jonquille,** París, 1982.

[4]Informe del Juez de los Corrales en **Memorias Municipales** de 1877, Buenos Aires, 1878.

tiempos, que en las pestes que asolaron a Europa, poco después de la Edad Media, los establecimientos de aquellas industrias fueron un seguro asilo contra los ataques de tan fiero como temible enemigo"[5]. Los habitantes de Barracas, dirá Puiggari, a pesar del hacinamiento en que viven, han sido respetados por las epidemias.
Este punto de articulación entre ideas tradicionales e ideas progresistas toma cuerpo a fines de los 60. En el folleto de Puiggari podemos encontrar otras características de esta síntesis, de las discusiones de la época y de las soluciones urbanas que promueve.

La tradición, en el escrito de Puiggari, se homologa con la naturaleza. El problema consiste en "contrariar la marcha de la naturaleza", y no le cabe duda de que sus antecesores inmediatos lo han hecho: al utilizar como ejemplo el tema de los procedimientos con cadáveres humanos o animales plantea que el problema está en la "moderna" inhumación en cementerios, y al defender la incineración la vincula directamente con el proceso natural de dejar el cadáver sin enterrar a merced de los elementos.

La cuestión higiénica ha pasado del aire al suelo: "Volvemos a repetirlo: es el suelo el que forma el foco de infección... es sobre él que hemos de obrar enérgicamente para poner remedio al mal e impedir su vuelta". Este tipo de afirmaciones se vincula con un cambio clave de objeto en las preocupaciones higienistas: por un lado, las molestias de la industria se reducen a una definición olfativa, considerando esta cuestión incómoda, pero no peligrosa. Por otro, el suelo al que se alude explícitamente es el suelo de la ciudad, que ya comienza a ser ocupada por la masa inmigrante. La reseña que hace Puiggari de una serie de artículos de La Nación durante la fiebre amarilla expresa claramente la transformación a la que aludimos. Mientras los primeros escritos señalan a los establecimientos saladeriles como fuente del mal, pidiendo su remoción en una actitud clásica del primer higienismo, la serie de artículos posteriores se centra en las cuestiones del cambio urbano para estudiar el problema. "¿No es extraño que esas masas transportadas, en un día, a climas extraños, tengan que pagar tributo a la aclimatación?", se pregunta el autor en el primer artículo de la serie. En el tercero y cuarto ("La transformación de las ciudades" e "Infección y desinfección de las ciudades"), ubica las "verdaderas causas" de las pestes con miras a proponer soluciones: "El mismo hecho, el rápido incremento de población; el mismo efecto, las epidemias; la misma consecuencia, la necesidad de transformar las viejas ciudades". Letrinas, sumideros y nivelación del suelo con basura se convierten en los verdaderos enemigos. La Prensa precisa más este enfoque: "...la falta de higiene en la vida, en los hábitos, en las habitaciones y en los alimentos, favorece admirablemente la propagación del flagelo (...) en los pueblos de campaña tampoco se ha propagado el flagelo". Cloacas, adoquinados y desagües serán los instrumentos de transformación del suelo urbano. Del "olor de la industria" se ha pasado, como afirma Corbin, al "olor del pobre", en pocos años, de lo que

[5]Archivo Municipal, Legajo 3, Economía, 1857. Solicitud de excepción de fabricantes de curtiembres y otros ramos relativos a cueros.

resultará una estrategia urbana diversa[6].

En contraste con las primeras acciones territoriales, Puiggari (que expresa, como veremos más adelante , una inca más vasta) no sólo no hace hincapié en el traslado de los establecimiento incómodos (de los que los saladeros son emblemáticos) sino que defiende su presencia dentro de los centros poblados, con proliferación de ejemplos europeos, en función de una idea de primacía industrial: "En todas partes se contemporiza con la industria, hasta se la mima y se la premia (...) hay que sufrirlas (...) la existencia o no del cólera es meramente cuestión de desagües". Pellegrini, desde la Revista del Plata[7], defenderá en términos similares la importancia de "los únicos establecimientos industriales del país". La remoción de los saladeros constituiría para Puiggari una medida antihigiénica e imprudente: diseminados, no podría efectuarse ningún control. Con algunas medidas de reforma, los saladeros podrían permanecer en donde se encontraban.

Rival de estas concepciones heterotópicas, Sarmiento, desde las páginas de **El Nacional**[8], brega por una modificación radical del territorio urbano en una línea de mayor continuidad con la primitiva tradición higienista: "En vez del aroma de las flores y de las emanaciones frescas y dulces de la vegetación rica y variada, tenemos a la ciudad de Buenos Aires perfumada una vez por semana con el nauseabundo olor de la corrupción animal, que hace insoportable la atmósfera (...) ¡Pero aseguran los sostenedores de los intereses de los saladeros que esta corrupción es muy sana! (...) Deberían proponer a la Municipalidad que estableciese media docena de saladeros en cada parroquia para ponernos a cubierto de futuras epidemias (...) A nuestro juicio, las condiciones actuales del terreno y del agua de Barracas tienen que ser modificadas por una abundante vegetación para que lleguen a adquirir las dotes de la naturaleza".

La utopía de "ciudad verde" que ejemplifican estas notas Sarmiento subsistirá con mayor o menor fuerza hasta periodos recientes de nuestra historia urbana. La discusión de Sarmiento apunta también a implicancias económicas que no trataremos aquí en particular (los debates sobre la remoción de los saladeros se remontan a los primeros años independientes, y la oposición entre grupos rivales que aquellos comportaban ya está analizada una abundante literatura secundaria). Sin embargo, s interesa señalar que las posiciones de Sarmiento y Puiggari representan, además de encontradas ideas higiénicas, formas distintas de encarar la intervención pública en los problemas de la ciudad. La dialéctica entre ambas constituye el espacio de reflexión sobre los temas urbanos en la segunda mitad del siglo.

Que gran parte de la discusión higiénica girara en torno del problema de los saladeros en los años que van del 50 al 170 no es secundario para nuestra investigación ya que, como trataremos de demostrar, es al modelo de organización espacial de tales establecimientos al que se acude para concretar, en esos mismos años, el tipo de edificio de matadero público. Analizaremos entonces, en las páginas que siguen, las

[6]Cf. A. Corbin, op. cit.
[7]C. E. Pellegrini, "Saladeros y fábricas de grasa", **Revista del Plata** Nº 3, Buenos Aires, 1855.
[8]**El Nacional,** 24 de abril de 1867.

características técnicas y tipológicas de ambos establecimientos hasta el momento en que se realiza la operación de síntesis en el traslado de los Mataderos del Sud.

3. *"En fin: la escena que se representaba en el Matadero era para vista, no para escrita"*

Esteban Echeverría, El Matadero

La evolución del tipo de edificios industriales que suponen los mataderos y saladeros en el Río de la Plata no puede ser debidamente comprendida sin un previo análisis de las experiencias tendientes a configurar las primeras expresiones "modernas" de este tipo de arquitectura de servicios de acuerdo con el cambio de mentalidad higienista al que nos hemos referido. Entre ellas, la construcción de los primeros cinco mataderos estatales de París constituye el ejemplo emblemático.

El inicio de la solución del problema corresponde al gobierno napoleónico. En 1807, Napoleón decreta la suspensión de los mataderos particulares establecidos en los domicilios de los carniceros o en su vecindad y decide la creación de los Mataderos Públicos de París. En 1810, se crea una Comisión para el estudio y la construcción de cinco mataderos en la periferia de la ciudad[9]. M. Gauche, uno de los arquitectos de la Comisión, es el encargado de elaborar las primeras medidas, el programa y la redacción del primer plan general. El mismo comprendía los edificios que deberían tener un matadero general, su ubicación, su modo de ejecución y sus dimensiones precisas. Gauche crea una estructura donde no variaba el sistema de matanza de los animales pero sí su organización y disposición espacial. De hecho, la Comisión se encontraba con la grave dificultad de determinar la competencia entre la esfera de lo público y la esfera de lo privado. La propuesta de colocar cada matadero a cargo de una compañía chocó con la oposición de los carniceros y sus modalidades tradicionales[10]. Esto obligó a adoptar una solución mixta; el local de cada particular se reprodujo en una estructura seriada y anónima, conservando ciertas prerrogativas del privado dentro de una estructura de control público.

El resultado final de los trabajos de la Comisión, como observa con orgullo L. Bruyére, director de los Trabajos Públicos de París, será un género edilicio que no está precedido por ningún modelo y que puede servir de ejemplo para nuevas construcciones. Gauche es el encargado de elaborar una a una las tipologías de los nuevos edificios según una drástica división y compartimentación de funciones. Cada punto del programa es analizado estudiando y recreando una serie de edificios particulares recomponibles en un todo con una dosis estrecha de flexibilidad compositiva. Una vez definido el programa y las unidades componentes, la tarea de los arquitectos realizadores de los cinco proyectos se reduce a intercalar los diferentes bloques en un recinto neutro, obedeciendo a la misma lógica organizativa.

[9]La comisión se compone de un grupo de arquitectos y tiene como asesor a M. Combault, un antiguo carnicero.

[10]El prototipo debió ser transformado durante la ejecución de los trabajos debido a las quejas de los carniceros, que no aceptaban ningún espacio de trabajo que fuese de uso común.

En julio de 1810 un decreto determina el emplazamiento de los cinco establecimientos que surgirán en las cercanías de la ribera del Sena, abarcando comprehensivamente todas las zonas de la ciudad[11]. En los esquicios de mataderos de dos concursos académicos de la época, como en el proyecto presentado por Durand en su Précis des legons d' architecture[12], se pueden apreciar con claridad las características que tendrá este nuevo género de edificios: una isla cerrada, dividida en grandes estructuras que a su vez se subdividen en células individuales. Los márgenes de indefinición de los proyectos teóricos son superados y definitivamente establecidos en un programa concreto por los trabajos de la Comisión.

El principio de circulación del aire es invocado para la organización de este tipo de espacio, el sistema de pabellones (el mismo que en los hospitales) será su solución inmediata[13]. El nuevo *abattoir*[14] se organiza dentro de los cánones durandianos de simetría, simplicidad, regularidad y economía rigurosas. Surge como una máquina que oculta y disciplina el cotidiano y necesario ejercicio de la muerte, que intenta mecanizar y perfeccionar la manipulación de los cuerpos vivos. Giedion nos habla de la imposibilidad que se manifiesta en los inicios del siglo XIX al intentar controlar los infinitos e imprevisibles casos que existen en la naturaleza: la muerte es aun necesariamente obra de la mano humana[15]. A pesar de la modernización de las estructuras edilicias, el método de matar animales sigue siendo el mismo. La diferencia ahora radica en que lo imprevisible queda aislado dentro del universo cerrado del edificio. Dentro del riguroso orden de la máquina del *abattoir,* el acto de la muerte es ejercido con un grado de abstracción tal que promueve la indiferencia más absoluta. V. Douchet, en la voz *abattoir* del **Dictionaire de I' Industrie**[16] habla, pocos años después de la construcción de los nuevos mataderos, de la notoria mejoría producida en los operarios, a los cuales el trabajo organizado modifica haciéndolos más dóciles y comprensivos con los animales, evitando crueldades innecesarias. Dicho comportamiento, relevado en la totalidad de los nuevos establecimientos, puede ser tipificado dentro de un mismo sistema.

Una perspectiva del matadero de Roule, hecha especialmente para la publicación de los **Etudes sur l' art des constructions,** de Bruyére[17], permite vislumbrar el resultado arquitectónico. A los costados de la puerta principal se colocan las oficinas de los agentes de impuestos, médicos de sanidad y policía sanitaria que ejercen el control diario del estado de las operaciones mercantiles, el tránsito humano y la salud de los animales. El interior del recinto se organiza a partir de un sistema de "calles y plazas espaciosas" y, a ambos lados de dicho espacio, se colocan los edificios mayores del matadero divididos en

[11]Las zonas elegidas dentro de la periferia parisina fueron: Montmartre, Melmontant, Grenelle, Roule y Villejuif. En 1863 dichas zonas ya eran parte del ejido urbano, por lo que Haussmann decide la construcción de La Villette.

[12]. N. L. Durand, **Précis** des **leçons d'architecture données a L'Ecole Polytechnique,** Paris, 1802.

[13]Cf. AA. VV., Les **machines águérir. Aux origines de l' hôpital moderne,** Bruselas, 1979.

[14]El nombre *abattoir* se crea en reemplazo de *boucherie* para designar específicamente este nuevo tipo de establecimientos.

[15]S. Giedion, **La mecanización toma el mando,** Barcelona, 1978.

[16]AA. VV., **Dictionaire de l'industrie,** París, 1838.

[17]L. Bruyere, **Eludes relatives a l'art des constructions,** París, 1823-1828.

innumerables celdas que reproducen el espacio de trabajo privado de cada uno de los carniceros. Grandes aberturas y aleros garantizan la circulación cruzada del aire y la protección del sol. Los demás edificios son puntos de apoyo de las estructuras principales: matadero y fábrica de grasa. Distribuidos alrededor de espacios abiertos que tienen a los lugares de producción como centro, estos edificios no difieren entre sí: depósitos de cueros, establos, depósitos de forrajes, etcétera, terminan por configurar un monótono y homogéneo recinto. Aislado en la periferia, cercano a la campaña, el edificio se convierte en arquitectura reducida al silencio, como herramienta de un programa ya fijado[18]. Una doble barrera aísla la actividad del exterior: una fila de árboles y un muro que apenas deja ver los techos de los galpones de trabajo. El aislamiento no corresponde solamente a la actividad nociva que allí se desarrolla, es también producto de la necesidad de control de bienes y personas. Utopía perfecta, separada de la campaña por el preciso límite de una barrera, se revela, como todas las insularizaciones del siglo XIX, como una heterotopía dentro de una estructura urbana con la cual no puede tener ningún diálogo[19].

Demasiado diversas de este sistema de insularización, las primeras ilustraciones de los mataderos, como las de Vidal (1817), muestran un lugar absolutamente informal, amplio, cuyos bordes se confunden con el territorio contiguo sin elementos que los separen. La descripción formulada por el mismo autor subraya esta situación, cuya ambigüedad acentúa una repulsión manifiesta: *"The contiguous suburb is rather picturesque; the patios (courts) of the houses being filled with orange and lemon trees, figs an olives, gives the place an air of cultivation, which is miserably reversed upon turning the face towards the plain at the distance of a league or two. To a foreigner nothing can be more disgusting than the mode of supplying this place with beef. The animals are killed in these mataderos on the open ground, wet or dry, in summer covered with dust, in winter with mud"*[20]. Una curiosa anécdota de Hudson refuerza esta idea de fusión e indiferenciación de espacios: "Las paredes y los cercos de las quintas, huertos y montes de la vecindad de los mataderos presentan una extraña particularidad. Llevábase a cabo la construcción empleando cráneos de vaca formando siete, ocho o nueve filas de alto, sobrepuestos como ladrillos y con las astas hacia afuera (...) Algunos de los cercos más antiguos estaban coronados por un pasto verde (...) entonces los huesos no se aprovechaban como hoy"[21]. Hudson pone de manifiesto, además, la familiaridad con la muerte y la incidencia del cambio productivo en las costumbres.

Con el tiempo, el lugar va adquiriendo en la iconografía, aun conservando su estructura elemental y abierta, un orden más definido. Pellegrini, en la ya citada acuarela de 1830, presenta una imagen bastante similar a la descripta por los diversos viajeros que se ocupaban del tema. Se puede apreciar en un primer plano la matanza de los animales desarrollada en un espacio abierto y a la vista del

[18]G. Teyssot, "Eterotopía e storia dele spazi", en AA.VV., **Il dispositivo Foucault,** Venecia, 1977.
[19]Ibidem.
[20]E. E. Vidal, op. cit.
[21]G. E. Hudson, Allá lejos y hace tiempo, Buenos Aires, 1945.

público, con una cantidad acotada de operaciones que el autor se demora en hacer comprensibles al observador europeo, hacia el cual el mensaje presumiblemente va dirigido: enlazado, corte de los tendones de las patas, degüello y descuartizamiento del animal sobre su mismo cuero. Las sencillas instalaciones que comprende el espacio del corral, cercado por palo a pique para agrupar a la hacienda -ya que las condiciones climáticas hacen innecesarios los establos y los espacios cerrados de matanza que caracterizan los mataderos europeos que analizamos-, y la casilla del Juez de los Corrales, con su plazuela delantera delimitada por los palenques para atar las cabalgaduras y el sector para el estacionamiento de las carretas de los abastecedores, son observables en un segundo plano. Pero la escena de la matanza muestra un absoluto desorden, una imagen que podemos colocar en el extremo opuesto de la preocupación de arquitectos y teóricos acerca del aislamiento y control de la actividad.

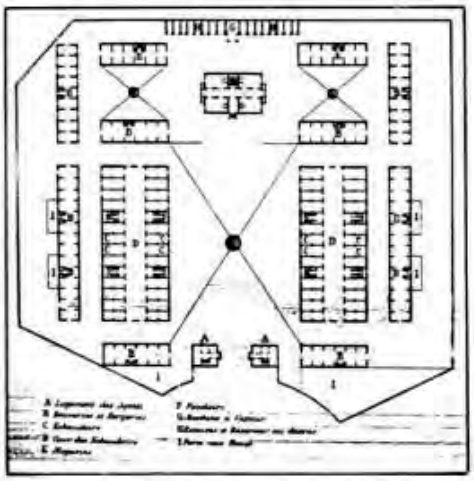
De los planos de la época podemos obtener otra óptica que demuestre el desarrollo de este problema y su relación con la situación territorial. Nos centraremos en el matadero que con mayor asiduidad fue descripto y pintado: el de la Convalescencia o del Alto, el más importante de los dos que continúan funcionando hasta la década del 70. Algunos planos tardíos nos sirven para verificar la permanencia de esta organización espacial[22]. El plano de Aymez de 1866 lo presenta como un hueco, un vacío dejado por otros espacios delimitados. El punteado con que aparecen los corrales y un posible brete circular nos manifiestan su precariedad y el arcaísmo de la organización de la matanza, que aún subsiste en los momentos en que se estaba planteando su remoción. Las dos construcciones en línea llena se refieren probablemente al galpón cuya refacción se encargó en 1857 a Juan Muñiz, y la otra al "corral inmediato al brete" que éste se comprometió a realizar[23].

En el plano de Beare (1870) el terreno ya había sido delimitado oficialmente. En este caso el galpón aparece en el centro del triángulo, rodeado de edificios inciertos y encerrado en una línea punteada; los lados del triángulo están bordeados en su casi totalidad por corrales, encerrando así la playa de matanzas. En ambos planos, la o las construcciones señaladas en el ángulo recto parecen indicar la casilla del Juez de los Corrales.

[22]Los planos a los que nos referiremos especialmente son: plano Topográfico de 1856; plano de Aymez de 1866; plano catastro de Pedro Beare (1860-72); mapa general de la ciudad de Saint-Yves (1887).

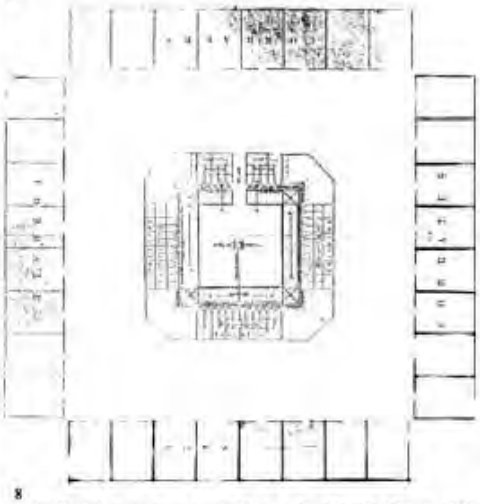
[23]Archivo Municipal, Legajo 3, Economía. Propuesta de Ramón Muñiz a la Municipalidad, 23 de junio de 1857.

7



7
Planta del Matadero de Grenelle, París, 1810-1820.

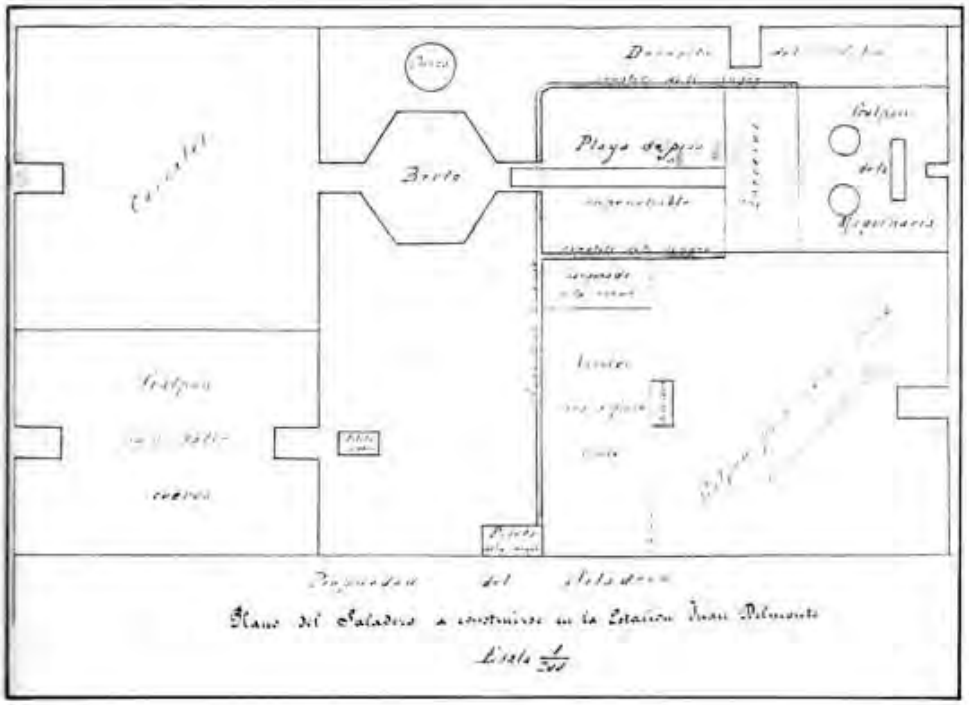
8



8
Pedro Benoit, proyecto para matadero en San Cristóbal Sur, c. 1861. Planta.

9
Saladero de Spatti en Atalaya, Partido de Magdalena, Buenos Aires. Sector.

9



Desde fines de los 50 se realizan trabajos que tienden, por un lado, a nivelar en parte la geografía del lugar (cuyo declive hacia el sur es aún notable en el plano de Saint Yves (1887)) y, por otra, a insularizar el sector. Con respecto al primer punto podemos leer en las Memorias Municipales de 1857: "Se ha librado el terreno de cicuta y yuyos, se hizo el jagüel en el mismo para la hacienda de pastoreo; se cercó y alambró con cuatro alambres el dicho potrero (...) se ha rebajado toda la barranca que pasa por delante de la Convalescencia y se ha rellenado la misma con tierra"[1]. El alambrado permitía que la actividad no avanzara sobre los terrenos vecinos, aunque esta situación era relativa con la llegada de la tropa y continuará ofreciendo problemas en los nuevos mataderos. Las quejas de la Comisión Filantrópica encargada del predio vecino de la Convalescencia atestiguan que el cierre físico no sólo era debido a los daños que ocasionalmente podían causar los animales que escapaban sino también, explícitamente, a los problemas que ocasionaban los "peones ocupados en el establecimiento"[2], Este parece ser el problema clave para los reformadores de la época. "Convendremos (escribe Pellegrini en el 53[3]) que esa arena abierta a la destreza y al valor produce excelentes jinetes y temibles defensores para un partido, cuando no para el país (...) Pero no son centauros los que necesitamos (...) Sólo un corazón hambriento de sensaciones fuertes podrá preferir lo bullicioso y dramático de la escena al quieto y maquinal desempeño de los carniceros europeos".

[1]Memorias Municipales de 1857, Buenos Aires, 1858.
[2]Memorias Municipales de 1859, Buenos Aires, 1860.
[3]C. E. Pellegrini, "Mataderos", en Revista del Plata, 1853.

Las aspiraciones de la delimitación del espacio, la nivelación y homogeneización del territorio con instrumentos geométricos y el aislamiento de la actividad ya son parcialmente notorias en el plano de Beare. Las calles aparecen con trazos fuertes y la disposición de los corrales promete un parcial ocultamiento de la actividad de la matanza. La aparición del galpón central que en los planos anteriores (en el Aymez y en el Topográfico del 56) se conecta con el brete circular no sólo habla de las medidas higiénicas que comienzan a considerarse, sino también de variaciones espaciales que apuntan, aún débilmente, al modelo saladeril; al menos estos testimonios gráficos reproducen su esquema de planta. Aún se trata de intervenciones inorgánicas, que no logran destruir el carácter de "campo abierto" de la actividad original, carácter que atestiguan grabados tardíos, como el de Dulin (1860). Pero la idea de transformar el lugar a partir del modelo de los saladeros ya estaba presente en el 50, en un enfoque dirigido más al problema social que al técnico: "Unimos nuestros votos a los de varios patriotas que toman a pecho reformar esas grotescas escuelas militares introduciendo en ellas siquiera la humanidad, sencillez y buen sentido que reina ya en nuestros saladeros"[4]. La evolución espacial y técnica de los saladeros resulta, entonces, central para entender la creación del tipo de matadero público.

De la misma época en que Pellegrini realiza su primera acuarela del matadero de la Convalescencia (c. 1830), su representación de un saladero rioplatense nos indica que el autor

[4]Ibidem.

ha buscado diferenciar las características de ambas actividades, aún en una fecha tan temprana para el desarrollo de la industria saladeril como la tercera década independiente. No nos interesa estudiar aquí las vicisitudes que llevan al encumbramiento de esta actividad, que se erige como puntal de la inserción rioplatense en el sistema del comercio internacional inmediatamente después de la Revolución de Mayo. Su extenso tratamiento bibliográfico y nuestro objetivo de estudio centrado en el análisis de espacios y procedimientos nos evita mayores comentarios[5].

Si bien el sistema de matanza que aparece en la imagen de Pellegrini es el mismo que en los mataderos (ya que, como observa Bonifacio del Carril[6], las figuras en primer plano de ambas acuarelas son casi iguales), se evidencia claramente como cambio sustancial el uso de la carretilla para llevar los pedazos de carne hacia el sector donde se procede a la fabricación del tasajo. Se observa un cierto orden organizativo y una división del trabajo notoria entre enlazadores, carretilleros y matarifes. Además, aparecen estructuras edilicias importantes que se incorporan a los corrales y a la playa: el tinglado (donde otro tipo de operarios especializados realizan el proceso de salazón de la carne) y lo que probablemente sea una grasería o fábrica de sebo, que aparece al fondo con sus humeantes chimeneas.

La conocida imagen de Palliére realizada c. 1860 deja entrever un notorio mejoramiento de la actividad. Se puede seguir con claridad la secuencia de la faena e identificar al responsable de cada trabajo. Se observa un clima de laboriosidad fabril, sin apasionamientos: sin animales desesperados ni exhibiciones virtuosas. Cada elemento está representado con nitidez: de izquierda a derecha, el brete circular a donde pasan los animales desde el corral grande; la plataforma que los circunda y el enlazador parado en ella; la roldana que alza al animal, que será ultimado por el desnucador (invisible en el grabado) con una cuchillada. Significativamente, Palliére ha eliminado el momento preciso de la muerte para mostrar sólo al cuerpo sin vida del animal (un objeto que ya no impresiona) trasladándose en la zorra hacia un galpón en donde se concluirá la faena. Deliberadamente la

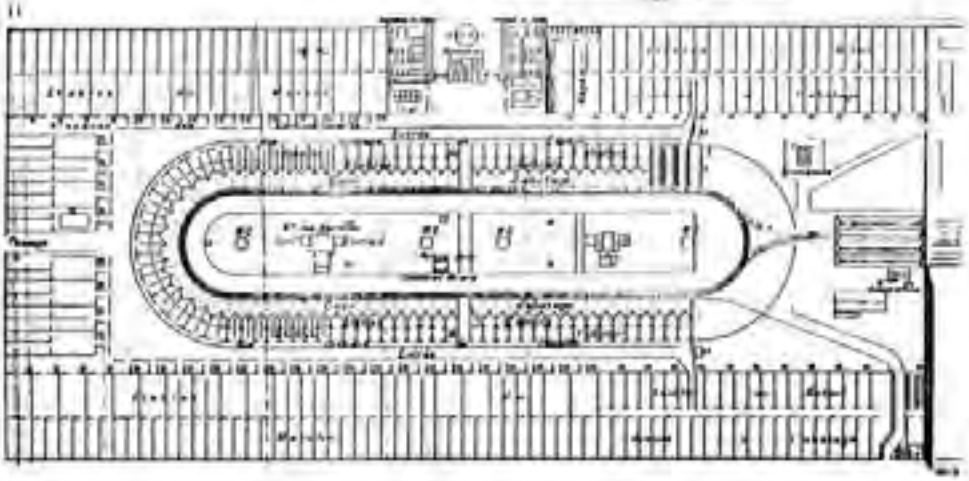
[5]Sobre el tema de los saladeros hemos revisado, además de los artículos ya citados: N. Avellaneda, "Higiene pública Saladeros", y "La peste, la mortalidad y sus causas", en **Revista de Buenos Aires**, Tomo 24, Buenos Aires, p. 187; M. Puiggari, "Los saladeros de la Ensenada", en **Anales de la Sociedad Científica Argentina**, Buenos Aires, 1874. Un extenso registro de fuentes primarias de encuentra en el Instituto Histórico de la Municipalidad de Buenos Aires (manuscrito), en muchos casos con artículos transcriptos. Como bibliografía secundaria señalaremos: H. Cuccorese, "La conservación de carnes en la Argentina. Historia sobre los orígenes de la industria frigorífica", en Trabajos **y Comunicaciones** Nº 14, La Plata; II. Giberti, **Historia económica de la ganadería argentina**, Buenos Aires, 1954; C. Lemée, **La agricultura y la ganadería en la República Argentina. Su origen y desarrollo**, La Plata, 1894; P. Mendoza, **Historia de la ganadería argentina, Buenos Aires**, 1928; A. Montoya, **Historia de los saladeros argentinos**, Buenos Aires,1956, y **La ganadería argentina y la industria de la salazón de carnes**, Buenos Aires, 1962; J. V. Lizeaga, **Las carnes en la economía Argentina**, Buenos Aires, 1925; R. Pillado, El comercio de carnes en la República Argentina, Buenos Aires, 1908; J. E. Richelet, **Descripción de los frigoríficos y saladeros argentinos. Nómina de productos y métodos**, Buenos Aires, 1912; Industria saladeril argentina, Buenos Aires, 1912, y La ganadería argentina y su comercio de carnes, Buenos Aires, 1938; O. Williams Aliaga, **La ganadería argentina,** Buenos Aires, 1962. En varios de estos trabajos encontramos menciones sobre el tema de los mataderos, aunque tangenciales. Con respecto a ellos, la bibliografía citada se completa fundamentalmente con los artículos hallados en los **Anales de la Sociedad Rural Argentina**, en su mayoría informes sobre mataderos públicos de la Provincia de Buenos Aires (Mercedes San Martín, Morón, *Cañuelas, etcétera),* y algunos artículos generales como los de A. Birabén, "Los corrales de abasto", 1887, y "El vientre de Buenos Aires. Los corrales de abasto", en Revista de los Sres **Vázquez y Cía**.; E. Pin, n, 1869; G. Cambiaggio, **El Matadero moderno**, Buenos Aíres, 1914.

[6]B. del Carril y A. Aguirre Saravia, **Iconografía de Buenos Aires**, Buenos Aires, 1982.

10

10
Carlos Enrique Pellegrini, proyecto del nuevo matadero de San Cristóbal Sur. Planta.

11



11
Nuevos mataderos en Liverpool, 1909. Planta

composición está dispuesta en línea: a nuestros ojos presentes esta extrema especialización, esta economía de gestos, evoca la cadena de montaje.

La novedad de esta forma de producción en el Río de la Plata ya ha sido largamente señalada por varios autores. En primer lugar, por el carácter capitalista de la empresa: el establecimiento es de un propietario que subcontrata las tareas, por lo que es posible una racionalización de las mismas y una ruptura con la tradición gremial de la actividad. Alvarez, al tiempo que señala este carácter vinculándolo con la red de comercio internacional, adelanta también las implicancias sociales: "El sistema d cazar vacas sin otro cargo que el de entregar los cuero iba a ser sustituido por el de trabajar algunos meses en el saladero y comprar con el jornal la carne que se pudiese al precio marcado por los consumidores extranjeros. La salazón de carnes era una empresa capitalista, y no n pensó en reconocer al gaucho como socio"[1].

Giberti[2] es quien ha desarrollado con más claridad las implicaciones económico- sociales de esta actividad: desde que el objeto producido es obra de muchos trabajos acumulados y no de un sólo trabajador, como en la gran industria, hasta la temprana preeminencia de saladeristas sobre ganaderos en función del aprovechamiento intensivo del animal.

Sin duda sería aventurado leer un "prototaylorismo" en la actividad, especialmente porque esta racionalización evoca más bien a los típicos esquemas de manufacturas desarrolladas, en los que una especialización extrema mantiene, sin embargo, las características del oficio. Pero sin duda estamos en el punto extremo de desarrollo de este tipo de producción: los listados de personal de los saladeros de Rosas conservados en el Archivo General de la Nación[3] dan cuenta de la existencia de trece especializaciones entre los trabajadores del establecimiento. Podemos señalar, además, una serie de elementos significativos que preparan el advenimiento local del taylorismo en ese rubro[4].

Además de lo ya señalado por Giberti, es posible nota una paulatina destrucción del "secreto" obrero en esa actividad. Si nos guiamos por las interesantes observaciones de Coriat sobre el taylorismo[5], la destrucción de oficio resulta uno de los puntos claves del sistema. La simple racionalización de las tareas no impide que el obrero siga en posesión de conocimiento no accesible para el capitalista: una destreza secreta e insustituible. El estudio detallado de Taylor de los movimientos del trabajo y su rearmado "científico" permitirían eliminar este poder. Sin duda, no se puede considerar esta situación

1. Alvarez, Guerras Civiles Argentinas, citado por J· Ingenieros, La evolución de las ideas argentinas, T. III, Bueno: Aires, 1946.

2Giberti, op. cit.

3AGN, Sala X, 43-2-8, San Benito de Palermo.

4Cf. M. Z. Lobato, **El "taylorismo" en la gran industria exportadora argentina**, Buenos Aires, 1988, uno de los pocos textos históricos que aborda integralmente el problema del trabajo "taylorizado" es las industrias cámicas argentinas. Objetamos, sin embargo, una visión un poco esquemática de su advenimiento, en relación directa en el texto con la llegada del capital norteamericano, que parece operar sobre tu espacio no preparado. Sin desestimar la importancia de este impacto intentamos mostrar que, al menos es esta zona de la industria, ya s venía avanzando en este sentido: tanto en la organización centralizada de la producción, en el análisis de los movimientos de trabajo, corno a el control y en la técnica mecanizada, elaborando "modalidades locales" vinculadas, más bien, a líneas europeas.

5Cf. B. Coriat, **El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorimo, el fordismo y la producción en masa**, Madrid, 1982.

cumplida en los saladeros, cuya racionalización se basa en la destreza individual, pero los cambios operados en la producción saladeril a comienzos del 30 indican una conmoción importante en este sentido. Ramos Mejía es muy elocuente aludiendo a la destrucción de la actividad tradicional efectuada por Cambaceres, quien "crea la verdadera industria del saladero, pero suprime la alegría y los peligros de las matanzas en las cuales la destreza de la peonada y las vicisitudes de la singular función atraían al gauchaje aventurero: sustituye el brazo del campesino por el tomo sencillo; quita al lazo sus encantos, al criollo por medio de la máquina su importancia capital, por más que el silencio de la faena y la economía hacen de esa industria, y con menos capital, un negocio multiplicador de las utilidades"[6]. Por otro lado, la introducción de trabajadores extranjeros para realizar la actividad habla también de la resistencia de los grupos criollos a cambiar sus modalidades y del cambio radical en la conformación de los grupos ligados a esta industria. No por nada Pellegrini, en su artículo "Saladeros y fábricas de grasa" del 53[7], habla del desarrollo en Barracas de "una población viril de ocho mil extranjeros ágiles, fuertes, empeñosos; brazos poderosos de esta ciudad en un conflicto serio, y masa estática que neutralizará de todo su peso las tendencias perturbadores de algunos holgazanes (...), útil contrapeso a las habitudes ecuestres, para hacernos de una población laboriosa y sedentaria".

Cambaceres es, sin duda, un personaje central para el desarrollo de esta industria: es quien introduce la ciencia y la técnica en las actividades. Chueco [8] comenta la magnitud del cambio: "Los saladeros se habían constituido hasta entonces en toscos galpones de paja y corrales de postes ligados por correas de cuero sin curtir, y en unas piletas llenas de un líquido nauseabundo (...) Se enlazaba la res en el corral, y arrastrándola al descubierto local llamado playa, era degollada y descuartizada entre nubes de polvo y bajo la acción disolvente del sol". Las modificaciones planteadas por Cambaceres son radicales. Del informal asentamiento se pasará a la construcción de "apropiados y cómodos edificios (...) para cada manipulación... (Cambaceres) destina una sección provista de todos los elementos para facilitar el trabajo y aumentar los beneficios, todo lo utiliza". Pellegrini [9] es más preciso en la descripción: "Cambaceres levanta unos edificios en regla: cómodos, espaciosos. Los pilares son labrados. Largas piernas de llave dan a estas fábricas una anchura necesitada por la diversidad y correlación de las manipulaciones. Un techo de metal cubre producto y beneficiador a la vez (...) Una línea de *rails* con su cajón mortuorio, conduce al animal enfrente al desollador". Se introducen elementos mecánicos que, aunque elementales, resultan especialmente significativos; la zorra que reemplaza al arrastre y el tomo que reemplaza al lazo. Se debe tener en cuenta que la introducción de un medio mecánico de transporte es central para evitar los tiempos muertos de circulación de mercadería, tema que caracterizará al fordismo del siglo

[6]M. Ramos Mejía, **Rosas y su tiempo**, Buenos Aires, 1907 (1952).
[7]C. E. Pellegrini, op. cit.
[8]M. Chueco, "Biografía de Cambaceres", en **Boletín de la UIA**, 1892.
[9]C.E. Pellegrini, op. cit.

posterior. El tomo, por otro lado, está suprimiendo un elemento emblemático de la tradición gauchesca, el lazo. La aplicación del vapor al cocimiento de la osamenta, a partir del aprovechamiento del aceite de las patas, implica la instalación de estructuras fabriles que modifican el paisaje: "Imaginó derretirlas en vastos cubos de madera introduciendo en ellos vapor acuoso (sic) de una temperatura elevada que producían unos cilindros o hervidores, separados de dichos cubos por caños conductores (...) desde entonces formó el modelo de aquellos numerosos establecimiento que, en las orillas del Uruguay, del Salado, del Riachuelo y de otros numerosos arroyos, y hasta en medio de las llanuras testifican, con sus obeliscos de fuego y banderas ondeantes de humo, que la industria ha fijado su dominio entre nosotros".

Lo que Cambaceres realiza fundamentalmente es retomar los desarrollos en el punto en que forzosamente habían sido abandonados por el grupo de Bruyére: es decir, en la organización de un espacio de trabajo colectivo que permita el progreso técnico y la racionalización de la actividad. Lo que la estructura gremial de los carniceros de París no permite, sí puede ser desarrollado experimentalmente en estos establecimientos cuya principal característica no es solamente la ligazón directa con el sistema de comercio internacional, sino su pertenencia a un capitalista. La relación de Cambaceres con los grupos franceses no es arbitraria: este químico había sido traído de Francia por Larrea en la década del 20, y había trabajado previamente con Chevreul realizando algunas innovaciones en las velas de estearina, como la mecha trenzada. Sin duda participa del clima de ideas del primer higienismo francés, y más estrecha resulta la relación si pensamos que su hermano, de profesión ingeniero, fue el autor del edificio destinado a beneficiar osamentas de caballo en el abattoir de Grenelle, uno de los cinco mataderos de París que mencionamos. Especialmente interesante para nuestras hipótesis aparece el hecho de que fue el propio Cambaceres, según Pellegrini, quien comunica a su hermano los resultados obtenidos por sus experiencias en Buenos Aires y la Banda Oriental con respecto a ese tema. La técnica de la periferia parece avanzar en algunos ámbitos más rápidamente que en el centro.

Con estos antecedentes, no es aventurado pensar en una identificación de Cambaceres con las problemáticas e ideas proyectuales planteadas por Bruyére y el equipo participante en la erección de los mataderos parisinos. De tal manera, la referencia francesa en la construcción de los nuevos mataderos porteños estará ya mediada y matizada por una adaptación concreta, treinta años anterior.

No será difícil asimilar los aspectos más relevantes del saladero, especialmente los referentes a procedimientos técnicos y organización espacial, al matadero porteño aunque, como veremos, se presentan otro tipo de conflictos. En efecto, el sistema de comercio de carnes en el Río de la Plata favorecía el control estatal y la subdivisión del trabajo en aras de una mayor productividad: mientras en Europa era el carnicero quien mataba directamente al ganado, en nuestras tierras la figura del abastecedor, intermediario entre el productor y el carnicero, compraba su ganado en

tablada, lo faenaba y remitía a su cliente, prelevando una comisión. De esa manera, "mientras el carnicero francés precisa una a dos horas para preparar su animal, el abastecedor americano (y especialmente el uruguayo) (...) sólo necesita de tres a cinco minutos para matar, descuartizar y cargar a la res (...) El carnicero francés hace en el matadero lo que el americano efectúa en su puesto"[10].

El análisis de las diferencias entre las estructuras espaciales de mataderos y saladeros hacia los 60 no: permitirá comprender el tipo de síntesis operada en la tipología definitiva de los Nuevos Mataderos del Sud En el caso de los mataderos, el espacio está unificado por la playa; las construcciones se ubican en su forma más primitiva periféricamente (como así también se hacía en las unidades productivas del campo)[11]. A pesar de la mayor complejidad, la unidad espacial alrededor de la playa tiende siempre a reforzarse en los ejemplos más tardíos.

En el caso de los saladeros, en cambio, la playa de matanzas tiende a desaparecer en función del desarrollo de lugares especificados para cada tarea, a la manera de los mataderos franceses. Los lugares específicos se desarrollarán, con el tiempo, en un edificio único. En este sentido, es ejemplar la estructura interna del saladero de Jaime Cibils en Montevideo, que condensa todas las operaciones posteriores a la matanza en un solo ámbito. Este se desarrolla a partir de una circulación central que divide espacios de trabajo simétricos en los cuales es posible leer una continuidad lineal de las tareas. La unidad espacial a la que tienden los saladeros rioplatenses está en concordancia con su carácter de manufactura desarrollada. Como observa Marx, el taller de manufactura orgánica "ofrece a la mirada el objeto de trabajo en todas sus fases de evolución a la vez (...) las diversas operaciones conexas en el tiempo se vuelven simultáneas en el espacio"[12]. Esta unidad está en íntima conexión con el tema del traslado de la mercancía y la necesidad de eliminar los tiempos muertos de trabajo: a pesar de la técnica elemental de la zorra, ésta penetra en el punto donde muchos años después se hará eje para la optimización de la producción: la circulación. Para fines de siglo, como muestra el saladero proyectado por el ingeniero C. Spatti en el partido de Magdalena, el sistema se sigue normalizando mediante la disposición de la planta, la que tiende a economizar aún más las circulaciones[13].

Los rasgos de disposición que hemos señalado contrastan por su modernidad con los analizados en los mataderos franceses. La playa de matanzas única en el matadero favorece la rápida inspección de una sola mirada; la organización lineal de los saladeros refuerza la eficacia productiva. Especialmente en el caso de los mataderos, los rasgos modernos están paradójicamente anclados en la tradición.

[10]P. Bergés, op cit.
[11]Cf. J. Hernández, **Instrucción del estanciero**, Buenos Aires, 1882 (1954).

[12]**K. Marx, El Capital**, T. I, Editorial Cartago, 1973.
[13]Cf. Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires: Magdalena, Saladero en la Estación del Monte, 1895 (1050.G.49.5668).

4. "...donde se estará, hasta que lo borre la mano del tiempo"

Esteban Echeverría, El Matadero

El decreto de remoción de los antiguos Corrales del Sud, en los terrenos de la Convalescencia, se remonta al 9 de octubre de 1860, aunque "desde que la Municipalidad había dispuesto el alejamiento de los establecimientos incómodos, se veía en la necesidad de remover los mataderos"[14]. En estrecha relación con este decreto, entonces, deben leerse las ordenanzas que retoman, sin mayores especificaciones, los temas de la gestión rivadaviana: especialmente la ordenanza sobre la remoción de establecimientos insalubres a treinta cuadras de Plaza de la Victoria, del 7 de abril de 1857.

Para hacer efectiva esta medida se organiza, en el mismo año de 1860, la Comisión de los Corrales del Sud, que presenta un plano, memoria descriptiva y presupuesto como bases de licitación para la nueva construcción. Desde el 58, por otra parte, comienzan las gestiones de traslado del Matadero del Norte.

Una primera licitación se efectúa en e162; pero aún en el 66 los mataderos continúan sin construirse. En tanto, algunas mejoras se realizan en los existentes. Diversos problemas con el terreno retrasan el proyecto. Los corrales que rodeaban a los mataderos son trasladados en el 67, y los antiguos demolidos en el 68. Mientras tanto, se suceden las consultas de la Municipalidad con abastecedores y algunos miembros de la Sociedad Rural, que van modificando el proyecto primitivo.

La licitación de 1870 adjudicaba a Manuel Rocha (S. A. Mataderos del Sud) la construcción del establecimiento, iniciado en 1871. Sucesivas menciones en las **Memorias Municipales** sugieren su terminación: en 1872, en 1877, en 1888. En realidad, se trata de etapas diversas. En el 72 no se han construido los bretes; en el 77 falta completar el hemiciclo del ganado menor. Cuando éste se concluya aparecerá la sorpresiva noticia del traslado a Liniers. De hecho, el edificio de los Nuevos Mataderos del Sud es casi un edificio fantasma: siempre que las **Memorias** nos anuncian que está construido, encontramos una nueva licitación o un nuevo proyecto al año siguiente. Sin embargo, su huella en el barrio fue tan fuerte que, aún hoy, muchos habitantes creen recordar, equivocadamente, que sus abuelos vivieron la época en que Parque Patricios, entonces San Cristóbal Sur, se caracterizaba por el matadero. Este fue, sin embargo, totalmente destruido en 1900. La extensa red social que vivía de él y de su comercio e industria derivados, se debió trasladar a Nueva Chicago.

Creemos que en aquella precaria instalación, y no en Liniers, es posible entender la primera síntesis acabada en el ámbito local entre técnicas diversas, tradicionales e innovadoras, cambios de mentalidad y disposiciones espaciales. Como

[14]**Memorias Municipales** de 1860. Las resoluciones de la ordenanza son como sigue: a) 1°. Trasládense los Mataderos del Sur a otra localidad que las actuales, en la misma dirección y que reúna las condiciones exigidas para los establecimientos insalubres; 2º. La matanza será en brete, con zorra y playa, como en los saladeros; 3°. Los artículos 3° del capítulo II y 12° del capítulo VII del Reglamento de Corrales del 16 de noviembre de 1834 son de ningún valor después de sancionada la presente ordenanza; 4°. Los nuevos Corrales quedarán planteados el 1 de enero de 1861. b) 1°. Nómbrase una Comisión encargada de la ejecución de la presente ordenanza.

adelantamos, los núcleos del debate para la creación de una tipología original se pueden identificar, por un lado, en el debate higiénico sobre el reordenamiento urbano y, por el otro, en la aspiración de trasladar la eficacia social y productiva de los saladeros a este ámbito de servicio.

Desde la primera perspectiva analizaremos, conjuntamente con la idea del traslado del matadero, los distintos proyectos en conflicto que, explícitamente o no, se proponían para el territorio en donde *se* pretendía ubicarlo.

La Corporación Municipal había elegido terrenos ubicados fuera del ejido urbano, en el límite con las barrancas que, en la práctica, constituían entonces una especie de límite físico de la ciudad, más allá de las divisiones administrativas. De tal manera, al alejar el establecimiento, se cumpliría con perfección la idea francesa de insularización de los servicios.

De una investigación más minuciosa, sin embargo, surgen las primeras intenciones de la Municipalidad en cuanto al traslado: su ubicación en un terreno mucho más cercano al de los mataderos primitivos (en el actual Parque Ameghino), que compartiría con el Nuevo Cementerio del Sur. Tal resolución no se cumple, según sus propios responsables, por errores de mensura del organismo.

Este propósito plantea las primeras ambigüedades del enfoque, que llamaremos "municipal", como la forma genérica de considerar a la muerte humana, que puede ser encuadrada como una actividad de servicio más, pasible de ser confundida con el matadero. Cabe pensar que, un poco desprolijamente, esta zona (el sudoeste) está destinada en los 60 a albergar, como diría más tarde Wilde, "la espuma de la ciudad"[15]: islas de muerte, basura o corrupción (actividades que inevitablemente la ciudad supone, pero que aleja de sí), casi literalmente flotando en los entonces pantanosos terrenos de San Cristóbal Sur.

Las acciones municipales en los años que estudiamos no sólo tienden a confirmar estas hipótesis (en la práctica se localizarán en el barrio el matadero, el depósito de basura y, durante pocos años, el cementerio), sino que también refuerzan las ideas de aislamiento de los servicios promoviendo la creación de parques y el desarrollo de extensas plantaciones que saneen el territorio[16].

[15]A. Wilde, **Higiene Pública**, Buenos Aires, 1885.

[16]La Municipalidad proyectó sistemáticamente parques en los sitios ocupados anteriormente por establecimientos considerados incómodos o insalubres: en el predio vecino a la Convalescencia; en el predio ocupado por el Cementerio del Sur; por último, en los terrenos de los Nuevos Mataderos, cuando éstos fueron trasladados a Liniers. Desde la década del 70 existe la voluntad de aislar con verde al establecimiento por lo que se plantan, con poco éxito, árboles en circunferencia. El Juez de los Corrales informa de diversas acciones efectuadas en los terrenos adyacentes al Matadero: desde plantaciones de alfalfa hasta la adquisición de 20.000 árboles (álamos, paraísos y sauces) para ubicar en las inmediaciones, lo que indica el destino pensando para las tierras vecinas (cf. **Memorias Municipales**).

12

12
Cuerpo administrativo del matadero de San Cristóbal Sur, convertido en dispensario después del traslado (Archivo General de la Nación).

13
Edificio de la administración de los Nuevos mataderos de Liniers (AGN).

13

Pero si esta imagen del área parece ser la más difundida entre los municipales, puede leerse una alternativa concreta a ella a través de las polémicas sobre la localización del cementerio, promovidas principalmente por un grupo de vecinos de la zona. Para éstos, mientras el cementerio constituye "una especie de límite puesto al progreso material de una población que siente la necesidad de expandirse", no hay objeciones para los establecimientos ligados a la industria de la carne que proliferaban en el lugar, como el saladero de La Loma, lindante con los terrenos destinados al cementerio. El matadero ya proyectado en los límites del área es considerado, en cambio, como factor de progreso, al radicarse "en una forma culta como de cierto no se encuentran hoy". Estas expresiones aparecen en la solicitada publicada en el diario **El Pueblo** del 25 y 26 de agosto de 1865[1], donde se detalla además el posible desenvolvimiento de la zona estructurado por la calle Caseros, "desde los Corrales hasta el terreno comprado por la Municipalidad de la Capital para la traslación de éstos", tendiendo el pueblo de Barracas a unirse con San José de Flores. Estas tierras se convertirían así en "un centro repentino de población (en el) Sur y Suroeste, sintiendo casi agotado el centro Norte y Nordeste de la ciudad". Los vecinos firmantes poseen todos quintas en San Cristóbal Sur: Benavente, Moreno, Costa, Burzaco, Gowland, Navarro Viola; este último, además destacado higienista y católico militante, ampliará esta disputa con la Municipalidad a otros ámbitos culturales como la **Revista de Buenos Aires[2].** Sin duda sus propios intereses económicos son los que entran en parte en conflicto con los planes urbanos de la Municipalidad ya que, al clausurarse finalmente el cementerio y establecerse los Nuevos Mataderos, comienza un loteo intensivo de estas quintas que habían coexistido pacíficamente con la Convalescencia. Se trataba entonces de un proyecto que apuntaba a sectores sociales bajos, para los cuales la mezcla de actividades productivas y habitacionales representara más una ventaja que un disvalor.

La propuesta puede leerse más allá de los intereses locales si la inscribimos en la disputa más general sobre las características del desarrollo urbano que comienza a difundirse por esos años. Es en la trama de las tendencias en conflicto (las más homogéneas y estratificadas de la gestión pública y las más laxas y heterotópicas vinculadas en general al control privado de la tierra) en la que concluye la conformación del Buenos Aires moderno.

El crecimiento habitacional de la zona anunciado por los vecinos de San Cristóbal pondrá, en efecto, en crisis las ideas genéricas de aislamiento de los servicios. En parte este crecimiento, como veremos, fue considerado explícitamente en la

[1]Cementerio del Sud. Cuestión de higiene pública y derechos de propiedad de los particulares. Exposición de los vecinos de San José de Flores y propietarios de la calle Caseros, desde los Corrales hasta el terreno comprado por la Municipalidad para la traslación de éstos", en **El Pueblo**, 25-26 agosto 1865.

[2]M. Navarro Viola, **La Higiene y la Municipalidad**, reseña sobre el libro de Wilde en **Revista de Buenos Aires** N° 17, 1869. Las posiciones antiliberales de Navarro Viola, vinculado primero con el federalismo y más tarde con la Unión Cívica, sugieren la posibilidad de relacionar las posiciones heterotópicas de intervención urbana con posiciones políticas concretas; los defensores de la localización del Matadero en San Cristóbal en la época del segundo traslado también pertenecían, en su mayoría, ala Unión Cívica. La circunscripción *misma* fue llamada luego "La Segunda de Fierro". No hemos avanzado aún suficientemente sobre *esta* hipótesis.

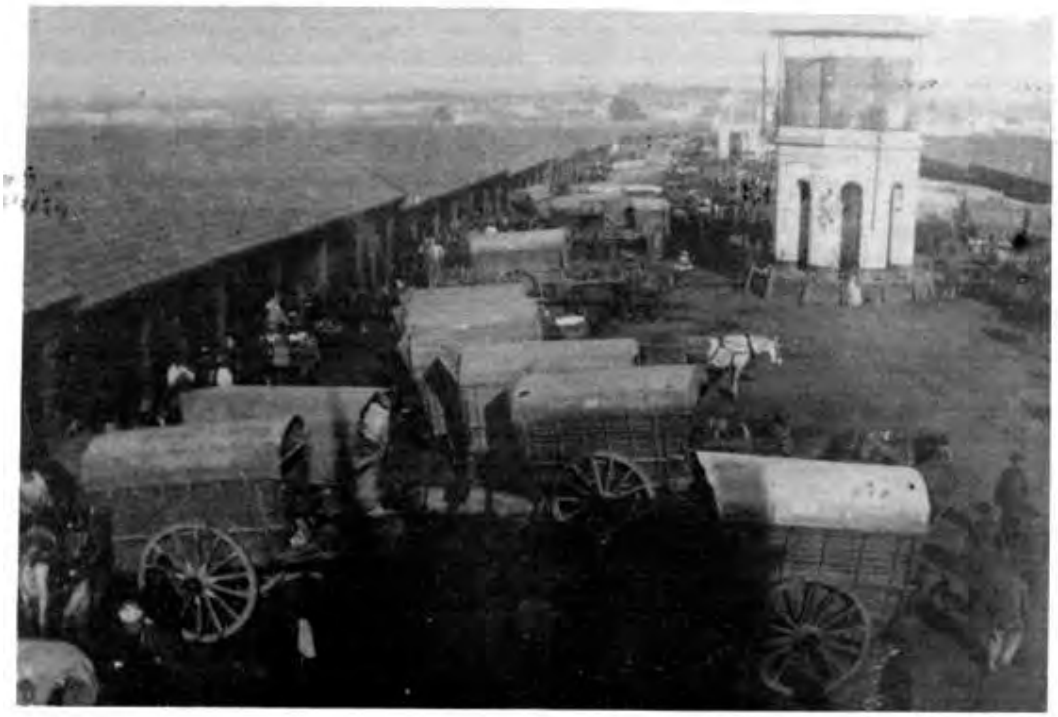
14

14
Entrada de reses en los corrales del matadero de San Cristóbal Sur, con fondo de entorno barrial (AGN).

15

Interior del matadero de San Cristóbal Sur en plena actividad (AGN).

15



elaboración tipológica de los Nuevos Mataderos. Pero la fuerza de las utopías de insularización volverá a hacerse presente en la discusión sobre el segundo traslado del matadero hacia Liniers.

En este debate, el tema de la localización adquiere un lugar protagónico en desmedro de los argumentos referidos a la reforma de las condiciones específicas de establecimiento que gobernaban las primeras discusiones: y, en la práctica, no hay reformas estructurales en lo: Nuevos Mataderos de Liniers.

En minoría, algunos concejales discuten las ventajas de que el matadero permanezca en el barrio, ya citando ejemplos extranjeros, como exponiendo la red social que aquel implica y cuyo traslado destruiría[1]. Gran parte de la población de las inmediaciones vivía en estrecha relación con el matadero y con los establecimientos: vinculados con él que proliferaron en pocos años[2]. Las características semirrurales de parte de esta población imprimían al barrio un carácter particular, de tal fuerza que permanece en parte después de la clausura de establecimiento en 1900[3]. El traslado de gran parte de estos grupos como resultado del cambio de actividad implicó un cambio social concreto: un cambio de raíz. La línea marginal que apoyaba, aún a fines de siglo, la permanencia del matadero buscaba, a nuestro entender una reforma parcial de este núcleo social que resultaba de difícil integración, una reforma que sintetizara hábito; tradicionales y necesidades del moderno desarrollo urbano.

La ambigüedad de las decisiones efectivas de la Municipalidad pueden leerse en este marco de tensiones. Y con mayor definición se halla este conflicto en la historia concreta del edificio de los Nuevos Mataderos del Sud El proceso de desarrollo tipológico que estudiaremos se inscribe en el cruce entre las líneas expuestas en una aspiración a la síntesis entre tradición local, reforma e innovaciones de vanguardia.

Desde el punto de vista programático, las formas de esa síntesis están claras desde el inicio: "La matanza será en brete, con zorra y playa, como en los saladeros"[4]. Hemos señalado cómo en estos establecimientos, en la vanguardia de los procedimientos técnicos, se había transformado la conducta de los trabajadores, un objetivo central de la reforma. La reorganización de los

[1]Cf. **Actas del Concejo Deliberante**, 1888 y 1896. Sorpresivamente, la Comisión de Hacienda y Obras Públicas aconseja en 1888 el contrato *ad referendum* celebrado por el Ejecutivo con Juan Boerr y Cía. para los Nuevos Mataderos. Los concejales Silveira y Piera se oponen al traslado en minoría. En París y en Londres, dice Silveira, esta clase de establecimientos se encontraban "en el centro mismo de la ciudad, no en el geométrico precisamente, sino en centros de población quizá mayores que los que existen alrededor de nuestros actuales mataderos" (efectivamente, en el momento en que Silveira escribe los mataderos de París ya habían sido absorbidos por el crecimiento de la trama, siendo ésta una de las razones que motivaron la construcción de La Villette). La discusión se reabre hacia fines de siglo: el concejal por San Cristóbal, de la Riega, manifiesta que en el informe de Villanueva, Huergo y Blot se encontraban párrafos contrarios a la traslación. El doctor Rivas niega que los mataderos fueran la causa de la infección de San Cristóbal, y Mujica critica la nueva ubicación y niega que el plan de los Nuevos Mataderos fuera novedoso, ya que él podía asegurar que, "salvo pequeños detalles", eran una copia exacta de los Corrales Viejos.

[2]Las estadísticas sobre establecimientos insalubres en las parroquias del municipio registran en San Cristóbal, ya en 1877, cinco curtiembres, dos fábricas de sebo, cuatro chancherías, cinco mataderos de corderos, veintiseis carnicerías y diecisiete corralones de carros.

[3]Barrio de "malevos y cuchilleros" por excelencia, esta caracteristica esta anclada en rasgos reforzados por la existencia de los Corrales. Las acciones Municipales, aun despues de su traslacion tenderan, hasta las primeras decadas del siglo, a transformar el barrio marginal en un barrio "humilde y trabajador", esto es, integrado al cuerpo social.

[4]**Memorias Municipales** citadas.

Corrales bajo este mismo sistema no será fácil: la resistencia de los abastecedores ligados a este mundo criollo es inmediata. "La traslación perjudica económicamente... y dificulta las operaciones con la mayor distancia a que vienen a colocarse". Consideran que el sistema de los saladeros aplicado a la matanza de animales "daña el interés de la población y el nuestro también (...) por el sistema que hoy seguimos quedan terminadas nuestras faenas en breve tiempo y con poco gasto. Por el sistema de los saladeros, el tiempo y el dinero serían en proporción mucho mayores. Hoy se matan doscientos animales, por ejemplo, en una hora, y esta operación no demanda sino gastos ordinarios; (con el sistema de los saladeros) insumiríamos seis horas y habríamos tenido que gastar ingentes sumas en zonas y bretes[5]. Es probable que el tema de la velocidad fuera real: Giedion comenta que la rapidez de la matanza obtenida por la destreza del matarife norteamericano apenas pudo ser superada por la mecanización total[6]. La productividad objetiva importaba aquí menos que la reforma de un oficio cuyas condiciones no podían satisfacer a ninguna de las tendencias en conflicto, y en este sentido se apela a los saladeros.

Además de la disposición de mataderos con elementos de origen saladeril, adquiere cada vez mayor importancia y complejidad el tema de la administración. Lo que en un principio estaba depositado en una sola persona con atribuciones ilimitadas en el lugar, se diversifica en la reducción de ésta a la calidad de administrador principal, en la incorporación de policías permanentes para el control, en la posterior ocupación de un veterinario que cumple tareas de inspección sanitaria, en empleados contables, etcétera[7]. La importancia que este crecimiento cualitativo y cuantitativo tiene en la preparación del terreno para mecánicas taylorizadas ya ha sido señalada por teóricos del tema[8].

Pero difícilmente podamos conocer con detalle las formas en que se dio esta síntesis sin estudiar los sucesivos proyectos de los Nuevos Mataderos. El producto final es el resultado de una larga gestión de diez años, antes que de un profesional; una gestión en la cual juegan también un importante papel los asesores, como Cambaceres, Huergo o Bilbao; o los abastecedores (muchas de cuyas críticas fueron consideradas en las modificaciones), que hablaban desde el oficio, mientras que aquellos hablaban desde la ciencia; y también las comisiones especiales, concretamente la de Higiene y la propia Comisión de Traslación de los Mataderos, que fue la que presentó los primeros planos.

Los proyectos arquitectónicos fueron elaborados específicamente por dos profesionales, ambos en el cargo de ingeniero-arquitecto municipal: Benoit es el responsable del primer proyecto, presentado en 1861; Pellegrini, que es nombrado en ese puesto en 1864, realiza las sucesivas modificaciones hasta concluir el proyecto

[5]Archivo Municipal, Legajo 3, Economía, 1860. Protesta de los abastecedores a la Municipalidad el 16 de octubre de 1860.
[6]S. Giedion, op. cit.

[7]Si bien las reformas en la administración y control del matadero se introducen en la práctica desde 1870, éstas se establecen oficialmente en el Reglamento de 1879, que reemplaza recién al de 1834.
[8]B. Coriat, op. cit.

definitivo en 1869[9]. Es importante aquí señalar la forma de inserción de estos profesionales en el proceso de elaboración tipológica y, por lo tanto, el papel concreto de la disciplina en este proceso. Sin tener en cuenta el salto que implica la formalización de un proyecto con respecto a las condiciones programáticas generales se evita analizar las relaciones efectivas con las modalidades locales o externas de la producción arquitectónica, que permitirían establecer las articulaciones históricas entre campos relativamente autónomos.

Los proyectos fueron propuestos siempre desde la Municipalidad por profesionales insertos en su estructura y no, como sugieren de Paula y Gutiérrez, por concurso abierto de proyectos, aunque es indicativo de la situación ambigua de los encargos oficiales en la época el hecho de que muchos de los abastecedores y constructores que se presentaban a los sucesivos llamados para su construcción tuvieran y propusieran proyectos propios[10]. Existe una continuidad manifiesta entre los proyectos de los dos profesionales que trabajaron en estos diez años.

El proyecto de Benoit ya contiene los elementos que definirán al moderno "matadero sudamericano", que no se encontraban en la Convalescencia y que tienen estrecha relación con la industria saladeril: corrales y transcorrales, manga, galpón techado de matanza, bretes y playa. Se trata de una disposición de sucesivos cuadrados externos, según la unidad del brete. Los ángulos de los cuadrados formados por los corrales externos y por los bretes y corrales internos están vacíos, un recurso elemental para mantener la disposición geométrica.

La reducción de la secuencia de operaciones en un solo edificio, donde la circulación y el estacionamiento de un número importante de cabezas de ganado se constituye en el problema más importante a resolver, aleja definitivamente la cuestión de los planteos originales de Bruyére y su grupo que hemos analizado. No sólo por la organización funcional que necesita concentrar las actividades en una sola secuencia, sino también por la negación de la repetición *ad infinitum* que caracteriza a aquellos. En este caso se trata de un edificio cerrado en sí mismo, que fracasa como planteo ante la imposibilidad de canalizar correctamente los flujos circulatorios. Fundamentalmente, la preocupación del proyectista parece dirigirse a la acentuación de otro tema: la necesidad de orden, de un orden visible, manifiestamente opuesto al caos del matadero primitivo. Pero no puede recurrir al recinto directamente, en vista de la necesidad de corrales a cielo abierto y de espacio para la circulación de tropas, lo que crea un problema de definición de los límites y relación con el entorno de características bastante particulares.

Que el módulo sea el brete no deja de ser, de todas maneras, significativo; en los proyectos sucesivos veremos desarrollarse esta idea, en la

[9]R. Gutiérrez y A. de Paula, en **La encrucijada de la arquitectura argentina. 1822-1875. Santiago Bevans-Carlos Pellegrini,** Resistencia, 1978, afirman, en cambio, que el primer proyecto pertenece al propio Pellegrini. Para nuestra posición, cf. Archivo Municipal, Economía, 1864-1869.

[10]R. Gutiérrez y A. de Paula, op. cit. El concurso del que hablan los autores parece ser, en realidad, la licitación para la construcción del Nuevo Matadero de 1870, en la que participaron J. M. Ortega, M. Blanines, M. Rocha, Juan Videla y A. Otamendi quien, efectivamente, presenta un proyecto alternativo, posiblemente el de traza circular al que aluden Gutiérrez y de Paula (cf. Archivo Municipal, Legajo 3, Economía, 1870).

cual el brete aparece cada vez más como una máquina con funcionamiento propio e independiente; la agregación de tales unidades-máquina constituirá la base, no solamente geométrica, del edificio.

Pero aún el orden pasa por la forma de proyectación, a la que el resto de los requerimientos se subordina, con notables desventajas funcionales. En este sentido, Benoit trabaja desde la disciplina, anclada en las líneas de la regularidad derivada de los esquemas proyectuales de la *Ecole Politechnique*. La idea de que el brete-máquina rija la disposición es aún sólo una promesa.

El sistema constructivo es por demás tradicional: aunque Benoit manifiesta su preferencia por los muros "de material", los edificios de administración (que no figuran en este plano, pero a los que se hace referencia en la licitación de 1861) se presupuestan en madera y barro. Postes de ñandubay conforman bretes y corrales; las únicas innovaciones radican en el pavimento de piedra inglesa y el sistema de canalizaciones. La purificación del suelo, como hemos anotado en el segundo punto, era un *leitmotiv* en las distintas corrientes higiénicas de la época. La ventilación ha pasado en cambio a un segundo plano: ni Benoit ni Pellegrini considerarán constructivamente este tema, como lo atestiguan las sucesivas protestas de los abastecedores. El surtidor de agua, en cambio, aparece en el proyecto de Benoit en el centro de la planta, y únicamente en esta pequeña construcción pueden leerse algunos rasgos lingüísticos representativos.

No hay mención de zorras, tornos o colgaderos en el presupuesto para la licitación preparada por Benoit, lo que indica que, aunque la disposición espacial toma su referencia del saladero, aún no se afronta el problema de la mecanización[11].

Del proyecto de Pellegrini sólo conocemos el plano definitivo. Pellegrini insistirá en que "ha salvado con esmero las líneas del plano primitivo" y no ha modificado "más que algunos detalles". En un artículo de los **Anales de la Sociedad Rural** de 1869[12], figura la memoria detallada que acompaña el proyecto por fin adoptado. Algunos párrafos proponen explícitamente la síntesis intentada: "No era en el viejo mundo donde debían buscarse los modelos, por cuanto allí se carnea ganado manso en medio de intemperies a veces de larga duración.

En nuestro país el clima es benigno y el ganado arisco. Conviene, pues, divisar un plan (que ocupe) un término medio entre aquellos métodos europeos y el patriarcal que impera entre nosotros...". De hecho, Pellegrini es enviado a Montevideo para que estudie el matadero de esta ciudad, de reciente construcción. Más adelante, Pellegrini, cuya formación y saber científico no diferían mucho de los de Cambaceres[13], puntualiza los requisitos

[11]Cf. Presupuesto y Pliego de Condiciones preparado por Benoit, publicado en **Memorias Municipales** de 1861, Buenos Aires, 1862.

[12]Cf. "Proyecto del señor Pellegrini. Exposición que acompaña a los planos", en **Anales de la Sociedad Rural Argentina,** Buenos Aires, 1869.

[13]Carlos E. Pellegrini, contratado en Francia en 1827 por Juan Larrea, quien también gestionara la venida a Buenos Aires de Cambaceres, se había formado como ingeniero de *Ponts et Chauses,* egresando en 1825. Podemos suponer, entonces, un conocimiento directo de la experiencia de los mataderos de París y una formación académica coincidente

programáticos, que aparecen con mucha mayor claridad que en las primeras propuestas de traslación: matar sin padecer, mantener la hacienda a cielo abierto pero carneada bajo techo, manga y bretes enlozados, declives apropiados, agua y sangre canalizadas, paredes de material, aislación completa entre matadero y corrales, edificios de administración, cuartos cómodos y ventilados para la peonada de servicio.

El sistema de matanza de racionaliza: en los bretes aparece el torno y los colgaderos; según la premisa de organización mixta que alienta a Pellegrini, se suceden de manera alternada la máquina con la destreza del trabajador: del brete al desolladero la res es tirada atada a la cincha de un caballo, a la usanza tradicional, porque considera que es más barato que cualquier rodaje y más efectivo. Pero, a pesar de que Pellegrini contempla esta mixtura entre técnicas modernas y tradicionales, han quedado documentados una serie de conflictos entre el proyecto municipal y los abastecedores. Estos remiten, ya en el 70, una protesta a la Corporación Municipal, preocupados "vivamente" por la obra que se iniciaba. Señalan "dos inconvenientes capitales"[14]. El primero gira alrededor del tema de los bretes: "Los animales que se introducen para la matanza son criados en nuestros campos en plena libertad y por un sistema completamente primitivo, reuniéndolos en rodeos sino muy pocas veces, y no conocen otra clase de corrales que los formados por postes clavados en el suelo (...); en consecuencia, es fácil comprender la resistencia que opondrían al tratar de encerrarlos en bretes de material relativamente pequeños, con muros demasiados altos y como consecuencia obscuros (...); los bretes de material son mal ventilados y no son sólidos". La segunda diferencia gira alrededor del enlozado de la manga interna: "si esa manga se enloza no habrá quien quiera subir al caballo para arrear los animales". La Municipalidad no cede en el tema de los bretes, pero toma en cuenta las críticas resolviendo los problemas señalados con un paso adelante en el sistema constructivo: la utilización de *beton* en los cimientos como medida de seguridad estructural ante las embestidas de los animales, la construcción del solado en el mismo material para evitar el resbalamiento, un nuevo sistema de ventilación.

La construcción por ensayo de los bretes es un tema especialmente interesante; ya no es el ingeniero-arquitecto municipal el que se encarga de los detalles técnicos sino el especialista, controlado por expertos en el tema. Labourriére es quien propone un "modelo de brete organizado" con todo su sistema de aparatos, que se encargará de construir Cayol y Cía. Los ensayos serán controlados por una comisión especial formada por Cambaceres, Cárdenas y Vázquez. El proyecto de bretes mecanizados nunca llegará a funcionar plenamente en los Mataderos del Sud, probablemente por fallas en la construcción[15]. Sin embargo, es importante

con sus autores. Para una información más detallada, cf. de Paula y Gutiérrez, op. cit.; A. González Garaño, Carlos **Enrique Pellegrini.**

[14]Cf. Archivo Municipal, Legajo 3, Economía, 1870. Observaciones sobre la construcción de los Nuevos Mataderos por abastecedores.

[15]Archivo Municipal, Legajo 4, Economía, 1872. En 1875 se realizan nuevos ensayos con el mismo sistema y se licita la construcción de máquinas; en 1876 (Legajo 5, Economía) aún no funcionan rieles, zorras y pescantes, que de todas maneras poseía el establecimiento, y se ponen en

señalar que la mecanización de la matanza no sólo aparece como línea genérica desde los inicios del proyecto, sino que está expuesta en todos sus detalles antes de su concreción en Liniers. Asimismo, la estructura municipal se va diversificando y especializando en función de los problemas técnicos, tendiendo éstos a salir de la esfera de control directo de la figura de ingeniero-arquitecto municipal.

La planta del proyecto de Pellegrini ha pasado del esquema cuadrado al longitudinal, pero el crecimiento que promete se desmiente en el hemiciclo para las ovejas que cierra la planta, acentuando así la unidad espacial. Recordemos que esta unidad era característica de la estructura de planta saladeril. Los corrales continúan rodeando a este cuerpo acabado en sí mismo por fuera de su recinto: las fotos de la época atestiguan cómo se traman sin solución de continuidad con las construcciones aledañas.

Pellegrini ha abandonado la genérica geometría de los proyectos de Benoit y tiende a la creación de un tipo, con tanto éxito que será repetido en Liniers. Ha puesto especial esmero en la caracterización del edificio: "Lo único a que aspiro es a atinar a hacer que la Municipalidad construya un edifico grandioso, duradero, utilísimo, que le haga honor y llame la atención de todas las demás ciudades"[16].

El elemento caracterizador del edificio será el cuerpo administrativo, en donde Pellegrini despliega su saber arquitectónico. El lugar de la administración será para el ingeniero un punto clave: "Debemos proveer al jefe de la administración de un edificio algo más que decente, que traduzca en la mente del vecindario el aprecio con que sus delegados miran la principal fuente de subsistencia". La relación con el barrio, entonces, está considerada en forma explícita, y el ámbito de la administración será el indicado para articular el matadero con el territorio.

En efecto, el matadero ha dejado de pensarse como una isla en el campo, siguiendo la temprana tradición francesa. De esta queda sin duda alguna traza, como el muro proyectado que encierra la actividad de matanza en sí, que de todas maneras sólo termina de construirse cuando el matadero debe ser trasladado. Pero Pellegrini ya ha comprendido la imposibilidad funcional de ocultar y aislar totalmente esta actividad y desecha el típico edificio recintado, común para otras actividades, incluso en Buenos Aires[17].

No se trata, para Pellegrini, sólo de problemas funcionales. En el proyecto de Benoit, la aspiración al aislamiento y la elemental aplicación de las reglas disciplinares en la tradición de vanguardia francesa generan un conflicto insoluble con los requerimientos reales de la actividad. Pellegrini, en cambio, parte de este conflicto como dato para generar una tipología con puntos explícitos de relación con el entorno.

funcionamiento sólo dos bretes.

[16]C. E. Pellegrini, op. cit.

[17]Un ejemplo temprano de edificio de servicios recintado en Buenos Aires lo constituye el Mercado del Centro, atribuido a P. Catelin y construido en 1822. En el Archivo Histórico de la Dirección de Geodesia de la Provincia de Buenos Aires se conserva una planta de relevamiento del mismo.

El edificio, claramente identificado como impulsor del progreso, deberá establecer un diálogo con el territorio que ayude a su reforma. En este punto trabaja en el mismo clima de las ideas higiénicas marginales que hemos detallado: se trata de una línea de experimentación y no de vanguardia.

En efecto, Pellegrini no sólo acentúa la relación con el barrio desde la forma en los edificios administrativos que condensan el carácter en oposición al silencio del resto de la construcción: el mirador "para descubrir de lejos a las tropas de ganado acudiendo a los corrales" se constituye en un hito urbano en una zona de baja densidad; la plaza frontal estructura como centro un territorio aún inorgánico. El interés lingüístico del proyecto también está resumido en el grupo arquitectónico del acceso: la elección de un repertorio "italianizante", corriente en la época, enlazado con una tradición anterior, apunta sin rupturas bruscas a subrayar el carácter culto del edificio. Con la misma falta de estridencias, el sistema constructivo ha abandonado prácticamente todas las referencias de la construcción pampeana, y podrá convertirse en modelo técnico para el crecimiento de la zona. Los edificios que se exhiben, en suma, suavizan con su tratamiento arquitectónico y su amable apertura el drástico y mudo cambio técnico del específico lugar de la matanza.

Pero el ciclo tipológico no se cierra aquí: el proyecto, como dijimos, dista de concretarse integralmente, en parte por la resistencia efectiva de abastecedores y trabajadores del matadero, en parte por dificultades en la construcción e instalación de los mecanismos para los que estaba preparado, y en parte también por problemas coyunturales, como su destrucción parcial en el 80 durante la batalla de los Corrales[18]. El ciclo tipológico concluirá así en Liniers.

Construcción, proyecto y explotación de los Nuevos Mataderos de Liniers son acordados en 1888 con la firma Juan Boerr y Cía.[19]. Como observaron los opositores a la segunda traslación del matadero, la planta de Liniers responde a una idéntica tipología que la de los Mataderos del Sud. La disposición es similar; la administración se refuerza en importancia y relación con el sitio y la técnica empleada responde, con el sistema de brete, a las mismas aspiraciones que analizamos. La decantación de un tipo en las oficinas municipales permite una producción integral externa a ellas, en las que el papel del arquitecto se diluye prácticamente.

Las variaciones radican no sólo en el cambio de escala sino también en la acentuación de los rasgos que se encontraban *in nuce* en los Mataderos del Sud. La función de la playa tiende a desaparecer, sirviendo sólo como corazón técnico del edificio: en ella se colocarán la sala de máquinas, la usina eléctrica, las bombas para la circulación de agua y sangre y los servicios sanitarios para los empleados. El cuerpo de entrada varía su ubicación. Los edificios de arquería que rodean a la plazoleta albergan

[18]El 21 de junio de 1880, a raíz del conflicto con Tejedor, los Corrales son tomados como emplazamiento militar y destruidos en parte. Menciones al grado de destrucción aparecen en las Memorias Municipales subsiguientes. Ver también E. Puccia, Corrales Viejos, Buenos Aires.
[19]Cf. Contrato de Concesión en Memorias Municipales de 1888, Buenos Aires, 1889.

mayor densidad de funciones en relación al barrio (confiterías, escuelas, oficinas de teléfono, etc.); la dirección administrativa ocupa un lugar central y fácilmente legible. Técnicamente, la irrupción de la electricidad para la tracción[20] optimiza los mismos elementos que se preparaban para los corrales viejos. Desde el punto de vista lingüístico, la elección de un repertorio similar, aunque trabajado con más amaneramiento, al de los Mataderos del Sud, en un momento en que aquel repertorio había perdido sus rasgos de modernidad, sugiere algunas hipótesis que deberán ser confrontadas en un análisis más preciso del matadero de Nueva Chicago. Creemos que tal opción responde, por un lado, a la elección definitiva de un lenguaje para cada programa, que en este caso se ha basado en la sedimentación de la historia local, para otorgarle un carácter identificable. No deja de ser sugestivo que tal carácter halle sus referencias en un lenguaje cuyos antecedentes son anteriores a la Organización Nacional y cuya diseminación se ubica entre los 20 y los primeros años posteriores a Caseros. De esta manera, las intenciones decorativas se vincularían también con esta permanente aspiración a la síntesis entre modernidad y tradición que hemos señalado: pero aquí en Liniers, cumplido el ciclo de renovación técnica y acentuada la independencia del cuerpo representativo de la administración con respecto a los lugares de trabajo al cambiar la ubicación de aquel, la aspiración a la síntesis ha concluido por ser, en realidad, sólo mera apariencia.

Liniers, de todas maneras, debe presentarse en la época como una ruptura con las propuestas que lo han precedido, como una solución innovadora de los problemas que tanto la tradición de la matanza como su inserción urbana planteaban a este tipo de servicio. Por ello, los Nuevos Mataderos del Sud pasan a ser prontamente los Corrales Viejos para los años 90, y a simbolizar los aspectos negativos que le venían objetando a esta actividad desde los años 20. Como símbolo también, entonces, evitando la propuesta de loteo de sus terrenos (que se consideraban infectados), se levanta en su lugar el Parque de los Patricios. Un parque fundado en ideas higiénicas, como un contrapunto que ayudará a olvidar la forma en que estas mismas ideas habían conformado lo que se necesitaba destruir.

[20] La energía eléctrica ya había llegado a los Corrales Viejos en 188, aunque presumiblemente solo se utilizo para la iluminación del trabajo nocturno.

La Boca, su historia urbana y su composición étnica*

Celia Guevara

No parece necesario insistir en la necesidad de incorporar las Ciencias Sociales a los estudios de historia urbana puesto que es evidente que, dentro de la relativa validez de planteos tan complejos como los que abarcan la producción ciudadana, estarán siempre mucho más cerca de aprehender la realidad y, por lo tanto, de organizarla como quehacer futuro que aquellos que se basan en la fragmentación de los conocimientos.

En este caso particular, la "idea" general que orienta la investigación se refiere a la importancia de los grupos marginales dentro de la creación urbana, grupos que han sido permanentemente desdeñados e ignorados negando los que constituyen, según mi punto de vista, aportes fundamentales no sólo en la vida de nuestras ciudades sino también en los saltos cualitativos de las formaciones urbanas en general. Es decir que el tema trasciende una dimensión continental.

Dentro de las caracterizaciones que ayudan a definir los rasgos de los conjuntos urbanos, el origen étnico o grupal y la relación entre tradición y producción tienen la ventaja (sobre las caracterizaciones que abarcan solamente los grupos como estamentos sociales) de una adecuación mucho más estricta a la realidad y, por supuesto, la desventaja de una infinita variedad de matices. Las caracterizaciones sociales, en cuanto se refieren a la relación entre grupo social o estamento (en el sentido de clase) y su producción, permiten un estudio más universalizado y de relativo esquematismo.

Entrando ya al campo de los significados simbólicos expresados por cada clase o por cada momento histórico dentro de determinada clase, es decir, entre formaciones sociales, no se ha discutido la existencia de una correlación entre su modo de producción y de gobierno y sus resultados urbanos. Para dar un ejemplo: la correlación entre las ideas referidas al absolutismo y la creación en las ciudades de ejes direccionales rígidos, o la aparición de una nueva clase como la burguesía y la simultaneidad de una expresión urbana abierta y multidireccional, son relaciones relativamente sencillas en cuanto a su interpretación y universales en cuanto a su sistema simbólico. Pero (y se llega aquí al eje del trabajo), ¿es esta pretendida universalidad la que interesa? Ella tiene valor mientras nos referimos a los códigos europeos, que se ajustan a formaciones urbanas propias e incluso a una direccionalidad de la historia coherente con tales formaciones, que en América no resultan

fácilmente asimilables. El símbolo europeo transita por un itinerario conocido; el nuestro, como lo ha señalado Le Riverand, pertenece a un tiempo diferente, explosivo y multidireccional: "No se trata de Europa, en su recta (desarrollada) contradicción, sino de América, donde brotan a flor de suelo la simultaneidad, la contradicción, la supervivencia o coexistencia difícil (por no decir dolorosamente integrada) de tiempos e historias. Quizás a pocos kilómetros de una ciudad del siglo XXI encontremos indios que no hablan "Castilla" y, más acá o más allá, no falta el negro, el chino, el hindú que conservan sus culturas, ya en procesos de hibridación, en un suceder secular del cual brota una neocultura. Todo presidido por una racionalidad capitalista (burguesa, colonial, transnacional) que, desde sus "islotes de desarrollo"', hace cinco siglos no genera la modernidad capaz de competir con ella. Es, en todo caso, el subdesarrollo cuya función sigue siendo la misma aunque, ampliada del "otro lado", se tienda a ocultar esa realidad o a comercializarla sin más en forma de exotismo. O, lo que es peor, se quiera preservarla para asegurase una continua conquista territorial, económica, cultural"[1].

La infinita riqueza de nuestro mosaico étnico, tan destacada por los escritores latinoamericanos (especialmente Carpentier), y la relativa juventud de nuestras formaciones sociales, unidas a la rapidez con que los grupos o estamentos cambian de ubicación y, por lo tanto, de sentido, hace que los estudios meramente sociológicos, apoyados en las ideas europeas, queden en la superficie de los problemas. Los urbanistas, por su lado, parten en sus estudios de la ciudad de modelos formales de origen europeo, y las ciudades se comprenden como función y forma ajenas a nosotros, sin abarcarlas como totalidades dentro del espíritu y de concepciones del mundo cuyas unidades productivas nunca se fragmentaron en arquitectura, música, religión o política.

Si bien es cierto que los antropólogos consignan visiones mucho más integrales de la realidad, también es cierto que su punto de vista suele ser reducido en la escala del tiempo y del espacio, por lo que a veces no se alcanza a abarcar la complejidad del problema de la trama urbana como resultado de una herencia múltiple. De aquí que, dentro del objetivo planteado de reivindicación de los grupos marginales y de su contribución a la historia urbana, me mantenga siempre dentro de lo que podríamos llamar Antropología Social, enfocada en una visión histórica. Esta "idea" directriz de la investigación es anterior al estudio del área, y surge como consecuencia de trabajos realizados en ciudades del Caribe. Es natural que, dentro de una hipótesis general que contempla lo producido por grupos indígenas y africanos, nada aparezca más lejano como posibilidad que el hallazgo en el barrio de La Boca de elementos que se relacionen con esos grupos, dada la fuerza del aluvión inmigratorio de fines del siglo pasado, que borró hasta los rastros de esa contribución. No obstante he elegido esa zona, el poblado de La Boca y los alrededores del Riachuelo, a causa de su originalidad dentro de nuestro medio y, precisamente, de su riqueza étnica.

[1] Julio Le Riverend, "Conciencia histórica en Carpentier", **Revista de literatura cubana**, Año VI, La Habana, enero/julio 1988.

1

1
Plano de Giannini, Buenos Aires, 1805. Sector.

2
Plano de Sourdeaux, Buenos Aires, 1848-1850. Sector.

2

consecuencia de trabajos realizados en ciudades del Caribe. Es natural que, dentro de una hipótesis general que contempla lo producido por grupos indígenas y africanos, nada aparezca más lejano como posibilidad que el hallazgo en el barrio de La Boca de elementos que se relacionen con esos grupos, dada la fuerza del aluvión inmigratorio de fines del siglo pasado, que borró hasta los rastros de esa contribución. No obstante he elegido esa zona, el poblado de La Boca y los alrededores del Riachuelo, a causa de su originalidad dentro de nuestro medio y, precisamente, de su riqueza étnica.

En el caso de La Boca todos los estudios realizados, que son muchos, comienzan a partir de la gran inmigración, desde 1888. Es de hacer notar, sin embargo, que este poblado es muy anterior a tal época, existiendo como puerto desde aproximadamente 1820 y como poblado ya organizado desde antes de 1840. Si bien podríamos objetar la elección de La Boca o de la zona del Riachuelo a causa de la gran cantidad de factores ajenos al estudio de los diferentes grupos étnicos, tales como su condición de puerto, su relación con los mercados internos y externos, su calidad especial de puerto de contrabando y encuentro de vías terrestres que, aunque la enriquecen étnicamente, la complican política y económicamente, creo que haber aceptado el desafío ha de dar interés al trabajo. Todos estos factores establecen una contraparte para la idea nuclear: la posibilidad de una mano europea planificadora, la posibilidad de un *revival* que desoriente en cuanto al origen real de los pobladores y estilos, la posibilidad de una política de prefabricación. Trataré de reunir algunos hechos básicos para poner en antecedentes a aquellos que no están familiarizados con el área.

Actualmente, el barrio de La Boca limita con el Riachuelo, el Río de la Plata, la calle Patricios y la calle Martín García, estos últimos, límites con el barrio de Barracas. Hasta los años 60 se lo consideró un enclave italiano, especialmente ligur. En la actualidad, los descendientes de italianos se han ido trasladando a otras zonas, la composición ha cambiado y, desde los años 80, ha comenzado a poblarse con uruguayos, brasileños y bolivianos. Tiene su origen en el Puerto Brittain, nombre de un negociante inglés que lo funda para cargar y descargar su propia mercadería entre 1817 y 1820; reemplaza luego al muelle de Barracas, fundado en 1794 por el Real Consulado. Perteneció a San Telmo, más tarde a Santa Lucía y, por último, en 1871, constituye la parroquia de San Juan Evangelista.

Hechos urbanos

La calle Patricios fue creada en 1829; la calle de acceso, Almirante Brown, es más o menos contemporánea. La delimitación del rectángulo de Boca Norte aparece en planos de 1840; sin embargo, ya el plano Giannini de 1805 contiene en germen todas sus particularidades geográficas: futuras calles transversales, Necochea y Brown (a nivel del puerto). La calle Necochea es la calle principal desde 1840 en adelante, hasta 1870 aproximadamente, en que comienza a desarrollarse la calle Brown. La calle Pedro de Mendoza o de la Ribera oficia como eje natural. El barrio se ha articulado sobre estos ejes: Necochea, como eje barrial; Brown, como comunicación con la ciudad, y Pedro de

Mendoza, como eje de la ribera. Se articula sobre la comunicación portuaria y no sobre una plaza; ésta no existe hasta fines del siglo XIX. Tampoco existe prácticamente la iglesia ni el fortín, por lo tanto su generación es bastante particular[1].

La Boca Sur es más antigua: los astilleros de la Vuelta de Rocha[2] pueden situarse desde los principios del XIX, y hacia 1840 existe como un collar de viviendas de madera. Hacia 1871, después de la fiebre amarilla, Huergo realiza trabajos en el puerto que cambian la fisonomía de la Vuelta de Rocha. Finalmente, la aparición del ferrocarril en 1862 acelera el crecimiento de la zona.

Viviendas

Las primeras de que se habla en escritos de la época con cierta precisión son de 1848, de madera, sobre pilotes y con escaleras externas (British Packett; relato de visita de Manuelita). Hacia 1862 los grabados las muestran construidas íntegramente en madera (Dulin). Hacia 1890 se incorpora la chapa de hierro, que llegaba como lastre de los barcos[3].

Inmigración

Los primeros habitantes europeos de Barracas son los británicos (hacia 1811) y los vascos y portugueses (siglo XVIII); luego los alemanes hacia 1820 y, hacia 1830, los vasco-franceses se establecen en la zona de la calle Patricios hasta Vieytes y en Barracas al Sur. Los italianos sobre la costa, en Vuelta de Rocha y Puerto Brittain; los catalanes cerca de Vuelta de Rocha, hacia 1850 (censo de 1855 de la ciudad de Buenos Aires, A.G.N., y censos nacionales de 1827, 1833, 1836 y 1838). Los criollos permanecen en el Arroyo del Piojo, y se mezclan con una comunidad africana de habla portuguesa hacia mediados del XIX. Hacia fines de ese siglo y principios del XX aparecen los yugoeslavos, los árabes, los griegos y los rusos. Se encuentra también una cantidad apreciable de norteamericanos y pobladores de origen nórdico. Dentro de los criollos hay especialmente de los países limítrofes (Uruguay, Paraguay, Brasil) y, dentro de los nuestros, litoraleños (y dentro de ellos los correntinos, que le dieron nombre al barrio del Piojo, marginal, hacia 1870). (Cfr. censos A .G.N.).

La desviación del Riachuelo y la posible influencia afro-indígena

Tratando de encontrar el origen de las trazas del poblado debí retroceder hasta el siglo XVIII, época de la fundación de Barracas. Es que los finales del XVIII constituyen un hito definitivo, puesto que el Riachuelo desvía su curso en 1786 y este acontecimiento, vital para la zona en estudio, llega a influenciar nuestra geografía,

[1] Coincide con una característica de la Génova medioeval: la ausencia de espacios públicos. Se trata de una urbanización totalmente privatizada en favor de un grupo de familias de la nobleza; cfr. Gaetano Ferro, **Contributi alfa geografia urbana di Genova, Universitá di Genova**, Génova, 1969.

[2] Los astilleros del Riachuelo trabajaban intensamente desde el siglo XVIII, pero al desviarse éste cambió la ubicación de los astilleros y embarcaderos; cfr. Guillermo Furlong, **Historia social y cultural del Río de la Plata**.

[3] Cfr. Censo Nacional de 1869. No aparece aún en este censo la chapa de hierro, presente sólo en el barrio británico (pero no en las paredes, sino en los techos); aparecerá profusamente en el censo de 1895.

nuestra política y nuestra economía[4].

El Riachuelo se desvía de su cauce antiguo (de la desembocadura este pasa a la desembocadura norte) desde 1780, consolidándose hacia 1786, supuestamente a raíz de causas naturales (inundaciones de 1781). Sin embargo, dado que 1780 se señala como el año del comienzo de la etapa insurreccional americana, no es difícil relacionar este hecho aparentemente natural con causas políticas dándose, por otra parte, la particularidad de que el río dibuja, en su nueva traza, una gran cabeza, un perfil indígena: el pueblo de La Boca conforma la "boca" del perfil, los "ojos" quedan señalados por caminos que se cruzan, y las "lágrimas" del indio, o incisiones debajo de las mejillas, son idénticas a las representadas en las vasijas santamarianas del área calchaquí (Plano Sourdeaux, 1848). Su posición, mirando al sudeste, puede ser resultado del simbolismo mapuche y su concepción del mundo (el norte es el país de los demonios y el oeste el de los muertos)[5].

El plano Giannini de 1805 refleja, por otra parte, la arboleda, las trazas de los caminos del viejo Riachuelo, etcétera; y podemos observar en el dibujo de la arboleda la forma en zig-zag terminando en espiral, característica de las figuras calchaquíes del rayo y la serpiente. No puedo entrar aquí en mayores detalles de corte antropológico, ya desarrollados en otros trabajos; baste decir que la gran obra hidráulica que supone la desviación del Riachuelo pudo haber estado realizada por lugartenientes de Tupac Amaru tanto como por los Quilmes de Buenos Aires, y que sus objetivos pueden haber alcanzado los fines propuestos: uno, simbólico, por medio de la gran cabeza indígena; el otro, económico, dado que Buenos Aires perdió así la cercanía de su único puertito[6].

Respecto de la contribución africana, tampoco puedo explayarme en este trabajo, pero es posible que coincidencias culturales (en el sentido de una fuerte voluntad geográfica y similares simbolismos animistas), unidas al estado de opresión, hayan servido de catálisis política. Por ejemplo, en la zona de Mataderos se dibuja una paloma degollada, símbolo importantísimo dentro de las ceremonias de purificación del sincretismo africano, y la resultante del plano general de La Boca dibuja un caracol, símbolo equivalente.

El plano Sourdeaux (1848 - 1850)

En este plano se dibuja el pueblo de La Boca con una forma que evoca, inmediatamente, la de las grandes manzanas o plazas americanas de origen indígena, incluso con su camino "procesional" representado por la calle Brown, que comunica al pueblo con la ciudad. Estamos en época de Rosas, en los finales de su gobierno, y nos encontramos con una comunidad europea

[4]Eduardo Pinasco, **Biografía del Riachuelo, EUDEBA,** Buenos Aires, 1968.

[5]Cfr. Celia Guevara, "Posible influencia afro-indígena en el origen del poblado de La Boca", ponencia presentada en las V Jornadas de Historia de la Ciudad de Buenos Aires organizadas por el Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires en 1988 (inédita).

[6]Hay otras circunstancias significativas: la competencia con Montevideo, la guerra con Gran Bretaña y Brasil, así como la presencia en Buenos Aires de algunos portugueses como Sáa Faría, diseñador del camino a Barracas y presente en la zona del puerto desde 1778; cfr. Celia Guevara, "Etnia y creación urbana; problemas de identidad cultural", ponencia presentada al Taller Científico Internacional, La Habana, junio 1989 (inédita).

6

6
Antigua casa en Génova, Italia.

7
Patio en La Boca, Buenos Aires.

7

ya organizada. Por razones de índole político-económica, Rosas ha permitido la entrada de grupos italianos, navieros o constructores de barcos (guerra con Francia), y de vasco-franceses, especialmente saladeristas o especialistas en curtiembre y carniceros. Toda otra inmigración ha estado vedada, por lo que el Riachuelo es sede temprana de un tipo de inmigración calificada y, sobre todo en el caso de los italianos, pero también en el de los vascos, politizada.

No obstante ello, ¿podemos relacionar la gran manzana de La Boca con ejemplares indígenas? Y aquí llegamos al centro de la cuestión: no todo hecho urbano responderá a una acción directa de sus inspiradores, y la influencia indígena, tanto como la africana, se habría incorporado de forma tal que se estructura ya como criolla. Tal como en el lenguaje hablado, sucede con el urbano. Esto no demuestra, necesariamente, la certeza de interpretación (los vascos tienen algunos ejemplos de ciudadela rectangular, asimilables también a este caso). Sin embargo, en el plano teórico me interesa señalar que de la misma manera que aceptamos que los significados en la creación urbana, aunque relacionados, por ejemplo, con la clase (no con el grupo étnico), permanecen a veces en el inconsciente, de la misma manera los significados aportados por grupos étnicos se incorporan a otros grupos, y esta incorporación se realiza en forma no consciente.

Estamos ya en el campo europeo. Los grupos de italianos se distribuyen entre Boca Norte (el rectángulo de Sourdeaux) y Boca Sur, constituida por un collar de viviendas de madera sobre la Vuelta de Rocha. En la primera, predominarán los ligures de Poniente; en la segunda, los de Levante. Los vasco-franceses se han situado hacia el oeste, sobre Defensa y, más arriba, en la Calle Larga y la Calle Sola, y en Barracas al Sur. Los británicos habitan los bajos, hacia el comienzo de Almirante Brown; los alemanes permanecen en Barracas. Dentro del rectángulo norte se agrupan los italianos o ligures del Poniente, sobre la costa, en forma más estructurada que la del núcleo criollo que permanece en las cercanías del Arroyo del Piojo, mezclados con austríacos y algunos gallegos. Los grupos italianos son costeros y se acercan a la línea municipal, mientras que los criollos (entre los que hay que contar, como dijimos, a todos los grupos de países limítrofes, gente del Litoral y otras provincias, además de los porteños) se distribuyen en formaciones de grandes curvas. Según el censo de 1855 (que permite discriminar entre regiones) los del Levante están mayoritariamente en el sur (salvo la Spezia), junto con los catalanes, y hay una posibilidad de que parte de estos grupos vengan de la zona alpina, o bien estén influidos por los austríacos o los piamonteses. Los grupos de la zona sur son los más calificados (dueños, en general, de astilleros), y son los que llegaron a hacer fortuna en el país (Badaracco, Cichero); los del norte son, más bien, marineros o artesanos. La conducta de ambos grupos es diferente, siendo la de los levantinos y catalanes más elitista: no se mezclan en matrimonio con criollas y permanecen dentro de su área[1].

[1]Las apreciaciones que se hacen valen como generalidad y respecto al censo de la ciudad de Buenos Aires de 1855.

El plano Aymez (1866)

Este plano es realmente importante, puesto que señala la situación de cada vivienda y la parcelación que, todavía en 1848, no existía. Dentro de las agrupaciones de la zona criolla existen algunas formaciones triangulares. Ahora bien, ¿es necesario encontrar una correspondencia entre la forma urbana y el tipo de pobladores?

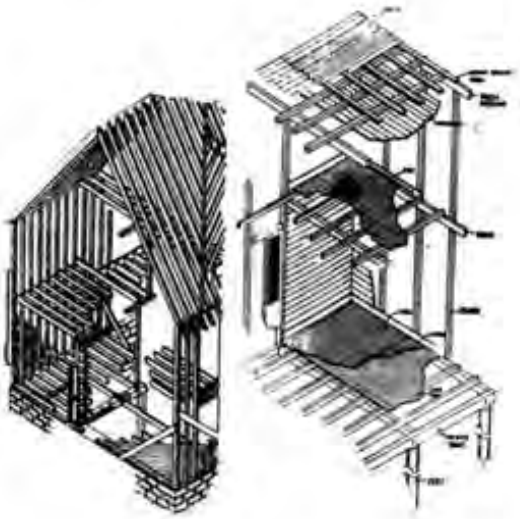
Con el fin de conocer la influencia vasca, debí estudiar las aldeas y ciudades vasco-francesas. Este grupo ocupa en el Riachuelo la parte más alta, desde la calle Defensa hacia el oeste. No son mayoritarios en La Boca, sino en Barracas y Barracas al Sur. Los vascos (sobre todo en las aldeas pero, a veces, inclusive en la ciudad) tienden a retirar la vivienda de la línea municipal hacia adentro, y cuando deben conformar agrupaciones lo hacen siempre en forma triangulada, de manera de dejar la fachada de la vivienda siguiente libre de obstáculos, no alineándose hacia los costados. Esta triangularidad aparece también en algunas formaciones mayores, y ya no a escala de la vivienda sino de hito más o menos barrial, como puede observarse en Avellaneda. En el área norte de La Boca encontramos algunas de estas formaciones, y esto plantea un dilema: el censo no nos habla de una gran cantidad de vascos precisamente en esa zona; por el contrario, donde mayor es la cantidad de viviendas agrupadas en la forma descripta encontramos más elementos criollos. Estas expresiones urbanas están relacionadas con significados de tipo tradicional que no necesariamente responden al clima o a la geografía sino, más bien, a cuestiones de estilo social o antropológico. Sin duda el problema de los vientos en el País Vasco debe haber pesado, pero tal vez lo hizo más aún el estilo de vida individualista y aristocratizante de dicho pueblo que, aunque viva en comunidad, no se uniformiza. Esto es cierto para casos especiales (inclusive palacios, en otros barrios) en los que se continúa este tipo de tradición. Entonces, ¿cuál sería la razón para que no habiendo vascos mayoritariamente en este sector de La Boca se encuentren vestigios de su forma urbana? Puede haber coincidencias con otros grupos pero, también, puede haber una influencia desplazada desde la zona oeste hacia el este y el norte.

Me interesa nombrar a los suizos a causa de que constituyen el ejemplo contrario. Llegan hacia 1870 y agrupan sus viviendas en forma ordenada y uniforme y, contrariamente a las anteriores, se superponen, obstaculizando las visuales de una a otra vivienda. Corresponde, sin duda, al modo suizo de vida y a su mentalidad. Los suizos, aunque más tardíos, creo que pueden asimilarse a los alpinos en general; dentro de la visión más amplia, europea, son estos grupos alpinos los que más recuerdan en su arquitectura a los boquenses. Construyen en madera sobre pilotes, y las galerías y escaleras exteriores guardan gran semejanza con estos tipos (es la *baite* alpina).

Liguria

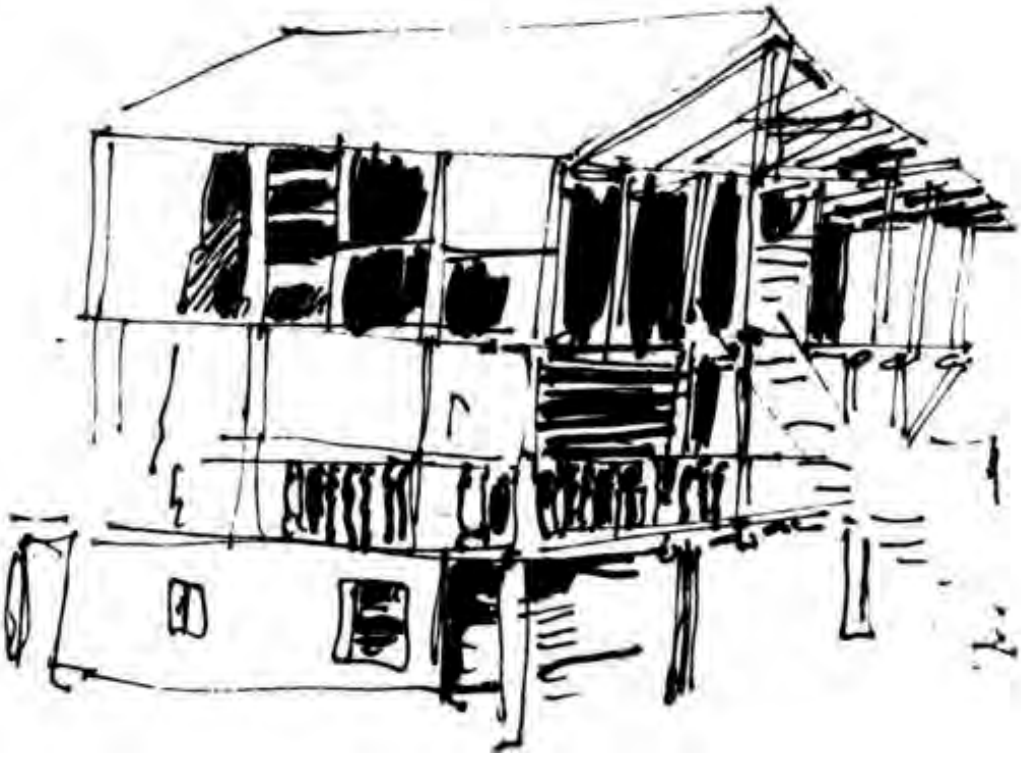
Las agrupaciones de viviendas en la campaña ligur o en la costa son cerradas, pétreas, incluso escarpadas sobre la costa, especialmente en la zona de Levante, de altas paredes continuas y

8



8
Diagrama de estructura prototipo de viviendas boquenses y del *balloon frame* de Chicago.

9



9
Casa en Grotsioney, Aosta, Italia.

terrazas en altura, sin patios[1]. En las agrupaciones campesinas, particularmente las de Poniente, aparece el mismo efecto cerrado y apiñado, con calles interiores, techadas, que se repiten en algunas formas ciudadanas (Savona). En la costa son más abiertas, la tierra es más llana; sin embargo, tampoco llevan patios. Esta forma de agrupación parece corresponderse con el carácter del ligur, más bien parco y cerrado, pero tendiente a comunicarse dentro de su comunidad. Los puentes internos de las ciudades de Poniente parecen haberse trasladado a la calle interior de la parcela boquenses. Sobre Poniente se puede observar la forma en rediente, escalonada sobre la horizontal, característica que se aprecia en algunas calles boquenses. Si bien las escaleras exteriores aparecen en la zona de la Spezia y también parecen haber existido, hacia mediados del siglo pasado, viviendas de madera más tarde sacrificadas[2] (y las rejas de madera pueden encontrarse en Portofino), el conjunto es muy diferente. Sin embargo, en la constitución urbana podrá encontrarse, hacia 1870, alguna relación entre la Liguria de Poniente y algunas calles de La Boca, por ejemplo Lamadrid. Los ejemplares que han llegado hasta la actualidad son posteriores, pero pueden asimilarse a las viviendas del medioevo genovés. Por otra parte, la distribución parcelaria (fraccionada hasta el máximo pero sin convertirse en conventillo) las hace diferentes de la calle o las manzanas de Pedro de Mendoza y Brown, por ejemplo, donde la parcela no es mínima, pero el hacinamiento y la mezcla de orígenes es máximo. Por el contrario, en la calle Lamadrid, en el censo de 1869 y en el catastro Beare de 1870, encontramos una población totalmente ligur y específicamente de Poniente[3].

Otras impresiones

Los efectos decorativos, no obstante, pertenecen al "estilo" africano[4], no sólo por los elementos originales (rombos) sino por la forma particular de utilizarlos. La forma de las parcelas que refleja el plano Aymez recuerda la de las ciudades norteamericanas del siglo XVIII[5]. La conexión, si existiera, no sería muy difícil de trazar. En 1862 se inaugura el ferrocarril Boca-Ensenada, y muchos de los técnicos que trabajan en este proyecto son norteamericanos. De todos modos, la forma parcelaria norteamericana también recuerda la canaria. En lo que hace a la parcelación también hay otras relaciones alternativas; una de ellas es la de una influencia litoraleña que comprende, asimismo, las formas de amanzanamiento, los huecos entre las viviendas, etcétera[6]. Pero hay, además, otra aproximación a Estados Unidos: la utilización de la madera en la misma forma que es común en el *balloon-frame*[7]. Y así podemos volver a los

[1]Alrededor del siglo XV aparecen grandes patios interiores en los palacios genoveses; cfr. Gaetano Ferro, op. cit.

[2]En la ciudad de Génova las viviendas se construyen en madera hasta el siglo XV, en que se comienza a utilizar la piedra y la vivienda se sobreeleva (por lo que podría pensarse en una tradición aún latente en el siglo XIX); Gaetano Ferro, op. cit.

[3]La marcadísima parcelación y densidad ce ocupación del suelo es característica del centro histórico de la ciudad de Génova; cfr. Gaetano Ferro, ibidem.

[4]No debe olvidarse la contribución de los napolitanos; llegados al barrio hacia 1870 (censo de 1869) se ubican en Boca Sur, para más tarde cubrir el área general, especialmente en los principios del siglo XX; tienen marcada influencia africana y española.

[5]Leonardo Benevolo, **Historia de la arquitectura moderna,** Barcelona, 1980 (en especial cuando trata las ciudades norteamericanas del siglo XVIII).

[6]Para la comparación con el *balloom-frame* utilicé los estudios de estructuras de viviendas de La Boca realizados por Mary Porta, Silvia Quintana y otros, "Madera y chapa en el barrio de La Boca", Summa Colección Temática 2/85.

[7]Ver, por ejemplo, el trabajo realizado sobre un poblado

mapuches o pampas, los cuales también emplean la madera en paredes dobles, con tablas dispuestas horizontalmente, a más de utilizar la chapa de hierro. Esto no es tan común como pudiera creerse: sólo en los países franco-africanos del Caribe se utiliza de tal modo la chapa como pared.

Llegamos así al plano ya consolidado de La Boca en 1895; su forma afecta, como se mencionó, un gran caracol[8], de importante significación dentro del simbolismo africano. La Boca es una gran hélice con vértice en Parque Lezama y Casa Amarilla, y todos los radios van cambiando la forma de amanzanamiento para destacar la helicoide. La primera impresión no recuerda a Génova ni a las agrupaciones ligures; el aspecto general es más caribeño (y hasta africano) que genovés. Dado que existió una comunidad africana en la zona alta de Necochea (sobre el Arroyo del Piojo, zona de cafetines y bailongos de las décadas del 70 y el 80 del siglo XIX), traté de encontrar rastros de ella; sólo se conoce con seguridad la existencia de una emigración de Cabo Verde en el siglo XIX, hacia Ensenada, y en el XIX hacia Dock Sur. De cualquier manera, los largos balcones, los patios floridos, las rejas de madera y la construcción general en tal material, con escaleras exteriores, recuerdan los pueblos canarios, los caribeños y los norteamericanos, todos ellos emparentados con África.

Conclusiones

A través de estos estudios que, por cierto, no reflejan toda la rica diversidad de la zona (y aun aceptando que se trata de un área muy particular), podemos apreciar la serie de alternativas y derivaciones que el estudio de un solo barrio de Buenos Aires nos llega a plantear. Creo pie, en cierta forma, esto viene a confirmar algunos de os conceptos vertidos por los estudiosos de nuestra identidad en general. Dentro de la zona del Riachuelo y su creación urbana se comprueba la riqueza infinita de matices que caracteriza a nuestros poblados; pero, en segundo lugar, también la forma en que una historia tan múltiple se va encadenando, de manera de no ser ya posible la mera trasposición mecánica de un estilo de arquitectura europeo a nuestro medio. En tercer término, encontramos que los patrones rígidos que hemos estado utilizando en forma de modelos, la correlación entre censos planos, la observación de fotografías o, inclusive, el trapajo de campo, tampoco podrán significar por sí mismos. La garantía de un resultado veraz y directo; por el contra-no, los caminos más indirectos son los que podrán concluimos a algunos hallazgos.

En un principio, al comenzar la investigación, realicé reconstrucciones muy precisas, de épocas diferentes, útiles para los primeros planteos, pero tal vez no para aprehender una realidad tan "explosiva" y compleja como la nuestra. Los caminos mismos, hacia el sur, pueden deber su trazado a hechos religiosos o políticos generados muy por fuera del radio de intereses de la *élite*

correntino por Ramón Gutiérrez y otros, "Saladas, poblado histórico", Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia. Este poblado no se genera alrededor de la plaza, sus manzanas son irregulares y oblongas, la parcelación se forma en largas paralelas, corno en La Boca, hay huecos entre las vivienda das menores de un metro, etcétera.

[8]Ya en el terreno de lo inconsciente puede aceptarse una influencia italiana, tal vez genovesa, puesto que la ciudad de Génova, en el medioevo, afecta una forma anillada con calles radiales hacia la montaña.

10

10
Plano de Reading, 1748. Detalle.

11

11
Casa en Lamadrid 235, La Boca, Buenos Aires.

española; un poblado que dábamos por completamente italiano se muestra planificado desde 1805, mucho antes de la llegada de estos inmigrantes, y nos sugiere la posibilidad de haber sido originado por africanos e indígenas. Falta todavía mucho por recorrer en el camino que esta búsqueda se ve obligada a transitar para reconocer, en nuestra ciudad, una identidad urbana. Y tal búsqueda no se hace con ánimo arqueológico o dentro del quehacer histórico, sino que pretende contribuir a la comprensión de nuestra ciudad para estar en condiciones de restaurarla y respetarla, planificarla y renovarla con cierta profundidad de criterio; no sólo respondiendo a planes de uso del suelo o demográficos, ni tampoco a la mera participación ciudadana la cual, si bien tiene su rol, muchas veces olvidó que la historia urbana encierra significados que fueron ignorados por los mismos actores de su desarrollo.

Bibliografía

H. Alinari, **Memoria del paesaggio,** Edizioni Alinari, 1978. Leonardo Benevolo, **Historia de la arquitectura moderna,** Barcelona, 1980.

Antonio Bucich, **La Boca del Riachuelo en la historia,** Buenos Aires. A. de Paula y R. Gutiérrez, **La encrucijada de la arquitectura argentina,** Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1973.

Gaetano Ferro, **Contributi alta geografía urbana di Genova,** Génova, 1969.

Ramón Gutiérrez, **Saladas, poblado histórico,** Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia, 1973.

Boleslao Lewin, **Tupac Amaru, su lucha, su hado,** Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1982.

Fernando Ortiz, Ensayos etnográficos, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1964.

Eduardo Pinasco, **Biografía del Riachuelo,** EUDEBA, Buenos Aires, 1968.

Giovanni Spalla, **L'Architettura popolare in Italia,** Laterza, Roma. Catalina Saugy, "La cultura mapuche en Argentina", **Revista del Instituto Nacional de Antropología,** Buenos Aires, 1982.

George Viers, Le **Pays Basque, PRISAT,** 1975.

Otras fuentes:

Archivo General de la Nación (AGN): Censos de 1827, 1836, 1838, 1855, 1869 y 1895; fotografías de La Boca; mapa Sourdeaux. Instituto Histórico de la Ciudad de Buenos Aires: Planos Giannini, Aymez, etcétera.
Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo": fotografías.
Museo de la Ciudad: Catastro Beare.

La traza de las grandes residencias en la Recoleta, Buenos Aires (1880-1920)

Alicia Novick

El peligro de demolición de las grandes residencias de principios de siglo localizadas en la Avenida Alvear ha provocado recientemente, en el ámbito de Buenos Aires, un intenso debate público. La sustitución por torres residenciales o de servicios, que ocupan sus grandes parcelas, suscita posiciones encontradas. Por un lado se agrupan aquellos que luchan por su preservación como patrimonio arquitectónico de la ciudad y, por el otro, aquellos que aducen la necesidad de una renovación que asimilan con el progreso (y que, debemos decirlo, suelen mantener relaciones estrechas con las operaciones inmobiliarias en juego)[1].

Pero no es el debate planteado en esos términos el que nos interesa, si bien pone de manifiesto la ausencia de una verdadera política de rehabilitación y conservación que muy bien podría acordar ambas perspectivas. Nos ofrece, sí, la ocasión de poner de manifiesto, a partir de tales ejemplos, el rol de los sistemas de vivienda en los procesos de estructuración-reestructuración del espacio de la ciudad, pues torres y palacetes no son sino hitos extremos en un siglo de transformaciones urbanas sucedidas en el que Huret denominara en sus crónicas "barrio de las residencias".

Indagar sobre la ciudad a partir de los sistemas de vivienda, sus modelos de referencia, sus modalidades de implantación en la parcela y sus dispositivos de planta y de relación con el espacio público en tanto manifestaciones de status y urbanidad que identifican a determinados grupos sociales no es, sin embargo, un enfoque muy difundido en nuestro medio[2]. Se opone, por un lado, a la idea bastante habitual de la escasa pertinencia del análisis

Alicia Novick nace en Buenos Aires, Argentina, habiéndose graduado como arquitecta en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires en 1974. Ha realizado trabajos sobre Historia Urbana en la Unidad Pedagógica de Arquitectura de Versalles, Francia (1981/1983), obteniendo su Maestría en Urbanismo y Planificación Territorial en el Instituto de Urbanismo de la Universidad de París, Francia (1984).

Docente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires desde 1974, actualmente se desempeña como profesora adjunta de Historia de la Arquitectura III y como profesora-investigadora adscripta al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo" en dicha casa de altos estudios. Asimismo, es becaria del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) desde 1986 hasta la fecha.

[1]Una manifestación de este debate son las discusiones suscitadas por la implantación de un hotel internacional sobre los terrenos de la finca Alzaga Unzué (mayo-agosto de 1988). Situación similar se generó a raíz de la delimitación del distrito histórico (ver **Revista de la Sociedad Central de Arquitectos** N° 126, Buenos Aires, agosto 1983, y **DANA** N° 14, Resistencia, 1982).

[2]Desde lo estrictamente formal podríamos citar los trabajos del ámbito arquitectónico (Laboratorio de la Universidad de Belgrano, Municipalidad de Rosario). En cuanto a "la lógica social del espacio", los trabajos son más escasos, pudiendo mencionarse los de Horacio Torres sobre tipologías de vivienda empleadas en el contexto de análisis estadísticos.

morfológico para el estudio de ciudades de origen hispanoamericano. Pareciera como si la estigmatizada lógica de la .manzana y de la división del lote mínimo, así como el carácter indiscriminado de la especulación fundiaria, condicionasen el espacio de la ciudad que, así visto, no constituye un campo de reflexiones fecundo[3]. Se opone también a las visiones que conciben el espacio como mero resultado de otras lógicas, negándole el valor que posee en sí mismo, su peso específico, y a aquellas que ponen un énfasis demasiado exclusivo en determinantes metasociales tales como, por ejemplo, la lógica de las diversas etapas históricas de la división internacional del trabajo en la cual se inserta nuestro país, que tienden a descuidar a los actores qué median en dicha relación a través de formas concretas de producción y uso del espacio urbano. En dicha producción y en dicha utilización tales tendencias, por supuesto, se expresan, pero suelen ser también contrarrestadas[4].

El "barrio de las residencias", polo de prestigio, responsable de aquellos agudos contrastes que caracterizaron "la ciudad burocrático-comercial", según la denominara Scobie, es escenario de cuatro configuraciones bien distintas a lo largo del siglo. Se suceden: un suburbio desestructurado al norte del sector "aristocrático"[5], articulado por un par de vías de prestigio; una zona de grandes edificios en altura (la mayor concentración de la Capital en el censo de 1936), en un contexto de altos valores de la tierra, y una última etapa signada por la transformación de su uso residencial hacia una intensa actividad de servicios (ligada a la expansión del micro-centro).

Parafraseando un texto de Toledo sobre San Pablo[6]: cuatro ciudades en un siglo que, en acelerada transformación, condensan la evolución de la ciudad. Un primer momento en que, insospechadamente, es Rosas quien marca el camino para la localización posterior de la *élite* liberal (originándose así el modo de segregación, la distribución "ecológica" que es característica de la Capital). Un segundo momento, de acentuado contraste, que refleja el deseo de diferenciación de dicha *élite,* sus grupos y sus conflictos, consagrando de algún modo la brecha que opondrá la "ciudad moderna" y la "tradicional", la arquitectura profesional y "la otra". Un tercer momento, de intensa sustitución edilicia, en que sectores medios en expansión se

[3]Ver Roberto Fernández, "Historia y teoría en la arquitectura de la ciudad iberoamericana", **Anales** N° 25, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo", Buenos Aires, 1987, p. 32.

[4]Es Samuel Jaramillo quien, desde su formación económica, señala los desfasajes que se establecen entre los procesos económicos globales y la evolución espacial urbana, atribuyéndolos a la especificidad e inercia de ésta última. Ver "Tendencias recientes y principales cambios en la estructura espacial de los *países* latinoamericanos", Río de Janeiro, septiembre 1987, p. 4. Por otro lado, desde otra perspectiva, J. P. Frey manifiesta algo similar en su discusión con los contenidos de **La cuestión urbana** de Castells: "¿Puede afirmarse que el espacio urbano no es más que la inscripción en una morfología del espacio del capital, con una parte creciente de la reproducción de la fuerza de trabajo? Es hacer allí una doble *impasse,* en principio *acerca* de las condiciones ideológicas de ese proceso y, por otra parte, sobre el hecho de que el espacio y las prácticas urbanas son constitutivos de una fuerza susceptible de contrariar la acción del capital". Y continúa: "Conviene restituir en una verdadera historia lo que fueron las modalidades de acción de los grupos sociales corno sujetos". Ver Jean Pierre Frey, **La ville et ses urbanités**, Mardaga, Bruselas, 1986, p. 7.

[5]Rodríguez Molas sostiene que el grupo oligárquico de principios de siglo debe ser reconocido como una aristocracia y no como una burguesía. Como veremos, nuestro estudio revela algo bien diferente. Ver **Vida cotidiana de la oligarquía argentina** (1880-1890), Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1988.

[6]Bendito Lima de Toledo, **Sáo Paulo, tres cidades em um século**, Duas cidades, San Pablo, 1981.

apropian de los signos de status y urbanidad de las *élites,* consolidando así un hasta entonces incipiente mercado capitalista de la vivienda, y un último período, reciente, en que cambia radicalmente la escala y el carácter de las intervenciones[7].

Este artículo, como su título sugiere, se limitará al examen de los dos primeros períodos que acabamos de evocar. La traza de las grandes residencias no se restringe, como intentaremos demostrar, a aquella tangible, que sus defensores reivindican con pasión. Tras la construcción de estos edificios estuvo en juego la identidad de, un grupo dirigente, que por su intermedio instrumentaba algunos de sus proyectos, sus imágenes, sus representaciones, es decir, asumía su propia identidad. Más emerge también, en relación con ello, un espacio profesional para la arquitectura con sus instituciones correspondientes[8], que irán delineando el rol del conceptor. Ambas identidades, en su dimensión de actores de la producción, están vinculadas con algunas de las tendencias fundamentales en el proceso de urbanización porteño.

El camino hacia el Norte

Sarmiento, en su "Arquitectura Doméstica", comenta admirado la imagen que ofrece el suburbio Norte de la ciudad: "Los alrededores de Buenos Aires presentan hoy el aspecto de una fiesta, pues la degradación de la casa de la ciudad en la casucha del pobre que se descompone en la choza y el rancho de las afueras de todas las ciudades americanas, excepto Montevideo y Río de Janeiro, ha sido invertida en las entradas del Norte. Dejando a un lado Belgrano con su cúpula, atravesando el Parque, viendo la Penitenciaría como el laberinto de Creta y entre las esbeltas chimeneas de las fábricas de cerveza, cal, ladrillo, aguas corrientes, la barranca va, como un panorama, mostrando al arribante complacido las mansiones y villas de las gentes acomodadas, ya sombreadas por árboles crecidos, por pacaráes aquí o una palma allá y, como alfombra o pedestal, su barranca, cultivada con esmero en un tendido de legumbres"[9].

Pero el autor no es ajeno a la producción del paisaje que lo asombra, pese a que lo atribuye "al *tramway"* y al inmigrante que trae consigo "otras ideas de construcción" y "saber profesional". La parquización del "Tres de Febrero", realizada bajo su impulso, es uno de los factores que cualifica al Norte respecto del Sur y del Oeste de la ciudad, en el momento del gran crecimiento. El camino de. Palermo será el paseo obligado de las clases altas porteñas en las últimas décadas de 1800. Pero, ¿dónde localiza nuestro autor el *Bois de Boulogne* local? En el área donde, años atrás, Rosas estableciese su famoso caserón. No es exagerado suponer entonces que, en el contexto

[7]Conviene precisar que este artículo es la prefiguración de un texto más amplio, de una investigación subvencionada por el CONICET actualmente en elaboración, donde la evolución que aquí se presenta se pone en paralelo con lo sucedido en un barrio popular. Como síntesis de los presupuestos básicos y de la metodología empleada, ver "Tipos de hábitat y formas de estructuración urbana", **Cuadernos de Historia Nº 3**, IAA, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Buenos Aires, septiembre 1987.

[8]Este artículo contribuye, desde otra perspectiva y con otros materiales, a una discusión planteada en una publicación de Pancho Liernur: "Buenos Aires del Centenario", **Materiales** N°4, Buenos Aires, 1983, y en los trabajos pioneros de Ramón Gutiérrez acerca de la arquitectura del liberalismo. Es tributario además, en cierto modo, del tratamiento del tema de las grandes residencias que efectuaron Rafael Iglesia y Diego Lecuona.

[9]Domingo F. Sarmiento, "Arquitectura doméstica", **Anales** N° 11, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Buenos Aires, 1958.

de la mal denominada Gran Aldea, el impacto de dicha residencia haya orientado tempranamente la modalidad de expansión de los suburbios. Rosas y su villa representan, por otra parte, un fenómeno recurrente en ciudades latinoamericanas, donde los "barrio altos" se localizan a la vera de las residencias notables. Baste con mencionar el impacto del Hotel Aubry en Valparaíso y, en Río de Janeiro, la Quinta de Boa Vista y su camino *aterrado,* que dieron origen a la *Cidade Nova.*

En un largo proceso se van construyendo viviendas opulentas sobre la traza del camino de Palermo, a los lados de la Calle Larga de la Recoleta (Quintana), que conduce al Pilar y al Cementerio del Norte. Más tarde se abre la Avenida Alvear y se consolida el camino del Bajo (actual Libertador). A nivel de la zona, tempranamente, se trasladan los mataderos del Norte (actual Plaza Las Heras) y se elitiza el cementerio de la Recoleta. Las vías de los tranvías transitan allí asiduamente y su concesionario (Billínghurst) cobra sobreprecios restrictivos. Lentamente se transforma la "Tierra del Fuego" adyacente a la iglesia en un parque a la Alphand, con profusión de grutas artificiales (intendencia de Alvear), donde romerías, carnavales y festividades de carácter popular ven cambiar su público. La depuración de las aguas se efectúa también en este sector, mientras que los desechos se encaminan hacia el sur. Son trasladadas, además, las cervecerías de la barranca de Arroyo para dejar lugar a las casas elegantes[10].

Pero, ¿son las municipalidades "nortistas" las que impulsan el desarrollo urbano diferencial, o es el impacto de las residencias y sus propietarios los que presionan para dicha evolución? Los conflictos permanentes que se suceden entre distintos grupos de las clases altas manifiestan con claridad su proceso de identificación, en un momento de creciente dinamismo social (en términos de Gino Germani, el pasaje de una sociedad tradicional a una sociedad dividida en clases). ¿Acaso propietarios y poder municipal no coinciden en este caso preciso? En efecto, así es[11], pero dicha realidad no debe ocultamos la existencia de serios conflictos en el seno de la *élite* dirigente. Parte de ella apuesta a una valorización de la zona sur de la ciudad, donde posee intereses importantes. Lo prueban, por ejemplo, los considerandos de un proyecto presentado por Miguel Navarro Viola donde, refiriéndose a San Cristóbal, afirma: "Aquel desierto, parroquia en el nombre, que en 1875 se conocía por sus pantanos y sus lejanías, por los odios de municipalidades nortistas que reservaban para el Sur derrames de basura y de carros atmosféricos"[12].

Dicha apuesta a la valorización del Sur adquiere proporciones crecientes a medida que el proceso demográfico y el desarrollo del mercado de tierras consolidan la expansión de los barrios populares[13]. Otro ejemplo de lo anterior es la

[10]Cf. Elisa Radovanovic, "Arroyo: una calle y su historia", **DANA** N°25, Resistencia, 1988.

[11]Y esto no se reduce a una situación local. Sobre 114 miembros nombrados en la administración municipal de Napoleón III, la distribución de las bancas era la siguiente: 38 para altos funcionarios, 36 para industriales y grandes comerciantes, 31 destinadas a profesionales liberales y 8 correspondientes a propietarios destacados. Recién después de 1869 se incluye un miembro de extracción obrera.

[12]M. Navarro Viola, citado por E. Larroca en **San Cristóbal, el barrio olvidado**, Editorial Freeland, Buenos Aires, 1973.

[13]Oscar Yujnovsky, "Políticas habitacionales en la ciudad de Buenos Aires. 1880-1914", **Desarrollo Económico** N° 54,

serie de conflictos que tienen lugar a partir de 1870 entre hacendados bonaerenses y porteños por la capitalización. Otros casos: los proyectos alternativos para el puerto (proyectos Huergo y Madero), las expropiaciones (Avenida de Mayo), las políticas de saneamiento, las concesiones del transporte y sus recorridos y la cesión de terrenos para la red viaria, todos ellos bien documentados[14], nos alejan de la imagen simplista de una dirigencia homogénea. Pero volviendo a nuestra zona, no cabe duda tampoco que lo que está en juego en su desarrollo privilegiado es la estrategia de un grupo social que busca diferenciarse mediante la apropiación de un espacio al cual imprime su sello[15]. Este proceso, cuyo origen situamos algo provocativamente al mencionar a Rosas, va cobrando entidad en las postrimerías del siglo, en que el análisis de los dispositivos espaciales va revelando el modo como la *élite* instituye progresivamente su identidad. Algunos (pocos) guardan una tradición, conservan antiguos hábitos y continúan habitando sus antiguas viviendas de Catedral[16], mientras otros, junto con los nuevos allegados, toman el camino del Norte.

La heterogeneidad

Alindagar sobre los planos del sector en el registro del Catastro Beare (1860/1870), vemos que se perfila en él una zona de grandes parcelas y quintas de propietarios ingleses, al norte del Socorro y al sur del Pilar. Este sector, que es al que Huret se refiere, "empieza alrededor de la Plaza San Martín, que es un trozo de parque inglés, y se orienta hacia el Norte, en dirección a la Recoleta y a la Avenida Alvear"[17], apareciendo aún muy poco estructurado. A partir de 1870 encontramos una gran diversidad de tipos de vivienda que reflejan una situación de suburbanidad (retiro de la línea municipal, grandes lotes, amplios espacios libres), siendo bien distintos de aquellos que los sustituirán hacia 1900. En esta primera etapa, la variedad domina el conjunto. "No todas las casas tienen la misma elegancia. Las hay del pesado estilo alemán de 1870. Unas tienen un pórtico demasiado monumental para la importancia de su fachada; otras son castillos-fuertes con almenas y torrecillas."[18] Huret se refiere indudablemente a las "villas, quintas, mansiones, casitas de campo, chalets, *chateaux"* de que habla Sarmiento, caracterizados por "una variedad infinita de gustos y formas que ningún país ostenta juntos, por tener cada uno sus formas

Buenos Aires, julio-septiembre 1974.

[14]Por un lado las fuentes primarias que son las **Memorias Municipales**, los periódicos y publicaciones de la época. Además, es preciso citar los trabajos de Scobie y de Bourdé, que plantean las contradicciones citadas: James Scobie, **Del centro a los barrios**, S Solar-Hachette, **Buenos Aíres**, 1974; Guy Bourdé, **Buenos Aires**, Tesis de III ciclo, Nanterre, 1972, y **Urbanisation et Inmigration en America que Latirte. Buenos Aires**, Aubier, París, 1974.

[15]Luis Alberto Romero, "Los sectores populares en las ciudades latinoamericanas del siglo XIX: la cuestión de la identidad", **Desarrollo Económico** Nº 106, Buenos Aíres, julio-septiembre 1987. Los elementos que este autor plantea para dilucidar la identidad de los sectores populares podríamos hacerlos extensivos a otros sectores sociales: "Su identidad no es estática, sino que se conforma históricamente a través de sus conflictos, intereses en pugna, ideologías, influencias, presiones, imágenes propias y ajenas que se superponen, integran y rechazan" (p. 22). Articulándolo con las afirmaciones de Frey: "La producción histórica de los grupos y sus relaciones de clase no son independientes, a principios de siglo, de la manera de considerar, producir, invertir y apropiarse del espacio urbano". Podríamos concluir que, en el proceso de formación de identidades sociales, el espacio ocupa un rol fundamental. Frey define además a la segregación como "la modalidad en que cada grupo, según su rol en la producción, ocupa un lugar en la ciudad" (op. cit., p. 20).

[16]Situación que describen numerosos autores como, por ejemplo, Juan José Sebreli, **La saga de los Anchorena,** Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1986.

[17]J. Huret, **De Buenos Aires al Gran Chaco**, Hyspamérica, Buenos Aires, 1986 (1º edición, París, 1911).

[18]J. Huret, op. cit., p. 64.

especiales"[19].

Si nos internamos en una sucinta descripción de sus plantas, en base a los planos que hemos compilado en el Archivo de Obras Sanitarias de la Nación, podríamos agruparlos en viviendas de patio (chorizo) y sus múltiples variantes; viviendas de carácter rural, que aúnan producción y habitación, y los primeros exponentes de grandes residencias (los "palacios urbanos", como el Miró o el Tornquist, habrían sido los primeros en la zona céntrica), con configuraciones espaciales aún muy variadas.

A modo de ilustración, es posible citar el caso de Quintana 208 que, en 1889, replica las típicas distribuciones de patio, a las que se le adosa un imponente pórtico con columnas como remate del jardín frontal. Su dueño, un tal Cremona, también ocupa el lote de Montevideo 1620, futura implantación del palacio de Sergent para la familia Pando (1917). En esta vivienda (1887), de distribución elemental, no aparecen aún diferenciaciones funcionales (hasta entrado el siglo XX, con la consolidación de la tipología del *hôtel,* el apelativo de habitación o cuarto es uniforme). Excepto por su fachada imponente (signo de urbanidad distante), no se diferenciaría de una vivienda en un medio rural.

Otro ejemplo es el edificio de Alvear 157, en la parcela del palacio de Ridder construido en 1912, que propone una residencia de formas redondeadas en el fondo del lote que denota un incipiente tratamiento de los espacios intermedios (circulaciones, antecámaras, sin nomenclaturas en el plano), a difundirse en nuestro medio después de 1900. Pero, hacia el frente, a modo de antecuerpos que la separan de la calle, se elevan dos casas chorizo con planta alta, contrastando fuertemente con el edificio principal. Este caso y los dos anteriores muestran una estrecha vecindad entre el hábitat de los grandes propietarios y sus inversiones en un mercado locativo de viviendas tradicionales; prueba suplementaria del carácter aún incipiente de la segregación espacial. Al alejarnos de las vías más transitadas son los planteos de patio, construidos para alquilar, los que conforman la mayoría del conjunto. Aunque es poco lo que sabemos, es probablemente la residencia de Leonardo Pereyra, vecina de la iglesia del Socorro, la que signa tempranamente al sector. Réplica de un palacio florentino, es proyectada por un arquitecto italiano que su comitente "trae" de Europa, junto con un jardinero y un parquista, en un viaje realizado a fines de la década de 1850[20].

Los diseñadores de este período son variados. Entre los conocidos encontramos obras de Buschiazzo; de Paolo Besana, un *capo maestro* formado en Italia; de Arnaldi, de reconocida fama en arquitectura religiosa, y de Bernasconi, un constructor italiano que desarrolló una vasta actividad en la ciudad. En suma, una legión heterogénea de profesionales que produce una diversidad de edificios para "un conjunto de gustos" aún poco definidos. Pocos son, de los comitentes consagrados, los que identificamos antes de 1900; ellos habitaban aún las

[19]Domingo F. Sarmiento, op. cit.

[20]Datos tomados de nuestras entrevistas al doctor Diego Herrera Vegas a propósito de su casa familiar materna (Navarro Viola) en Quintana 160, Buenos Aires.

adyacencias de la calle Florida.

Modelos y diálogos urbanos

La siguiente etapa, a partir de los primeros años de nuestro siglo, se caracteriza por la consolidación de nuevos modelos edilicios que sustituyen o se agregan a los anteriores. Según Ramón Gutiérrez, para ellos "lo importante es la imitación, la copia del modelo tan fiel como **sea** posible y, para vencer las restricciones que el medio puede tener sobre el proyecto, se importa el arquitecto, la mano de obra y los materiales (...) Para el académico francés lo esencial es el estilo, y para su comitente americano la fidelidad a la copia"[21]. Creemos, sin embargo, que el panorama es bastante más complejo en la medida en que, en la selección de los modelos (pese a la influencia de los propios arquitectos extranjeros o locales), hay numerosos contenidos simbólicos, manifiestos sobre todo en sus dispositivos de relación con el espacio público, que revelan la naturaleza de los comitentes.

Veamos sucintamente lo que surge de una clasificación de estos edificios, en función de dichos dispositivos, mediante un argumento de casos según la amplia definición del *hôtel* que dieran Diderot y D' Alembert en su Encyclopédie: "El *hôtel* es siempre un gran edificio, anunciado por el fasto de su exterior, la extensión que abarca, el número y la diversidad de sus apartamentos y la riqueza de su decoración exterior". Pudimos distinguir en el área tres variantes, que denominamos residencias suburbanas, grandes hoteles y hoteles urbanos. Si bien todos los casos se caracterizan por su singularidad (una intención programática de connotaciones fuertemente individualistas), y muchos de ellos se ubican en posiciones intermedias, la distinción y la agrupación se imponen con fuerza.

Las residencias suburbanas

Se trata de edificios exentos entre jardines (cuyos modelos son las villas suburbanas del siglo XIX). Revelan un menor deseo de ostentación y la aparente voluntad de retirarse del mundo, resguardándose de las miradas de los intrusos por medio de rejas espesas y amplia vegetación y follaje. Alvear y Rodríguez Peña puede considerarse como un ejemplo paradigmático. Aparentemente el proceso de urbanización los va desplazando e indican, en su modo de implantación, una actitud antiurbana. Contribuyen, sin embargo, al embellecimiento de la ciudad, ya que las plantaciones privadas eximen de (o se conjugan con) las públicas. Su aislamiento permitió, en oportunidades, el recurso a arquitecturas pintorescas y primitivas[22]. En el contexto de dicho período algunas de estas construcciones compiten con las de mayor categoría, revelando la situación particularmente sólida de sus comitentes.

A la manera de un arquetipo, podemos comparar las anteriores con el caso de una residencia

[21]Ramón Gutiérrez, **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica,** Ediciones Cátedra, Madrid, 1984.

[22]Recordemos que la literatura romántica de Walter Scott (1771-1832), Dumas (1802- 1874), Víctor Hugo (1802-1885) o Gautier (1811 - 1872) popularizó las imágenes del Medioevo y del Renacimiento, así corno los viajeros coloniales y los artistas corno Delacroix, Ingres y Baudelaire contribuyeron también al catálogo heterogéneo sobre el cual el siglo XIX fundará su eclecticismo, adoptado luego por la Academia.

verdaderamente suburbana. Se trata de aquella que Alberto William encargó a Christophersen, en la zona de Belgrano. Un "pequeño palacete moderno", alejado del ruido y la figuración de la Recoleta; reducido en su escala y rodeado de un amplio jardín que es una síntesis de los criterios estilísticos en boga. Christophersen es seleccionado por ser el arquitecto moderno que su comitente intelectual busca. Mientras el resto de su familia se localiza en áreas céntricas, el músico se repliega del mundanal del ruido en una modalidad antiurbana que es posible asimilar a las tradicionales costumbres británicas (que fueron las de los primeros ocupantes de la zona de residencias).

Los grandes hoteles

Se localizan en ubicaciones de prestigio: plazas, meandros del terreno o calles privilegiadas que permiten una distancia perspectívica. Se separan de la línea municipal por calzadas para automóviles, patios de honor o jardines decorativos que los distancian de la calle. Podemos citar, entre otros ejemplos existentes, las actuales Embajadas del Brasil (antes Palacio Pereda) y de Francia (antes Palacio Ortiz Basualdo), sobre la Plaza Carlos Pellegrini; la Nunciatura (antes Palacio Fernández Anchorena) y el edificio contiguo (Palacio Duhau), sobre la Avenida Alvear; el Círculo Militar (ex Palacio Paz) y la Cancillería (ex Palacio Anchorena), sobre la Plaza San Martín.
¿Qué significa la presencia de ese espacio de separación con la calle? Excepto en el Palacio Pando y en el Duhau (adyacente a la Nunciatura), que poseen una verdadera cour d' honneur, en el resto se trata de un dispositivo simbólico que marca una diferencia de urbanidad, pero sin la verdadera impronta aristocrática de proteger la intimidad. El paramento que aísla es bajo o no existe y su reemplazo por rejas y jardines no impide las visuales a la fachada. Los espacios exteriores son, en realidad, una escenografía al servicio de la monumentalidad del edificio, hecho que es preciso rastrear en sus filiaciones; no son los hoteles clásicos del siglo XVII y XVIII (con su característica interioridad de la parcela) los que se copian, sino las nuevas variantes producidas en el siglo XIX que se adaptan a las restricciones parcelarias que impone la saturación y valorización del espacio en la ciudad burguesa europea. Así, según Francois Loyer, "el *hôtel* del siglo XIX es una escultura monumental aislada sobre el lote (...) es una masa unitaria, sin anexos..."[23]. Podríamos relacionarlo con las versiones burguesas más extrovertidas del siglo XVIII, que se opusieron a los criterios de la aristocracia al retomar, exteriorizándolos, los signos de status del grupo social que intentaban imitar.

Este es, obviamente, el modelo de las grandes residencias locales que seleccionaron las grandes parcelas regulares que permitían desarrollarlo en las zonas adyacentes al centro y que, a partir de tales intervenciones, a más de "aportar el embellecimiento urbano" (como dijera Paz a propósito de su palacio) configuraron su propio lugar en la ciudad. El rasgo fundamental fue, entonces, la manifestación exterior de opulencia, pues las grandes parcelas aún disponibles hubiesen permitido en nuestro medio (a

[23] François Loyer, **Paris, siécle XIX, I' immeuble et la rue,** Fernand Hazan, París, 1986.

diferencia del París del siglo XIX) un ascenso, tal como lo revela la frase de Paz a propósito del valor público de la monumentalidad de su residencia.

Los hoteles urbanos

Se apoyan total o parcialmente sobre la línea de edificación, obedeciendo a ordenamientos estrictos (simetrías, niveles, composición). Se confunden en ocasiones con los *petit-hôtels,* si bien la característica de estos últimos es su implantación en lotes exiguos. Sus jardines y expansiones se alojan sobre el fondo de la parcela. Crean fórmulas compactas, sobre tres o cuatro niveles, que tienen la volumetría del *immeuble de rapport* (edificios de renta) y la distribución del *Miel.* Podemos incluir en este grupo el actual Jockey Club, la residencia Alducin, la embajada de la U.R.S.S., la vivienda de Navarro Viola (Quintana 160) y una legión de edificios hoy desaparecidos (Urquiza, Condesa de Sena, etcétera). De este último tipo de construcciones rescataremos simplemente la continuidad que introducen con un nuevo modo de relación respecto del espacio público, que será característico del edificio de renta y del *petit-hôtel.* Este se vincula con el aprovechamiento de parcelas más exiguas en un contexto de valorización de terrenos, de ampliación de un mercado de locación de altos ingresos y de profesionalización del espacio local de la arquitectura coincidente, esto último, con la emergencia de nuevos modos de habitar y con la introducción de nuevas tecnologías.

Es en este período, y en vinculación a la dinámica de los tipos reseñados, donde se sitúa la génesis de los fenómenos mencionados. De ese conjunto de hechos interrelacionados que están en juego en el proceso de urbanización de la zona norte nos parece pertinente destacar, en la época referida, la asociación que se produce entre el desarrollo del espacio local de la arquitectura y la consolidación de una burguesía agroexportadora con el substrato unificador de las normas de la Academia que refuerzan, dándole coherencia, dicha vinculación.

Nuevos dispositivos, nuevas formas de vida y rol del arquitecto

Hemos visto que, a partir de un primer momento semi-rural y muy heterogéneo, se van imponiendo nuevas modalidades de relación con el espacio público que configuran, progresivamente, una nueva imagen del sector. Grandes lotes, vegetación y edificios monumentales en torno a las principales calles y plazas de prestigio (Alvear, Quintana, Plaza Carlos Pellegrini, Plaza San Martín), en interacción con el desarrollo y con el carácter (coherente) del equipamiento público. No es casual que los cronistas se refieran al sector evocando al Parc Monceau, a la Avenue Foch, es decir, a todos los modelos que en ese momento son la referencia de la nueva urbanidad. Pero dicha exterioridad se desarrolla conjuntamente con una transformación de los dispositivos de planta. Más allá de la diversidad de las apariencias externas, se consagra una especialización en sectores de recepción, íntimos y deservicios (tributarios de los dispositivos funcionales del XVIII, que introducen un sistema de espacios intermedios) que implica la adopción de nuevos

modos de vida, a menudo en conflicto con los hábitos y modelos culturales de los comanditarios[24].

Esta última afirmación es contradictoria sólo en apariencia. Rafael Iglesia[25] sostiene que el comitente sabe lo que quiere, pero su análisis da cuenta (a través del relato de las vivencias de los propios moradores) del conflicto que implica para ellos la adopción de los nuevos modelos, por su fuerte contraste con los dispositivos tradicionales a los cuales estaban habituados. Otra prueba de ello, que surge en este caso de nuestros propios materiales, es la facilidad con que se adoptan nuevas tecnologías, tales como las sanitarias o las relacionadas con la electricidad (ascensores, montacargas, iluminación, etcétera), y la lentitud con que se integra la cocina al comedor, preservándose la dimensión y la disposición de los antiguos servicios.

Las nuevas disposiciones funcionales, que se reiteran pese a la variedad edilicia, tienen tras el telón de fondo a los arquitectos, locales o extranjeros, pero todos ellos de formación académica. Estos se respaldan en "una serie de reglas estéticas" y en "una serie de usos habituales organizados como normativa" que les confiere un rol pedagógico frente a sus comitentes[26]. Inducen nuevas prácticas a través del diseño y, como se afirmaba en la Revista Técnica (1904), "el arquitecto es uno de los elementos más importantes de la sociedad, puesto que tiene una muy elevada misión que cumplir. Sor los más aptos para despertar y desarrollar los sentimientos artísticos de los pueblos". Sentimientos estéticos pero, sobre todo, prácticas del habitar, tal como surge de esta breve exposición.

La contraparte de esta adopción de modelos por parte de una burguesía ascendente que se identifica con ellos como proyecto, es el desarrollo de un espacio para el ejercicio profesional de la arquitectura. Su eco es la institucionalización que se produce a partir de principios de siglo. Un editorial de 1885 en la Revista Técnica, que brega por la independencia de la carrera, aduce que "un arquitecto egresado de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas es un ingeniero que se ha quedado corto" (observación vinculada al plan de cuatro años de la Carrera de Ingeniería). Recién en 1887 se inaugura una sección de Arquitectura en la revista mencionada y, contemporáneamente, Christophersen toma a su cargo la primera cátedra de Arte Arquitectónico. En 1901 se funda la Sociedad Central de Arquitectos, que obtiene su personería en 1904, a partir de lo cual reglamenta progresivamente el ejercicio de la profesión y regula los honorarios.

Cerramos este texto con otra cita de la Revista Técnica (1904), que da muy bien cuenta de lo que hemos dicho y deja abierta, en cierto modo, la puerta al nuevo período que se inicia en la zona: "El propietario se dio cuenta de que arquitecto y albañil son dos factores, de que cada uno tiene su misión propia e inconfundible, y

[24]Denominarnos "modelo cultural" a aquellas componentes más estables, ancladas en la memoria y experiencias de los individuos, a diferencia de los "modos de vida" que refieren más estrictamente a la inserción en los modos de producción.

[25]Rafael Iglesia, "La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1900. Hechos y testimonios", **Summa** N° 211, Buenos Aires, abril 1985.

[26] Monique Eleb Vidal y A. Blanchard, **Architectures domestiques et mentalités. Les traités et les Pratiques,** In extenso N° 2, Ecole d' Architecture, Paris - Villemin, 1984.

principió a eliminar al último en las funciones del primero, con tanta mayor decisión cuanto que el encarecimiento de la tierra hízole indispensable recurrir a las luces de los que podían abarcar el problema de la edificación no sólo bajo el punto de vista de la materialidad de la obra, sino del de su utilización económica". En efecto, una nueva fase se inicia cuando el centro de la escena pasa a Ser ocupado por el edificio de renta. Desarrollo de un mercado de locación y diferenciación funcional (concepción-ejecución) en el seno de una producción capitalista de la vivienda, constituye el hecho central que acompañará la difusión de esa nueva modalidad constructiva[27].

La etapa que se abre estará signada, hasta la década del 50, por la traza de las grandes residencias. Los amplios terrenos que éstas ocupaban se fraccionan, pero parte de los edificios que se adaptan a los lotes exiguos e incorporan en sus plantas las nuevas modalidades normativas y de diseño retoman aún, en sus fachadas, los signos de status y urbanidad heredados. Recién con el Código de Edificación de 1942 y la promulgación de la Ley de Propiedad Horizontal (1948), se consagrarán las modalidades emergentes que se imponen con el acceso a la propiedad de nuevas categorías sociales. Pero cada etapa se superpone parcialmente con la anterior mediante un complejo juego de filiaciones produciendo, a través del tiempo, una sedimentación entre las diversas lógicas que se imprimen en el ámbito del espacio urbano.

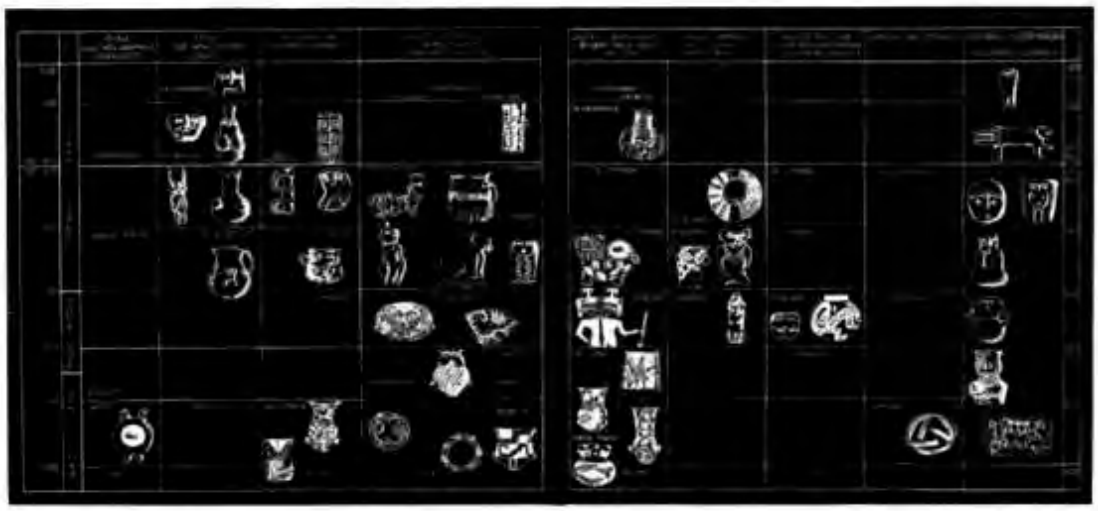
[27]Ver las reflexiones que plantea María Isabel de Larrañaga respecto de las resoluciones arquitectónicas en los edificios para la renta: "La arquitectura "racional" no ortodoxa en Buenos Aires. 1930-1940", Espacio de debate, **Revista de Arquitectura** Nº 143, Buenos Aires, diciembre 1988.

1

1
Mapa de ubicación de las culturas precolombinas dentro del actual territorio argentino.

2
Cuadro comparativo de las culturas precolombinas argentinas.

2



Una introducción al arte prehispánico en la Argentina

Giancarlo Puppo

Creo que la "copia" de una realidad fotográfica no existe en la América prehispánica y que ello no se debe a falta de medios, de madurez, ni tampoco porque los habitantes de América eran salvajes, como nos cuentan algunos críticos: más bien fue porque sus realizaciones eran producto de una cultura diferente, con una finalidad diferente.

Mientras que Europa concentraba todo su esfuerzo en conseguir un sistema representativo cada vez más perfecto (primero la perspectiva, luego la fotografía, ahora el holograma), el artífice de América ponía su atención en el símbolo, en la carga emocional del objeto, lo que abre las puertas a la libertad de expresión. Sólo unos pocos artistas del mundo occidental consiguieron sustraerse al imán de la representación fotográfica; de modo que me parece ocioso comparar las obras de Europa y de América, pues pertenecen a dos culturas diferentes y son Eruto de dos cosmovisiones particulares: ambas tienen un nivel de calidad equivalente: de hecho, Occidente deberá revisar su escala de valores si desea comprender el rico patrimonio de América.

Para la evaluación de la obra de arte es importante determinar las condiciones bajo las que fue creada y su finalidad. Parte del arte prehispánico es funerario y esta limitación vale especialmente para la Argentina, donde una enorme cantidad de piezas fue realizada para acompañar o para contener al difunto: otros elementos tuvieron fines de poder, significaron jerarquía y, a su vez, jerarquizaron su uso.

Nace en Roma, Italia, en 1938, trasladándose a la Argentina en 1947. Se gradúa como arquitecto en Montevideo, Uruguay, en la Universidad de la República (196S), revalidando su título en la Universidad de Buenos Aires (1970). En esta última casa de altos estudios se ha desempeñado como profesor-investigador adscripto al Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario Buschiazzo". Asimismo, ha actuado como docente en la Universidad de Belgrano y dictado conferencias, cursos y seminarios en diversas universidades del país y del continente, habiendo actuado también como asesor del Fondo Nacional de las Artes.

Además de su vasta obra arquitectónica ha desarrollado, en el campo de la plástica, una interrumpida labor creativa profundamente ligada tanto a la rica tradición cultural mediterránea como a las raíces del arte popular y erudito de América habiendo realizado, desde 1958 hasta la fecha, numerosas exposiciones individuales y colectivas. Sus estudios sobre Arqueología Americana Precolombina (Instituto de Estudios Superiores, Montevideo, Uruguay) lo han llevado, por lo demás, a especializarse en el arte argentino de dicho período, tema sobre el que ha desarrollado investigaciones y dictado conferencias.

Entre sus publicaciones más importantes merecen destacarse Sol y Diseño (Editorial Marcombo Boixareu, Barcelona, 1976, con Ernesto y Giorgio Puppo) y Arte Argentino Antes/Argentine Art Before (edición bilingüe de Hualfin Ediciones, Buenos Aires, 1979).

El símbolo es frecuentemente complejo, como en los casos de doble o múltiple representación simbiótica, pero en todas las instancias estas imágenes cargadas de simbolismo chocan necesariamente con el consenso del mundo occidental en su necesidad de una representación "académica, "real". Claro que la "realidad" también es una convención y hasta la cámara fotográfica es un artificio para representar de una manera que, convencionalmente, hemos decidido que es real. Se me ocurre que debe haber más de una manera de concebir la realidad.

Escribir sobre arte prehispánico es peligroso. Es difícil separar la arqueología del arte; frecuentemente una pieza es muy importante arqueológicamente y, al mismo tiempo, totalmente olvidable o falta de valores estéticos. Las construcciones en el área de la Argentina, por ejemplo, carecen de interés porque fueron concebidas sin intención estética y porque son estéticamente pobres. El segundo gran riesgo es el de hilar asociaciones, relaciones y secuencias tomando como base datos dudosos: la mayoría de las piezas no tiene procedencia, y los ejemplares que nos sorprenden a veces son difícilmente fechables o de sospechosa ubicación geográfica. Por lo tanto, es conveniente ser cautos en la determinación de influencias de unos grupos sobre otros, en las secuencias estilísticas; tomando como base las piezas de que disponemos, se puede incurrir en errores.

No encontraremos en la Argentina ni las importantes masas arquitectónicas de Perú o México, ni las esculturas monumentales olmecas, mayas o aztecas, ni los murales la delicada tejeduría de plumas; las piezas argentinas son en su mayoría de tamaño modesto, aunque de alta calidad y de una vasta gama de materiales: cerámica y piedra, metales y hueso, mimbre y madera. Las muestras de tejeduría encontradas tienen un interés limitado pero, considerando las adversas condiciones climáticas y la supervivencia de una tradición textil de aceptable calidad, es posible inferir que hubo una industria interesante. Algunos suponen que los dibujos de los vasos de La Candelaria y de La Ciénaga fueron copia de textiles.

El arte del período prehispánico en la Argentina se acerca más a la abstracción que el de otras áreas americanas. Piedras poderosamente ahuecadas, preciosos bronces y cobres vaciados e infinidad de piezas cerámicas están marcados con una fuerte personalidad y un alto nivel de artesanía; el color es a menudo vago, y las imágenes simplificadas a lo largo de un extenso recorrido de evaluaciones y obliteración de lo superfluo; combinaciones y eliminaciones resultan al fin en un producto totalmente divorciado de nuestra "realidad" y, seguramente, más próximo a la abstracción que muchas de las piezas de Perú y de México.

En el período temprano, las expresiones iniciales son probablemente las cabecillas de La Candelaria y San Francisco, primeras culturas agrocerámicas; el parecido con las de Machalilla, en la costa central de Ecuador, es muy notable. Hay cabecitas de cerámica y, ocasionalmente, de piedra: son sencillas, pero con atractivo propio, y ambas culturas se relacionan al mismo tiempo con el área amazónica y andina. Poco sabemos de San Francisco, mientras que de La Candelaria

estamos seguros de un desarrollo a lo largo de muchos siglos: aproximadamente desde el 500 a. C. hasta el 900 d.C. Esta cultura produjo formas de vigorosa imaginación, a veces con connotaciones sexuales y también con una buena dosis de humor.

Casi sincrónicamente con La Candelaria y San Francisco, las primeras manifestaciones de dos culturas, El Alamito y Tafí, se hacen presentes en la zona del Aconquija. Estas aproximadamente 300 a. C. a 300 d.C. producen las mejores esculturas de piedra del Noroeste y de todo el territorio argentino: la seguridad y capacidad creativa de este pequeño grupo son asombrosas en el campo de la escultura. Algunas obras de piedra sin filiación cultural podrían pertenecer a la cultura de Condorhuasi, grupo que aparece alrededor del 300 a.C. y sobrevive aproximadamente 500 años. Este grupo comienza con una cerámica polícroma en su primera fase, Río Diablo y Vaquerías. La primera es gris o negra; Vaquerías polícroma, y en ambas se encuentran muestras con excelente modelado.

Le suceden, en las fases posteriores, el tipo liso modelado, el bicolor y tricolor modelado y otros menores. Las formas de Condorhuasi son abstracciones con referencias a la naturaleza: frutas, animales o seres humanos; es por medio de una unidad conceptual que establecen una corriente de gran importancia, antecediendo inclusive a Tiahuanaco en la decoración geométrica. Sin embargo, el rasgo más notable de Condorhuasi es la combinación más desprejuiciada de diferentes animales, objetos y personas, que demuestra la maestría que tenían para manejar formas y volúmenes, a veces con ironía, con franco humor otras, expresados en combinaciones inusuales, sorprendentes. Durante un tiempo su contemporánea, La Ciénaga, es importante por sus propios logros, pero también por la prolongada y vasta área de ocupación y por la influencia que ejerce sobre otros grupos culturales. Comienza aproximadamente con la Era cristiana y se desarrolla en tres períodos de poco más o menos 200 años cada uno. Rigurosamente, la exploración de los medios expresivos y de la geometría se va planteando en forma definida; primero en La Manga, fase 1, estudia la materia en un período de informalismo casi a lo Tapies; luego en Güiyischi, fase II, la geometría es investigada paso a paso en todas las sutiles combinaciones de ramas y grafismos; por fin en la tercera fase, Casa Vieja, el espacio se hace presente y se rompen todos los esquemas, se abaten todas las barreras; se logra el espacio, y la forma y el juego entre ambos. Pero se llega más lejos: se alcanzan secuencias donde el volumen y el dibujo que lo representa se alternan en un juego muy fino de "verdad y ficción", se plantean series de objetos combinados cuyo significado va cambiando según la posición desde la que se miran...; en fin, hay logros que no volverán a ser superados. Es quizás el momento más feliz del arte prehispánico en la Argentina, y a que si bien los espacios se relacionan con Tafí, las formas y las simbiosis con Condorhuasi, la síntesis es única y las secuencias nunca repetidas.

El período medio comienza con el final de La Ciénaga-Casa Vieja y con las manifestaciones de una nueva cultura: La Aguada, la que en calidad y fuerza dominará el panorama durante los sucesivos 300 años: del 550 d.C. en adelante.

3

3
Cultura Condorhuasi, Catamarca, 0-400 d.C. Cerámica bicolor negativa (h: 33 cm.).

4
Cultura La Candelaria, Salta, 800 - 500 a.C. Cabeza de cerámica (h: 5,7 cm.).

4

5

6

5
Cultura Alamito, Tucumán-Catamarca, 300 a.C.-300 d.C. Figura de piedra (h: 30 cm.).

6/6a
Cultura La Ciénaga, Catamarca, Fase III, Casa Vieja, 400-600 d.C. Vaso zoomorfo pintado (largo: 29 cm.) y pipa zoomorfa pintada (largo: 36,8 cm.).

6a

7

7
Cultura Santa María, Catamarca, 1300-1500 d.C. Urna funeraria (h: 64,5 cm.).

8
Cultura La Aguada, Catamarca, 600-900 d.C. Pectoral de bronce (largo: 10,8 cm.).

8

Subsiste, durante este tiempo, La Candelaria, en una zona más al norte; en Santiago del Estero, el grupo Sunchituyoj realiza espléndidos cerámicos polícromos; se verifican los primeros asentamientos en la zona puneña y, al mismo tiempo, algunos grupos menores se hacen presentes: Hualfin, Sanagasta y San José, los que con sus características urnas funerarias anuncian ya el principio de la decadencia.

La transferencia cultural de La Ciénaga a La Aguada (su sucesora- es gradual, aunque el mensaje cambia en poco tiempo de modo radical: el equilibrio y la serenidad de La Ciénaga dan paso a la destemplada dinámica de El agua) da; el mensaje en esta última es de espíritu malvado, cruel.

En La Aguada ciertos temas son clave: rasgos humanos con atributos felínicos, máscaras de felino, sacrificios y sacrificadores con rasgos mixtos aparecen una y otra vez en los dibujos incisos de los vasos grises o negros.

Figurillas con complicados tocados, alguna joyería, representaciones simbióticas, figurillas anatrópicas, efectos de diferentes imágenes en un mismo dibujo según se observe el "positivo" o el "negativo", son otros tantos rasgos que relacionan La Aguada con otras altas culturas de América.

Como dato final que corrobora lo antedicho, una pirámide con plataforma ceremonial y plazoleta descubierta en Catamarca, en la zona de Ambato, es un hallazgo importante; el significado es evidente: se trata de la tarea colectiva de una sociedad organizada. Este centro ceremonial y vestigios de otros complementan ese patrimonio de ceramios, piedras y bronces de delicada factura, y dan la imagen completa de una sociedad muy estratificada, de organización compleja, con poder para encarar obras de gran envergadura. Las urnas funerarias de San José y de Hualfin, sin tener la refinada terminación de las piezas de La Aguada, son atractivas, de imponente tamaño a veces y de gran impacto cuando la decoración de serpientes, patas de jaguar o plantas se ha mantenido en buen estado.

Las culturas de Santa María y de Belén son las que mejor representan el período final o tardío. Averías en Santiago del Estero, algunas culturas del complejo de la Puna, como La Isla, o estilos locales como Yocavil en Catamarca, no son sino complementos de estas dos grandes corrientes. Ambas son famosas por las urnas funerarias. Las santamarianas, mayormente antropomorfas, están pintadas con dos o tres colores, en dos caras simétricas, en un ordenamiento según un eje de simetría vertical; existen rarísimos ejemplares fuera de esta regla. Las urnas de Belén son más modestas en tamaño, de mejor pasta cerámica y casi exclusivamente pintadas de negro sobre rojo. En ambas culturas las tapas (puco) son a veces espléndidas, con pinturas por dentro o por fuera.

Es sin embargo la metalurgia el mejor logro de ambas culturas: los bronces son de diseño mucho más simple que los de La Aguada, pero los dibujos son nítidos, concisos y de gran fuerza expresiva. La dimensión de estas piezas puede llegar a ser considerable: discos, campanas y pectorales, hachas y pectorales de bordes recortados son la herencia de La Aguada, sin

duda, aunque el tamaño ha ganado frente a la terminación.

El imperio incaico introduce en la Argentina su estilística y sus costumbres, las que son detectables por la profusión de aribalos y otros tipos cerámicos particulares por un especial trabajo del bronce. Pero en ese momento el fin está próximo, el ciclo está terminado, completo.

Es importante que señale, una vez más, que la creación es en América siempre anónima; que la mayoría de los hechos son hechos colectivos, y que esto vale no sólo para la Argentina sino para toda América. Precisamente por ser una herencia colectiva y una creación colectiva, es anónima. Sin embargo, es probable que esta regla en la Argentina, en algunos casos, se haya roto; por ejemplo, estoy casi seguro que una misma mano o unos pocos individuos relacionados tallaron las piedras de El Alamito (los llamados suplicantes). Es probable que algunas cerámicas de La Aguada también sean obra de un solo artífice; de hecho el análisis al microscopio podría determinar una secuencia de líneas incisas proveniente de una peineta, y esto sería casi determinante del trabajo de una sola mano.

Para mí, por fin, mucho más claro es el caso de tres o cuatro cerámicas del último período de La Ciénaga, cuando las secuencias visuales, la decoración, la pasta y el modelado indican claramente que son piezas ejecutadas por el mismo individuo (he reproducido dos en esta nota). Casi lo mismo sucede con tres o cuatro piezas con decoración negativa de Condorhuasi y Vaquerías. Claro que todo esto es pura conjetura, es hilar con un hilo que se ve y no se ve, y el poder identificar a un artista a través de su obra es, indudablemente, un ejercicio excitante.

Arquitecturas paralelas en Chile: una realidad sumergida

Humberto Eliash, Manuel Moreno

La historia oral de nuestra arquitectura -porque no existen registros continuos de ésta- normalmente consigna lo las obras que aparecen como un perfecto correlato de la arquitectura moderna internacional, sin importar mayormente su secuencia ni sus condiciones de producción. Esta distorsión de la realidad ha producido una historia que ignora o altera episodios enteros de nuestra cultura arquitectónica, y que desconoce las complejidades y contradicciones del ejército profesional y su inserción en el medio social y cultural. De ahí la importancia de asumir con propiedad esta circunstancia para asimilar en una perspectiva real la arquitectura chilena de este siglo.

La existencia del fenómeno arquitecturas paralelas, especialmente entre las décadas del 20 y del 50, nos habla de la simultaneidad temporal y espacial de diferentes visiones. Varios de los edificios considerados hoy como paradigmas de una modernidad emergente entre las décadas de 1920-1950, como la Clínica Santa María o el Cap Ducal, estuvieron a punto de ser Art Decó o expresionistas. Sus autores analizaron diversas alternativas de lenguaje según las particulares circunstancias del encargo o del cliente. Del mismo modo, es común encontrar en ese período oficinas de arquitectos que hacían simultáneamente estilo Francés, Escuela de Chicago, Racionalismo o Tudor. A este fenómeno, que nos da cuenta de la superposición temporal y espacial de diferentes visiones, lo llamamos "arquitecturas paralelas". Tal variedad de propuestas fue posible, en gran medida, debido a la inexistencia de una influencia o proyecto cultural hegemónicos. Es en este período que se comienza a girar la mirada de nuestra cultura de Europa a los Estados Unidos. En realidad, el proceso de modernización y sus formas culturales se expresa con más fuerza desde una sociedad más joven y en proceso imperial, como la norteamericana de comienzos de siglo.

Los arquitectos Eliash y Moreno investigan desde hace años el tema de la Arquitectura Moderna en Chile, acerca del que han realizado varias publicaciones entre ellas Arquitectura Moderna en Chile. 1930-1960. Testimonio y reflexiones, Cuadernos Luxalon, Santiago de Chile, 1985- y sobre el que preparan la próxima edición de un libro que abarca el período 1925-1965.

El arquitecto chileno Humberto Eliash se graduó en la Universidad de Chile (1975), casa de altos estudios en la que ejerció la docencia. Asimismo, ha sido profesor de Teoría y Crítica Arquitectónica en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Socio del Estudio Murtinho y Asociados Arquitectos es, además, editor de la revista chilena Ars, cuyo alcance trasciende las fronteras de su patria para abarcar la problemática disciplinar latinoamericana.
El chileno Manuel Moreno, nacido en 1953, se gradúa como arquitecto en la Universidad de Chile en 1979, habiendo ejercido la docencia en dicha casa de altos estudios y en la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Integrante del Estudio Duval, Moreno y Asociados Arquitectos, ha sido director de la Sección Encuentro de la V Bienal de Arquitectura de Chile (1985). Es miembro del Comité Editor de la revista Ars.

El cambio desde una Europa admirada desde siempre por la intelectualidad chilena a una cultura más pragmática utilitaria será el momento en que la sumatoria de las influencias británicas, alemanas, francesas y, en menor grado, italianas y españolas comenzarán a declinar para que, en la década del 50, se haga hegemónica la influencia norteamericana y, por lo tanto, se clasifiquen los patrones culturales, se definan lo aceptado y lo rechazado y la estética y el gusto de la época. Es el cine de Clark Gable, la Coca-Cola, la revista Life, el automóvil, etcétera, los que definitivamente serán los ejemplos de este cambio. Las ideas ya no serán, pues, las que produzcan el cambio, sino los objetos y patrones domésticos.

En innumerables ocasiones se ha explicado la gestación y posterior consolidación de la modernidad en la arquitectura chilena como una línea independiente con principio y término. El estudio documentado de las obras y de los hechos nos muestra una realidad absolutamente diferente, y con un alto grado de complejidad. La modernidad racionalista era una de las numerosas tendencias que se desarrollaron entre las décadas del 30 y del 50 en nuestra arquitectura.

Por un lado estaban quienes hacían la arquitectura oficial interpretando el gusto de una época; estos arquitectos, salidos de las escuelas que recién con el comienzo del siglo funcionan regularmente -y también los que estudiaron en el extranjero, como Cruz Montt, Larraín Bravo o Smith Solar-, fueron quienes institucionalizaron su práctica en Chile.

La arquitectura como oficio continúo y reconocido sólo tiene, en nuestro país, poco más de un siglo; por ello sólo nos encontramos con elaboración de ideas y pensamiento arquitectónico en las primeras décadas del siglo XX. Es a contar del Centenario de la Independencia, en 1910, que los esfuerzos por tener centros de enseñanza de arquitectura en las universidades comienzan a dar sus frutos. Desde el primer curso de arquitectura del Instituto Nacional, en 1849, dictado a unos pocos alumnos por Brunet Debaines, hasta la formación de las Escuelas de Arquitectura de las Universidades Católica y de Chile, a fines del siglo pasado, son contados los arquitectos chilenos que surgen de un período (1849-1897) marcado por la discontinuidad, la falta de profesores y de recursos para afrontar la enseñanza de la disciplina.

A fines de la década del 20, en parte por el oficio y la calidad de los que venían del exterior, las escuelas de arquitectura alcanzan un mayor grado de madurez. Se pueden mencionar los aportes de Emilio Jequier, José Forteza y Alberto Siegel. Lo anterior permite afirmar que en la posguerra comienza un período en que ya no es sólo un puñado de extranjeros, sino más de un centenar de arquitectos los que dan forma a ciudades como Santiago y Valparaíso con un alto grado de calidad arquitectónica. Esto se materializa, además, por la existencia de artesanos formados a partir del espíritu de Fermín Vivaceta, y también de inmigrantes. Estos dejaron sus huellas en numerosas construcciones domésticas de los Barrios Sur y Poniente de Santiago, en los cerros de Valparaíso y en otras ciudades.

La existencia de las escuelas de arquitectura, los viajes y la influencia de las revistas comienzan a reflejar las preocupaciones y búsquedas de las arquitecturas europea y norteamericana de principios de siglo. Arquitectos como Luciano Kulczewsky, Ricardo González Cortés, Miguel Dávila, Ricardo Larraín Bravo y otros, interpretarán y serán autores de una modernidad paralela a los principios del Racionalismo.

En nuestro medio arquitectónico sucedió un hecho que caracteriza su falta de continuidad y gran permeabilidad. El Art Nouveau, el Art Decó, el Neocolonial y el Racionalismo llegaron, casi simultáneamente, a partir de la década del 20. Lo que en Europa tuvo un largo desarrollo, aquí llegó comprimido en un corto período.

El aislamiento geográfico y la carencia de una fuerte civilización precolombina fueron base de dos características típicas que se han presentado en nuestra historia; ellas son un alto grado de homogeneidad lingüística y cultural (propio del Cono Sur de América) y la inquieta búsqueda de una identidad cultural, política y económica. La condición de *Finis Terrae* en que nos encontramos ha creado una permeabilidad bastante singular, ya que esta "isla en tierra firme" nos hace muy conscientes de lo distantes que estamos de los centros generadores de ideas de la cultura occidental, a la cual creemos estar conectados en línea directa.

Las primeras expresiones arquitectónicas que optan por un camino diferente al estilismo imperante pueden encontrarse en la obra de Luciano Kulczewsky, directamente influenciado por el Art Nouveau; en Ricardo Larraín Bravo; en Ricardo González Cortés, que se aproxima al Art Decó americano de los años 20 y 30 usando decoraciones mapuches para reforzar el sentido americanista de su arquitectura. La búsqueda de una arquitectura nacional está muy influenciada por las inquietudes ex torno al tema de la cultura americana en la década del 20 Se destacan los escritos de los peruanos Vallejo y Mariátegui, la influencia de Vasconcelos en México y también el pensamiento político, al finalizar la década, de Hayal la Torre en Perú. En arquitectura fue importante el papel del arquitecto argentino Martín Noel, autor de la Porta da Colonial en Santiago. Sobresalen también los estudio: de Alfredo Benavides, Eduardo Secchi, Miguel Dávila otros sobre arquitectura chilena y americana.

Paralelamente a estas inquietudes, las ciudades de Santiago y Valparaíso comienzan a mostrar los cambios tecnológicos y las nuevas tipologías arquitectónicas, como los "rascacielos" Díaz y Ariztía, influenciados por la arquitectura de la Escuela de Chicago que representa el impacto de la modernidad.

Las condiciones urbanas cambian fuertemente desde el Centenario (1910) hasta fines de la década del 20: aumento de la población de Santiago de aproximadamente 300.000 habitantes en 1910 a 700.000 habitantes el 1930. Junto con esto se produce un aumento significativo de la densidad y, por tanto, de las características arquitectónicas y urbanas de la ciudad: de 73 habitantes por ha en 1915 se aumentó a 100 habitantes por ha. en 1930. D+ tal manera comienzan a producirse cambios en la arquitectura chilena que requieren una lectura

1

1
Esta página de publicidad del Estudio de los arquitectos Eduardo Costabal y Andrés Garafulic, aparecida en la revista **Zig-Zag** del año 1937, refleja candorosamente el fenómeno de las "arquitecturas paralelas". Este *collage* está formado por sus obras más relevantes en un período de diez años, y en él aparecen el edificio de Ferrocarriles y la propuesta del Cap Ducal (estilo buque); la clínica Santa María en su fase Art-Decó (luego se construiría en estilo buque) y la basílica de Lourdes ("Bizantino Modernizado"): una síntesis de variados estilos, realizados con gran talento y sin conflictos intelectuales.

2

2
Edificio Santa Lucía, Santiago de Chile, Chile, 1934, obra de los arquitectos J. Arteaga y S. Larraín. Con un trazado simétrico y espacios interiores similares a los edificios clásicos realizados por esta oficina, se recubre con una piel que busca una imagen de modernidad. Los balcones y ventanas de baños recurren a un lenguaje naval. Vista general.

más detallada para permitir entender las múltiples expresiones y caminos que surgen a partir de la década del 20.

Como se explicaba, la historia ha consignado solamente lo que los textos de arquitectura internacional han definido como arquitectura moderna para explicar este siglo Este desconocimiento de la realidad de nuestra arquitectura ha producido una historia que ignora épocas e intervenciones completas que, hasta hace poco tiempo, estaban fuera de nuestro patrimonio. El mismo esquema purista no reconocía, tampoco, las particularidades y contradicciones en que se movía el ejercicio profesional.

La creciente complejidad urbana de Santiago y Valparaíso aumentó el campo de acción de los arquitectos, sien do la base para el desarrollo de importantes oficinas como las de Smith Solar y Smith Miller, Siegel y Geiger (posteriormente Siegel e Hijo), Cruz Montt, De la Cruz y Rojas, Larraín Bravo, Monckeberg y Aracena, Alberto Cruz y Munizaga, Schade, etcétera. Estas oficinas cambiaron el status del ejercicio profesional, sucediendo igual cosa en los organismos del Estado como la Dirección de Arquitectura, los diferentes grupos de arquitectos que trabajaban en la Caja de Habitación Popular, Ferrocarriles, Seguro Social, etcétera. Los centros de Santiago, Valparaíso, Concepción, los nuevos barrios-jardín y los edificios de equipamiento realizados por las diferentes reparticiones del Estado son obra de estos arquitectos.

El fenómeno del impacto de la modernidad se produce en el momento en que una manera clásica *(Beaux Arts)* de hacer arquitectura se estaba consolidando, y producía obras de gran calidad. Entre las décadas del 30 y del 50 coexisten, en una compleja escala de preeminencias (dependiendo el destino de la obra), diferentes expresiones y visiones de la arquitectura en nuestro país.

Quizás en la arquitectura realizada por el Estado (Caja de Habitación Popular, SNS, Ferrocarriles, etcétera) es donde surge con mayor coherencia y continuidad una expresión arquitectónica reconocible: los primeros "colectivos" de vivienda, edificios del Barrio Cívico y edificios del servicio educacional repartidos por todo el país. Son una muestra de obras que, aunque conservan una estructura clásica de composición, introducen elementos de modernidad en su volumetría y detalles. En general, las fachadas son trabajadas sobre la base de planos opacos perforados en que la masa (acentuada por el color gris predominante) es la característica de esta arquitectura. Obviamente, estas expresiones son parte de una modernidad paralela, ya que están presentes y en síntesis (muchas veces forzada) conceptos *Beaux Art* y modernos.

En las oficinas privadas la situación es más compleja, ya que la gama de encargos y clientes es muy variada y, además, al no existir entre 1930 y 1950 una visión hegemónica cultural y arquitectónica, era lícito y aceptado reunir diferentes visiones e influencias en una misma obra. En esta arquitectura existía una línea profesional que privilegiaba la identidad con la obra específica y no una consecuencia ideológica de toda la producción de la oficina. Un caso

típico es la Costabal y Garafulic. Esta sociedad no tenía lo que hoy día se llamaría una línea arquitectónica, sino que coexistían expresiones tan opuestas como la búsqueda de una arquitectura nacional con el estilo francés y una aparente modernidad racionalista. Al revisar la documentación que nos muestra el riguroso proceso de trabajo de la Clínica Santa María, realizada por estos arquitectos a fines de la década del 30, se observa claramente que la opción de lenguaje arquitectónico no era demasiado definida. Entre los primeros croquis se encuentran un anteproyecto Art Decó, uno expresionista y, finalmente, el racionalista, que en realidad no responde a una opción ideológica sino más bien epidérmica.

Un caso similar es la casa ele Carlos Vial en Reñaca, encargada por un cliente con una precisión programática y estilística muy definida. El cliente era ejecutivo de la Compañía Sudamericana de Vapores, y como dice en carta-encargo, escrita en Nueva York en 1941: "Mides es hacer una casa absolutamente náutica (...) La idea dotar al "Caleuche" de seis o siete camarotes con dos comas cada uno (...) Por fuera la **cubierta**, que será el luí adecuado para **escrutar** el horizonte, apreciar las bañistas de Reñaca y chequear si los barcos de la C.S.A.V. llegan y salen a la hora anunciada. Podría bajarse del "Caleuche" a la playa mediante una escalera de buque que **levaría** cuando el **capitán** esté huraño".

Los arquitectos usan ciertas imágenes de modernidad para reafirmar y concordar con las características del encargo. No hay otras razones para el resultado final, no existe una relación profunda con los postulados de la arquitectura moderna. Arteaga y Larraín, pese a pertenecer a generaciones diferentes, ejemplifican esta situación. Los clásicos portales de la Plaza de Armas son contemporáneos del expresionista edificio Oberpaur y el cine Metro es posterior al estilo buque del edificio Santa Lucía.

La arquitectura de esta época presenta una compleja mezcla de regulaciones clásicas con respuestas modernistas. El Banco Español, de Cruz, Munizaga y Cruz, de una planimetría y una espacialidad racional, está mezclado con una expresión clásica. La influencia moderna llega, con más de cuatro décadas de retraso, junto con las experiencias racionalistas. Caso parecido es el edificio Ville de Nice, de Alberto Siegel, que incorpora, ya a fine: de la década del 20, conceptos estructurales y espaciales como planta libre en base a un sistema de marcos rígido; de hormigón armado, pero conserva una piel que se rige por los cánones clásicos.

El edificio Santa Lucía, de Arteaga y Larraín, es otro buen ejemplo de lo explicado. De hecho el edificio se organiza en base a una simetría que no es tan clara, por ser esquina y por la fachada curva. La proporción de llenos y vanos no es diferente a la de los edificios clásicos de la época, pero se jerarquiza su imagen de modernidad por el uso de metáforas navales (barandas, ventanas, ojos de buey) y por la intención de ordenar horizontalmente la fachada (alfeizar continuo en ventanas separadas). Estos ejemplos permiten ver los aportes de obras con lectura compleja, difíciles de reducir a esquemas univalentes. En el caso de Sergio Larraín ya puede observarse una influencia del Expresionismo alemán en su

3

3

Banco Español, Santiago de Chile, Chile, 1943, de los arquitectos A. y C. Cruz y E. Munizaga. Con una planimetría y una espacialidad racionalista, planta libre y preeminencia de los espacios de circulación, se vistió con una expresión clásica. El dominio de lo constructivo y del material como tema arquitectónico le permite ser un objeto urbano de importancia en el centro de Santiago. Fachada principal.

4

Barrio Cívico de Santiago de Chile, Chile, 1936. Proyecto definitivo de Carlos Vera inspirado en los trabajos de Karl Brünner, Smith Solar, Smith Miller y los urbanistas de la Municipalidad de Santiago y del Ministerio de Obras Públicas. El esfuerzo modernizador de la cuadrícula se manifiesta conservando la estructura urbana y jerarquizando el Palacio de la Moneda a través de una arquitectura que actúa como un "contenedor urbano". Vista general de la maqueta.

proyecto de título (estación de ferrocarril) y, más claramente, en el edificio Oberpaur.

Existe también una arquitectura con una fuerte influencia del Racionalismo europeo, principalmente en la enseñanza impartida en la Universidad de Chile después de la reforma de 1933, y muy especialmente en el arquitecto Juan Martínez, como origen y motivación de esta arquitectura. Se nota una gran preocupación por el carácter y claridad de la estructura, por las circulaciones y las condiciones de asoleamiento. Existe una justa relación entre estructura y condición espacial. La jerarquía que adquiere la planta hegemoniza el proceso creativo en torno a la misma (influencia de la manualística francesa): la planta es la generadora de la arquitectura. Esta visión planimétrica se transforma en una metodología de diseño *que agregaba la imagen* en un proceso posterior a la definición de la planta. El mismo Juan Martínez hablaba de su arquitectura como funcionalista por la preeminencia de la organización planimétrica en su gestación. Un ejemplo muy claro de esto es el edificio para la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, ganado en un concurso de dos etapas en que se escogió entre cinco proyectos (J. Martínez, H. Mandones, W. Parraguez y otros). En este edificio la complejidad programática es resuelta en planta y volumetría, siguiendo las ideas racionalistas (las salas de clase, el asoleamiento, la expresividad del hormigón en su estructura). Pero, finalmente, como imagen urbana surge un edificio en que la expresión y el lenguaje están adosados posteriormente al cuerpo arquitectónico. Las contradicciones y los temas que plantean las distintas fachadas dan testimonio de una síntesis ecléctica. No es un edificio "clásico-moderno", sino una solución no ortodoxa que escapa a los modelos analíticos tradicionales.

En el caso de los discípulos de Juan Martínez también se producen situaciones interesantes. Los edificios de León Prieto Casanova (especialmente los de la calle Estados Unidos y la punta de diamante frente al Parque Forestal) son claros ejemplos de una diferenciación entre organización planimétrica, jerarquía, circulación y asoleamiento en su partido, al que se le adosa un lenguaje autónomo. Revisados desde la perspectiva ideológica de los años 50 y 60, estos edificios estaban absolutamente fuera de los parámetros habituales de su tiempo.

Transcurridos más de cuarenta años, tiempo prudente para evaluar su impacto, estas obras han demostrado tener algunos valores que es bueno anotar. Su misma debilidad ideológica las hizo ser pragmáticas, teniendo una visión frente a la materialidad y a la relación interior-exterior en sus fachadas que ha permitido que sigan presentes y no sean agentes de un deterioro urbano.

El gusto: una explicación posible

Las arquitecturas paralelas fueron, en gran medida, dependientes de una variable poco considerada en la historia de la arquitectura, como es el gusto. Este representa las cualidades y características de la arquitectura como elemento de comunicación y, por tanto, de status. El gusto arquitectónico es una condicionante del complejo desarrollo de la

arquitectura contemporánea chilena.

La dinámica relación entre expresión arquitectónica, grados de modernidad y conductas de los grupos sociales es la síntesis que produce la adopción o el rechazo de una arquitectura, manifestados en el gusto colectivo (nos referimos a los distintos grupos sociales y no a la sociedad tomada como un todo). En arquitectura (a diferencia del vestuario, por ejemplo) son contados los que realmente escogen, ya que siempre la arquitectura de servicio, del Estado o de los grandes conjuntos viene dada no una imposición (sin hacer de esto un juicio valorativo). Es en el encargo menor donde aparecen claramente las opciones de gusto. El gusto arquitectónico es un buen índice de la exacta realidad de la influencia, en la vida las personas, de los procesos de modernización. Con dice Gillo Dorfles: "El concepto de gusto es una facultad que sólo puede ser valorada en forma empírica y considerada esencialmente en forma subjetiva".

En el caso chileno, los grupos sociales generadores gustos colectivos recién comenzaron a aceptar los valores de la modernidad arquitectónica en la década del Llegados aquí, sería oportuno aclarar que la relación cliente-arquitecto o usuario anónimo-arquitecto es entre nosotros un tabú y, a la vez, un interrogante que es necesario **abrir** para entender más seriamente el desarrollo la arquitectura en Chile.

Los objetos y comportamientos domésticos serán, a fines de la década del 40, los vehículos de introducción de la modernidad. El cine y las revistas nos hablan ya de una vida en que la relación interior-exterior en la vivienda es más fluida. Esto también se refleja en la adopción de patrones estéticos modernos por parte de los grupos sociales formadores de opinión. Se produce así un fenómeno de traspaso de los gustos entre los diferentes grupos sociales. Los inmigrantes (sociales y étnicos) que adoptan la arquitectura premoderna de los años 40 terminan siendo los clientes de los arquitectos de viviendas neoclásicas y Tudor de los años 50. La última etapa de las grandes oficinas que se formaron en la década del 20 se nutre de estos usuarios, que buscan en los modelos clásicos una convalidación social. Inversamente, serán los antiguos clientes de estos arquitectos quienes escogerán para sus viviendas una opción más cercana a los patrones de la vida moderna, asimilada de la cultura norteamericana. En conclusión: las obras racionalistas no fueron aceptadas socialmente hasta la adopción de los valores de la modernidad más cercanos a la cultura norteamericana, en la década del 50. La arquitectura moderna de la década de los 40 se materializa sólo en las viviendas de la clase media emergente, en las nuevas tipologías arquitectónicas (como aeropuertos o fábricas) y en algunos edificios construidos por el Estado.

A fines de los años 50 la institucionalización de la modernidad, el ocaso profesional de la generación formada en la década del 20 y las reformas universitarias producen un hecho inédito en la breve historia de nuestra arquitectura: la hegemonía casi absoluta de la modernidad como expresión arquitectónica. Sólo en este contexto se entiende el cambio, en menos de una década, que lleva de las casas

Tudor de Samuel Eyzaguirre, francesas de Cruz y Munizaga y Georgian de Smith Solar y Smith Miller a los nuevos conceptos de vivienda de Jaime Sanfuentes, Ismael Echeverría, Eduardo Cuevas o Abraham Schapira, por citar sólo algunos arquitectos de fines de los 50 y 60.

Se produce el momento de la opción: ya no se visualizan respuestas formales frente a la arquitectura. Ya no es factible que en un mismo tablero se diseñen siente una clínica moderna, un edificio clásico de estilo Tudor. Las oficinas creadas en los años 40 (quepor lo general mantenían una posición ecléctica en su producción, como Bolton, Larrín, Echenique y Echevarría Briones) optan definitivamente por la Modernidad.

Ahora bien, serán las "arquitecturas paralelas" las que, en gran medida, han generado inéditas y particulares formas de modernidad en nuestra arquitectura. Hecho que, visto desde la perspectiva de la historia de la arquitectura moderna en Chile, habría pasado completamente desapercibido. Este fenómeno de las arquitecturas paralelas también se manifiesta claramente en las intervenciones a lo largo del país.

El Urbanismo paralelo

Desde los trabajos preparativos de 1930 y el Plan Regulador de Santiago de 1934 (del vienés Karl Brünner (materializado por arquitectos como Carlos Vera, Muñoz Maluscka, Humeres, etcétera, principalmente en el Barrio Civico de Santiago) hasta el Plan de La Serena de la década del 40 (realizado por un grupo de arquitectos dirigidos por Guillermo Ulriksen y Oscar Prager), constatamos la existencia de un urbanismo pragmático y renovador que, usando fuentes muy diferentes, lo resultados que hasta hoy no han sido evaluados en profundidad.

Un caso importante es la reconstrucción de Chillón. Su propuesta para la conservación de la manzana y su rehabilitación, respetando la subdivisión predial al fomentar la reconstrucción individual (préstamos de reconstrucción), fue la cara opuesta a las del urbanismo moderno en boga en ese momento. A su vez se intervenía con edificios significativos sólo en lugares puntuales, siendo plaza el receptor de la mayor parte de la atención. El éxito de la reconstrucción de Chillón se debió a un pragmatismo en las decisiones urbanas que permitió la incorporación de una cierta modernidad, pero controlada por el respeto al valor de la calle y la manzana como elementos ordenadores. Otra razón fue la correcta asignación de recursos a través de una acción común entre Estado y habilitantes; todo esto fue posible gracias a la continuidad y coherencia en la gestión urbana. Un ejemplo de esto es el empeño del arquitecto Eduardo Torres como director de obras de Chillón, quien estuvo a cargo de dicha función durante cuarenta años, desde el terremoto del 1939.

El Barrio Cívico de Santiago, obra inconclusa y desvirtuada a más de medio siglo de su implementación, es el fruto de la influencia de Karl Brünner y de las ideas higienistas y de modernización de la infraestructura del urbanismo europeo; esto para un sector que comienza, a mediados de la década del 20, a

tener una complejización funcional y un desarrollo acelerado de los servicios y de la burocracia. El plan regulador hecho por Brünner para la comuna de Santiago tiende a modernizar conservando la estructura urbana. No están presentes las ideas del urbanismo racionalista o corbusierano; la relación de los edificios con el suelo, su lenguaje y la referencia de lo construido con la manzana como elemento ordenador tiende a mantener las preexistencias urbanas.

Son las ideas de Brünner implementadas por urbanistas como Vera, Muñoz Maluscka, Humeres, y las de los arquitectos del Seguro Social y de las cajas, hasta generaciones más jóvenes como Despouy, en 1950. Este realiza un edificio en la avenida Bulnes en que modifica la proporción de las ventanas hasta llegar a un límite con la estricta norma impuesta por el Plan y realiza el primer *brise-soleil* en la fachada poniente del mismo inmueble, dándose la paradoja de un edificio con una fachada clásica y otra absolutamente moderna. Como se explicaba anteriormente, el esfuerzo de modernización de la cuadrícula central tuvo resultados concretos que, a su vez, estaban respaldados por una arquitectura que asumía su rol en la ciudad y por la coherencia y continuidad de la gestión urbana del centro de Santiago.

El análisis de la propuesta regional, urbana y arquitectónica del Plan de La Serena, realizado a partir del año 1946 por los urbanistas Ulriksen y González Valcarcel, el paisajista Oscar Prager, la asesoría del urbanista francés Gastón Bardet y un numeroso grupo de arquitectos, nos ayuda a comprender y valorar un tipo de urbanismo disonante respecto de la concepción funcionalista. En efecto, en este Plan se conjugan el deseo de plantear un urbanismo contemporáneo inserto en un ambicioso plan regulador y la búsqueda de una imagen neocolonial en su arquitectura. No es casualidad que el mismo presidente González Videla dijera: "La Serena debiera tener su estilo arquitectónico, y éste no podría ser otro que el estilo colonial puesto que corresponde, como ninguno, al carácter tradicional de la ciudad". El Neocolonial, gestado a, partir de comienzos de siglo, con el Centenario de la Independencia americana como hito, se desarrolla con intensidad en Argentina y Perú. Posteriormente, la Exposición de Sevilla de 1929 y también otras vertientes (como el estilo Californiano o *Mission* desde los Estados Unidos) serán influencias importantes en su desarrollo. También la polémica surgida por las propuestas del Realismo Socialista (que propugnaba la vuelta al figurativismo y una crítica radical a los planteamientos de la arquitectura moderna), a las que adscribían algunos de los arquitectos del Plan, son influencias que marcaron la imagen del mismo. Formulado entre 1946 y 1947, contemplaba la unión de La Serena con el centro del país a través de la carretera Panamericana. Esto permitía pensar un plan de desarrollo regional, dando énfasis a los servicios portuarios, al turismo, a la educación y a los organismos del Estado. En cuanto a la ciudad misma, y a partir del importante trabajo del paisajista Oscar Prager, se reorganizó el trazado urbano rectificando el damero existente e incorporando una organización global en la que se creaban nuevas zonas residenciales, industriales y verdes que definían los límites del área central. Tales acciones estaban reforzadas con la construcción

de los edificios cívicos, administrativos y educacionales, portadores de la imagen formal de la ciudad.

El Plan de La Serena, similar a la experiencia de Chillán, tiene un sinnúmero de aportes y de obras que han quedado fuera de la consideración de la arquitectura "culta" de nuestro país. Ha sido ignorado sistemáticamente un trabajo que, a cuatro décadas de su comienzo, plantea problemas y también respuestas que no fueron evaluadas. La ortodoxia moderna hablaba de *pastiche* para referirse a la primera operación de planificación regional que llegaba hasta una materialización arquitectónica.

Quizá de este corto análisis algunos puedan perfectamente concluir que es una operación exitosa en su totalidad. Lamentablemente no es así, ya que el plan urbano ha sido transgredido y la imagen neocolonial se fue transformando, por la rigidez con que se planteaba, en una trampa para los arquitectos. En los años 60 se comenzó, en una reacción esperada, a destruir el tejido urbano propuesto apenas a veinte años del comienzo del Plan por organismos públicos que lo habían auspiciado.

Sin lugar a dudas las intervenciones urbanas revisadas han dejado abierto un camino que, lamentablemente, ha sido incorporado a la discusión de los problemas urbanos en nuestro país. Pero muchas son las experiencias que, estando físicamente presentes, no han sido consideradas en nuestra historia: por ejemplo, la relación en preexistencia e innovación y el papel conjunto de los habitantes y el Estado como agentes de renovación urbana (Chillán).

La importancia de una normativa pragmática y creativa (centro de Santiago) y la revalorización ambiental y formal de la ciudad (La Serena) son algunos de los temas que merecen una evaluación y una crítica profundas, más allá de las consignas o dogmatismos con que han sido filtrados hasta hoy los hechos urbanos y arquitectónicos en Chile. Quizá pueda parecer muy prematuro buscar una aplicación en la práctica proyectual de la cuestiones tratadas aquí, pero no por ello es menos urgente revisar con una nueva mirada estos viejos problemas.

Teoría académica, arquitectura moderna y corolario brasileño

Eduardo Dias Comas

El Ministerio de Educación de Río se inauguró en 1945 nueve años después de que el equipo liderado por Lucio comenzara a desarrollar un partido atribuido a Oscar Niemeyer. Mientras tanto, Costa (nacido en 1902) Niemeyer (nacido en 1907 y discípulo de Costa) produjeron juntos el Pabellón Brasileño en la Feria Mundial d a York del 39 y el Gran Hotel en Ouro Preto un año tarde. Entre el 40y el 42 Niemeyer diseñó y construyó un complejo recreativo frente al lago de Pampul Costa completó su Parque Hotel en Friburgo en el 44. **Architectural Review y Architectural Forum** enzalzaron la sinuosa elegancia del Pabellón y lo consideraron uno de los puntos luminosos de la Feria[1] Cuando en el 42 el Museo de Arte Moderno de Nueva York hizo exhibición de arquitectura brasileña, la relación entrañable entre los rasgos decididos del Hotel Ouro Preto contexto urbano del siglo XVIII fue tan altamente apreciada como las audacias plásticas del Casino, la Capilla, el Club Náutico y el Salón de Baile de Pampulha[2]. Siegfried Giedion saludó al Ministerio en el 44 como un paso conecto hacia la reconquista de una expresión monumental contemporánea[3]. Los observadores sudamericanos pensaron que el hotel de montaña Friburgo era un paso correcto hacia la expresión de un regionalismo contemporáneo[4]. Aunque relegados a una especie de limbo crítico desde los años 60, estos edificios pasaron inadvertidos en su tiempo.

Su filiación corbusierana nunca fue un secreto. Una intensa familiaridad con las diversas manifestaciones de la arquitectura de vanguardia europea después de la Primera Guerra Mundial había llevado a Costa a escribir en el34 que Corbusier era el Brunelleschi del siglo XX; el artista de genio cuyo trabajo había cristalizado clara y definitivamente en un verdadero estilo, aplicable en cualquier lugar, a una casa tanto

Nace en Santana do Livramento, Río Grande do Sul, Brasil, en 1943. En 1966 obtiene su título de arquitecto en la Universidad Federal de Río Grande do Sul. En 1977 se gradúa como master en Arquitectura y Planificación Urbana en la Universidad de Pennsylvania, EE.UU.

Desde 1966 proyecta numerosas obras en su oficina particular, habiendo participado en varios congresos, seminarios y encuentros nacionales e internacionales de arquitectura moderna brasileña, disertando fundamentalmente sobre la obra y la postura teórica de Lucio Costa.

Ejerce la docencia como profesor en cursos de grado y de posgrado de Arquitectura en la Universidad Federal de Río Grande do Sul, habiendo sido también profesor de Arquitectura y Diseño Urbano. en la Universidad de Pennsylvania. Durante el reciente IV Encuentro de Arquitectura Latinoamericana realizado en Tlaxcala, México, le fue encomendada oficialmente la organización y coordinación general del próximo V Encuentro a ser concretado en Porto Alegre, Brasil, en 1991.

[1]**Architectural Review**, agosto 1939; Architectural Forum, junio 1939.

[2]El catálogo de la exhibición fue escrito por Philip Goodwin y titulado **Brazil Builds**, Nueva York, 1943.

[3] En "The need for a new monumentality", publicado por primera vez en Paul Zucker, **New Architecture and City Planning: a Simposium**, Nueva York, 1944, y vuelto a publicar en la Harvard Architectural Review, vol. IV, primavera 1984, con una foto del Ministerio.

[4]En Henrique Mindlin, **Modern Architecture in Brazil**, Río de Janeiro, 1956, pág. 106.

como a un palacio[5]. El estilo reconocía cambios en el clima tecnológico y social por comprender la historicidad de la arquitectura y por respetar las constantes transhistóricas del diseño. Corbusier había confesado una vez que había tenido "sólo un maestro: el pasado; sólo una disciplina: el estudio del pasado"[6]. Choisy y Guadet lo hubiesen aprobado. Debido a su sólida formación *Beaux-Arts,* Costa no hubiese dejado de percibir las raíces y los soportes académicos de muchas expresiones, argumentos y proyectos de **Vers une Architecture, Précisions y Oeuvre compléte[7].** Reunir volúmenes bajo la luz era componer; *la promenade architecturale* recordaba la *marche a* lo largo de una sucesión de *tableaux* compuestos. Si "juego de volúmenes reunidos" y "sucesión de *tableaux"* iban a ser "sabios", "correctos" y "magníficos" bajo circunstancias culturales diversas, deberían depender de un renovado juego de elementos de arquitectura y de un renovado juego de elementos, principios y esquemas de composición. Así que mucho mejor si algunos de los elementos defendidos por Le Corbusier parecían haber sido expresamente diseñados para un clima tropical; mucho mejor si ellos podían ser tan fácilmente asimilados a precedentes locales. La nueva arquitectura de Le Corbusier era tan solo la arquitectura de siempre: un más bien sagaz argumento de venta donde la modernización asentada en la tradición era una de las preocupaciones prioritarias de la *intelligentsia* desde los años 20[8].

Corbusier vino a Río en el 36 invitado por Costa, a trabajar por un mes en los proyectos del Ministerio y de la Universidad del Brasil. Sin embargo, a pesar del uso de elementos similares, las propuestas que los brasileños elaboraron después que Corbusier se fue difieren deliberadamente de aquellas que él había realizado durante su estadía[9]. La Universidad no

[5]En "Razoes da Nova Arquitetura", una conferencia dada en la Universidad del Brasil en 1934, publicada por primera vez en **Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal** N°1, vol. II, Río de Janeiro, 1936. Vuelto a publicar en Sobre **Arquitetura**, compilación de textos de Lucio Costa, Porto Alegre, 1962, págs. 56 a 62.

[6]Le Corbusier, **Précisions**, Paris, 1930, pág. 34.

[7]La influencia *Beaux-Arts en* Le Corbusier fue señalada en primer término por Reyner Banham en **Teoría y Diseño en la Edad de la Máquina**, Londres, 1960 (primera edición inglesa). Banham señaló que la influencia de Le Corbusier había sido mayor en aquellos lugares en los que la influencia *Beaux-Arts* ya había sido grande. Costa y Niemeyer estudiaron en la Escuela de Bellas Artes de Río, fundada como Academia Imperial de Bellas Artes en 1826 por Grandjean de Montigny, alumno de Percier. Costa me relató que la **Histoire de l'Architecture** de Auguste Choisy (1899) y los **Eléments et Theorie de l' Architecture** de Julien Guadet (1904), fueron influencias importantes durante sus años de formación. Lucio criticaba al eclecticismo yal historicismo de los proyectos *Beaux-Arts,* pero sin por eso desconocer nunca los fundamentos metodológicos y conceptuales de la teoría académica. Su relación con la composición arquitectónica y la transmisión didáctica de sus principios está explícita en sus escritos reunidos en Sobre Arquitetura, op. cit.

[8]Costa había sido el protagonista más brillante del Movimiento Neo-colonial, del retomo a las raíces que buscaba inspiración en fuentes eruditas y vernáculas del Barroco brasileño durante los años 20. A medida que su disgusto por los aspectos ideológicos reaccionarios del Neocolonial aumentaba, aumentaba también su interés en la Arquitectura Moderna. Nombrado director de la Escuela Nacional de Bellas Artes en 1931, una de sus primeras medidas fue contratar a Gregori Warchavchik, un emigrado ruso que había estudiado en Italia con Piacentini y construido en 1928 la primera casa moderna en Brasil. Costa y Warchavchik formaron un estudio entre 1931 y 1933.

[9]Corbusier fue traído para aconsejar al ministro sobre el primer diseño del equipo brasileño. Sugirió otro sitio y realizó un diseño detallado para el mismo. Como ese sitio no pudo conseguirse, el ministro lo obligó a presentar una propuesta para el sitio original, la que debió hacer como un rápido bosquejo unos días antes de la partida. Las memorias de Costa sobre el Ministerio insinúan que esa propuesta estaba incorrectamente implantada y diseñada, y procede a presentar la versión definitiva del equipo brasileño, en la que se modifican los elementos básicos de la propuesta de Corbusier integrándolos en una composición diferente. En fonos similar, el proyecto final de Costa para la Universidad del Brasil emplea elementos parecidos en una composición diferente, como quedó establecido explícitamente en las memorias correspondientes publicadas en el marco de lo que escribió sobre el Ministerio en **Sobre Arquitetura**, op. cit. Debería señalarse que el bosquejo del Ministerio publicado por Le Corbusier en **Oeuvre Compléte**, 1934-1938, pág. 82, es una adulteración, como fue demostrado

realizada se olvidó pronto, pero la evaluación crítica de los años 40y 50 iba a reconocer que ni el Ministerio ni los edificios que le siguieron podían ser considerados derivaciones en un sentido despectivo. El título bajo el cual Corbusier había descripto en **Précisions** el último capítulo de su viaje a Sudamérica del 29 había resultado profético. La disposición de *parasoles, pilotis,* azulejos y curvas abundantes justificaban considerar estos edificios como un corolario exuberante y barroco de los descubrimientos de Corbusier. Sus losas y sus paredes mostraban geometrías curvilíneas con una teatralidad idiosincrática. Paredes opacas olvidaban la blanca pobreza franciscana que sostenían en las villas puristas: se vestían de azulejos o granito o mosaico, como Corbusier mismo había sugerido; cortejaban a Mies y Terragni ostentando travertino, ónix y maderas preciosas; se deleitaban en espejos y satenes, aunque no descartaran vestimentas más rústicas en la montaña. Hechas de cristal y necesitadas de sombra, se las duplicaba en una multiplicidad de persianas, celosías y treillages. Los pisos y techos podían tener formatos y apariencias diversas, así como las columnas, redondas o cuadradas, de concreto o de madera, en ocasiones de perfiles de acero. La materialidad de estos edificios era ciertamente pródiga. Sin embargo, en una mirada posterior, su exuberancia y sabor barrocos pueden verse esencialmente ligados a estrategias de composición que involucran una comprensión imaginativa de la sintaxis geométrica y constructiva de la arquitectura moderna corbusierana.

perla transcripción de la correspondencia entre él y Costa en Cecilia Rodrigues dos Santos y otros, **Le Corbusier e o Brasil**, San Pablo, 1987.

Estaba claro para Costa que en el comienzo fue la Estructura[10] y que su vástago fue bautizado Domino para señalar tanto el carácter combinatorio y fortuito del juego arquitectónico como la autoridad (apoyándose en la etimología) de la regla sin la cual ningún juego puede continuar[11]. Domino proponía que el espacio estratificado horizontalmente, producido mediante planos lisos y paralelos que descansaban en filas paralelas de columnas, era la condición genérica normativa de la cual la Arquitectura Moderna debía derivar y a la que debía conformar. Sin embargo, si Domino reconocía que la condición normativa estructural tenía como atributos regularidad, ortogonalidad y repetición, cualificaba su hegemonía a través de un intercolumnio angosto, un vacío vertical y voladizos diferenciados en las caras largas y cortas de las losas. Los dos primeros albergaban la escalera; los segundos permitían un tratamiento de fachada tan poco constreñido por los soportes como lo estaba la partición interna del espacio. El mensaje no era demasiado difícil de entender. La libertad formal en la Arquitectura Moderna no es taba restringida a paredes que se desplazaban, doblaban y enroscaban entre una grilla de soportes ordenada de antemano. Los intercolumnios no necesitaban ser constantes; perforar y recortar la losa para introducir acentos verticales podía hacerse con otros propósitos que el de la circulación; no era obligatorio darle una configuración rectangular a los vacíos abiertos en esa forma o a las tosas mismas. Ciertamente, la configuración independiente de vacíos y bordes en diferentes

[10]Como se establece claramente en "Razoes da Nova Arquitetura", op. cit.
[11]Domino alude tanto al domus (casa) como al dominar (amo).

losas podía repetir la configuración independiente de cerramientos cada piso. Domino era una construcción multiplana que sugería que la relativa autonomía del cerramiento, soporte y las losas era un factor constitutivo de la Arquitectura Moderna.

Algo de pragmatismo y mucho de compromiso con "satisfacción del espíritu" pareció favorecer el contenido y la internalización de la variedad formal que Domino sugería[12]. Regularidad, ortogonalidad y repetición eran los atributos de la condición normativa; el *prisme pur* era su corporización pragmática e icónica. El prisma aparecía virtual en Cartago, macizo y perforado lateralmente en Garches, macizo sobre *pilotis* expuestos periféricamente en Poissy y, sin embargo, los episodios de sustracción que aquellas villas ilustran refuerzan, más que niegan, la primacía normativa del prisma. Paradójicamente, la diferenciación del ático a través del techo-jardín o el reemplazo de la losa plana del techo por techados mariposa o abovedados aumentaban la intensidad de presencia del prisma. Las *casas a rédents y* los rascacielos cartesianos demostraban que el prisma era eminentemente combinable. La planta romboidal del edificio de oficinas en Zurich era exactamente una variante, como la megaestructura serpenteante diseñada para Río y Argel. Si el perfil tímidamente dentado de los apartamentos Clarté y la sección escalonada más atrevida del proyecto de Durand indicaban un camino que se alejaba del simple prisma puro, lo hacían desarmándose en una colección de prismas superpuestos. Sin embargo, por lo general, la alternativa al simple prisma puro o al prima multiplicado, le daba al primero el papel principal en una reunión de volúmenes formalmente contrastantes y, simultáneamente, lo convertía en telón de fondo para los episodios irregulares o especiales yuxtapuestos (siguiendo otra indicación de Domino, donde la escalera implícita estaba yuxtapuesta al espacio neutral del *living).* El Palacio de la Liga de las Naciones era un caso de *rédents* más el auditorio en forma de cuña; el edificio del Ejército de Salvación tiene un elaborado porche, baldaquino y habitaciones públicas cuyas siluetas se destacan contra la pared de vidrio; la entrada y la escalera del Pabellón Suizo están claramente diferenciados del prisma en voladizo por sobre unos pocos soportes grandes. Costa podía afirmar con certeza en el 36 que la Arquitectura Moderna era una proposición incluyente[13]. Antes de su advenimiento, el espacio había sido concebido desde adentro, como una flor gótico-oriental, o desde afuera, como un cristal clásico matemáticamente regulado. Desde ese momento en adelante, era una cuestión de intención plástica elegir entre yuxtaponer el cristal a la flor y sumergir la flor en el cristal o el cristal en la flor. La preferencia de Costa y Niemeyer por volúmenes reunidos, formalmente contrastantes, no podía ser más enfática.

El volumen más alto del Ministerio es un prisma único de catorce pisos coronado por una superestructura de azulejos azules con evocación náutica y elevado sobre tres hileras de *pílotis* de 10 metros de alto, de columnas cilíndricas

[12]Como está sugerido en la bien conocida lámina de las Cuatro Composiciones.

[13]Cfr. sus memorias sobre el proyecto de la Universidad del Brasil de 1936 y "Consideracóes sobre o Ensino da Arquitetura", de 1945, ambos publicados en **Sobre Arquitetura,** op. cit.

1

Ministerio de Educación y Salud, Río de Janeiro, Brasil, 1936-1945. El equipo de proyecto fue dirigido por Lucio Costa y estaba integrado por Carlos Leão, Jorge Moreira, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy y Emâni Vasconcelos. Vista general.

cubiertas de granito. La extremidad oriental de los *pilotis* es tomada por la sección central de un prisma de dos pisos de la misma altura. La extremidad occidental está ocupada por un volumen mayormente opaco, que casi empotra y enmascara las columnas periféricas por detrás, con perforaciones en sus paredes revestidas de azulejos mostrando su disposición interna de tres pisos. Los *pilotis* aparecen como un hueco que provee acceso cubierto a la entrada de público a través de una fachada completamente vidriada, hacia el este, y una más bien discreta entrada de personal hacia el oeste. Los voladizos bilateralmente simétricos de las losas en el prisma más alto son generosos hacia el norte y el sur; allí sostienen fachadas de vidrio, la del norte debidamente protegida por parasoles continuos. Se hacen mínimos en los lados cortos, donde sostienen ciegas paredes recubiertas en granito. El prisma más bajo es más complejo. Los voladizos de la losa del techo plano son mínimos en todas las direcciones; la losa intermedia y las paredes de vidrio que descansan en ellos retroceden detrás de la columnata periférica; sumasa parece que estuviera mordida y deformada en el final hacia el norte por un volumen co-axial, levemente más alto, redondeado, abovedado y con forma de cuña que emerge opaco desde el suelo, abierto en ambos costados del acceso público. Bandas con plantas prolongan el hall de entrada de personal y el pavimento une el hueco central de los *pilotis* con las explanadas separando al prisma más bajo de las bandas de plantas, así que la T que se ensambla por medio de la interpenetración e intersección de los volúmenes alto y bajo es, en realidad, experimentada como una H desgastada.

El Pabellón Brasileño parece un edificio estratificado horizontalmente, de dos pisos, en forma de L cuando se lo contempla desde la calle. Parece el producto de la yuxtaposición de un prisma serpenteante cerrado hacia afuera con voladizos sobre *pilotis,* con un volumen virtual definido por una terraza rectangular sostenida por *pilotis* al mismo nivel del piso del volumen serpenteante, una pared ciega, una columna aislada y una expansión de la losa plana de la cubierta del prisma serpenteante, con un borde ortogonal sobre la calle opuesta al atrevido borde interno curvilíneo. Una rampa curvada da acceso a la terraza, convertida en una *loggia* de entrada central por el volumen trapezoidal que se asienta arriba de ella y apunta a la pared interna de vidrio del prisma serpenteante. Paredes o pantallas curvilíneas y derechas en la planta baja esconden parcialmente la fila externa del *pilotis*. La vista opuesta no puede ser más llamativa. Muestra un bloque de vidrio suavemente curvado detrás de una columnata vertical, tenuemente conectada a aquel volumen trapezoidal; pequeñas edificaciones se suceden en línea con la última. Junto con la pared ciega del Pabellón Francés adyacente, convierten la forma de Len una U asimétrica que encierra al jardín del patio.

En Ouro Preto, las circunstancias imponían un simple bloque alargado, pero se lo detalla como para parecer una superposición de dos edificios cuando se lo mira desde la calle, en contraste con las paredes laterales totalmente ciegas y la despojada fachada hacia la montaña. Cubierto por un techado de una pendiente de tejas, el edificio superior de dos pisos tiene una sección escalonada: la los inferior sale en voladizos sobre

3

3
Hotel en Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil, 1940-1942, de Oscar Niemeyer. Vista panorámica del Hotel y su entorno.

4
Capilla de San Francisco de Asís, Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1942, obra de Oscar Niemeyer. Vista general.

4

la calle formando balcones limitados por paredes transversales y treillages enmarcados por un travesaño continuo. Los paneles posteriores de madera y cristal de doble altura que conectan los balcones con las habitaciones del hotel están enmarcado por la hilera periférica de pilares cuadrados que lo soportan. Parcialmente veladas o escondidas, columnas de dos o tres pisos de altura ordenan abajo la alternancia en vertical y horizontal de paredes que sobresalen y retroceden, la forma dentada tripartita de losas que retroceden en el centro y la rampa externa que conduce al piso de recepción sobre la calle.

Tácticas sustractivas similares pueden observarse en el más pequeño Club Náutico de Pampulha, donde un pabellón elevado, con techo mariposa acristalado, se asienta asimétricamente sobre una base opaca en su mayor parte, sostenida por una grilla de columnas de concreto bilateralmente simétricas; al pabellón se accede a través de otra rampa externa colocada lateralmente. El Casino es un ensamble más franco: un cubo transparente y un cilindro yuxtapuestos a un cuarto de cubo macizo. La entrada principal a través del cubo está enmarcada por una elaborada marquesina de concreto sobre delicados soportes metálicos. La marquesina ensombrece parcialmente aun muro cortina de doble altura por detrás de una columnata de doble altura; un panel superior ciego prolonga el borde del techo plano oscureciendo externamente al *mezzanino,* debajo del cual una extensión curvada del muro cortina define una arcada a la manera de Poissy. En la Capilla, un volumen multiabovedado está separado por una banda de cristal de la nave parabólica, la planta de conjunto en forma de una T con alas desiguales. Otra marquesina sobre delicados soportes metálicos conecta la entrada a una torre campanario con forma de maza, enmarcando un pasaje central. La losa del techo plano del Salón de Baile cilindroide se extiende en una marquesina ondulada sobre columnas redondas; en su extremo un volumen cilindroide más pequeño sirve como quiosco para música al aire libre. En el frente del modesto Hotel Friburgo, un ala secundaria se incrusta en la fachada de un prisma de dos pisos compartiendo con él una pared portante de piedra. En la parte de atrás, el techo de tejas de un agua cubre una sucesión de balcones en voladizo sobre una planta baja cuya hilera externa de columnas está encubierta de un lado y antepuesta del otro al cerramiento de cristal.

No puede haber dudas de que la multiplicación volumétrica en una diversidad de formas cuenta mucho en la exuberancia de estos edificios. Hay una proliferación de volúmenes aun cuando hubiera sido fácil adoptar un único volumen, aunque no fuera un simple prisma puro. La exuberancia reaparece en la extrovertida representación en elevación del "plan libre" que se manifiesta reiteradamente en la manipulación de los *pilotis* de Costa y Niemeyer, cuando no en la fachada entera. En los *pilotis* tipo Garches, hileras de soportes periféricos e internos eran completamente escondidos de la vista, a pesar de que su presencia podía ser inferida a través de las ventanas horizontales. En *los pilotis* tipo Poissy, las hileras periféricas estaban completamente expuestas, cualquier cerramiento que hubiese en su nivel. Corbusier no alternaba columnas externas justo detrás con columnas externas justo en frente de la pared de afuera y pilares

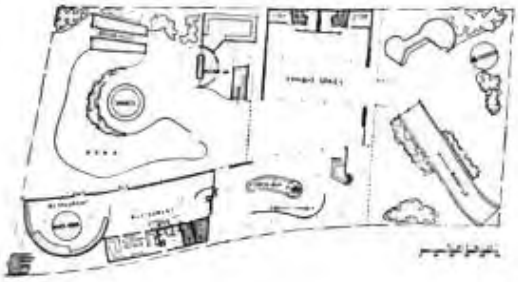
exentos de por medio. La estrategia en el Pabellón Brasileño es pentatónica; triádica y bastante simple en el Hotel de Friburgo. Esto tiende abonar el contorno prismático e insinúa una porosidad perceptiva que los huecos del Ministerio y del piso principal del Pabellón Brasileño vuelven literal. La posibilidad de configuración independiente del borde de las diferentes losas (que es también un rasgo del "plan libre") se presenta en las fachadas con columnas del prisma más bajo del Ministerio, del Pabellón Brasileño y del Casino de Pampulha, tanto cuanto en la fachada a la calle del Hotel Ouro Preto. Nunca fue tan espectacular como en estos proyectos la extemalización de los múltiples montajes formales autorizados por la relativa autonomía de los cerramientos, las losas y los soportes en el edificio estructurado. Sus interiores son casi tranquilos en comparación, a pesar del *mezzanino* de bordes ondeados en el hall principal de exhibición del Pabellón y del tumulto de rampas y escaleras en el salón de juego del Casino.

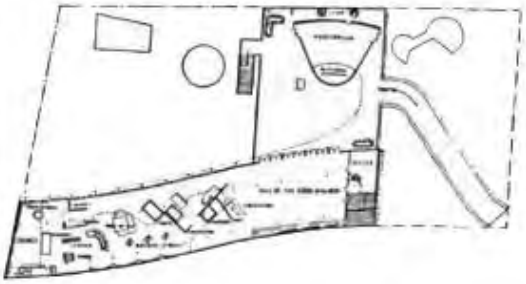
La multiplicación volumétrica en estos edificios tiene una cualidad expansiva que justifica el nombre de barroca, en los términos estrictos de Wölfflin[1]. Costa y Niemeyer favorecen una forma abierta, cuyas cualidades pictóricas son enfatizadas en soberbias *promenades architecturales* que prolongan la acción del acceso a cualquier edificio y la transforman en una elaborada ceremonia. Wölfflin sugirió que la procedencia de las cualidades pictóricas en el conjunto del Barroco iba de la mano con un obvio interés por imágenes oscilantes. Costa y Niemeyer se especializaban en la ambigüedad perceptiva: las celosías de la fachada para filtrar la luz aparecen opacas o transparentes dependiendo del punto de vista; la composición del Ministerio o del Pabellón puede ser leída en forma contrastante y aun contradictoria. Wölfflin caracteriza al Barroco como la tendencia para luchar contra la frontalidad y dar fuerza al escorzo. Costa y Niemeyer subvirtieron reiteradamente la frontalidad por una posición lateral de las entradas que induce al movimiento oblicuo, o por la posición central de elementos sólidos que inducen a un movimiento lateral hacia los espacios de los bordes. Ellos no esquivan la yuxtaposición volumétrica, pero la interpenetración y la intersección volumétricas en el Ministerio y en el Hotel Friburgo indican una vuelta barroca hacia la unidad compositiva.

No puede decirse que la lógica que subyace en las estrategias de composición sea estrictamente productiva o funcionalista, a pesar de las explícitas raíces tecnológicas y de los compromisos establecidos con la realización de demandas utilitarias. Siguiendo la mejor tradición académica, la composición sirve a la expresión de un contenido simbólico denominado carácter. La expresión del carácter sería la representación física del programa, la fuente legítima de la variedad arquitectónica de acuerdo a Guadet[2]. Guadet definió al carácter como la "identidad entre la impresión arquitectónica y la impresión moral del programa", o la identidad entre el efecto producido por el edificio sobre el observador y el efecto moral producido por el

[1]Las similitudes son llamativas; si Costa y Niemeyer leyeron **Kunstgeschichte Grundbegriffe** de Heinrich Wölfflin (1915) es algo que está fuera de la cuestión.

[2]**Cfr. Eléments et Theorie de l'Architecture,** op. cit.





2/2a/2b
Pabellón Brasileño en la Feria Mundial de Nueva York, EE.UU., 1939, de los arquitectos Lucio Costa y Oscar Niemeyer. Vista general, plantas baja y alta.

2b

programa de edificación sobre el arquitecto; moral refiriéndose, en ambos casos, a la naturaleza intelectual y espiritual del efecto y sus lazos con la conducta socialmente correcta, si no virtuosa. Como Quatremére de Quincy había escrito un siglo antes, la expresión del carácter era el arte de hacer evidente con formas materiales los propósitos complejos y los valores interrelacionados que distinguen a cada tipo de edificio en la sociedad[1]. Un palacio de gobierno no debería parecer una catedral, una catedral no debería parecer una capilla, una capilla no debería aparecer como una residencia urbana, una residencia urbana no debería ser confundida con un albergue de montaña, y así sucesivamente. En su memoria del Ministerio, Costa dice que los parasoles fueron adaptados para proteger la fachada norte, porque celosías o cortinas le darían el vulgar aspecto de un edificio de departamentos[2].

La insistencia en la representación no significaba, sin embargo, restarle importancia a la operación. Operación allanada a la que se daba por entendida; y realmente ambas, operación y representación, eran facilitadas cuando el programa era dividido en sectores internamente homogéneos y el edificio era planificado como un conjunto de volúmenes que se correspondían con aquellos. El partido del prisma simple no permitía un retrato tan directo de la fisiología del edificio, ni podía ser tomado como respuesta directa en programas excepcionales, en los que la repetición de la unidad no era una consideración central, y en sitios relativamente abiertos cuya fuerza distaba de ser arrolladora[3]. La multiplicación volumétrica refleja y articula la división programática con una pequeña ayuda de la transparencia. Esta expone al prisma más alto del Ministerio como volumen de oficina y un lado de su ala inferior como una galería de exhibición. Si las paredes opacas sobre el otro lado evidencian un auditorio, la superestructura opaca sugiere salas de máquina y tanques de agua, pero no sorprende a nadie que el restaurant se junte allí con las terrazas. En el Pabellón Brasileño no es demasiado difícil reconocer que el prisma serpenteante cobija al hall principal de exhibición, que el volumen trapezoidal es nuevamente un auditorio, que el restaurant ocupa los *pilotis* junto a un espacio adicional de exhibición. El ático escalonado del Hotel Ouro Preto dispone un ritmo seriado uniforme a tono con la repetición de las habitaciones de huéspedes en su interior. Su base en pendiente está claramente dedicada a los servicios, rampa y escalera externa, partiendo sin duda hacia el nivel de recepción. El salón de juego acristalado y el salón de baile están opuestos a las áreas de servicio en el Casino de Pampulha. En el Club Náutico la multiplicación volumétrica separa visualmente las habitaciones públicas de aquellas que son para el trabajo. En la Capilla, se diferencia la nave del altar y la sacristía. En el Hotel Friburgose señalan en forma obvia los lugares privados, los sociales y

[1]Quatremére de Quincy escribió un ensayo de 50 páginas para la entrada "Carácter" de la **Encyclopédie Méthodique. Architecture, 1788-** 1825. Una versión compendiada apareció en su **Dictionaíre Historique de** 1832. La **Encyclopédie** fue uno de los libros que Grandjean de Montigny trajo a Río.

[2]Cfr. las memorias sobre el Ministerio, en **Sobre Arquitetura,** op. cit.

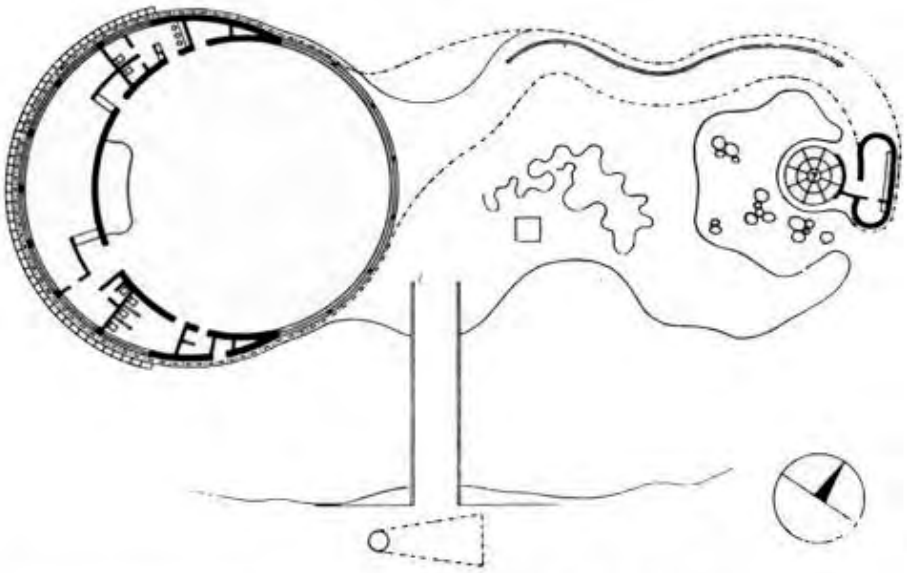
[3]El Ministerio ocupa una manzana entera en el centro de Río. El lote del Pabellón erais mitad de una manzana; Ouro Preto era grande a despecho de la compleja topografía; el Hotel Friburgo está en un enorme parque y Pampulha fue diseñado antes que el desarrollo residencial vecino.

los de servicio.

Por otra parte, hacer que un palacio gubernamental parezca un palacio gubernamental implica aceptar un cierto grado de codificación cultural de la fisionomía del palacio de gobierno. El carácter programático o tipo que Quatremére llamó "relativo"[4] tendría que ser enraizado en un precedente y una convención, siendo un llamado tipológico o iconográfico la forma obvia de conducirlo. La creación de una sintaxis moderna geométrica y constructiva fue una reacción contra la ciega copia estilística y un llamado literalmente tipológico e iconográfico. Sin embargo, el trabajo de Corbusier demostró que la adopción de una sintaxis geométrica y constructiva no decidía ninguna alusión tipológica o iconográfica. Provista de *pilotis* y un pintoresco techo jardín, Domino podía desarrollarse figurativamente como el *piano nobile* de una versión moderna del *palazzo,* con su elevación tripartita; el espíritu de Versalles atisbaba oculto bajo el partido fragmentado del Palacio de la Liga de las Naciones. La lección no se perdió en Costa y Niemeyer. La planimetría en forma de H erosionada de la fachada tripartita del Ministerio sigue la guía de la Liga de las Naciones tanto como se involucre a la fragmentación del precedente real; pero a ello le agrega la duplicación del precedente y su ubicación a cada lado. Los patios pavimentados de adelante enfrentan las casi clásicas columnatas de un pórtico que se ve casi clásicamente enmarcado por ciegos volúmenes; un magnífico hall hipóstilo donde los ecos de los templos egipcios, ilustrados en **Vers une Architecture** bajo la influencia de Choisy, reverberan débilmente. El prisma serpenteante del Pabellón Brasileño podría ser una parte de la megaestructura para Río de Le Corbusier. El hall, el auditorio trapezoidal, la *loggia* de acceso re-proponen entre ellos la configuración sólido-vacío-sólido de la planta baja del Ministerio que, simultáneamente, traía reminiscencias de las galerías centrales del pasado colonial brasileño, tampoco alejadas de los sobretonos palladianos. Las celosías del tipo de Mies en los *pilotis* rinden tributo al Pabellón de Barcelona; la rampa de acceso que conduce al *piano nobile* era un rasgo común de los fuertes brasileños y de las municipalidades del siglo XVIII en los terrenos montañosos. El aura de pabellón público está confirmada por la vista desde el jardín; el colosal orden de *palazzo,* está presentado primero a la manera de una casa de las plantaciones brasileñas de la colonia y su capilla, y luego como la romántica parte trasera de un *hôtel* francés, una de cuyas alas se transforma en una sucesión de *fabriques* pintorescas. La grilla cuadrada y el *treillage* de madera azul empotrado en el ático escalonado del Hotel Ouro Preto se inclinan ante el esqueleto de madera que subyace a la mayoría de las paredes de los edificios vecinos, tanto como ante los molinos coloniales tradicionales. Columnatas colosales articulan las pretensiones finales del *grand palace,* donde la secuencia sólido-

[4]Quatremére distinguía entre "carácter relativo ", "carácter esencial" y "carácter distintivo", calificación que Donald Drew Egbert reemplaza con "carácter tipo", "carácter genérico" y "carácter accidental" en **The Beaux-Arts Tradition in French Architecture, Princeton,** 1980. El carácter esencial y el genérico se refieren a cualidades y rasgos independientes de un sitio y un programa particulares; el carácter distintivo y el accidental se refieren a particularidades específicas del sitio y el programa o al genio personal del arquitecto. Guadet propone una clasificación de dos niveles en conexión con el programa mismo (sitio y emplazamiento modificando el programa) y al *Zeitgeist* (también presumiblemente modificado por el clima y el sitio).

Villa
Casa de Baile en Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1942, obra de Oscar Niemeyer. *Planta y vista parcial.*



Fa

vacío-sólido es reinterpretada en cristal. El mucho más pequeño Hotel de Friburgo recuerda al*connaisseur* que el Pabellón Suizo era primero un albergue, pero mezcla referencias por la diversa disposiciónde la *loggia* central abierta y los pabellones laterales de cristal, agregando balcones a la fachada del parque en la parte trasera y luciendo una estructura de madera y piedras cubierta por un techo de tejas de una pendiente que alude a Errázuriz o Mathes. El conjunto se adecua claramente a un lugar montañoso resuelto para cobijar la incursión de una *intelligentsia* tributaria de una naturaleza virgen. El Casino parece una villa lujosamente moderna, el Club Náutico es una casa-bote, el Salón de Baile una cabaña primitiva. La Capilla tiene alusiones al hangar de Freyssinet en Orly, con su arco parabólico que se eleva desde el suelo para dar la idea de iglesia.

El recuerdo tipológico e iconográfico podría y debería estar engarzado en la tradición académica mediante la expresión fisionómica diferenciada, actuando como explicación de los atributos del edificio y como la afirmación del modo apropiado de comportamiento que debería lograr. Costa señalará que la severidad dórica del Ministerio contrasta con la elegancia y la gracia jónicas del Pabellón[1]; la violenta contradicción entre las fachadas a la calle y al jardín en el Pabellón sugiere, precisamente, que la última deba ser tomada posiblemente como una cortina teatral en función durante la corta temporada del edificio en la Feria. Los edificios extendidos y la estructura de madera dan énfasis a la moderna rusticidad del Hotel Friburgo, mientras la formalidad urbana prevalece en Ouro Preto. El Casino de Pampulha es mundano, la Capilla se ve elevada y provista de un amenazante campanario. Contra el fornido y tenso garbo del Club Náutico, el Salón de Baile parece rotundamente femenino y primario.

La preocupación por la tradición académica, en función de un discurso arquitectónico sobre los rasgos distintivos del programa, coexistió con la preocupación por un discurso arquitectónico más general. Lo que Quatremére llamó expresión del carácter "esencial", Guadet lo transformó en la expresión de la identidad distintiva de la civilización en cada siglo. Guadet se refirió a ella como el "programa de programas"; los arquitectos modernos lo tradujeron como fidelidad al *Zeitgeist*. Los esfuerzos de Corbusier hacia la caracterización arquitectónica de tipos edilicios tradicionales o sin precedentes en la edad de la máquina, fueron parte esencial de sus esfuerzos hacia la caracterización arquitectónica de los rasgos distintivos de la Edad. El argumento de Costa acerca de que la arquitectura de Corbusier era un verdadero estilo aplicable tanto a una casa como aun palacio en cualquier lugar, implicaba el reconocimiento de los elementos y principios aplicables establecidos por la renovación compositiva de Corbusier como característica del siglo XX y representativa de su identidad. Centrifugalidad, fragmentación, irregularidad, subversión, especificidad y ambigüedad prevalecían sin suprimir señales en la centralidad, completud, regularidad, continuidad, generalidad y claridad. La arquitectura de Corbusier sugería que el *Zeitgeist* se desarrolló sobre el debate

[1]Cfr. las memorias de Costa sobre el Pabellón, en el álbum conmemorativo **O Pavilháo Brasileiro na Feira Mundial de Nova Iorque,** Nueva York, 1939.

dialéctico[2]. Costa y Niemeyer estaban contentos de acordar y planear nuevas formas de aquel debate. El esquema de planta binuclear detrás de la secuencia sólido-vacío-sólido en fachada que sus edificios seminales exhiben en una forma o en otra, es una expresión inventiva de la moderna relación amor-odio con la centralidad. Lo mismo puede ser dicho de toda la composición de Pampulha, donde los edificios se sitúan en puntos privilegiados en la periferia de una "plaza" de agua que conecta pero no puede ejercer ninguna atracción centrípeta dada su materialidad, homogeneidad y medida. La interacción de opuestos es acentuada de nuevo socavando la primacía normativa del prisma puro por la usurpación y corrosión, más sin borrarla del todo. La alabanza o la condena de los edificios de Costa como "antirracionales" resulta inmotivada, excepto en términos de una identificación de racionalidad en la Edad de la Máquina con regularidad, ortogonalidad, repetición y "prisma puro", lo que es altamente cuestionado cuando se está dotado de pretensiones absolutistas[3].

Por último, pero no por eso menos importante, si el retrato del *Zeitgeist* cae dentro de la esfera de la caracterización esencial, lo mismo sucede con el retrato del *genius loci,* y la preocupación de Costa y Niemeyer por el *genius loci* está bien documentada. Referencias parisienses, vernaculares y constructivistas en el trabajo de Corbusier prueban que él tenía algo que decir sobre esto, cosa que hizo también a través de alusiones tipológicas e icono-gráficas. Costa y Niemeyer evocan específicas particularidades del sitio y de la disposición mediante la onomatopeya. Algunas veces es mecanicista: la superestructura naval del Ministerio enfrenta el puerto de la bahía de Guanabara; el Club Náutico de Pampulha tiene la forma de una casa-barco. Generalmente es naturalista: sutil para el hall hipóstilo del Ministerio, donde es posible que precisamente las palmeras imperiales de Río tan amadas por Le Corbusier se petrifiquen; un grado más explícitamente en el ideograma montañés que delinea la vieja fachada de atrás de la Capilla de Pampulha y en la configuración del Hotel Ouro Preto como una *géode* fraccionada. Intentos más generales para descubrir el lugar pueden ser vistos dependiendo de la metonimia. Exuberancia externa, porosidad, sabor barroco, simplicidad interna y razonado materialismo sensual son ofrecidos como atributos principales de esa tierra y de su "sonriente y honesta naturaleza"[4]. Era, en verdad, una mentira; sin embargo resultaba enternecedor, "una hermosa aparición enviada para ser un ornamento del momento".

Sea lo que fuere, el Ministerio, el Pabellón, el Gran Hotel, el Parque Hotel y Pampulha son productos cuidadosamente diseñados de un clima social altamente cultivado, cuya insistencia sobre los aspectos evolucionistas de la Arquitectura Moderna de Corbusier indicaba una cabal comprensión de la deuda de éste con la teoría académica[5]. Los primeros maestros modernos despreciaban la palabra composición; ella connotaba dependencia y manipulación

[2]Como lo sugiere Colin Rowe en el análisis seminal **The mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, Cambridge, 1978.** (Hay versión castellana).
[3]Giedion dice que Niemeyer abrió las puertas de la antirracionalidad; cfr. **The new Historicism,** 1956.

[4]Un cliché brasileño.
[5]Cfr. "Razões da Nova Arquitetura", op. cit.

deliberada de precedentes formales. El tabú que impusieron sobre la caracterización fue todavía más fuerte, ya que la caracterización pedía reconocimiento y manipulación deliberada de los significados convencionales con los cuales el tiempo y el uso habían investido aquellos precedentes formales, así fueran vistos en su concreta singularidad o como la abstracción de tipos y estilos. Estudios recientes han demostrado que composición y carácter no eran necesariamente los auspiciantes del conservatismo esterilizante durante el siglo XIX[6]. Quizá lo mismo pueda ser dicho sobre su rol en el siglo XX. Está claro ahora que, a despecho de protestas por lo contrario, la composición correcta era uno de los problemas clave de la temprana arquitectura moderna; pero esto fue así a causa de un compromiso con la caracterización apropiada que no se atrevía a dar su nombre. De todos modos, esta es una de las implicaciones de un corolario brasileño cuyos desarrollos sintácticos y cuya riqueza semántica no pueden ser apreciados plenamente fuera de esa perspectiva, y cuya influencia sobre el posterior trabajo de Corbusier es justamente una posible hipótesis a probar. Cualesquiera sean los méritos que los edificios que le dan forma puedan o no poseer, hay razones sustanciales suficientes para decir que no hay historia de la Arquitectura Moderna que se pueda realizar sin su estudio.

Traducción: Ethel Gorelik

---

[6]Cfr. Colin Rowe, "Character and Composition: some vicissitudes of the architectural vocabulary of the 19th century ", en The **mathematics of the Ideal Villa and Other Essays, op.** cit.; también el catálogo de la exhibición **MDMA, The Architecture of the Ecole des Beaux Arts,** Cambridge, 1977; Donald Drew Egbert, op. cit.; Robin Middleton, **The Beaux Arts and 19th** *century* **French Architecture,** Londres, 1980; **Oppositions, vol.** 8, Nueva York.

6

6
Casino y Yatch Club en Pampulha, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil, 1942, de Oscar Niemeyer. Croquis del autor.

7
Parque Hotel San Clemente en Nova Friburgo, Río de Janeiro, Brasil, 1944, obra de Lucio Costa. Vista general.

7

Las vecindades en la Ciudad de México

Carlos González Lobo

La intervención en favor de las organizaciones de damnificados por el sismo de septiembre de 1985-grupos cubiertos por el decreto expropiatorio del 11 de octubre del mismo año[1], que atendió prioritariamente a la población de escasos recursos de la zona Centro que habita en las llamadas vecindades- nos llevó a desarrollar una investigación histórica sobre el origen, evolución, transformaciones y carácter de esa tipología, a fin de preservar la identidad social de dichos barrios.

Como las acciones de rehabilitación habitacional se centraron en las vecindades, tanto por parte de las instituciones públicas como de los equipos de trabajo independientes, la característica de la intervención de los grupos de apoyo técnico (profesionales y universitarios) consistió en tratar de entender y respetar el contexto físico, social, cultural y arquitectónico de los habitantes de las vecindades y de los barrios populares centrales de la Ciudad de México. Tal el caso de Tepito, Morelos, Guerrero, Atlampa, Peralvillo, Valle Gómez, Doctores, Buenos Aires, Tránsito, Obrera y el propio Centro, localizados en el casco urbano colonial y en los antiguos barrios de indios así como en los ensanches que hacia el norte, nororiente, norponiente y suroriente sufrió la ciudad durante la primera etapa modernizadora (de 1855 hasta 1910). Es la zona tradicionalmente pobre de la ciudad, parte de ella conocida como la "herradura de tugurios"[2] y caracterizada por la tipología dominante de la vivienda comunitaria de renta (mayoritariamente congelada) denominada genéricamente "vecindades".

La gran mayoría de los proyectos presentados por los grupos de apoyo y las organizaciones independientes sostenían como criterio teórico: "Queremos conservas las vecindades,

Nace en la ciudad de México, México, en 1939. Se gradúa como arquitecto en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Universidad Nacional de México en 1964, obteniendo su Maestría en Arquitectura en la misma Escuela (1972). Desde 1976 a la fecha es profesor titular e investigador de tiempo completo en dicha casa de altos estudios. Miembro de la Comisión Organizadora del IV Encuentro de Arquitectura Latinoamericana realizado en Tlaxcala, México (1989).

Ha realizado numerosas publicaciones en medios especializados de su país y del extranjero destacándose, entre otros, los siguientes artículos: "Arquitectura en México durante la cuarta década: el maximato y el cardenismo" , Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico N° 22/23, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1982; "A la ricerca di una tecnología appropriata e appropriabile" , Tecnologia per lo sviluppo urbano e suburbano in America Latina, Ente de la Fiera di Bologna SAIE 87, Bolonia, 1987, y "Notas sobre una arquitectura pobre" y "Por una arquitectura apropiada y apropiable" , Informes de la Construcción, Instituto Eduardo Torroja, Consejo Superior de la Investigación Científica, Madrid, 1987 y 1988. Asimismo es coautor junto con Oscar Olea, de los libros Análisis y diseño lógico (Editorial Trillas, México, 1975) y Metodología del diseño (Editorial Trillas, México, 1987).

[1]Se expropiaron los predios en los que se asentaban inquilinatos humildes para que su población pudiese reinstalase, ahora cano propietaria, sin abandonar el barrio.

[2]El concepto ha sido desarrollado por el arquitecto Domingo García (**Iniciación al Urbanismo**, UNAM, México, 1961).

mejorándolas; pero no queremos palo mares". Esta frase apareció pintada en las bardas de los barrios damnificados desde octubre de 1985 y fue defendida ante el Comité Técnico de Concertación como juicio persuasivo, ya que en sus propuestas los habitantes reclamaban seguir siendo vecindades y rescatar los conceptos más ricos de éstas en lo comunitario, la calidad di vida y la configuración del contexto barrial. Por todo ello se hizo imperativo el estudio histórico de los antecedentes y de la evolución de la tipología en la ciudad, con miras a la fundamentación de las soluciones proyectuales y a su definición conceptual.

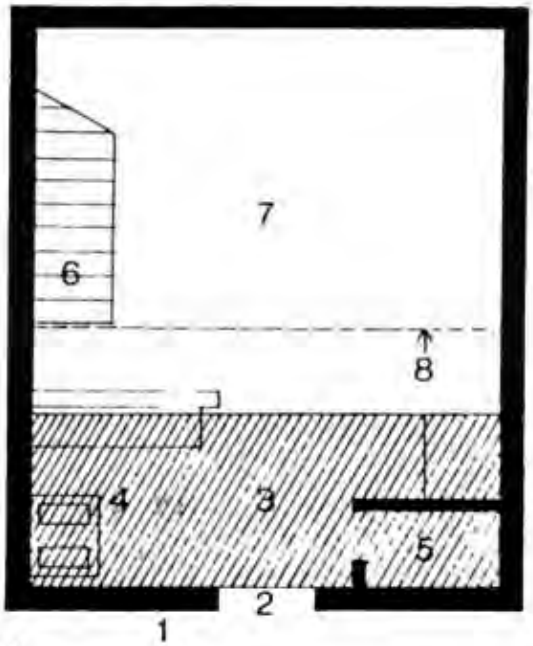
El tema central de las vecindades corre paralelo a la especulación urbana y es complementario del proceso modernizador del capitalismo mexicano (centralista, burgués y pro-industrial), que privilegió el desarrollo de la Ciudad de México ya desde el siglo XVIII (a partir de la llamada Modernización Borbónica[3]), a través de la interminable serie de luchas entre conservadores y liberales (1821 a 1867), durante el largo período de paz que va de Juárez al Porfiriato y, tras la gesta revolucionaria (1910-1920), hasta nuestros días.

Ya don Ignacio Castera, académico de Mérito, proyecta en 1782 una vecindad para extraer la máxima rentabilidad a un predio del primer fraccionamiento de la ciudad: México Nuevo[4], en las inmediaciones de la primera fábrica, la Real de Tabacos, llamada de la Ciudadela. En ella ya están presentes los elementos tipológicos propios de las vecindades: valoración de la banda del terreno que da a la calle con accesorias comerciales para aprovecharla fricción urbana; colocación de un eje circulatorio en el centro del predio que se constituye longitudinalmente en patio y pasillo de circulación, el que actúa como portón común y, a través de la transición del zaguán, da lugar a las viviendas abiertas a la calle en los altos de las accesorias y al mismo zaguán; además, tras la banda de mayor valor de renta, dos hileras de viviendas-cuarto (una a cada lado del patio-pasillo) que garantizaban la máxima rentabilidad de área habitable con el mínimo de circulación (espacio libre comunal e indiviso). En dicho proyecto también están ya presentes las instalaciones comunes y las escaleras centralizadas para las viviendas del segundo piso.

Hemos desarrollado esta larga descripción para demostrar que casi todas las características de la vecindad actual en la Ciudad de México eran ya dominadas proyectualmente desde fines del siglo XVIII. Esto, por lo demás, era producto de una larga tradición: el esquema compositivo "de patio", que coloca una serie de cuartos *en* torno de un patio central *(impluvium,* en la arquitectura romana), es parte importante de la tradición constructiva y arquitectónica novohispana. Asimismo, tanto en España como en México hay dos modelos de habitación popular: los "corrales", de origen moruno-andaluz, y los "cuarterios" de jacales. De ellos derivan (ya en pleno XVIII) los "corrales de jacales", "que consisten en hileras de cuartuchos o zaquizamis construidos en ambos linderos laterales del predio, dejando entre ellos, al centro, una calle o patio donde se realizan la mayor parte de las

[3]Ver Alejandra Moreno Toscano, **Ciudad de México. Ensayo de construcción de una Historia**, SEP-INAH, México, 1978, p. 17.
[4]Compárese la solución de Castera, francamente especulativa, con la de A. Guerrero y Torres en la vecindad anexa al palacio de Santiago de Calimaya.

1

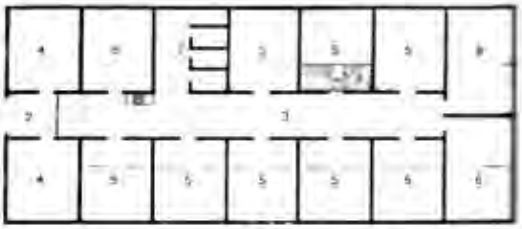


1
Cuarto "redondo" único con azotehuela (área de servicio) y tapanco (al tillo), desarrollado en vecindades de comienzos de siglo.
1 Patio; 2 acceso; 3 azotehuela; 4 cocina; 5 baño; 6 escalera; 7 sala-comedor; 8 dormitorio (en tapanco). Planta.

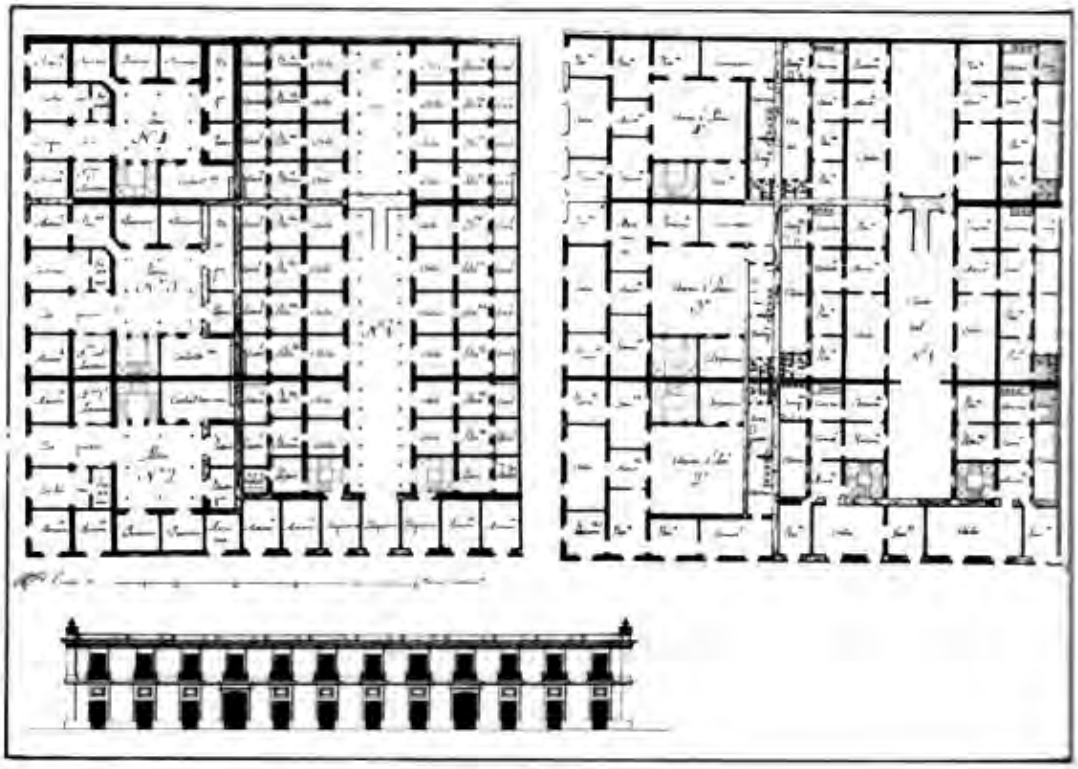
2
Planta de una vecindad típica.
1 Calle; 2 acceso (zaguán); 3 patio; 4 viviendas principales; 5 cuartos redondos; 6 cuartos mayores; 7 baños comunes; 8 lavaderos comunes.

3
Viviendas de renta para la iglesia de Loreto, México D.F., México, 1796, obra del arquitecto-académico Ignacio Costera. Plantas baja y alta y fachada sobre la plaza de Loreto.

2



3



actividades de las familias: se lava y se tiende, se recibe, se baila, se pelea y se efectúan los velorios..."[1]

Durante la primera mitad del siglo XIX, época de desajustes y cambio de hegemonías, la Ciudad de México sólo crece hacia el interior de su estructura urbana. La mitad de las fincas urbanas son propiedad de la Iglesia[2], por lo que ésta se constituye, frente a la población pobre y media citadina, en la gran rentista, con la consiguiente influencia en términos políticos y una importante presencia económica en las condiciones de desarrollo.

Las casonas señoriales heredadas o depositadas en manos eclesiásticas se transforman en casas de inquilinato y vecindades, y aún las encontramos (aunque muy alteradas en lo interno) en el área del Centro Histórico, sien do algunas motivo de proyectos de reutilización y preservación por parte de los grupos independientes en el tratado de Concertación. La propiedad de la Iglesia fue finalmente objeto de la lucha política por la desamortización de los bienes de manos muertas en 1832, 1847 1855, ya durante la Reforma (ley Lerdo)[3].

Fue así que la propiedad pasó a manos de particulares puso en movimiento un mercado que, al acumular capitales, pudo invertirlos en la transformación urbana[4]**.** Los proyectos de fraccionamiento (colonias) que expande la ciudad hacia el sur y el poniente son de esos años (1853-1860), aunque el arranque de las obras sólo se inicie en 1867, con la restauración de la República, y éstas continúen aun desarrollándose en 1910. Será precisamente en este período cuando se genere la denominación de "vecindades", aplicándose a dos tipos de vivienda[5]:

" ...A los conjuntos de cuartuchos mezquinos en los que se hacinaban numerosas familias, formados en torno a los patios de viejos caserones de la ciudad a medida que éstos degeneraban o eran abandonados por sus dueños" (que se mudaban a las colonias residenciales). "...Esta misma designación se aplicó a cierto tipo de viviendas multifamiliares humildes o míseras que se construyeron en los barrios y, más tarde, en las colonias nuevas..." "...La mayor parte de las vecindades era de una sola planta, aunque también se construían de dos pisos; algunas con dos o más patios y otras con sólo uno, de tierra, en el cual en años posteriores se situaron los lavaderos." "...Las primeras (de una sola planta) tomaron como modelo las vecindades que existían en los barrios, y las de dos plantas parecen inspiradas en las vecindades del Centro."

Los rasgos comunes a todas las vecindades, a principios de este siglo, son los siguientes: a) la disposición de todas las habitaciones en una o dos plantas, a lo largo o en torno de uno o varios patios; b) la escasa superficie habitable y limitaciones espaciales conexas; c) la carencia de servicios de agua y drenaje, o el carácter común de éstos; d) la pobreza de los materiales empleados en la construcción, así como su fácil

[1]Ver Guillermo Prieto, **México de mi tiempo**.
[2]Op. cit. (3): A. Moreno Toscano, p. 69; M. Dolores Morales, p. 71 y SS.
[3]Op. cit. (3), pp. 69 y 70.
[4]Op. cit. (3), pp. 98 y 99.
[5]Ver Vicente Martín, Arquitectura doméstica de la Ciudad de México. 1890-1925, UNAM, México, 1981, p. 104 y ss.

deterioro, y e) la relación social de las habitaciones entre sí, y la de éstas con la calle.

Los antedichos son los elementos analógicos que permiten englobar las diversas soluciones bajo la denominación genérica de vecindades, pero ya desde el último cuarto del siglo XIX se diferencian -según la clase social que las puede rentar[6] : a) las vecindades de las casonas del Centro, que albergaban a la servidumbre doméstica (que en 1850 representaba el 27,8% de la población urbana) y a los empleados, estudiantes y militares (don Porfirio Díaz, antes de 1862, vivía en una vecindad del Centro); b) las vecindades de los barrios construidas ex-profeso, la mayoría de una sola planta, y habitadas por los restos de los gremios artesanales y por el creciente sector de los trabajadores[7].

Sin embargo, a fines de dicho siglo las vecindades de las colonias (que tomaron por modelos las del Centro y los barrios) comenzaron a diversificarse en tres tipos de variantes, para satisfacer las necesidades de vivienda de los distintos estratos de la clase baja. Según don Vicente Martín se pueden encontrar tres categorías de vecindades: míseras, humildes y decorosas. La vecindad mísera corresponde a la que sólo ofrece cuartos redondos en torno de un patio-pasillo, con área aproximada de 12 m2. La vecindad humilde se caracteriza por poseer cuartos redondos dotados con un tapanco o altillo que casi duplica su superficie, además de estar antecedidos por una azotehuela o pequeño patio de servicio, con lo que cada familia utiliza un área de unos 30 m2. La vecindad decorosa, a su vez, debe su apelativo a que ofrece a sus habitantes entre dos y tres habitaciones y una azotehuela más amplia, con una superficie de aproximadamente 45 m2, pudiendo destinar las habitaciones, "con el decoro debido", a separar las funciones de estar, recibir y cocinar de las de dormir, así como incorporar en la azotehuela los servicios sanitario y de lavado[8].

Lo expresado lleva a caracterizar también el uso intensivo del patio: central para las vecindades míseras y de mero tránsito (y para ocasionales fiestas tradicionales) en las decorosas. Asimismo varía la utilización del zaguán: simple espacio de transición entre los muros de los locales a la calle del primer módulo en las míseras; techado, con altar y ocasionalmente una banca, lugar de chismes y novios que se despiden en las vecindades humildes, e incluyendo un cuartucho destinado a la portería en las decorosas.

Por último, debemos anotar la sutil diferencia tipológica de "el estar en el espacio". Las habitaciones, según su ubicación, poseen diversas categorías: las de mayor calificación son aquellas que dan a la calle y tienen "entrada propia", así como las de los altos que abren a la calle. Por lo demás, siempre las más próximas a la calle son superiores respecto de las del fondo, "junto a los lavaderos". Cuando hay dos plantas, los cuartos de los altos son de nivel social "más elevado", mientras que los cuerpos de escalera van descalificando, conforme se entra, a las habitaciones de más atrás: las del segundo,

[6]Ver COPEVI, "La vivienda y la segregación urbana", en **La producción de vivienda urbana en México**, COPEVI, México, pp. 36 y 37.
[7]Op. cit. (3): Adriana López Monjardín, pp. 56a 66.

[8]Tomado de las notas sobre las vecindades del estudio de la arquitecta María Eugenia Hurtado para el Taller "José Revueltas" de la UNAM, México.

4
Pasaje comercial El Parián, Colonia Roma, México D.F., México, c. 1925. Vecindad con comercios en planta baja. Vista parcial.

tercero y "quinto patio".

La extensión dedicada al período 1867-1925 se debe a que la inmensa mayoría de las vecindades de los barrios y colonias de la ciudad son de tal época, y a que la definición tipológica y las categorías socioeconómicas que las diferencian se desarrollaron durante dicho lapso. Veamos, finalmente, las dos últimas etapas de las vecindades: la que va desde la Revolución al gobierno del general Lázaro Cárdenas y la que abarca desde la Congelación de Rentas hasta el sismo de septiembre de 1985.

Los cambios que sufrirán las vecindades desde la Revolución Mexicana hasta nuestros días serán producto de la evolución interna de las mismas, mientras que la construcción de nuevos conjuntos está muy localizada entre 1920 y 1943, año en que la Ley de Congelación de Rentas inhibió la construcción de vivienda destinada a tal fin[1] y, en particular, obligó a las clases populares a tender hacia otras soluciones alternativas: la localización en las colonias periféricas -por medio de la invasión de predios-, el "paracaidismo"[2] o la transferencia irregular de terrenos rurales ejidales[3].

Durante los años que permitieron la consolidación del nuevo modelo de desarrollo mexicano la extensión de la ciudad fue progresiva y expansiva, ligándose las vecindades nuevas a los crecimientos graduales en las inmediaciones de las zonas de trabajo. Así vemos cómo las vecindades, entre 1925 y 1950, se extenderán hacia los barrios de Santa María Atlampa, Peralvillo, Valle GómezPenitenciaría, Obrera, Doctores, Buenos Aires, Escandón, Tacubaya, Santa Fe, Tacuba, San Pedro de los Pinos y Azcapotzalco. En los conjuntos de este período surgen algunas nuevas características que se agregan a la tipología ya descripta:

1. Se introduce el uso de nuevos materiales en la construcción especulativa para los sectores populares: muros de ladrillo reducidos a 0.14 m. de espesor por la incorporación de refuerzos verticales y horizontales de concreto armado; persistencia del uso de viguería con terrado[4], aunque irá siendo sustituida por la bóveda catalana y, finalmente, por la losa de concreto armado de 0.10m.

2. Se incluyen progresivamente servicios de agua potable y drenaje. En un primer momento (aproximadamente de 1930 a 1950) el agua será comunitaria, en el patio, dando lugar a los lavaderos comunes de poética memoria popular (chismes de lavadero, lenguaje de lavadero, etcétera). Aparecen también los retretes en hilera, comunitarios, e incluso duchas con *boiler* (calentador a leña).

3. En la mayoría de las vecindades míseras los habitantes y los dueños legalizan el crecimiento expansivo del cuarto redondo hacia el tramo de patio inmediato al cuarto, construyendo muretes

[1]Op. cit (10): "Análisis del comportamiento del mercado de bienes raíces en la zona metropolitana de la Ciudad de México", p. 66.
[2]En la Ciudad de México se designa "paracaidismo" a la acción de instalarse subrepticiamente y de forma individual en un terreno baldío.
[3]En México, después de la Revolución de 1910, se realizó la Reforma Agraria que enajenó los latifundios transformándolos en terrenos de propiedad social denominados ejidos, con un usufructo destinado exclusivamente a labores agrícolas.

[4]Sobretecho de tierra.

para configurar la ansiada azotehuela que, mediante el incremento de superficie, posibilita el "ascenso social" al mismo tiempo que el de la renta de la vecindad, que se torna así de mísera en humilde.

4. En la mayoría de las vecindades humildes se introducen los servicios en las azotehuelas, dividiéndolas en tres áreas: una central (fuente de iluminación, acceso y patio) y dos laterales, con la cocina a un lado y el baño con inodoro (y a veces ducha) y el lavadero al otro, aprovechando el agua y el drenaje ya instalados. Con esto las vecindades ascienden otro escalón más hacia la categoría de "decorosas", aumentando así su renta.

5. En las vecindades humildes de la "herradura de tugurios" se sustituyen ocasionalmente los techos de los cuartos redondos por bóvedas o losas macizas, levantándose conjuntos de dos plantas y apareciendo una variante de vecindad mísera moderna en el segundo piso. Se trata de una unidad de habitación de dos locales: en uno se ubica el sanitario y la cocina y en el otro, al que se accede desde el primero, un cuarto redondo sin tapanco La luz y la ventilación se proveen a través de un cogedor, con lo que la privacidad de la azotehuela desaparece.

6. En algunas vecindades la banda que da a la calle es demolida y sustituida por un edificio de departamentos de tres, cuatro y hasta cinco pisos. Tal será por entonces la nueva manera de especular con las rentas de la clase media baja, que aspira a un modo de vida decoroso. Esta tipología conservará el acceso central bajo la forma de un túnel que comunica con la parte posterior del predio, donde subsiste la vecindad original.

A partir de la Ley de Congelación de Rentas el futuro de la tipología se torna parte de la "involución urbana" que ha estudiado cabalmente el arquitecto Angel Mercado. Los propietarios (cuyas ganancias se desploman progresivamente hasta llegar a rentas ridículas, inferiores al costo de una cajetilla de cigarrillos hacia 1985) dejarán que los edificios se deterioren y aun contribuirán a acelerar su ruina con lo que cada año, desde los 60y especialmente en la época de lluvias, se producen periódicos derrumbes de techos[5]. Tales condiciones fueron, en gran parte, las que prepararon el escenario para el desastre en el sismo de 1985. Sólo en la Colonia Guerrero, entre 1960 y 1970, 3.100 unidades de tipo vecindad habían sido demolidas o desocupadas por daños, y esto representaba el 18,8% del total de viviendas de la Colonia.

Finalmente, los cambios del nivel de aspiraciones que generó la economía de posguerra en México, durante el período del presidente Miguel Alemán, hicieron que se abandonara el uso de la tipología de vecindad, la que en adelante quedó como imagen de un modo pasado de resolver la alternativa habitacional popular. Los departamentos en unidades habitacionales de interés social (institucionales o de especulación privada) y el crecimiento desaforado de las colonias populares, unidos a las mejoras en los sistemas de transporte público y privado, tomaron desde entonces la iniciativa para la Ciudad de México como nuevas formas de resolución para la vivienda de los sectores populares.

[5]Op. cit. (10), pp. 55 y 56.

5

5
Vecindad con edificio de apartamentos al frente en Amsterdam 266, Colonia Hipódromo, México D.F., México, 1929, construida por E. y R. Cárdena en clave Historicista-Decó. Vista del frente.

6
Vecindad en Lerdo 157, México D.F., México. Nuevo diseño con respeto del patrón tipológico. Vista parcial de la circulación común.

7
Vecindad en Colonia Doctores, México D.F., México. Vista de los lavaderos comunitarios.

6

7

Sin embargo, hoy que la ciudad de la sociedad de masas nos alcanza, la tipología de vecindad vuelve a ofrecer sus innegables atractivos: vivienda unifamiliar sobre el suelo, con posibilidad de ampliación hasta tres niveles sin cambios significativos en la cimentación inicial, que permite una alta densidad de población y que puede concebirse como una unidad crecedora que parte de la casa semilla hasta convertirse en una vivienda terminada de tres o cuatro dormitorios con dos baños, con el agregado de una muy buena calidad de vida habitable a nivel barrial. Estas notas, entonces, proponen traer a la reflexión la recuperación de una tipología con identidad urbana y arraigo popular que, en nuestros países, resulta hoy de imprescindible estudio y aliento.

Apéndice

El **Apéndice** tiene por objetivo la publicación de trabajos realizados por investigadores iberoamericanos en torno a temas radicados fuera de nuestra área geográfica. Con el cuidado académico que esto supone por obvios motivos, esta sección procurará dar cabida a reflexiones sobre la cultura arquitectónica universal que permitan, a su vez, una más profunda comprensión de nuestra propia problemática.

Se trata, además, de aprovechar para nosotros mismos la tarea de investigadores latinoamericanos residentes fuera de sus países (no siempre por su propia voluntad), así como los trabajos que tantos de nuestros jóvenes estudiosos realizan en calidad de ejercitaciones de posgrado en centros académicos internacionales. Si las respuestas son las preguntas y el objeto de análisis cambia con el observador, a no dudar que el Partenón, el templo de Kyoto o Luxor esperan de nuestras interrogaciones para ir completando su existencia.

En este caso, se publica un fragmento de la investigación que sobre la obra de Vittore Carpaccio realizara la arquitecta Mercedes Daguerre, investigadora de este Instituto, teniendo como sede al Dipartimento di Storia dell' Architettura del Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Italia, bajo la guía del profesor Manfredo Tafuri.

Arquitectura como pintura. Vittore Carpaccio: "renovatio" e imagen en la Venecia del 400*

Mercedes Daguerre

"Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé,l
a quale non é abro che un poco di colore
con certo artificio poste copra una tavola, sia tanto simile,
in quello atto ch'egli la fa, a quella la quale natura
ha prodotta e naturalmente in quello atto si dispone,
che essa possa gli occhi de'riguardanti o in parte
o in tutto ingannare, facendo di sé credere
che ella sia quello che ella non é..."

G. Boccaccio

Si es indudable que la historia debe ser indagada en sus conflictos, prestando particular atención a aquellos individuos que por ejercer un determinado rol profesional se encuentran en el **campo de batalla**, revelándose portadores de múltiples fuerzas de resistencia o de conquista, resulta también evidente que, bajo esta óptica, el caso de Vittore Carpaccio adquiere un perfil emblemático.

La mayor parte de los sistemas ideológicos del pasado han dejado indicios tenues o alterados; sólo los grupos dirigentes han tenido la posibilidad de mostrar abiertamente la propia ideología y, aun así, las imágenes son generalmente fragmentarias, ya que no constituyen una expresión deliberada[1](imágenes que, en este caso, trataremos de revelar captando sus silencios y aquellas dimensiones no expresables para los hombres del 400, porque sus propios esquemas de representación de la realidad se lo impedían). Es así que este análisis de la pintura carpaccesca no se limitará a la arquitectura en el cuadro sino que, a partir de ella, intentará interpretar todas las estratificaciones posibles de la obra en construcciones sucesivas destinadas a reproducirse y confrontarse con eventos sólo aparentemente externos. De este modo, en vez de resolver las complicaciones del texto en la belleza como valor, se propone construir cognoscitivamente el texto como "sistema contradictorio"[2].

Pero, ¿por qué analizar la arquitectura en el cuadro? G. Duby ha notado que, en el pasado, las representaciones figurativas han sido armas

---

Este artículo es parte de un *trabajo de investigación desarrollado bajo la dirección del profesor Manfredo Tafuri en el Dipartimento di StorkArchitettura del Instituto Universitario di Architettura di Venezia (IUAY).*

Mercedes Daguerre nace en Balcarce, Buenos Aires, Argentina, en 1957. Se gradúa como arquitecta en la *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata (1981). Becaria del Instituto halo-Latinoamericano (1982-83), realizó estudios en el Departamento de Historia del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, casa de altos estudios en la que se desempeña como investigadora hasta 1988. Actualmente cumple la misma función en el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Asimismo, es investigadora del CESCA (Centro de Estudios de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires).*

[1]Cfr. G. Duby, "Storia sociale e ideologie delle sovieta", en AA.VV., **Fare storia temi e metodi della nueva storiografia**, Turín, 1981, pp. 123 a 127.

[2]F. Rolla, **La critica freudiana**, Milán, 1977, p. 52; del mismo autor, "**Critica Storia**", en AA. VV., Critica e Storla, Venecia, 1980, p. 26; véase también A Foscari, M.Tafuri. **L'armonia e i conflitti. La chiesa de San Francesco della Vigna nena Venezia del '500**, Turín, 1983, p. 4.

de defensa y de agresión de singular importancia; por lo tanto, considerar a Vittore Carpaccio en relación con la problemática arquitectónica de su tiempo constituye una estimulante operación de reflexión crítica[3]. A través de la identificación de las imágenes arquitectónicas utilizadas en sus magníficas "escenografías", buscando las probables consonancias entre un lenguaje pictórico y las características estilísticas de la producción arquitectónica de esos años, o estudiando su participación concreta y cualitativa en la determinación de un espacio, se podría no sólo reconocer la cualidad, estructura y significado de sus arquitecturas sino, también, construir (una vez hecho el desmontaje) una de las tantas imágenes del mito que Venecia ha reivindicado a través del tiempo. Mito cuya definición no es unitaria, de valor inmóvil y perenne, sino que debe ser concebido como un evento dinámico y contradictorio en relación dialéctica con el mutar de circunstancias y decisiones políticas[4].

La esquemática definición de Carpaccio debida a la crítica tradicional (el "pintor del milagro", de la "evocación fantástica"[5]), se cuestiona según una nueva interpretación: Carpaccio "intelectual". Personaje que entra en relación con la cultura figurativa de su tiempo a través de la propia cultura literaria, lingüística y musical, presente en su pintura y en sus probables contactos con personalidades del nivel de Ermolao Batbaro o Luca Paccioli.

Su pintura como portadora de modelos de "vanguardia" en una culta relación entre pintor y comitente, y aun con un sistema tardomedieval en la organización de su *boltega*[6]. Contradicción normal y significativa en una construcción histórica que rechaza la concepción limitada del "artista" como fenómeno individual, y lo asume en las manifestaciones de una problemática típica del tardo 400. Se trata, entonces, de iluminar el rol que su pintura puede haber tenido dentro de un periodo (y de un programa) complejo y rico de relaciones entre el primer Humanismo y los centros de poder. Sin embargo, no es posible realizar estas consideraciones prescindiendo del análisis de un período de la historia de Venecia individualizado entre dos acontecimientos traumáticos: la caída de Constantinopla (1453) y la derrota de Agnadello (1509); en el curso del cual transformaciones institucionales y económicas provocan una tensión histórica entre el tradicional *Stato da mare* y la formación y consolidación de un incipiente *Stato da terra* que altera la estabilidad interna de la República, configurando una polarización de facciones políticas precisas.

---

[3]G. Duby, op. cit.p. 126; L Puppi, "Giorgione e l'architettura", en **Giorgione I' umanesimo veneziano**, Florencia, 1981, pp. 343 a 368.

[4]El mito de Venecia ha sido cuidadosamente construido en el transcurso del tiempo a través de diferentes representaciones (artísticas, historiográficos, religiosas); mito de su excepcionalidad, de su buen gobierno, de su sacralidad, de la "armonía" de sus instituciones. Significados simbólicos que contribuyen a definir la propia estructura urbana y arquitectónica corno continuidad sacralizada en sus orígenes. Cfr. L Puppi, "Verso Gerusalemme", en **Verso Gerusalemme, immagini e temí di urbanística e di architettura simbolice fra il XIVe il XVIII sec**., Roma, 1982; sobre el "mito "de Venecia, véase G. Fasoli, "Nascita di un mito", en Studi storici in onore di Gloacchino Voipe, Vol. 1, Florencia, 1958, pp. 455 a 478; F. Gaeta,"L' idea di Venezia", en Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al Concilio di Trento, Vicenza, 1981, Vol III, pp. 565 a 641.

[5]Para una bibliografía crítica de V. Carpaccio, véase P. Zampetti, **Vittore Carpacccio lo. Catalogo della mostra**, Venecia, 1963; sobre Carpaccio "intelectual", G. Perocco, **L'opera completa de Carpaccio, Classici dell'arte**, Milán, 1967; V. Sgarbi, Carpaccio, Bolonia, 1979.

[6]Sobre el método de trabajo de su *borrega,* M. Muraro, **I disegni di Vittore** Carpaccio, Florencia, 1977.

La política expansionista desarrollada por el dux Foscari (1423-1457) compromete el equilibrio italiano, produciendo reacciones en el resto de los estados (posteriormente aliados en la Liga de Cambrai) y en sectores del patriciado, que ven en peligro el intercambio comercial con Oriente y alterada la tradicional vocación marítima de Venecia. Estos cambios en la sociedad véneta determinan una clara tendencia ideológica: un metafórico "partido de la paz" que, en oposición a la política imperial, agrupa a las más potentes familias patricias (comitentes de Carpaccio y de Mauro Codussi) con el ambiente camaldolese, en un proyecto de República reestructurada a partir de la ratio humanista. *Elite* de refinada cultura clásica al servicio de un programa implícito en la magnificencia de la *renovado urbis,* que lleva a Codussi a intervenir en sitios simbólicos de la ciudad lagunar: San Michelein Isola, San Zaccaria, Santa Maria Formosa, San Giovanni Crisostomo. Matriz albertiana y *exemplum* marciano en un *revival* neobizantino que liga a Codussi con Carpaccio, reafirmando la especificidad del rol tradicional de la ciudad, enfatizando la continuidad y mostrándose como alternativa a las escasas representaciones neoimperiales que celebran a Venecia como *altera Roma*[7]. Operación de refundación que resulta evidente en la obra arquitectónica de Codussi, pero que no excluye ambientes o personajes, traspasa límites figurativos y se presenta en textos históricos, políticos y literarios o en la *misma* política editorial de Aldo Manunzio[8].

Distintas manifestaciones estructuran un programa de *translatio Impera* que, ante la caída de Constantinopla, ve en Venecia la "natural" *heredera* de Bizancio como capital del Imperio de Oriente, confirmando su vocación cristiana en la simultánea identificación con Jerusalén[9]. Mecanismo que sería fortalecido a través de pacificas relaciones internacionales, en una organización armónica de la República y con un Humanismo dirigido hacia una profunda renovación científica[10].

La misma intensidad intelectual acerca la arquitectura de Codussi a la pintura de Carpaccio, pero la segunda goza de una licencia particular: la capacidad de asimilar reclamos de otras disciplinas. Ambas agregan a esta alta cultura una clientela precisa: las Escuelas y, a través de ellas, identificables familias protectoras. Las Escuelas eran confraternidades religiosas que agrupaban a sus miembros por oficio o nacionalidad. Estas asociaciones caritativas cumplían un rol preciso en la distribución del poder y funcionaban como un singular "dispositivo social", instrumento del patriciado para el control de la pobreza y la marginalidad[11].

[7]Para las referencias de contexto véase M. Tafuri, "La "nova Costantinopoli". La reppresentazione della "renovatio" della Venezia Umanesimo (1450-1509)", en **Rassegna** Nº 9, Milán, marzo 1982.
[8]Ibídem.

[9]Cfr. L Puppi, **Verso Gerusalemme**..., op. cit., p. 74.
[10]Cfr. L. Oliveto, L. Puppi, **Mauro Codussi**, Milán, 1980, pp. 11 a 17; Tefuri, op. cit., p. 32.
[11]Regidas por una *mariegola,* invocaban la protección de un santo patrono; los ciudadanos originarios de la ciudad ocupaban los cargos administrativos, mientras los más pobres recibían la caridad. Por sobre esta estructura actuaban las familias patricias protectoras que, hábilmente, permitían un cierto nivel de participación como válida sustitución del poder político. La República de Venecia, perfecta organización jurídica de poderes mixtos (en ella las Escuelas representan el poder ciudadano), es uno de los fundamentos del mito. Véase F. Gaeta, "L' idea di Venezia", op. ch.; AA. VV., **La civiltá veneziana del Rinascimento**, Florencia, 1958; B. Pallan, **Rich and poor in the renaissance Venice**, Oxford, 1971; T. Pignatti, **Le Scuole di Venezia**, Milán, 1981; S. Gramigna, A. Periasa, **Scuole di arti, mestieri e de vozione a Venezia, Venecia**, 1981.

Carpaccio, con sus ciclos, les ofrecía un elemento de jerarquía artística, alimentando así una campaña de competición y autorreconocimiento.

Resulta particularmente interesante referirse a las características del lenguaje pictórico carpaccesco en relación con las distintas posibilidades de lectura de un público heterogéneo. Un lenguaje ambivalente que une intelectualismo y pintura popular: son los ***confratelli*** de las Escuelas quienes deben reconocerse en su pintura y, a través de ella, integrarse al mito de la ciudad, pero es la ***intellingentsia*** veneciana la que comprende la erudición de sus particulares y, justamente, los Loredan, los Badoer, los Vendramin, pueden relacionarse directamente con la obra codussiana. Ambos artistas trabajan para las mismas familias en un ambiente perfectamente determinado, dentro del cual Carpaccio parece ser el portavoz de "primicias iconológicas" en la representación pictórica de creaciones codussianas.

Una ***renovado*** programada y programática se estaba gestando en Venecia; prueba de ello es la amplitud del fenómeno y su concentración temporal. Que parte del programa haya sido la confirmación de la vitalidad de la forma urbis estabilizada en el tiempo, lo demuestra la insistencia en nuevas intervenciones sobre sitios ya consagrados por la tradición[12]. También ha sido ampliamente demostrado que Mauro Codussi fue el primer arquitecto de parte en la Venecia del 400[13]. Lo que nos interesa plantear en este caso como hipótesis general es la participación de Vittore Carpaccio en esta compleja construcción histórica; que su pintura, culta y popular, "fantásticamente" realista, fue "funcional" para la divulgación de un programa neobizantino de renovatio imperi cristiani a través de instituciones como las Escuelas, aptas por sus propias características para la difusión de una representación de la Serenissima en la que una estrecha elite gustaba reconocerse.

La realización de ambiciosos ciclos decorativos, la construcción de nuevos edificios, la ostentación de las reliquias en el esplendor de las ceremonias, contribuían a la política de pompa de la República, aumentando el prestigio de la Escuela y generando un momento de participación en la vida pública de la ciudad. Carpaccio era, esencialmente, un pintor de Escuela; se le comisionaban grandes pinturas narrativas que celebraban empresas y milagros de los santos protectores.

Resulta sugerente reflexionar sobre las características del público carpaccesco tratando de entender cómo su pintura pudo haber sido interpretada por una determinada mentalidad, según las propias experiencias y hábitos perceptivos, sin descuidar algunas consideraciones generales sobre la estructura del mercado del arte en el siglo XV para individualizar, así, las motivaciones que pudieron haba influenciado al núcleo decisional de la Escuela en la elección del pintor. Existía una relación entre artista y comitente que generalmente se formalizaba con un contrato, en el que se especificaban las características de la operación. El dinero se invertía según un criterio de gasto establecido por el cliente que, de

[12]Cfr. M. Tafuri, op. cit., p.29.
[13]Cfr. L. Oliveto, L Puppi, **Mauro Codussi**, op. cit.

acuerdo con su "sensibilidad" artística, pagaba por superficie pintada, por tiempo y materiales; elegía el tema y el modo de tratarlo, aceptando a veces (según la reputación del pintor) sugerencias técnicas relativas a la realización: "...en el siglo XV la pintura era todavía demasiado importante para ser dejada a los pintores[14].

En este caso, por constituir la Escuela un comitente colectivo, es probable que las exigencias programáticas y la determinación del pintor resultara de un consenso de voluntades, al menos entre los miembros directivos y los patricios protectores interesados en la operación (especialmente si era financiada mediante donaciones o herencias sobre las cuales el consejo de administración de la Escuela debía responder).

Es necesario considerar que en los últimos años del 400 el énfasis de las condiciones contractuales pasa de la exigencia en el uso de colores preciosos a la habilidad pictórica y la definición del programa era, en este caso, seguramente condicionada por la teoría eclesiástica para las imágenes religiosas y por el público al cual la obra iba dirigida.[15] Profesionalmente, el pintor traducía estas condiciones abstractas en imágenes concretas que alimentaban aquellas representaciones mentales (interiores) ya asimiladas por el público; actuaban en directa relación con los sermones, constituyendo ambas manifestaciones variables fundamentales de la predicación. Estas disposiciones presuponen "...que la pintura deba narrar una historia de modo claro para la gente simple, de modo convincente e inolvidable, pera quienes tienen dificultad en recordar y utilizando plenamente todas las emociones que la vista, el más potente y preciso de los sentidos, puede suscitar"[16]. ¿No son estos requisitos cumplidos magistralmente por Carpaccio a través de aquella "vía sensitiva" de la pintura veneciana? Los espectadores son los miembros de la Escuela, pero también los patricios cultos. Por lo tanto, esta estratificación social necesitará de un lenguaje pictórico ambivalente que satisfaga las expectativas visivas de ambos grupos, sin descuidar los instrumentos y mecanismos inconscientes, que reaccionan en un proceso complejo de percepción e identificación del cuadro. También el pintor sabía que su público poseía, respecto del argumento representado, una cantidad de informaciones obtenidas por la experiencia de un proceso de visualización precedente, que era capaz de hacer distinciones agudas en los distintos episodios, además de reconocer detalles imposibles de identificar para una mentalidad actual. De este modo, el cuadro era el resultado de la colaboración recíproca e implícita entre la imagen preconstituida por el público y aquella representada por el pintor[17]. Si bien en la pintura de Carpaccio existe este proceso, presenta características específicas probablemente producto del programa fijado: sus cuadros no son genéricos, sino que hay en ellos sugestivos detalles y retratos de personajes y lugares de la época. La experiencia del

[14]Cfr. M. **Baxandall, Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento**, Turín, 1978.

[15]No escapaba ala Iglesia la importancia de las imágenes religiosas, cuyo objetivo debía ser el estímulo ala reflexión; para cumplir con esta función había condiciones claramente enumeradas por Giovanni di Genova en el **Catholicon**, publicado en Venecia en 1497.

[16]Cfr. M. Baxandall, op. cit.

[17]Ibidem.

1

1
M. Codussi, San Michele in Isola, Venecia, Italia.

2

2
M. Codussi, Palacio Loredan, Venecia, Italia.

3
V. Carpaccio, "Partida de los embajadores ingleses", Galería de la Academia, Venecia, Italia.

4

4
V. Carpaccio, "Despedida de la Corte de Bretaña", Galería de la Academia, Venecia, Italia.

5
V. Carpaccio, "Retorno de los embajadores ingleses", Galería de la Academia, Venecia, Italia.

5

6

6
V. Carpaccio, "Encuentro y partida de los prometidos", Galería de la Academia, Venecia, Italia.

7
V. Carpaccio, "Encuentro de los peregrinos con el Papa", Galería de la Academia, Venecia, Italia.

7

observador permite al artista realizar modificaciones en función del programa, sin alterar la concepción general y completando las valencias libres. Así, por ejemplo, el ciclo de Santa Ursula representa una historia conocida por el público veneciano a través de la leyenda de Jacopo de Voragine, susceptible de ser "enriquecida" con ambientaciones y detalles que deben haber sido percibidos por los espectadores. El por qué de la contratación de Carpaccio también podría encontrar motivaciones en las relaciones instauradas por el pintor con personalidades de la *ene* veneciana en contacto con la confraternidad. Tal vez sea posible hipotetizar un trabajo de colaboración entre los comitentes y el pintor, atribuyendo a cada uno campos específicos de intervención tácitamente determinados. Los miembros de la Escuela podrían contentarse con la celebración de las leyendas sacras que conocían, en las cuales las peripecias de sus santos fueran enfatizadas con motivos fantásticos y coloridos: una pintura popular que reencendiera la vocación religiosa y en la cual hubieran reconocido rostros y situaciones familiares. Los patricios protectores, en cambio, tendrían la posibilidad de difundir, mediante un programa iconológico preciso, una imagen de Venecia representativa de sus propios deseos y aspiraciones.

A la luz de estas consideraciones, ¿la intervención "técnica" de Carpaccio no habrá sido una perfecta tarea de mediación lingüística, en términos pictóricos, entre estas dos tendencias programáticas? ¿Un primer germen de integración pictórica de un "latín" sutil y significativo que necesita fundirse con un colorido "vulgar" para expresarse a través de instituciones como las Escuelas? Si "buena parte de aquello que nosotros llamamos "gusto" consiste en la correspondencia entre el análisis exigido por un cuadro y la capacidad de análisis del consumidor"[1], ¿no es precisamente ésta la clave para comprender el "placer" que hubieran experimentado los espectadores de la pintura carpaccesca?

Considerada la instrumentalización de las Escuelas dentro del "dispositivo" de poder de la República venta y evaluadas las características de su público, sería necesario buscar ulteriores precisiones programáticas a través del análisis de uno de los ciclos, deteniéndonos particularmente en uno de sus cuadros e intentando, así, individualizar cuál ha sido el rol que ha tenido su pintura en estos años cruciales de la historia de Venecia.

Vittore Carpaccio en la Escuela de Santa Ursula*

El 16 de noviembre de 1488 el Capítulo de la Escuela toma la decisión de *"far fare i teleri de la historia de madona Santa Orsola",* para decorar el interior de la capilla[2]. La institución está bajo la protección de la familia Loredan, una de las más potentes de *Venecia* y estrechamente ligada a la historia de la ciudad. Leonardo Loredan es el mecenas artístico[3] y a la misma familia pertenece

[1]Ibídem.

**La elección de algunos cuadros más significativos respecto de la totalidad de su producción no debe ser entendida como selección reductiva, sino como un intento de profundizar el análisis teórico. filológico sin dejar espacio a generalizaciones indebidas permitiendo, al mismo tiempo, una verificación concreta de las hipótesis enunciadas.*

[2]ASV (Archivo de Estado de Venecia), *mariegola* de la Escuela, reg. 597, p. 11, 16 noviembre 1488.

[3]Hijo de Gerolamo y Donada Dona, procurador de Citra en 1492 y dux del 1501 a 1521; amigo personal del gran

Andrea, ilustre comitente de Codussi y benefactor del convento camaldolese[4], centro difusor de la cultura humanística para quien Codussi realiza la iglesia de San Michele en una de las islas de la laguna[5]. Este ambiente y su tradición cultural explica la elección de Mauro Codussi para la realización de las primeras experiencias humanistas en el tejido lagunar. La conexión del orden camaldolese con la clientela codussiana y carpaccesca designa ese "partido de la paz" que emerge y se desarrolla con el dux Cristoforo Moro, tendencia vinculada a una *renovatio urbis* explícitamente alegórica. Un "partido de la potencia" que expresa la ideología de la *renovatio imperii cristiani* en el círculo de familias patricias: potencia de los Loredan, los Dona, los Zorzi, que construyen las capillas de San Michele como sus propias tumbas familiares[6]. Pietro Doná di Lorenzo, influyente mercader ligado al dux Moro y emparentado con los Loredan, interviene junto a la abadesa Lucia Dona y a Lorenzo Antonio Loredan en el contrato de Mauro Codussi para la realización de San Zaccaria. Marco Zorzi pretenderá de Codussi la primera operación edilicia en gran escala con el Palacio Zorzi en San Severo, donde el revolucionario vocabulario arquitectónico se transforma en lenguaje familiar; por último, la magnificencia de Andrea Loredan encuentra en la sintaxis codussiana una prudente mediación con la clasicidad que irrumpe en su palacio hasta alterar la iconografía tradicional de la *casa-fondaco veneciana* sobre el Canal Grande[7]. También la Escuela de Santa Ursula era ocupada por sepulcros de los Loredan, y la ubicación del ciclo carpaccesco comportó la ejecución de algunos trabajos internos[8]. Carpaccio realiza los cuadros a medida que se liberan los muros y son trasladados los *féretros*. El orden de la serie ha sido determinado recientemente por L. Zorzi[9]. 1.Partida de los embajadores ingleses; 2. Despedida de la Corte de Bretaña; 3. Retomo de los embajadores ingleses; 4. Encuentro y partida de los prometidos; 5. Encuentro de los peregrinos con el Papa; 6. El sueño de Ursula; 7. Llegada de los peregrinos a Colonia; 8. El martirio de Santa Ursula y de los peregrinos; 9. La gloria de Santa Ursula.

La historia así estructurada cuenta que el rey de Inglaterra manda a sus embajadores a pedir la mano de Ursula, hija del rey de Bretaña, para su hijo Ereo. La joven acepta poniendo como condición el bautismo del esposo y una postergación que le permita hacer un viaje en peregrinaje a Roma, acompañada por el prometido, diez nobles doncellas y diez mil jóvenes vírgenes. Luego de encontrar al Papa,

humanista Domenico Morosini, escritor de De bene Instituta republica, texto clave para comprender la ideología de esta tendencia política. Véase al respecto D. Morosini, **De bene instituta republica**, Milán, 1969; G. Cozzi, "D. Morosini e il' De bene instituta republica", en **Studi veneziani** 1970, XII, pp. 405 a 459, y nuestro capítulo v, pp. 240y as. (inédito).

[4]El abate Retro Dona (hijo de Marina Loredan) es quien transfiere a Mauro Codussi de las obras de la Orden, en el interior de la provincia de Venecia, para la realización de San Michele.

[5]Cfr. V. Meneghin, **San Michele in Isola in Venezia**, Vol I, 1962; L. Oliveto, L. Puppi, **Mauro Codussi**, op. cit., p. 19 y notas 60, 61, 62 y 67.

[6]Cfr. M. Tafuri, "La nuova Costantinopoli...", op. cit, p. 29.

[7]Cfr. L Olivato, L. Puppi, op. cit., p. 32, y fichas filológicas (2/Palacio Zorzi, 5/ San Zaccaria, 14/Palacio Loredan).

[8]Sobre los trabajos de sistematización, cfr. T. Pignatti, op. ch., p. 74; en la capilla estaban los restos& Marco Loreden (muerto en 1363). Procurador de Supra en 1334, participó en empresas de ultramar representando a la República; hizo hacer un altar dedicado a San Marcos en Constantinopla, episodio que refleja la relación e identificación que une a Venecia y Constantinopla bajo la invocación marciana, También estaban depositados los restos de Giovanni Loreden (muerto en 1353), Pietro Loreden (muerto en 1508), Gabriele Zorzi, Gentile Bellini y Fantino Loredan.

[9]Sobre el orden y ubicación de las pinturas, véase L Zorzi, **Carpaccio e la reppresentazione di Sant' Orsola**, Turín, 1988, p. 132.

Ursula sueña la anunciación del martirio; los prometidos llegan a Colonia donde son masacrados por los hunos. El cuerpo de Ursula recibe los honores fúnebres y la santa asciende al paraíso.

Mas allá del significado simbólico, la leyenda ofrece la posibilidad de narrar costumbres tradicionales fácilmente reconocibles por cualquier espectador veneciano, que verá sucederse las escenas como en un gran teatro popular. A través del compromiso, el viaje, el martirio y el milagro de la santa, el público identificará episodios, costumbres y personajes de la Venecia contemporánea con una "escenografia" que ilustra las novedades arquitectónicas de esos años.

En todo el ciclo hay numerosos elementos que demuestran relaciones estrechas con la cultura figurativa del tiempo[10]. Luca Paccioli reside en Venecia a partir del 1470, enseñando matemática en la escuela de Rialto;embajador de la naciente cultura científica en las distintas ciudades italianas (Perugia, Florencia, Urbino, Milán, Roma), es en la corte de Federico de Montefeltro donde conoce a Alberti y a Piero della Francesca,por lo que puede ser señalado como un personaje determinante en los contactos de Carpaccio con las experiencias artísticas del momento. La figura de Ermolao Barbaro, retratada detrás del pontífice en el "Encuentro de los peregrinos con el Papa", reclama la atención sobre el significado emblemático de una personalidad central en la cultura veneciana de los últimos decenios del siglo, exponente de un humanismo civil profundamente comprometido con la vida política de las instituciones venecianas[11].

Perteneciente a una conocida familia, en el círculo de sus amistades se suceden Gerolamo Dona; Marco Dandolo; Lorenzo Valla (el cual tiene estrechos contactos con la clase dirigente veneciana a través de Giorgio Zorzi); Giovanni y Sebastian Badoer; Pietro, Antonio y Leonardo Loredan. *Milieu* de la ciudad, reconocido repetidas veces como clientela carpaccesca, será justamente Ermolao Barbaro quien, retomando el *ut pictura poesis,* reivindica para la pintura una dignidad par a la de las *humanitates lettere*[12].

Viajes metafóricos. "El encuentro de los prometidos y la partida en peregrinaje"

[10]Davies sostiene la hipótesis de que Jeronimo Malatini, como maestro de perspectiva de nuestro pintor y miembro del círculo de Luca Paccioli, había sido el contacto que lo relaciona con Piero della Francesca. Analizando algunos ejercicios de perspectiva de Carpaccio es posible identificarlos en **De prospettiva pingendi** de Piero, en las publicaciones venecianas de Luca Paccioli más tarde reproducidas por Daniele Barbero en su tratado del siglo siguiente; D. Barbero, **Practica della perspettiva**, 1569; M. Davies, "Carpaccio and the perspective of of regularas bodies", en **Atti del covegno sulla prospettiva rinascimentale**, Milán, 1977, pp. 183 a 195. Valga corno ejemplo la notable semejanza de las plataformas teatrales poligonales con el *mazzocchio* seccionado y publicado por Piero y luego por D. Barbero.

[11]La figura de Ermolao es vista corno heredera de la tradición filológica de Lorenzo Valla en su esfuerzo de estudiar la antigua filosofía directamente de las fuentes, esa *studia humanitatis* como defensa de la tradición clásica, latina y cristiana, consciente de que la vía de renovación del cristianismo, entendido como enriquecimiento armónico y natural del mundo antiguo, pasaba por la crítica y re interpretación de las fuentes clásicas. Cercano a Aldo Manunzio en un gran empeño cultural y exaltado por personalidades del nivel de Domenico Morosini, Pietro Dolían, Bernardo Giustinian, Bernardo Bembo y Marin Sanudo. Sobre este argumento véase V. Brenca, "L'urnane sirvo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo" en **Storia della cultura veneta**, Vicenza, 1978; V. Branca, R. Weiss, "Carpaccio e l'iconografia del phi grande umanista veneziano (Ermolao Barbero)", en **Arte Veneta**, XVII, 1963.

[12]V. Brenca, op. cit.

8

8
V. Carpaccio, "Llegada de los peregrinos a Colonia", Galería de la Academia, Venecia, Italia.

9
V. Carpaccio, "El martirio de Santa Ursula y de los peregrinos", Galería de la Academia, Venecia, Italia.

9

Profundizaremos el análisis de este cuadro por considerarlo uno de los más significativos del ciclo; firmado y fechado Victoria Carpatio/veneti/OPUS/MCCCCLXXXXV.
Dividido en dos zonas por el mástil, presenta cuatro episodios: a la izquierda, el príncipe inglés se despide del padre antes de partir, delante de un séquito de dignatarios; a la derecha, el encuentro con la prometida y la despedida de los padres de Ursula; finalmente, en el fondo, mas allá del canal, la pareja se embarca hacia Roma. La primera escena debería ser una representación de Inglaterra; la otra, de Bretaña. La contemporaneidad de los actos produce la ruptura de la unidad de tiempo pero, en realidad, tenemos el espacio constante del viaje metafórico. El mástil, que conceptualmente divide la narración, se ubica también dentro del espacio perspectivo unitario, y es precisamente esta fuerza de atracción la que impide la fragmentación delos episodios.

No existe un centro, sino el continuo trasladarse del sujeto: el verdadero motivo del cuadro es la multiplicidad. La atención por el detalle inadvertido describiendo cada personaje con sus vestimentas (orientales o venecianas), las naves del 400 o las arquitecturas- funciona también como elemento popular de reconocimiento donde no podían faltarlos protagonistas de la vida festiva de Venecia: las "compañías de la calza", *societatus iuvenum* compuestas exclusivamente por jóvenes patricios, ejecutores de la política de pompa de *la Serenissima.* Compañías teatrales de refinada cultura clásica que se ocupaban de animarlas fiestas y los festejos oficiales. Elegían nombres alusivos y llevaban vestidos particulares, con la "calza" que servía para identificarlas[1].

Los integrantes de la compañía participaban en las bodas (como en este caso, acompañando a la pareja) o en los recibimientos diplomáticos, siguiendo un programa festivo que incluía representaciones teatrales, música, regatas y culminaba, generalmente, en una *mamaria* que expresaba el mensaje celebrativo o político del evento.

El ciclo de Santa Ursula ha sido leído como la traducción pictórica de este género teatral, en el cual cada episodio se desarrolla en un *luogo deputato,* con las características del itinerario procesional que concluye en la "Apoteosis". En cada cuadro hay numerosas referencias teatrales, sacras y profanas: el "coreuta" (sobre la izquierda, señalando el recorrido que debernos cumplir en la lectura del relato), cuya función es la de mediar entre el público y la representación[2]. En primer plano, la pasarela de madera presenta a los protagonistas que desfilan cambiando de vestimenta para indicar el transcurso del tiempo al pasar de un acto al otro con el sonido de las trompetas. La escena transmite el clima celebrativo típico de las fiestas lagunares[3]. El

[1]L Venturi, **Le compagnie della calza** (sec. XV-XVI), Venecia, 1909; M. Meran, "La festa a Venezia e le sure manifestazioni rappresentative: le compagnie della calza e le momaire", en Stork della Cultura Veneta, venza, 1976.
[2]L B. Alberti aconseja figuras corales de este tipo en **Della Pittura**: *"Et piacemi sia nella storia chi admonisca el insegai ad noi quello che ivi si faca"* (L. B. Alberti, **Della Pittura**, Florencia, 1950, pp. 91 y 92).
[3]Muchos son los elementos teatrales que aparecen: los jóvenes bajo la *loggia* esperan su turno para entrar en escena; la eliminación del plano de fondo hace pensar en los espectáculos de las compañías de la calza que se realizaban al abierto en los campos venecianos; la anciana que asume el papel del antiguo testimonio sobre las gradas donde se sentaba el pueblo; *edicolas* en forma de templo, la música, los bufones, en el "Retomo...". Capaccio es el pintor que ha dejado más ricos testimonios sobre estas compañías, y se ha hipotetizado que haya formado parte de ellas como pintor

paisaje combina elementos reales y arquitectura ficticia en una perfecta "escenografia" donde el engaño tiene precisas implicaciones simbólicas. La Bretaña del relato es una ciudad en el agua, en la cual una increíble arquitectura inventada revela signos venecianos: una iglesia con decoración marmórea, cúpula bizantina sobre un cilindro central, columnas abinadas superpuestas y portal, con la transfiguración de los tímpanos triangulares y esculturas. Desde los balcones, la gente observa la ceremonia de despedida. Un palacio merlado, excavado en el primer piso, can ventanas en el superior, arcadas y comisas que recuerdan el trabajo de reconstrucción que Antonio Rizzo realizaba en el interior del Palacio Ducal, después del incendio de 1483, en el cual habían sido destruidas las habitaciones del dux, la Quarantia y el Palacio de Justicia.

La escalera representada en primer plano corresponde al interior del palacio: el 11 de noviembre de 1485 fue firmado el decreto para su construcción *"...in Palatium redierit super Scallas Miar ad acci piendum juramentum a Dominio"*[4]. Una invención excepcional que, en cuanto completamente libre, divide el interior del palacio en el Patio de los Senadores y en el principal; *piazza e piazzetta* análoga a la estructura externa. Esta se encuentra en una posición particular respecto a la *Via triumphalis* del Portico Foscari y alineada directamente al arco a través de una distorsión geométrica de la planimetría. Concluye en alto con un arco triunfal, que interrumpe el ritmo de la *loggia,* mientras debajo se coloca una prisión que hace más significativa la autoridad ducal. La escalera conserva las características de la anterior estructura en madera, con comisas y escenas limitando los paneles de marmol policromo con las balaustradas de donde cuelgan tapices venecianos. Es concebida como "trono de tierra", donde se realiza el antiguo rito de elección del dux. Alto tribunal bizantino que acogía la ceremonia de asunción presenciada por los dignatarios que, en Fria, subían de dos en dos los escalones para rendirle homenaje[5]. Pompa bizantina que llega a su máximo esplendor cuando Constantinopla cae bajo dominio turco, asumiendo un rol propagandístico y difusor del mito de Venecia. Antonio Rizzo inicia la decoración que será terminada por Pietro Lombardo; como en el trono de Salomón de mármol blanco y retoques de oro, refinados detalles de sabor humanista y anticuario se combinan con el claroscuro del relieve escultórico que juega con la percepción. Es otro capítulo de la sabiduría cromática que constituye una de las vías alternativas del humanismo veneciano y que Carpaccio asume en su acentuación hedonística y popular[6].

---

de "aparatos festivos". Efectivamente, todos los años se elegía un poeta, un arquitecto, un pintor: Arribo, Vasari, Palladio, Tintoretto, Tiziano. Podría haber trabajado para la "Compañía de los Modestos", activa entre 1487y 1488, y de la cual formaban parte Jacobo Loredan, Hieronimo Loredan di Leonardo y Benedetto Badoer que, según Sanudo, el jueves de carnaval del 1498 realizaron una gran fiesta en Ca Loredan (el palacio construido por Mauro Codussi, reiterada sede de festejos con recitaciones teatrales); o para los "Ortolani" o "Zardinieri", por la presencia de sus emblemas en las divisas de los integrantes de la compañía representados por Carpaccio. Véase M. Sanudo, Diari, XXVIII, pp. 2A8 a 256; L. Venturi, op. cit; M. Murano,"V. Carpaccio o el teatro inpittura", en Studi sul teatro vendo..., Florencia, 1971; L. Zorzi, op. cit.; del mismo autor, II teatro e la città, Turín, 197/.

[4]G. B. Lorenzi, Monumenti per servire alla storla del Palazzo Duncale di Venezia, Venecia, 1868.

[5]Cfr. "El modo de la elettione del serenissimo príncipe di Venetia...", en A. Cicogna, **Bibllografia veneziana**, Venecia, 1847; G. Fasoli, L**iturgia e cerimoniale ducale in Venezia e il Levante fino al secolo XV**, Florencia, 1973, pp. 261 a 296.

[6]En 1498 se produce el escándalo de Rizzo, pues desaparecen doce mil ducados: por esta razón es sustituido

Sin embargo, si la prudente elección de un arquitecto-escultor "moderno" y moderado como Antonio Rizzo indica que, a fines del 400, el Palacio Ducal no es más el sitio de la "vanguardia" sino el del compromiso artístico de una institución que mantiene en sí los valores de la tradición (si bien de una tradición que ya no puede diferenciarse del movimiento humanista que ha invadido la ciudad), Carpaccio parece invertir el razonamiento representando, en el piso superior del palacio, bíforas no góticas, sino evocativas del lenguaje que Mauro Codussi imponía en la ciudad lagunar: bíforas a ojo abierto como en el Palacio Lando, máxima novedad iconológica del momento ya que el cuadro es fechado 1495 y el gran ventanal de San Giovanni Evangelista es construido pocos años después. La referencia se vuelve explícita en la "Despedida...", donde el pintor realiza la transfiguración del palacio a simetría binaria con bífora central, y es en el "Retomo..." donde la invención de una increíble estructura funde la tipología del *palatium* (también con la bífora codussiana) a la del arco triunfal revelando, además de la gran experiencia arquitectónica de Carpaccio, las instancias programáticas de las cuales su pintura se hacía portavoz[7].

La representación del Palacio Ducal desde el exterior y desde el interior simultáneamente, produce una contemporaneidad de actos. Característica presente también en la "Partida de los embajadores ingleses", donde el externo-interno del palacio es enriquecido con una decoración lora bardesca, trabajada por Carpaccio como si fuera un precioso tapiz.

La estructura del *palatium* bizantino, constituido por las habitaciones del príncipe, el mausoleo y el *martyrium* (lugar donde se venera a santo protector), es asimilada en el primitivo complejo marciano mediante la simbólica ubicación de las reliquias de San Marco en capilla palatina, entre la basílica de San Teodoro (santo bizantino protector originario de Venecia) y el Palacio Ducal. Segun el Chronicon Altinate, la primitiva iglesia de San Mamo tenía la forma del Santo Sepulcro de Jerusalén[8]; la elección de una tipología a cinco cúpulas sería tomada de la basílica de los Doce Apóstoles en Constantinopla y encuentra fundamentación en el hecho de que también ella había sido edificada, poco a poco, con la función de mausoleo, pero siendo contemporáneamente *martyrium* por dedicación. Por lo tanto, el complejo marciano está estrechamente vinculado a este profundo significado simbólico que afina la propia identidad en una particular actitud política y religiosa. *Topos* que es captado en la descripción de la ciudad de los viajeros que se dirigen hacia la Tierra Santa, en una conexión *"eccle-sia-palatium"* que ve ulteriores referencias a Jerusalén con el aproximarse del peregrinaje a la meta: *"ecclesia Sancti Marci edificada ad modum Templi Christianorum in Jerusalem"*[9].

por Pietro Lombardo; M. Murano considera que la escalera fue colocada en el patio del palacio entre 1485y 1494, porque después de esa fecha no hubiera sido aceptado un programa iconográfico de glorificación personal del dux Barbarigo. Véase M. Murano, "La scala senza giganti", en **De Artibus Opuscula XL**, Nueva York, 1961 (Vol.I, pp. 350 a 370).

[7]La bífora del Palacio Landa se construye alrededor de 1490, mientras el *ventanal* de San Giovanni Evangelista es del 1498. Véase L. Olivatto, L. Puppi, M. Codussi, op. cit., p.218. Prueba ulterior de la cultura carpaccesca son los bajorrelieves clásicos representados en el palacio del "gitano..." (L- Zorzi, **II ciclo di Sant' Orsola**, op. cit.).

[8]**AA.VV., Venezia e Bisanzio**, catálogo, Venecia, 1974, pp. 17 a 88 y 40 a 42.

[9]AA. VV., **Architettura e Utopia nella Venezia del**

Reconocimiento que implica la presencia contemporánea de la "gran cúpula redonda" de la basílica, probablemente fruto de la sugerencia iconográfica de la vista de Reewich del *Templum Salomonis* y la identificación consecuente del Palacio Ducal como *Palatium Salo monis* que es palacio de justicia. Santo Brasca, en su viaje del 1480 para *"visitare la sactissima cité di Jerusalem",* describe el Templo de Salomón: *"Questo templo é in una plaza grandissima, longa et larga (...), luda saligata di marino bianchissimo (...).In mezzo de questa piaza é lo templo soprascripto, el quale é facto a ocio cantoni, et ti muri tuti lastra ti di marino bianchissimo, et adornato de opra mosaica. La copertura ha una sola cuba, grande di piombo, molía ben lavorata";* más adelante, haciendo referencia a la iglesia del Santo Sepulcro, agrega: *"Questo Sancto Sepulchro é tuto quanto fodrato di marino bianchissimo dentro et di fuora (...). El colore (...) é biancho et rosso meschiato..."*[10]. André Corboz ha notado que la confusión entre palacio y templo de Salomón existía desde el Medioevo, y en Venecia expresaba perfectamente la inseparabilidad de la religión de las funciones de gobierno[11].

Ambiguas imágenes arquitectónicas se mezclan en un proceso que origina una metafórica identidad del complejo marciano. La relación Venecia-Jerusalén se afirma en la proclamación de *Venetia-Justitia,* fundamento del programa iconográfico que desde el 300 en adelante guía las operaciones sucesivas en el Palacio Ducal[12].
Félix Faber (en Venecia en 1480 y con von Breydenbach en 1483) realiza una lectura sugestiva de la ciudad, en la cual "el reconocimiento del rol histórico de Venecia como auténtica *renovatio imperii cristiani* supera todo explícito e inmediato reenvío a la sucesión de Constantinopla (que es más de una vez insinuado) en la individualización de un destino perenne e inherente a la vocación divina de sus orígenes, en situación de centralidad también histórica entre Oriente *(Costantinopolitanum imperatorem)* y Occidente *(Romanorwn caesarem),* que la *imago urbis* de hecho refleja[13].

En el cielo surge un campanario muy particular, alrededor del cual sobresalen las chimeneas carpaccescas que reaparecerán en el Rialto del "Milagro de la Cruz". Sobre el cuerpo prismático tradicional se ensambla una estructura de arcadas ciegas y vacías a las cuales se superpone un cuerpo poligonal con el techo cónico de los antiguos campanarios medioevales. El pasaje de una figura cuadrada a otra octogonal es una citación extremadamente erudita que, probablemente, Carpaccio toma de un preciso ejemplo en la ciudad: en 1490 se divisaba ya el campanario codussiano de San Pietro di Castello, otra obra que se introduce en el tejido lagunar

Cinquecento, Milán, 1980; "The Itinerarias of William Wey... to Jerusalem", en AD, pp. 1458 a 1462, Londres, 1857; C. H. Krinsky, "Representations of the Temple of Jerusalem before 1500", en Journal of the Warburg and Courtald Institutes, XXIII, 1970, pp. I a 19.

[10]Cfr. S. Brasca, **Viagglo a Terrasanta**, compilador M. Lepschy, Milán, 1966, pp. 76,77 y 92; F. Faber, **Evagatorium in Terra Santae, Arabia et Egypti**, Stuttgart, 14834489, compilador C. Hassler, Vol I, pp- 89 a 92 Faber cuenta del contrato para el viaje de 1483 con el propietario de la galera, Pietro Lando, episodios que subrayan cómo la imagen simbólica de Oriente se entrelaza con precisos intereses comerciales en el círculo de familias en cuestión. Brasca, en su descripción de Venecia, hace puntuales y significativas referencias; entre ellas recuerda al magnífico Antonio Loredan, capitán general que se había distinguido en la defensa de Scutari (1474); V. Zanetti, **Guida di Murano**, Venecia, 1866, p. 173.

[11]A. Corboz, "L'immagine di Venezia", en **AA. VV., Architettura e Utopia...**, op- cit., p. 63.

[12]Cfr. M. Muraro, "Venecia: interpretazione di Palazzo Ducale", en **Studi Urbinati, XLV**, 1971; S. Sinding Lamen, "Christ in the Council Hall", (Acta ad Archeologian et Artium Historia pertinentia Insitutum Remeu in Norvegiae), Roma, 1974.

[13]Cfr. L. Puppi, op. cit.

10

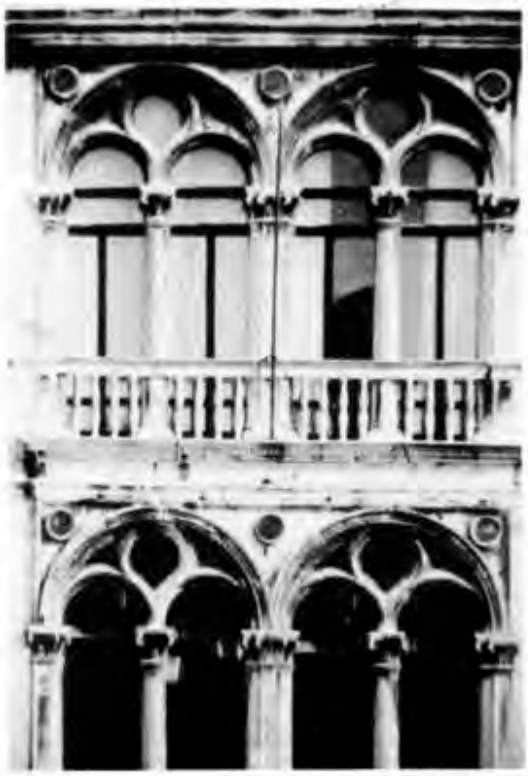
10
Iglesia del Santo Sepulcro del manuscrito de Capodilista en el Convento de San Bernardino en Mantua, Italia.

11
Patio interno del Palacio Ducal de Venecia, Italia.

12
M. Codussi, bíforas del Palacio Lando, Venecia, Italia.

11

12



irradiando *ratio y misura*[1]. Señal urbana que simboliza un fuste de columna acanalado, el cual culminaba en una pequeña cúpula octogonal.

Algunos de los elementos lingüísticos innovativos son advertidos por Carpaccio (y por los programadores) la espacialidad de la trífora a través de las columnas abinadas hacia el interior, la progresión visiva de las distintas partes; la superposición de cuerpos geométricos en una fantástica restitución de la antigüedad o ulteriores citaciones clásico-bizantinas en las falsas ventanas ciegas con conchillas apenas esbozadas. Pero la torre del cuadro tiene también un reloj mecánico, excepcional tecnología de vanguardia que sustituye con un tiempo exacto otros dos tiempos (el de la iglesia y el del trabajo) que marcaban la jornada con el batir de las campanas. Es el "tiempo del mercante" que había sido introducido en el mayor lugar público de la ciudad, la Plaza San Marcos, con la construcción de la torre del reloj, justamente en el nudo urbano donde confluyen dos concepciones simbólicas contrapuestas (y a veces complementarias) de la política veneciana del 400: el *Sito de terra y el Stato de mare*. Es tiempo laico en el cual el mercante funda su actividad como ocasión de ganancia con la especulación de la cual el tiempo es la trama (compra y venta en momentos favorables, carestías, etcétera), que se pone como alternativa a otro tiempo que pertenece sólo a Dios y, por esa razón, no puede ser objeto de lucro[2].

Carpaccio transfigura la torre del reloj realizada por Codussi y la representa detalladamente en la "Despedida..." y en la 'Presentación de la Virgen al Templo" (1504-8), del ciclo de los Albaneses, donde, además del reloj mecánico que indica la hora, aparece el calendario astrológico, la esfera que mide y da las previsiones de las fases lunares y las estatuas en bronce del viejo y el joven que, además de confirmar la analogía con Rialto, simbolizan la concepción de ese momento sobre la circularidad del tiempo. También hay aquí una balaustrada a cielo abierto sólo decorativa; será necesario llegar a 1508 (fecha probable del templete de San Pietro in Montorio de Bramante) para identificar esta innovación. Además de las dos puertas de donde salían para luego entrar el ángel con la trompeta y los tres Reyes Magos, en un homenaje explícito a la exótica masa de mercantes que se reunían en la plaza, provenientes de todas partes del mundo. Todas las maravillas de esta invención arquitectónica codussiana, con la sabiduría perspectívica de los cuatro prismas superpuestos en orden decreciente y la atracción de la decoración policroma que entra en consonancia con el azul y el oro de la basílica marciana, crea una significativa relación con la antigua filosofía platónica (el cosmos del hombre dominado por la astrología) que se expone en el sitio de cimentación de la *comunitas* veneciana.

En el fondo del cuadro, las murallas sumergidas en el agua como en Bizancio, una detallada

[1]Cfr. L. Olivato, L.Puppi, **M. Codussi**, op. cit., ficha filológica4/Campanario San Pietro di Castello, p. 187 y sz La Torre del Reloj surge frente a la laguna y se transforma en puerta de acceso a la ciudad, conduciendo a Rialto a través de las *Mercerie;* la operación se decide en 1493, cuando se ordenad reloj mecánico a los Ranieri da Reggio. Véase L. Olivato, L. Puppi, op. cit., ficha filológica 10/Torre del Reloj.

[2]Sobre el significado de las nuevas formas de apropiación del tiempo manifestadas por los relojes públicos, J. Le Goff, **Tempo della Chiesa** e tempo del mercante, Turin, 1977, pp. 3-23.

descripción de las naves del 400 junto a las torres y *la fondamenta,* indican un elemento común a ambas ciudades. Las banderas proclaman un punto esencial para los venecianos: el arsenal, lugar de la técnica, del comercio y de los viajes. Centro vital de la República, del cual se habla en los diarios de los viajeros hacia Jerusalén, sorprendidos por la imponente *macchina* edilicia de producción bélica.

La formación del arsenal viejo empieza en el siglo XII, momento de la asunción definitiva del comercio como interés de Estado; probablemente ampliado en los primeros decenios del 200, es en la reestructuración del 300, a sostén de una reorganización radical del comercio marítimo veneciano, que se reconoce su efectiva fundación. La transformación en estructura funcionalmente diversificada se acelera en el siglo XV, transformándose en una construcción continua, hecho al cual concurren, además de las mercancías y la guerra, consideraciones políticas sobre la mano de obra dependiente y la asunción del poder marítimo en el mito de Venecia, celebrado arquitectónicamente con la construcción del portal[3].

Es precisamente durante el ducado de Andrea Vendramin (1476-1478)[4] que se construyen las murallas y las torres representadas por Carpaccio, que limitaban el arsenal nuevo, y es a partir de este momento que se declara públicamente "centro efectivo del control militar de la soberanidad del Estado". Si bien Sanudo lo describe en sus particulares *("Et in fine é cosa bellissima et di meraviglia, veder l'arsenal nostro si ben fornito"),* se acentúa siempre más la actitud oficial defensiva hacia el centro de control estratégico de la República: *"Arsenatus roster est maximum fundamentum status nostri, et presertim in rebus bellicis"* (1481), en relación *al "Stato nostro si terrestre come marítimo" (1500)*[5].

Un dispositivo de protección incide directamente sobre la estructura edilicia y las inmediatas adyacencias, asegurando el funcionamiento, mientras a partir de los últimos años del 400, la renovación incide sobre el tejido urbano con un nuevo lenguaje celebrativo que cambia de connotación después de la batalla de Agnadello; el arsenal, voluntariamente, "calla": su silencio será explicado por Daniele Barbaro en 1556, pues esta fábrica no deberá tener *"grandezza per la copia di marmi,et per la magnificenza, et superbia della materia che usavano gli antichi negli edifici loro, perché questa eccellenza hanno (i veneziani) in altre fabbriche pubbliche"*[6].

Resulta interesante la comparación con la descripción de Constantinopla que hace Giovan Maria Angioiello: *"Costantinopoli é edilicata in triangolo quena (facciata) che guarda a ponente é terra*

[3]Cfr. E. Concina, "L'arsenale, una fabbrica ininterrotta", en **AA. VV., Architet. tura e Utopia...,**op. cit, p.103; F. Lane, **Navires et constructeursá Venise pendant la Renaissance**, París, 1965, pp. 132 a 135.

[4]Obsérvese que la familia Vendramin es la probable clientela de Carpaccio cala decoración de la Escuela& San Giorgio degli Schiavoni. Véase el capitulo IV de este trabajo (inédito).

[5]ASV, Arsenale, b. 6; E. Conciba, op. cit., p.103; del mismo autor, **Dal tempo del mercante al Plazzale dell "Impero": l'Arsenale di Venezia**, Venecia, 1980. Para la citación del Sanudo, **Cronachetta**, Venecia, 1880, pp. 60 a 61.

[6]Cfr. D. Barbero, **I dieci libri dell'Architettura de M. Vitruvio tradutti et commentati**, Venecia, 1556; M. Tafuri,"Sapienza distante atti mancati architettura e tecnica urbanella Venezia del "500", en **AAVV., Architettura e Utopia**, op. cit., pp. 32 y 33.

ferina, edha tre miglia di muna merlata (...) et quella facciata che guarda a mezzogiorno é sopra il Mare (...). Ancora a questa facciata vi é una muraglia come una Rocchetta (...) et dentro sonovi altri guardieri,li quali attendono aquel luogo (...), la terzafacciata (...) ha selle porte, la quale per esser sopra il Porto sono molte adoperate per I' abbondanza dei Navili che del continuo capitano alle dette river di Costantinopoli"[7].Sin embargo, Venecia no tiene *"muraglie niuna a torno la cittá (...) per esser al presente cosi sigurissima"*[8], y es justamente en el arsenal, *unicum* urbano, complejo e integrado compuesto por astilleros, depósitos, habitaciones y la propia iglesia, ciudad dentro de la ciudad, donde se custodia su seguridad.

A la izquierda del cuadro, la "Inglaterra" de la narración: personajes orientales y venecianos, un puente levadizo en madera similar al primitivo Ponte di Rialto. Citaciones que hablan de antigüedad romana con elementos del Oriente cristiano. Los torreones son puntuales referencias al de San Marco en Candia y al de los Caballeros de Rodas[9], puertos de ultramar donde se detienen los *peregrinos: "L' insula di Candia (...) sottoposta a la prefata ilustrissima Signaría di Venetia, (...) la quale é grande et bella et ha li borghi etiando grandissimi et le chiesie molto bele, situata in piano con un bellissimo porto amurato intorno con grande armata, et governasi quasi come Venetia";* o la peligrosa Rodas, asediada por los turcos *"a la bocha del suo porto gli eran* due *columne grandissime (...) andassemo a vedere le sancte reliquie che sono nel castello del Gran Maestro (...) poi (...) il sito della cita, la quale é molto bella, ma non molto grande, et ha le enure (...) e dotara de un bello et fortissimo porto, el quale da una banda ha una torre, la piú bella, la piú magnifica che si potesse dire..."*[10].

Imágenes y viajes metafóricos se superponen en una representación especular Venecia-Jerusalén, en la cual la importancia de esta identidad reside en el hecho de que esta última es la primera etapa en el viaje hacia Constantinopla y, para la mentalidad religiosa de la época, las dos ciudades son equivalentes. Los testimonios alimentan una correspondencia entre identidad y forma urbana que confirma que "una ciudad se muestra así como quiere ser vista"[11].

Se sabe, además, que Carpaccio realiza en 1511 un monocromo de Jerusalén "*che agli tempi nostri non nesia uno altro simile",* como escribe el mismo pintor en una carta dirigida al marqués de Mantua, Francesco Gonzaga; y L. Puppi ha señalado un texto del 400 que explica el modo en que Jerusalén y Constantinopla confluyen simbólicamente en Venecia[12]. Sin embargo, la "urbanística simbólica" carpaccesca debe ser decodificada en función de un doble nivel de

[7]Cfr. L. Olivato, "La descrizione turchesca dell' Angioiello", en **Vicenza Illustrata**, Vicenza. 1976, pp. 162 a 164.
[8]Cfr. M. Sanado (el Joven), Cronachetta, op. cit., p. 29.
[9]Ilustraciones provenientes de las xilografías de Reewich, publicadas en Magarza en el Sanctarum Peregrinationum de B. von Breydenbach. Existe un dibujo preparatorio concerniente al paisaje de esta zona en el British Museum de Londres. Si bien la referencia noca concordemente admitida por la crítica, las argumentaciones de Palucchini (1961) no parecen dejar dudas. Véase B. von Breydenbach. Peregrinado in Terram Sanctam, E. Reewich, Magonza, 1486, en folio cc.42, Biblioteca Nacional Marciana de Venecia; J. Schulz, "The printe d plans and panoramic views of Venice (1486-1797)", en **Saggi e memoria di Storia dell'Arte, VII**, Florencia, 1970; **H. Davies, B. von Breydenbach and his Journey te the Holy Land** (1483-1484), Londres, 1911.
[10]Cfr. S. Brasca, **Viaggio a Terrasanta**, op. cit., pp. 62y 122.
[11]Cfr. L. Puppi, **Verso Gerusalemane**..., op. cit, p. 74.
[12]15 de agosto de 1511, carta de V. Carpaccio al marqués F. Gonzaga, Archivo Gonzaga, Mantea, XXLV, carteggio di Venezia; L. Olivato, L.Puppi, op. cit, p- 132; C. Anselmo, "Osservazioni sopra un'antica tavola greca", en **Raccolta d'Opuscoli sclentifici e filologici**, Venecia, 1748, t. XXXIX, pp. 109 a 205.

13

13
E. Reewich, xilografía del Templo de Salomón (1486), Biblioteca Marciana, Venecia, Italia.

14
M. Codussi, Campanario de San Pietro di Castello, Venecia, Italia

15
M. Codussi, Torre del Reloj en Plaza San Marcos, Venecia , Italia.

14

15

lectura que ofrece instancias de interpretación alternativas y complementarias; será necesario preguntarse en qué medida la intención de Carpaccio y de los programadores haya influenciado la elección de los ambientes donde desarrollar el relato, además del grado de conciencia que pudieron haber tenido de toda la operación.

Justamente en 1494 se publica en Venecia un manual para jovencitas, el Zardlno de Oration, por el cual pueden detectarse algunos aspectos del proceso de recepción de las imágenes sacras en el público popular, a través de "representaciones interiores" que se movilizan al rezar: *"la qua historia (della Passion) acid che tu meglio la possi imprimere nella mente, e piú facilmente ogni acto de essa ti si reducha olla memoria ti sera utile e bisogno che ti fermi ne la mente lochi e persone. Come una citade, la- quale sia la citade de Hierusalem, pigliando una citade la quale ti sia bene praticha. Nella quale citade tu trovi li lochi principaneli quali forono exercitati tutti li acti de la passion: come é uno palacio nel quale sia il cenaculo dove Christo fece la cena con (...). Anchora é di bisogno che ti fermi nela mente alcune persone le quale tu habbi pratiche e note, le quale Lute representino quelle persone che principalmente intervenero de essa passion (...). Cosi adunque havendo formate tutte queste cose nela mente, si che qui vi sia posta tuna la fantasía, e entrarai nel cubículo tuo e sola e solitaria discaciando ogni altro pensiero exterior..."*[1]. Texto iluminador en cuanto indicativo de la "funcionalidad" de la pintura carpaccesca: personas *pratiche e note* (como los Loredan retratados), lugares de una ciudad Venecia-disponible a analogías (Jerusalén) y la sugestiva "fantasía" del pintor, estimulan la vocación religiosa de los miembros de la Escuela. El código de lectura erudita lo ofrece, en cambio, uno de los tantos trucos de la "técnica del desvío" de Carpaccio: sobre la pasarela de madera, Antonio Loredan, con vestimenta de la Compañía de la Calza de los *Zardinieri, lle*va un cartel con letras N.L.D.D.V.G.V.I. que significa *Nicolaus Lauretanus Donum Dedit Vivens Gloria Virgini,* dedicación del ciclo e indicación que ha sido su padre Nicolo quien promovió y financió la decoración carpaccesca de la Escuela[2].

La protección de los Loredan se confirma con la ilustración del escudo de familia en la base de la columna que divide la historia en el "Martirio...", mientras se ha considerado que la mujer arrodillada a los pies del féretro podría ser Eugenia Caotorta (esposa de Nicolo) y el noble de la calza (primer plano a la izquierda) de la "Despedida..."representaría, probablemente, a Pietro Loredan[3]. Este último indicio (como confirmación de una conecta interpretación) se vuelve una precios referencia en el análisis de la arquitectura pintada, sugiriendo una determinada forma de lectura de esa "escenografía" en los espectadores más informados.

Aquello que no era posible expresar con la

[1]El texto fue escrito en 1454 y publicado en Venecia: **Zardino decoration**, 1494, p- XIIV, cap. XVI ("chomeditare la vita di Christo...). El subrayado es nuestro.

[2]Sobre la Compañía de los "Zardinieri", véase L. Zorzi, Carpaccio...., op. cit. Otros elementos forman parte de esta "técnica del desvío"; el escorpión en la base del mástil, probablemente indicando el día conmemorativo de Santa Ursula, 21 de octubre, cuando el sol entra en esa constelación; pero también signo de mal augurio, véase P. Zampetti, op. cit; G. Perocco, **L' opera completa di Carpaccio**, Milán, 1960; V. Sgarbi, **Carpaccio**, Bolonia, 1979, tav. 6.

[3]P. Molmenti, **V. Carpaccio, la vita, le opere**, Milán, 1906; S. M. Marconi, **Le gallerie dell' Accademia**, Roma, 1955, p. 97 y ss.

arquitectura (la imagen sintética de un programa de pompa y ostentación bajo el signo de la *renovatio urbis)* puede hacerse en pintura. El "sueño caballeresco" de que ha hablado la crítica es un sueño preciso: Venecia como nueva Jerusalén-Constantinopla en una *renovado imperii cristiani,* programa omnipresente e implícito en la cultura de la época. Más aún, Carpaccio se reserva una última y enigmática sorpresa: el escudo representado en la bandera que flamea dominando el cuadro y guiando las instancias simbólicas que él mismo representa, se asemeja notoriamente al de los Badoer, familia comitente de Codussi y de Carpaccio en la Escuela de San Giovanni Evangelista[4].

De este modo, a través de un programa iconológico preciso y una *summa* críticamente seleccionada de la arquitectura lagunar, la pintura de Carpaccio vuelve real la imagen de una ideal *urbs perennis* rica de significados simbólicos, a la vez que se hace portavoz de una "vanguardia" que los hechos posteriores mostrarán definitivamente vencida.

[4]Compárarese el escudo representado con el portado por Barbare como identificación de la familia Badoer, ASV, M. Barbero, Albert del patritti veneti, T. I, p. 61; y con el dibujado en la decoración del 500 de la Villa Badoer de Fratta Pelesine, junto al de los Loredan, en el que se simboliza la alianza entre las dos familias- Véase L. Puppi, **La villa Badoer di Fratta Polesine**, CISA. Vicenza, 1972, p.13 y as., fig. XIX, XX y XXII. Véase también nuestro capítulo IV, sobre las relaciones entre las familias Loredan-Badoer-Vendramin (inédito).

Bibliográficas

Las notas bibliográficas incluidas en esta sección abarcan el comentario de algunas obras cuya edición se produjera en la década del 70.

Esto se explica por dos razones: la primera y más obvia, el lapso de dieciseis años en que los **Anales** dejaran de aparecer; la segunda, el virtual desconocimiento existente en nuestros países acerca de las respectivas producciones editoriales y el consecuente aislamiento académico que tal situación supone. Por todo ello, nuestro Instituto se propone continuar con tal política de actualización hasta que el proceso de sucesivas ediciones ayude a la paulatina normalización de nuestra renacida sección.

Los sistemas sociales a través de la arquitectura. Organización popular y arquitectura latinoamericana

Claudio Caveri

Cooperativa Tierra, Buenos Aires, 1976.

La obra de Claudio Caveri es urticante para la *élite* arquitectónica argentina. Expresión de sus búsquedas espirituales e ideológicas, lo ha condenado a ser un exiliado cultural en su propia patria. Ha sido silenciada, vituperada, escamoteada sistemáticamente, quizá porque el hombre que la generó eligiera "un camino que me permitió integrarme al proceso político que como pueblo estamos realizando", según él mismo *afirma en* el Prólogo del trabajo aquí comentado, trabajo que resume admirablemente su lucha por la definición de una arquitectura propia y, tal vez lo que sea más importante, por una arquitectura al servicio de la gente de estas tierras. Su lúcida postura respecto del Iluminismo como patrón cultural imperial aplicado a una realidad que (aún hoy, y pese a todos los esfuerzos de sojuzgamiento) le es trágicamente ajena, es el vértice más notable de su denuncia del esquema de dependencia neocolonial que ha contaminado históricamente a nuestra cultura y a nuestra arquitectura oficiales. Es por ese convencimiento básico que Caveri sostiene que "la verdad, para nosotros, no está en el pensamiento, no está en la objetividad; la verdad es un atributo de la realidad por más pobre, callada, aculturada, oprimida y marginada que sea". Es por ello que afirma que "este marco iluminado y civilizado, que Sarmiento defendía tanto, se ha transformado en una "infraestructura tecnocrática"

El libro de Caveri es de fundamental lectura porque nos señala una alternativa de crecimiento y de libertad: la de la construcción de la propia identidad. En él la arquitectura es utilizada como punto de referencia para que, mediante su lenguaje simbólico, podamos abordarla y abordar la estructura profunda e inabarcable de la realidad. Y, además, porque nos indica la posibilidad de un camino diferente al prefijado por la vieja matriz europea: nuestro épico, presentido, mágico destino americano. Destino que Caveri vislumbra y conjura, en las últimas palabras de su libro, a través de una estupenda imagen de José Hernández:

"Si hemos de salvar o no
de esto mides nos responde.
Derecho ande el sol se esconde
tierra adentro hay que tirar,
algún día hemos de llegar,
después sabremos adónde."

Alberto Petrina

Arte Argentino Antes/Argentine Art Before

Giancarlo Puppo

Hualfin Ediciones, Buenos Aires, 1979.
(Texto bilingüe)

La difusión del conocimiento del arte precolombino llega al gran público a través de las obras monumentales de la arquitectura de los centros ceremoniales de Mesoamérica y Perú junto con las obras menores que, en hueso, piedra y alfarería, nos dejaron esas mismas culturas. El arte de los pueblos periféricos a aquellos grandes centros, los que no alcanzaron el mismo nivel de desarrollo técnico-social, dista mucho de ser conocido pese a la indudable jerarquía de sus valores estéticos.

En la Argentina, la escasa difusión del conocimiento de su arte precolombino obedece a diferentes factores: por una paste, a su carácter de área marginal a los grandes centros de desarrollo cultural del continente; por otra, a la pobreza de las exhibiciones de sus museos de arqueología, donde las piezas se muestran en precarias vitrinas o en los que muchas de sus obras maestras han permanecido fuera del alcance del público, arrumbadas por años en rincones de nuestro territorio. A estas razones habría que sumar la idea peyorativa que a menudo existe entre nosotros respecto del indio y las culturas autóctonas, herencia indudable de un juicio de valor nacido en la conquista, impuesto por el vencedor y prolongado en el tiempo por falta de conocimientos y de arraigo americano.

Creemos que es de fundamental importancia incorporar a nuestra cultura el conocimiento de nuestro arte precolombino. Conocimiento que puede difundirse de dos maneras diferentes: realizando muestras temporarias o exhibiciones permanentes con adecuado montaje en nuestros museos de arte y arqueología, y dando a conocer, mediante la obra impresa, este tesoro del pasado, tal como hoy lo hace el arquitecto Giancarlo Puppo en este libro.

Sin embargo, se está formando ya una conciencia con respecto a nuestro arte precolombino y a nuestra riqueza arqueológica; buena prueba de ello es la apetencia que el público ha dispensado a las muestras, en el transcurso de los últimos años, o a los pocos libros recientemente publicados.

Las búsquedas afanosas en todos los campos del intelecto, del conocimiento o la emoción son, quizás, inherentes al espíritu humano. Pero no hay duda que estas búsquedas acentúan la necesidad de respuestas en las épocas de crisis. La búsqueda de lo fantástico y de lo ignoto se proyecta actualmente y se nutre en el campo de la imaginación popular con la ciencia ficción o con las explicaciones pseudo científicas sobre el origen extraterrestre de las civilizaciones del pasado, ingenuas fantasías que proyectan al

espacio exterior vivencias que creemos agotadas en nuestro entorno terrestre, a menudo por ignorancia o desconocimiento de las maravillas que la historia ola vida de este entorno nos pueden brindar. Con el agravante, en la actualidad, de que se pretende hacer pasar como conocimiento científico lo que no es más que pura especulación, a menudo ingenua, cuando no (y esto es mucho más grave) falseamiento intencional de los hechos comprobados y expuestos por los investigadores. Sin embargo, la búsqueda de lo maravilloso y lo fantástico, como libre juego de la creación literaria o artística, es perfectamente válida y es recreo del espíritu. Por eso perdurarán en la historia de la cultura las grandes creaciones de la ciencia ficción, como en la historia del arte perdurarán por siempre las obras de los genios renovadores que en la Europa de comienzos de siglo buscaron el mundo de la maravilla en el libre juego de su imaginación creadora, en la búsqueda del propio yo, del subconsciente, trastocando y cambiando el mundo agobiante de la realidad rutinaria y cotidiana. Si esto sucedió con los surrealistas y su Escuela, otra forma de la búsqueda fue la que intentaron los *fauves y* los expresionistas, que encontraron en el mundo de los primitivos dónde abrevar las fuentes de su inspiración. Pero nosotros, habitantes de esta América, nos preguntamos hoy si es necesaria esta evasión y esta búsqueda fuera del espacio terrestre o en los recónditos repliegues del subconsciente, que a fuerza de repeticiones termina por volverse igualmente rutinaria. Nos preguntamos si esta América nuestra, con sus culturas desaparecidas, con su historia extraordinaria, no nos brinda a cada paso la aventura maravillosa que pueda colmar la ansiedad de la búsqueda. Sólo por ignorancia o por prejuicio podemos desconocer el sortilegio y maravillas que pueden encontrarse en ese acercamiento a la "América profunda". En nuestra América autóctona queda aún mucho por descubrir y mucho por ahondar en el seno de sus culturas desaparecidas, donde lo fantástico-real surge a cada paso de quien se acerque a ellas con espíritu inquisitivo o creador. Su pasado remoto o cercano llena de asombro sin apartarse de la realidad: una realidad que está a nuestro alcance y la hemos desdeñado.

Con toda razón pudo decir Alejo Carpentier que el "... único y real libro de caballería que se haya escrito" es la obra de Bernal Díaz sobre la conquista de México. Pero si esto ocurre con la historia de la conquista el paralelo es igualmente válido para ese mundo, a veces siniestro, otras sonriente, pero siempre maravilloso, de las obras de arte que nos legaron los pueblos precolombinos, como las que aquí nos muestra Giancarlo Puppo. Este capta la sutileza del detalle casi oculto de una figurilla o una imagen, nos la brinda plena en la descripción del entorno-cultural que la creara y desde el sabio ángulo con que la captura la fotografía. Nos entrega en su totalidad el escondido mensaje de otras épocas. Recupera así un mundo de maravillas y fantasías que estaba casi a nuestro alcance, el que hemos dejado al margen de nuestras preocupaciones estéticas e intelectuales y que se ofrece pleno a quien trate de acercarse a él.

Creemos que hay dos maneras de aproximarse a ese mundo del pasado de América. Una es la que emplean los arqueólogos, científicos de rigurosa técnica y método, lo que presupone "tomar

distancia" del objeto que tratan, con lo que se obtiene la consiguiente objetividad que exige el método científico. Esta objetividad les permite luego arribar a la explicación racional de causas y orígenes y a precisas descripciones cuantitativas.

Es así como las relaciones entre dos culturas, ola similitud de dos obras, o aun su valor estético, pueden quedar sumergidos y ocultos en complejas fórmulas de cálculo. De muy diferente manera se aproxima a la pieza arqueológica el historiador del arte y el crítico o, simplemente, el artista que busca deleite. Ellos llegan con toda su carga emocional, buscando compenetrarse íntimamente con la obra y con su contenido, tratando de develar su mensaje humano, interpretándola como creación individual del artista lejano o como creación colectiva que le ofrece las particularidades de un estilo. La técnica rigurosa del primero lo aleja quizá del sentido, de los lejanos orígenes que alentó la creación, fundada a menudo en el mito, la fe, el símbolo preciso o la seguridad del rito. Estas, sin embargo, se imponen plenamente a quien llega a la pieza arqueológica en la búsqueda y en la captación artística.

Sin la dimensión que brinda en la pieza excepcional su mensaje de arte, la aprehensión total de la cultura que creó la obra se limita y oscurece, o se pierde en la frialdad de gráficos, cuadros y cifras. Pero también la vana especulación, puramente imaginativa, puede transformar el objeto, que fue elemento vivo de una cultura, en sólo poesía, en pura especulación literaria, sin arraigo en el mundo real del acaecer de los pueblos. Por eso son imprescindibles en el estudio y en el acercamiento a las culturas desaparecidas tanto el rigor de la arqueología, que explica y conoce, como la apreciación que valora y se deleita completando, con una nueva medida, la cosmovisión del pueblo que nos dejó los restos que estudia el arqueólogo.

El aunar los dos aspectos que señalamos es más que difícil en la práctica. En su contra conspiran la excesiva especialización del arqueólogo, especialización que, a menudo, ahoga su capacidad de admiración y asombro; o bien la descontrolada especulación en que cae quien carece de las sólidas bases del conocimiento sistemático.

Muchos libros necesita nuestro arte precolombino para ser valorado en toda su dimensión y para alcanzar la difusión que merece. Por eso celebramos la aparición de esta obra de Giancarlo Puppo; su autor no sólo es un arquitecto destacado sino un artista y, al mismo tiempo, un infatigable estudioso de la literatura arqueológica de América. Posee, ponlo tanto, los elementos fundamentales para la tan difícil síntesis y esta obra tiene, en la adecuada selección de las piezas como en la descripción que las acompaña, la justa medida dedos dos aspectos imprescindibles para llegar a nuestro arte precolombino y proclamar su mensaje.

Alberto Rex González

Arquitectura y urbanismo modernos. Capitalismo y socialismo

Roberto Segre

Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1980.

La primera vez que tuve noticias de este libro fue en 1984 a través del mismo Segre, en Madrid, en un almuerzo en su honor, cuando anunció que estaba escribiendo un tratado sobre Arquitectura Moderna: "Una especie de Benevolo, pero al revés" (lo que me hizo preguntarle si había pensado en escribir el "Malévolo"). N o se trata realmente del Malévolo, aunque sin embargo es posible encontrar dentro del texto, de enfoque casi estrictamente docente, observaciones tan sagaces como ésta: "Bofill descubre treinta años después lo que se había realizado en la U.R.S.S. en la década de los años 50: prefabricar los componentes clásicos y utilizarlos, en gran eses la, en los barrios de vivienda". Creo que hacía falta decir algo como esto.

Ya el Prólogo nos promete el enfoque que las secuencias en tiempo y lugares irán desarrollando, desde el siglo XVIII hasta la actualidad, en un verdadero tratado. "El empleo de un lenguaje accesible y la estructura ilustrativa puesta en función de la interpretación de las obras no es común en los libros de Historia de la Arquitectura; no es casual, entonces, que el Fletcher y el Giedion (...) hayan sido los libros de mayor circulación dentro del ámbito universitario mundial". La evidente distancia que desde este punto de vista se verá obligado a tomar frente a las producciones de arquitectura, se traduce en una cierta uniformidad de criterio en la selección y el tratamiento de los textos. Segre aclara que ha escrito este libro para "hacer pensar" a los estudiantes de arquitectura de la Universidad de La Habana; esto explica la razón por la cual la bibliografía se trata como "complementaria", la ausencia de notas, etcétera.

La "estructura ilustrativa"(es decir, el material gráfico, ordenado en forma de láminas iguales y técnicas de dibujo similares) constituye, talvez, una especie de "hilo conductor" para la memoria y la atención de los estudiantes, actuando sobre un material un poco despojado, a la manera de los diccionarios de arquitectura. La cantidad y la calidad de las ilustraciones dan por bien merecido el premio universitario recibido en 1980. Se desprende del Prólogo, sin embargo, que los gráficos obran más como ayuda-memoria o guía del alumno que como documentación definitiva, y se reconoce que "la lectura funcional espacial y formal de las principales obras está suficientemente elaborada en los casi treinta textos de Historia de la Arquitectura que circulan en la actualidad". Y añade: "El énfasis del análisis fue dirigido hacia los contenidos conceptuales, hacia la

significación cultural de cada ejemplo, dentro de su contexto histórico". Es a partir de tal óptica, entonces, que debemos leer este libro.

Cuando nos señala que para Charles Jencks "no existe vínculo alguno entre la teoría y la práctica de la filosofía marxista y las respuestas arquitectónicas y urbanísticas de los diseñadores soviéticos, quienes aspiraban a alcanzar una respuesta significativa e integrativa de los determinantes sociales, económicos y culturales y su concreción técnico-científica", se sitúa Segre en su perspectiva ideológica, atacando en Jencks el aspecto superficial que lo llevó a incluir al Constructivismo dentro de un supuesto eje "lógico-idealista". Precisamente, los capítulos más interesantes del libro se refieren a la arquitectura socialista dentro de períodos distintos, que Segre conoce muy bien. Destaca, en la primera fase, el rol del VJU-TEMAS y la increíble producción de talentos de la generación constructivista. La "legendaria y poética figura" de Maiakovski aparece y desaparece en estos capítulos casi sin énfasis; sin embargo, se destaca la valorización de los objetos "vulgares", su apoyo a los manifiestos productivista y constructivista, pero esto entre otros muchos datos, sin resaltar el rol inmenso del poeta en la conducción cultural de aquellos años. Ello no obstante, la muy buena documentación sobre las disidencias dentro de la profesión y las proyecciones ideológicas hace de estos capítulos una excepción dentro de las publicaciones sobre el tema. La explicación del período académico -donde Segre se vale, para su análisis, de la teoría leninista del reflejo- dará realmente qué pensar, más que a los estudiantes cubanos, a los nuestros, para quienes Lenin es, como filósofo, el gran desconocido.

Hay en todo el texto una gran claridad y una estructura impecable que sirve a sus propósitos; tal vez pueda echarse en falta una mayor ilación entre movimientos, en el devenir de la historia. Para Segre, pongamos por caso, Boullée ha sido revalorizado con justicia (mientras que lo contrario sucede para Benevolo); sin embargo, aunque Segre destaca el contenido moral de la Revolución Francesa y la relación entre ésta y la estructura productiva, no ensaya un acercamiento entre la arquitectura de ambas revoluciones, la burguesa y la proletaria, aunque más no fuera para descalificarlo. Todo el texto transita dentro de una luz uniforme, sin claroscuros, como si se esperase que el lector hallase la solución del rompecabezas a partir de los datos acumulados, para luego poder escribir su propia historia.

Celia Guevara

Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica

Ramón Gutiérrez

Ediciones Cátedra, Madrid, 1983.

Ramón Gutiérrez es hoy uno de los más ilustres investigadores de la Historia de la Arquitectura y del Urbanismo iberoamericanos. Especialista destacado en el área, no se ha abandonado a la alienación excluyente de la especialización acrílica o neutra; académico por derecho propio, nunca se ha refugiado en ese letargo paralizante que habitualmente conforma la atmósfera de las instituciones de tal especie (al menos entre nosotros); profesor universitario brillante, ha hecho de la docencia un vehículo de concientización cultural y de discusión plural y fecunda. Esta actitud intelectual y, sobre todo, vital lo ha situado en la vereda de enfrente de gran parte de sus colegas, de todos aquellos (al decir de Rafael Iglesia) "taxidermistas" de la Historia que sólo gastan sus energías en temas desencallados de todo contexto y de toda realidad tangibles y que han conseguido, como docentes, transformar a su asignatura en un terreno yermo, en un espacio de irremediable aburrimiento. Y es realmente curioso que hayan puesto tanto talento mal empleado para lograrlo, ya que pocas historias de la Arquitectura son tan fascinantes como la de Iberoamérica.

Ella señala, sobre el espejo incontestable del territorio, las huellas físicas que cada proyecto político ha dejado indeleblemente marcadas como prueba de una conciencia aún no asumida, de una independencia no asimilada ni, mucho menos, ejercitada. Allí puede observarse al México y al Cuzco del imperio español aplastando literalmente a las expresiones urbanas y arquitectónicas de la antigua Tenochtitlán y del Cuzco pretérito; puede verificarse, después (y a pesar) de la conquista, el florecimiento de esa maravilla impar que fuera el Barroco americano, nuestro Barroco mestizo, hispanocriollo, en el cual las intenciones y los gestos de una raza aniquilada se hacen presentes y encuentran su lugar con la fuerza imprevista con que una raíz aérea agrieta las piedras y florece sobre ellas; y puede también reconocerse, a lo largo del siglo XIX y en lo que va del nuestro, la aceptación de nuevas sujeciones imperiales transparentemente visibles en la incorporación sucesiva de arquitecturas ajenas, trasplantadas con un grado de acriticidad cada vez más grosero, y es las que...resulta ya casi imposible encontrar aportes propios.

Ramón Gutiérrez, en esa obra fundamental que es **Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica,** se refiere a este tipo de Historia con la cual se siente comprometido mediante lazos que conservan todo su significa do, ya que son los que explican el presente y nos permitirán (si sabemos interpretarlos) definir un futuro más digno que el que admite avizora nuestro tiempo. Precisamente, su libro constituye uno de los más formidables instrumentos de interpretación que

en los últimos años haya producido la historiografía del continente. Su alcance es el de un mapa, el de una brújula, el de una hoja de ruta que recoge los signos del pasado con la intención de quien, no obstante, piensa antes en el camino desconocido por recorrer que en el que ya lleva andado. Y ese es, al mismo tiempo, su mérito mayor y la diferencia ideológica básica respecto de la taxidermia histórica a que nos referíamos antes: la distinción entre quienes consideran a la Historia como un campo de reflexión en el cual generar la conciencia crítica indispensable para la formulación del pensamiento futuro y aquellos otros que la transitan estérilmente, como si se tratase de una ciencia muerta.

Pero dejemos que sea el mismo Gutiérrez quien nos ilustre acerca del sentido que ha querido darle a su obra. Lo hace sin eufemismos cuando afirma, desde la Introducción, que su trabajo "no quiere dar una imagen aséptica, ceñida a lo estrictamente informativo y descriptivo. Por el contrario (manifiesta) se trata de una visión comprometida con un espacio (América) y con su tiempo. Este compromiso implica variar el punto de vista de nuestra realidad, tratar de comprendemos a partir de nosotros mismos y descifrar con claridad las formas de nuestra dependencia cultural, nuestros aciertos y nuestras múltiples debilidades". También plantea claramente "nuestras opciones por una sociedad comunitaria, humanista y personalista, lejos de las trayectorias masificantes y opresoras de los sistemas de poder que intentan repetirse en el mundo. En el contexto de su problemática como en el de sus destinos, América pertenece al Tercer Mundo y las respuestas a sus necesidades saldrán, más que del recetario ideológico, de la comprensión cabal y específica de sus propias e inéditas realidades".

Más allá de sus méritos estrictamente académicos (que convierten a este texto, sólidamente documentado y profusamente ilustrado, en uno de los pocos manuales abarcativos de toda la complejidad que encierra un tema de tal magnitud), el libro de Gutiérrez penetra profundamente en la dilucidación de la intrincada maraña de intereses, causas y efectos que otros historiadores han preferido no arriesgarse a exponer y que son, ni más ni menos, los que permiten explicitar cabalmente los rumbos seguidos por las disciplinas urbana y arquitectónica en nuestro continente. Por todo ello adquiere singular relevancia una frase de Gutiérrez que resume en sí todo el espíritu que anima a su obra:

"A pesar de todo lo que se nos ha enseñado durante siglos, un hombre culto es aquel que conoce profundamente su propia cultura, no el que sabe mucho de las culturas de los demás".

Alberto Petrina

Arquitectura Moderna en Chile. 1930-1960

Humberto Eliash, Manuel Moreno.

Cuadernos Luxalon, Santiago de Chile, 1985.

Humberto Eliash y Manuel Moreno se aproximan en este cuaderno anticipatorio de una publicación de mayor envergadura sobre el tema aun momento fundamental de la arquitectura contemporánea de su país: el de la implantación del discurso proveniente del Movimiento Moderno sobre el mapa de la disciplina arquitectónica chilena. Del otro lado de los Andes (como ocurre entre nosotros), Eliash y Moreno se esfuerzan por descubrir las razones en nombre de las cuales la "importación de imágenes en vez de conceptos" ha sido la norma casi excluyente aplicada por nuestros intelectuales, conducta que habrá de explicar transparentemente "el complejo, cuando no el menosprecio, que nuestra práctica arquitectónica siente por su memoria, por sus parámetros, por sus obras".

Después de una generación dormida (o narcotizada por su propia monomanía), el despertar de quienes la suceden es siempre un espectáculo estimulante. A esa nuestra esperanza en las propias fuerzas creativas, en el camino que uno mismo se traza, colabora este valioso y excelentemente documentado trabajo de Eliash y Moreno. El auspicioso adelanto nos hace, pues, desear una pronta ampliación editorial del mismo.

Alberto Petrina

El Montevideo de la expansión (1868-1915)

Ricardo Alvarez Lenzi, Mariano Arana, Livia Bocchiardo

Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1986.

"La agudización de los momentos críticos mueve al apasionamiento contestatario y al análisis reflexivo. Estas actitudes no son excluyentes. Nosotros mismos, ante la experiencia traumatizante de la dictadura, asumimos ambas conductas: por un lado, la acalorada defensa de una ciudad vulnerada por la insensibilidad, la incompetencia, el lucro y el autoritarismo; por el otro, el estudio documentado, capaz de develar el proceso de su configuración concreta." Esta nítida declaración de principios de los autores del trabajo aquí comentado nos ubica sin eufemismos, desde la misma Nota preliminar, respecto de su postura ideológica sobre la ciudad y las complejas relaciones políticas, económicas y sociales que explicitan (para quien quiera advertirlo) su crecimiento explosivo en la época abarcada. El libro se basa en una investigación desarrollada entre 1981 y 1984 sobre el tema "La iniciativa privada y la especulación inmobiliaria en Montevideo entre el último tercio del siglo XIX y 1915. La captación de los sectores de bajos y medios ingresos a través de propuestas edilicias y modificaciones en la estructura urbana". Mediante la dificultosa consulta de documentación de archivo, censos, estadísticas y encuestas y de la prensa del período, así como de otras fuentes auxiliares, los autores reconstruyen la historia de su ciudad durante los años de una expansión ligada (como lo estuvo la de Buenos Aires y tantas otras ciudades iberoamericanas) a la euforia liberal decimonónica. Algunos de los resultados de tal expansión no justifican, según surge del trabajo en cuestión, tanto ciego entusiasmo por el Progreso (así, con mayúscula, tal como lo entendían los librecambistas).

La ardua búsqueda de Alvarez Lenzi, Arana y Bocchiardo nos enfrenta a la realidad de una Montevideo que es, en definitiva, la paralela realidad de otras muchas ciudades de la región, tanto en lo que hace a su historia como en lo atinente a su presente y a su destino futuro. Esta conciencia común (la de unos y la de todos) puede ser rescatada y acrecentada a través de obras que, como la que nos ocupa, hacen de la investigación histórica una herramienta idónea para la cabal comprensión de la realidad.

Alberto Petrina

Revista de Arquitectura Sección "Espacio de debate"

Sección "Espacio de debate"

Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires. 1986-1988.

Cuando Alberto Petrina asumió la Dirección Editorial del órgano informativo de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires, el cambio fue notable. Por empezar, el reavivar la vieja denominación -Revista de Arquitectura- ya constituyó todo un programa: hacer que el "Boletín" fuera más allá de la información sumaria sobre acontecimientos de interés gremial y transitara el territorio de la discusión de las ideas fundantes de la praxis profesional. Dentro de la nueva Revista, el espacio específico de este debate es, precisamente, la sección llamada "Espacio de debate", en la que se exponen ideas y postulaciones que hacen al núcleo de la actividad profesional.

Petrina, quien ya demostrara su capacidad como editor en la revista **Summa**, dándole un sesgo progresista y atento a la problemática de la arquitectura en nuestro país, es un intelectual cuyo pensamiento, comprometido con "lo propio", ha sido expuesto en trabajos de crítica e investigación y, sobre todo, en las hábiles entrevistas-diálogos que mantuviera para Summa con destacadas personalidades arquitectónicas argentinas y extranjeras.

Con su orientación, "Espacio de debate" ha convocado al diálogo (en algunos casos áspero, en otros irónico; siempre fructífero) a todos aquellos que se interesan por reflexionar sobre la arquitectura en la Argentina. Con esto se retorna, a los cien años de la fundación de la Sociedad Central de Arquitectos, su más interesante tradición editorial: la de plantear la problemática arquitectónica vigente y la de vehiculizar las más dispares ideas. Buen timonel, Petrina supo navegar por mares encrespaos. Uno de ellos, la polémica desatada alrededor del Barrio Los Andes; otro: el debate sobre Neocolonial, "Nac & Pop" y cientificismo. Si como quería Jorge Silvetti, cada obra arquitectónica puede ser leída como una crítica, ésta puede develarse también en el discurso literario y esta develación se produce en el "Espacio de debate" tan oportunamente habilitado en la **Revista de Arquitectura.**

Desde la práctica disciplinar, no podemos menos que agradecer y saludar con alegría este aporte que cumple, sin duda, con uno de los principales objetivos comunes de nuestra asociación profesional.

Rafael Iglesia

Ficción y realismo mágico en nuestra arquitectura

Claudio Caveri

Editorial CP67, Buenos Aires, 1987.

Este libro irreverente y descarnado se presenta como un caleidoscopio de ensayos que se deslizan, con una fluidez notable, entre lo "culto" y lo popular, entre el testimonio vivo y la introspección filosófica; siempre girando en torno a la contracción de una teoría del habitar propio. Con alusiones a Perón y Aldo Rossi, a Venturi y Marechal, y reflexiones que apelan a Marina Waisman, Carlos Gardel, Mahatma Gandhi, Mario Sabugo y Rodolfo Kusch, aboga por una arquitectura americana como decisión despiadada por el aquí y el ahora sin máscara ni ficción.

La obra se compone de cuatro partes. En la primera ("Andamiaje de compresión"), se intenta buscar un camino propio en arquitectura desbrozando la "maraña sofisticada y encubridora de la racionalidad imperial", tal como nos llega desde los centros difusores. Aquí se discute el "método científico" y su aplicación a la arquitectura -tal como se lo concibe en los países hegemónicos del Norte-remarcando el divorcio entre instrumento y realidad. Caveri ejemplifica esta canonización metodológica con la sustitución del significado de subir o bajar, de entrar o salir, por la clasificación y análisis de tipos de escaleras y puertas. Contrapone a esta actitud los métodos que usa el pueblo en tanto andamiaje provisional para conocer nuestra realidad, haciendo referencia al método "bárbaro" de Leopoldo Marechal, que consistía en buscar sólo aquellas nociones que servían a su problemática interna, ocupándose de las cosas en tanto nos afectan y no como un análisis en sí mismo con pretensiones de universalidad. Podríamos decir que estos diez ensayos de Caveri se guían por ese método "bárbaro".

Queda en este capítulo planteada la tesis del libro: cultura supone un suelo en que se habita, y habitar un lugar supone un compromiso con lo que en él ocurra, supone estar en la realidad; recusa así la idea de "meterse" en la realidad, pues para meterse adentro de algo es necesario estar afuera, y este es el nudo de la ficción, y propone desencubrir la ficción "civilizatoria" (la piel de víbora de los argentinos) y construir un realismo con magia.

En la segunda parte se aborda la problemática de la enseñanza y transmisión de conocimientos para la práctica de la arquitectura. Partiendo de que la cultura no es un aparato envasado y trasladable con un catálogo de instrucciones para su uso, sino una estrategia de vida, ensaya un camino hacia la expresión propia al servicio del pueblo, sin purismos ni prejuicios. Uno de estos caminos (al que se refiere brevemente) es su *escuelita* de constructores en Villa Trujui donde, mediante el método "bárbaro", los jóvenes del barrio experimentan tecnologías apropiadas al

tiempo que aprenden el oficio y "se descubren a sí mismos como pueblo americano".

En la tercera parte se presentan posibles líneas de acción, algunas ya largamente experimentadas, sobre el uso del suelo, la vivienda popular, el barrio y la economía informal, incursionando en el terreno de la política. Terreno que se recorre desde la demolición con dinamita de Palermo de San Benito por considerarlo símbolo de la "barbarie" a la "modernidad *for export*". Se despliega aquí un interesante análisis sobre el sentido político de la plaza en la escena urbana americana: como ámbito nodal vivo en la sociedad colonial, museológico y apolítico en el liberalismo, o como espacio popular y cuestionador durante el peronismo en la Argentina. Es en esta sección donde encontramos, condensada en dos breves páginas ("Una breve ilusión separativa, o la probación física de la realidad"), toda la experiencia de vida del casablanquista Caveri: lo que va de la casa en Beccar, vidriada a lo Mies (donde el pasillo era el único lugar para darse un beso), a las arquitecturas autoconstruidas pampeano-místicas de la Comunidad Tierra, entre los gallineros, los chamamás y la pobreza de un suburbio de Buenos Aires, desembocando, finalmente, en los planes de vivienda popular de una municipalidad peronista.

El opúsculo termina con una síntesis desgarrante de nuestra historia reciente y una profecía: **los gusanos se transformarán en mariposa.** Tramo final en que la escritura se toma deslenguada y transgresora sumergiéndonos, sin más, en lo "real maravilloso" de Carpentier y en el "hedor americano" de Kusch. En síntesis, la obra nos plantea que aunque no sepamos realmente todavía "qué diablos somos", aunque nos debatamos entre la mimesis grotesca y los gestos y formas refinadas (la máscara y la ficción), "bajo esta piel externa se están gestando, con una **mezcla de realismo y magia,** nuestras propias palabras, getos y formas".

Jorge Ramos

La ciudad y sus sitios

Rafael Iglesia, Mario Sabugo

Editorial CP67, Buenos Aires, 1987.

Son los 95 artículos publicados en el diario Clarín entre 1981 y 1985 por Iglesia (43 notas) y Sabugo (52), ambos connotados docentes de Historia de la Arquitectura en Buenos Aires pero, más aún, cultores empedernidos de un Buenos Aires caminado y escrito como pocos, al menos desde el difuso campo de la arquitectura. Con estilos diferentes, claro: Iglesia bordeando una discreta intelectualidad puesta al servicio de interpretar un Buenos Aires complejo y disponible para una aplicación "apropiada" de numerosos teóricos, desde Barthes hasta Lefébvre, de Kevin Lynch a Aldo Rossi; Sabugo, en cambio, confiando en su capacidad intuitiva de "destape" casi fenomenológico de entidades tan poco académicas, pero a la vez tan realistas y entrañables, como las pizzerías, los cafés, los pasajes o los conventillos.

Por lo antedicho, los artículos de Iglesia son como "ensayitos" bastante dirigidos a los que "saben" de arquitectura y, así, algunos refieren a asuntos tan "internos" como la venida de Rossi, el cumpleaños de "La Escuelita" (un ensayo vanguardista de enseñanza de arquitectura en Buenos Aires) o la llegada de la "cofradía del lápiz gordo" al poder en la Facultad porteña: no pocas veces el suplemento de arquitectura de Clarín dio pie a agitados debates en el café de la Facultad de Buenos Aires, normalmente alimentados por un riguroso a la vez que burlón espíritu polémico desplegado por Rafael Iglesia.

Los escritos de Sabugo le deben mucho a la tradición de la picaresca porteña, desde Mansilla o Groussac hasta, por cierto, Cortázar y Arlt (en quien más se refleja este tipo de escrituras). Hay una serie de textos que, en esa línea de búsqueda de una identidad (la "porteña", casi inasible), se apoya en un estilo de interpretación cáustica por cariñosa (al modo de Scalabrini Ortiz o Marechal), que por tal razón habla, más que a los arquitectos, a los habitantes verdaderos de la ciudad: los caminates, "los de la ñata contra el vidrio", "los sabihondos y suicidas" (por hacer alusión a prototipos urbanos citados por el tango).

Textos como "Los usos de la historia" y "Dar la cara", de Iglesia, configuran oportunos recorridos críticos bastante comprehensivos de posturas actuales (y no tan actuales) y sus referentes en Buenos Aires: dan la medida, en su estilo, de la posibilidad de sintetizar adecuadamente una profusión de elementos para la discusión y la formación disciplinaria. En cierto modo, prestigian al diario que, como ocurriera con Mumford, Zevi o Huxtable, transmite masivamente y sin concesiones intelectuales una problemática que se cree específica a un público generalizado que, cada vez más, debería integrar la arquitectura y los

problemas urbanos a su ***background*** cultural. Sabugo, por el contrario, en otra veta, logra presentar una Buenos Aires despedazada en un ***collage*** de experiencias y sensaciones: "La virgen del conventillo" o "Muzzarellas en la noche" son dos joyitas demostradoras de esa red de pequeñeces que, bien entretejida, constituye la historia y la vida de una ciudad.

Al contrario de lo que alguien podría suponer acerca de la obsolescencia de estos textos periodísticos, y aun (como ha ocurrido con la mayoría de sus posibles lectores) habiéndolos conocido en su momento semanal correspondiente, su edición en forma de libro tiene la ventaja de una recurrencia abierta y permanente a ellos: allí están, como una "biblia" desprejuiciada, por supuesto cerca del necesario calefón (del tango de Discépolo). Bien lo señala Iglesia en la contratapa, advirtiendo que no se trata de un discurso académico de urbanismo ni de una evocación nostálgica sino, más bien, de una "charla de café: circunstancial, comprometida, viva. Si esto le interesa, abra el libro, pida tres cafés y charlemos".

Roberto Fernández

Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930

Beatriz Sarlo

Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

¿Es lícito ponderar un libro de historia cultural desde la óptica de una historia de la ciudad? La pregunta no sólo es una salvedad imprescindible para justificar el tipo de reseña que propongo aquí, en la que hago pesar por un tamiz estrecho a un texto cuya mayor virtud es la sugerente apertura a múltiples niveles de lectura; también sirve para reflexionar sobre algunas cuestiones que la propia historia de la ciudad plantea y el libro de Sarlo logra iluminar.

Uno de los interrogantes que recorren el texto trata sobre la forma en que fue experimentada la ciudad moderna por los artistas que, entre los 20 y los 30, reformulan el campo intelectual. Güiraldes, Borges, Arlt y Girondo, diseñando actitudes diversas entre la utopía rural del primero y la urgencia del último por llevar a cabo las promesas de la modernidad; Norah Lange, Alfonsina Storni y Victoria Ocampo, construyendo diversas literaturas y confrontados lugares para la mujer, cuyas claves son rescatadas sin renunciar a los pliegues de la biografía; las revistas Martín Fierro, Proa o Contra, entre la ruptura vanguardista, la moral reformista o el compromiso de una izquierda revolucionaria; Raúl González Tuñón, como paradigma de la nueva figura de intelectual urbano: periodista estrella, político, escritor, "paseante"; los marginales, la ensayística, todos unidos por el firme curso de una manera desenfadada de leer literatura como hecho estético y como documento histórico, como creación artística y como representación colectiva.

Es en aquella "experimentación" donde aparece la primera de las cuestiones que, desde esta óptica limitada, propongo revisar: el problema de la relación entre modernismo cultural y modernización urbana. Los protagonistas de **Una modernidad periférica...** parecen moverse sobre el fondo de una ciudad que ya se modernizó, frente a la que reaccionan, construyen utopías para recluirse más acá o proyectarse más allá de ella, le cantan elegías o condensan en ella los males de una modernidad que rechazan pero de la que no pueden salir. La dimensión que necesariamente queda ausente en una lectura de este tipo pero que, también necesariamente, debemos recoger quienes leemos la modernidad enfocando -por oficio y no por desempolvar ninguna "última instancia"- los procesos materiales de la modernización de la ciudad, es la dimensión de la relación inversa: en qué medida y de qué modos esos protagonistas también construyen la ciudad moderna, anticipando representaciones (o popularizándolas) que no se van a materializar hasta más tarde. Si tomamos la diferenciación que propone el análisis de Marshall Berman entre "modernización", "modernidad" y "modernismo", podríamos notar que "la

experiencia de la modernidad" en una ciudad periférica no siempre resulta de una previa modernización, y que los modernismos pueden ser notables vanguardias ideológicas de procesos estructurales tardíos a la vez que notables fuentes para interpretarlos. Cuestiones difíciles de evaluar y que posiblemente el análisis de personajes "puente" entre modernismo artístico y modernización urbana corno Prebisch permita comenzar a formular, pero que deberían buscarse, fundamentalmente, en la relación entre ciertos intelectuales "faros", algunos técnicos de la administración pública y la acción estatal de los años 30; acción que efectiviza en gran medida la modernización y se embandera tras ella, produciendo una especial alianza de la que participa la mayor parte del campo cultural en un extenso arco de posiciones ideológicas que, sin embargo, confluyen en la idea "oficial" de modernidad y festejan transformaciones que van desde el trazado de la Avenida 9 de Julio y la red de subterráneos hasta la extensión de la infraestructura a los nuevos barrios capitalinos.

La segunda cuestión que me interesa señalar es la del problema de la perspectiva: ¿desde dónde "leer" la ciudad? Sarlo la lee desde los libros, es obvio, pero el mayor interés radica en el lugar que formula para analizar algunos de los problemas de la literatura, articulando su especificidad con la de aquellos problemas más generales de una sociedad urbana periférica; no "provee datos" de la literatura para una historia de la ciudad, sino que construye desde la literatura sus propias historias de la ciudad. Así realiza un gesto que, al plantearse ir más allá de la literatura, simultáneamente señala los límites de un campo historiográfico en el que todo intento de interpretación choca con la escasez y la pobreza de las fuentes secundarias existentes.

No es otra cosa lo que produce que su intención de realizar una lectura más abarcativa de la cultura urbana (indicada explícitamente por las referencias a Berman y a Schorske, pero también por el recurso prometedor de localizar en el inicio los temas que el libro va a tratar en un cuadro de Xul Solar) termine, más que en una efectiva articulación, en una tensión irresuelta entre el campo literario y las otras huellas culturales que en el libro se van asordinando hasta desaparecer.

Irresuelta, pero auspiciosa y conmocionante, en la medida en que no es derribar cercos disciplinares lo que caracteriza a la tradición historiográfica en nuestro medio. Y difícilmente se pueda pensar la ciudad sin intentar derribarlos. En este sentido, la colocación incómoda con que Sarlo lee sus textos puede pensarse como un verdadero programa para una historia de la ciudad. Señalando que la Historia Urbana como disciplina no puede existir; o que su existencia dependería de la de historiadores que se encontrasen tan cómodos entre textos literarios como entre valores de la renta del suelo, condición un tanto absurda si de definir un status disciplinar se trata. Señalando entonces, como contrapartida, que la historia de la ciudad sólo puede pensarse como una construcción colectiva, pero no en el sentido de la "interdisciplina", sino como el tejido múltiple de un tapiz en el que si la firmeza de la tela va a depender de la solidez con que cada hilo despliegue una lectura específica, la belleza de los motivos (y su capacidad explicativa) va a estar

ligada, en cambio, a la sagacidad y a la audacia con que desde cada hilo se procuren avizorar lecturas diversas, se identifiquen objetos disciplinares erráticos, se arriesguen nuevos bordes culturales.

Estas son algunas de las apuestas que separan **Una modernidad periférica...** de gran parte de los textos sobre Buenos Aires. Pero también de textos anteriores de Beatriz Sarlo, manteniendo la sutileza y la riqueza teórica de aquellas interpretaciones con las que nos acostumbró a nuevas formas de leer el campo cultural, pero instalándose ahora en un lugar relevante, también, para la historiografía de la ciudad.

Adrián Gorelik

Vivienda: ideas y contradicciones (1916-1956).
De las Casas Baratas a la erradicación de villas de emergencia.

Ramón Gutiérrez, Margarita Gutman

Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y del Urbanismo, Buenos Aires, 1988.

Recibimos la publicación de Gutiérrez y Gutman con el beneplácito que produce la aparición de nuevas obras de Historia de la Arquitectura en un medio donde las dificultades editoriales aumentan día a día. Se trata, además -y esta es otra de las características destacables- de un género poco frecuentado en nuestro ámbito: la recopilación comentada de fuentes documentales.

No es difícil coincidir con los autores en las expectativas que despierta la posibilidad de contacto directo con las fuentes; es acertado también apostar al efecto refrescante y estimulante que éste pueda producir en las reflexiones sobre vivienda popular. Tal como plantea Gutiérrez en su Introducción, "los textos y documentos nos ayudarán a tener una lectura, probablemente otra lectura distinta, sobre lo que se pensó y se hizo".

Sin embargo, en el desarrollo del texto esta saludable intención inicial se desdibuja rápidamente. En efecto, el carácter genérico de la Introducción, tanto como los comentarios a los textos en los que priman la descripción poco ordenada de los contenidos y la opinión de los compiladores sobre el análisis histórico de los discursos-, contribuyen a la reproducción de las representaciones a las que nos han acostumbrado las tradiciones historiográficas de nuestro medio. Así, la obra presenta una Comisión Nacional de *Casas Baratas* ineficaz porque no construyó lo suficiente, un Vilar "premonitorio", un Christophersen "europeizante", unos socialistas profundamente equivocados *y* contradictorios, etcétera. Creo que una mirada diversa sobre los mismos textos, más distanciada de los errores y aciertos de cada uno de ellos y más atenta a las condiciones de producción de los discursos tanto como a sus horizontes ideológicos y condicionamientos temporales, podría formular otras preguntas. Si se tiene en cuenta, además, que se trata de una obra de difusión, dirigida a un público amplio, estas consideraciones adquieren dimensiones particulares.

Razonablemente preocupados por los problemas que plantea el presente, los compiladores seleccionan ciertas líneas temáticas en la historia de la vivienda: una de ellas es la relación entre Estado e iniciativa privada. Como afirma Gutiérrez, estas lecturas se producen hoy en momentos de eufóricas convocatorias a "achicar el Estado". A la luz de esta preocupación actual,

si *hay* algo que muestran los textos seleccionados es que la relación entre Estado e iniciativa privada se presentó en la historia como un vínculo matizado e inestable. Pese a tales sugerencias de los textos, las críticas de los compiladores permanecen referidas a una fórmula dual: Estado inexistente o ineficaz y Estado que asume la acción directa a gran escala.

Me pregunto si no resultaría más productivo reexaminar esta última alternativa como construcción histórica consolidada y dominante del pensamiento arquitectónico desde fines de los 30, ya que es ella la que se pone a prueba hoy, cuando la compulsión a optar entre un liberalismo salvaje y una defensa anacrónica de cierto modelo de Estado paraliza la reflexión sobre el tema vivienda. A un presente aprisionado en tal dilema equívoco, el debate histórico podría aportarle una observación rigurosa de todas las posibilidades intermedias y sus significados, entendidas como formas diversas de vinculación entre Estado y sociedad: crédito o acción directa, Estado Nacional, municipios o entidades intermedias, quién proyecta, quién construye, qué figura de arquitecto supone cada opción, cómo interviene el usuario, etcétera.

Finalmente, la falta de una bibliografía sobre vivienda (ya que la que se incluye se limita a los artículos aparecidos en DANA) y la ausencia de una reflexión sobre la historiografía a modo de "estado de la cuestión", terminan por debilitar el aporte realizado por este tipo de obras a un público amplio. Aun contemplando los lógicos límites de las obras de difusión (y en consideración a ellos no voy a detenerme en el hecho de que la obra reproduce documentos editados y conocidos sobre el tema), creo que tal público merece y aprecia que los historiadores le aproximen algo más que una selección "abierta" de fuentes y un espacio crítico parcializado.

El interés que despierta el género propuesto y la decepción que produce el trabajo me lleva a preguntarme cómo debería realizarse una recopilación comentada de fuentes, para no insistir en nuevas "repeticiones de lo mismo" rodeadas de un aire refrescante o contestatario, Aunque abundan sugestivos ejemplos en el ámbito internacional, pienso en una selección más cuidadosa -menos arbitraria- de los documentos, en una organización del material menos primaria que la *sucesión* temporal, en textos críticos que no ahoguen la potencialidad de las fuentes y en una bibliografía completa y comentada.

Anahí Ballent

Otra arquitectura en América Latina

Enrique Browne

Editorial Gustavo Gili, México, 1988.

Enrique Browne es un bien conocido arquitecto chileno, de descollante actuación profesional en los últimos diez años; además, con importante trayectoria como investigador en planeamiento urbano y, más recientemente, como ensayista fecundo en cuestiones de teoría de la arquitectura y de la ciudad. En posesión de una de las codiciadas becas Guggenheim, inició en 1983 una serie de viajes de investigación a lo largo de América Latina en busca de confirmación de algunas intuiciones relacionadas con la existencia de una arquitectura de identidad americana. El resultado de ese periplo de recolección de datos y testimonios es este libro, ahora editado en México dentro del proyecto expansivo de la prestigiosa editorial catalana (proyecto que debería abarcar, también, un mayor cuidado de las ediciones (como se hace en Barcelona), ya que el libro en cuestión demuestra cuánto le falta aprender, en tal aspecto, a la sucursal azteca).

El denso texto de Browne está precedido por un ensayo ya casi célebre en algunos círculos latinoamericanos ("Espíritu de la época y espíritu del lugar"), en el que se desarrolla cierta plataforma axiológica del enfoque crítico, bastante próximo a los criterios neo-fenomenologistas de Heidegger y Norberg-Schultz, criterios que parecen ser útiles para examinar, con algún rasero común, la heterogénea producción regional. Las baterías criticas de Browne apuntan sobre todo al llamado Estilo Internacional, considerado como un devenir no del todo feliz del más complejo Movimiento Moderno; estilo que encontrará eco en la inicial etapa de "primavera económica" de hace un cuarto de siglo y que se expresará en una llamada "arquitectura del desarrollo", que hoy alberga el grueso de la producción de la región con algunos aciertos y muchos errores.

A partir del reconocimiento de tempranos escarceos críticos de una línea "neovernacular", Browne tematiza principalmente lo que llama "Otra arquitectura": un denso y complejo conjunto que, bajo liderazgos comprensibles como los de Barragán, Salmon o Dieste, hoy parecería acoger lo mejor y más promisorio de nuestra historia arquitectónica y urbana a la que este libro, de no oculta intención crítica, procura enriquecer desde una perspectiva que, sin ser de rigurosa metodología historiográfica o crítica, sí puede conjugar la estimulante lectura de un arquitecto proyectista.

Roberto Fernández

Summa

Sección "Textos iberoamericanos"

Ediciones Summa, Buenos Aires, 1988-1989.

Cuando en 1988 hizo su aparición en la revista Summa la sección "Textos iberoamericanos", creada por inspiración de Lala Méndez Mosquera y Alberto Petrina y dirigida por este último, se consumaron, a nuestro entender, dos hechos de capital importancia.

El primero y más notorio fue el de la institucionalización editorial, por parte de una publicación decana y directriz en el campo de la arquitectura y del diseño en América Latina (constituyendo ella misma, es importante apuntarlo, un milagro de persistencia inusual en nuestro contexto cultural), del conmocionante movimiento gestatorio del nuevo espíritu arquitectónico iberoamericano. Tal espíritu, que en nuestro caso tiene que ver más con el espacio (y con la identidad modelada por el mismo) que con la obsesiva conciencia del tiempo europeo, encuentra en los "Textos..." la oportunidad de consolidar y profundizar sus posturas, con el resultado seguro de ir edificando a través del tiempo un *corpus* teórico que, sin duda, contribuirá a conformar formas inéditas de pensar y hacer arquitectura, propias de nuestra perspectiva cultural latinoamericana.

Petrina, a la vez convocante de los pensadores más importantes del nuevo movimiento y protagonista, junto a ellos, de la formulación teórica del mismo, contribuye a dar organicidad a los "Textos...", resaltando permanentemente con sus observaciones los puntos álgidos o profundos de los trabajos expuestos por sus invitados. Y precisamente en ello reside una de las virtudes principales de la sección, ya que mediante la original y efectiva modalidad elegida para la misma (dos notas complementarias acompañando al texto principal, una de ellas a cargo de un segundo invitado, que va marcando necesariamente coincidencias y divergencias respecto del artículo central, y la otra responsabilidad del mismo Petrina), las posturas expuestas se interrelacionan y completan a través de la confrontación, convergiendo y colaborando ampliamente a los fines antes mencionados.

Es así que, hasta el momento, los "Textos..." han recogido en sus páginas el exhaustivo análisis del tema de la identidad a cargo de Ramón Gutiérrez quien, como uno de los más prominentes investigadores y teóricos del Barroco americano, lo aborda desde tal perspectiva, desenmascarando implacablemente las actitudes de dependencia subyacentes en gráfica la utilización de las lecturas eurocéntricas y las consecuencias de los trasplantes acríticos de teorías ajenas a nuestra realidad.

El segundo de los documentos presentados corresponde a la lúcida interpretación del

fenómeno urbano contemporáneo brasileño (aunque las tesis allí expuestas alcanzan por igual a *casi* todas las ciudades iberoamericanas), y fue preparado por aquel que fuese el mayor teórico de la antropología urbana, del urbanismo y de la arquitectura del Brasil durante las dos últimas décadas, y a cuya temprana desaparición no podemos resignamos: Carlos Nelson Ferreira dos Santos.

El asunto de la identidad cultural es retomado luego por el chileno Cristián Fernández Cox quien, mediante el deslumbrante mecanismo de relojería de su interpretación, aúna el análisis brillante con el buceo profundo en los complejos porqués de nuestro exocentrismo teórico, crítico e histórico.

En cuanto a la última presentación, recoge las reflexiones de Marina Waisman acerca de las características asumidas por la cultura posmoderna en Iberoamérica, las que sugieren una confianza esperanzada en las manifestaciones "divergentes" que esta corriente podría eventualmente proponer dentro del campo arquitectónico latinoamericano.

Podríamos extendemos mucho más en esta referencia a la excelencia de los 'Textos…" y a la función reveladora que cumple la sección, así como a la imprescindibilidad de su existencia, pero preferimos cerrar este comentario con una mención de la segunda circunstancia enunciada al comienzo, y que la mera existencia de este emprendimiento editorial viene a establecer: la pluralidad ideológica. Para nosotros representa un símbolo de cómo los hombres y sus ideas se entretejen, modificándose a veces, pero siempre potenciándose cuando se abandonan posiciones excluyentes e irreductibles. La complementación desarrollada en la sección analizada por Lala Méndez Mosquera y un pocas veces coincidente Alberto Petrina señala el único marco que creernos posible para el crecimiento de la disciplina en nuestro continente: el de la libertad para la expresión del disenso y el del mutuo respeto.

María Isabel de Larrañaga

¿Qué es la filosofía de la tecnología?

Carl Mitcham

Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.

El autor es director del Philosophy & Technology Studies Center de la Universidad Politécnica de Nueva York. El libro se divide en tres partes, con 16 capítulos y un apéndice especialmente escrito para esta edición española. En la primera parte desarrolla dos tradiciones en la Filosofía de la Tecnología: una procedente de la Tecnología ingenieril (habría que hablar de tecnólogos a secas, como Kapp, Engelmeier y Dessauer), y otra que surge de las humanidades (Heidegger, Ortega y Gasset, Lewis Mumford y Ellul). Inesperadamente, aparece un autor latino en el cerrado mundo anglosajón, aunque muy vinculado al pensamiento alemán. Las ausencias son numerosas y, sobre todo, referidas a las técnicas "alternativas y adecuadas" (Schumacher, Guardini y, entre nosotros, I. Mich y Zubiri, pensadores insustituibles en este capítulo).

En la segunda parte Mitcham se dedica a explorar las posibilidades éticas precisando distintas especificidades: nuclear, medio ambiental, biomédica, ingenieril, informática. A estas consideraciones del poder sobre el poder de las técnicas, agrega elaboraciones sobre política, teología y metafísica.

En la tercera sección sigue con la misma perspectiva, pero ahora como responsabilidad de industriales e ingenieros. Se manifiesta como un pensador realmente humanista.

En el libro hay muchos puntos discutibles, por ejemplo, la diferencia semántica entre técnica y tecnología, pero esto es lógico en una disciplina de reciente formación como la Filosofía de la Técnica. También hay vacíos importantes en un trabajo que trata de ser una síntesis pero, aun así, no deja de ser valioso por la exposición clara de algunos autores y por el abanico de temas que toca en tomo de la Técnica. Llena un hueco casi inédito como manual para tener una amplia visión de la reflexión actual sobre el campo. Es imprescindible para el que sigue este fenómeno que tiene totalmente cercado al hombre actual, y que propone tantos interrogantes. Su claridad de exposición (la "cortesía del filósofo", según Ortega) lo hace accesible para todo público, no sólo para los especialistas.

El Apéndice (como ya comentamos, escrito especialmente para esta edición española) es valioso en cuanto al desarrollo institucional de la Filosofía de la Tecnología, y también lo es la detallada bibliografía; lógicamente, todo se refiere a lo que pasa arriba del Ecuador.

Horacio Pando

Indice

Pancho Liernur
Presentación.....7

Alberto Petrina
Editorial.....8

Rafael Iglesia
Reflexiones sobre la explicación histórica de la arquitectura 11

Diego Lecuona
Segundas notas para una crítica de la arquitectura colonial argentina.....23

Alberto de Paula
El Neoclasicismo y su incidencia sobre la cultura rioplatense (1800-1820) 28

Fernando Aliata, Graciela Silvestri
Continuidades y rupturas en la ciudad del Ochocientos. El caso de los mataderos porteños (1820-1900) 37

Celia Guevara
La Boca, su historia urbana y su composición étnica.....75

Alicia Novick
La traza de las grandes residencias en la Recoleta, Buenos Aires (1880-1920) 89

Giancarlo Puppo
Una introducción al arte prehispánico en la Argentina 101

Humberto Eliash, Manuel Moreno
Arquitecturas paralelas en Chile: una realidad sumergida 109

Carlos Eduardo Dias Comas

Teoría académica, arquitectura moderna y corolario brasileño 121

Carlos González Lobo

Las vecindades en la Ciudad de México 138

Apéndice

Mercedes Daguerre

Arquitectura como pintura. Vittore Carpaccio: "renovatio" e imagen en la Venecia del 400 148

Bibliográficas 173

Anales *N° 26*
fue compuesta, impresa y encuadernada en
Compañía Impresora Argentina S.A.,
Alsina 2041/49, (1090) Buenos Aires, Argentina,
en noviembre de 1989.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
I.S.B.N. 950-29-0036-7

INSTITUTO DE ARTE AMERICANO E INVESTIGACIONES ESTETICAS
IAA