ARQUITECTURA ARGENTINA / PROTAGONISTAS

CH 9

CUADERNOS DE HISTORIA

GUIDO NOEL PREBISCH

JUNIO 1998

CUADERNOS DE HISTORIA IAA N° 9

PROTAGONISTAS DE LA ARQUITECTURA ARGENTINA

<u>Segunda etapa Junio 1998</u>

Boletín del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas

"Mario J. Buschiazzo"

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Universidad de Buenos Aires

Con este *Cuaderno de Historia N° 9,* la Sociedad Central de Arquitectos suma esfuerzos con la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA (por intermedio de Instituto de Arte Americano) para brindar apoyo a las imprescindibles investigaciones sobre la disciplina que necesitamos para optimizar nuestro quehacer profesional. Para la Sociedad Central de Arquitectos, esta colaboración es particularmente relevante, en la medida que procura aproximar los espacios de formación e investigación y aquellos propios de la práctica profesional. En efecto, este *Cuaderno,* está destinado a la comunidad de estudiantes y docentes, a los investigadores y a los profesionales -sobre todo a los más jóvenes que en su conjunto contribuyen al desarrollo de la arquitectura en nuestro medio.

El objetivo de la publicación es dar a conocer los protagonistas de la arquitectura argentina, ocupándonos en este caso de los consagrados Angel Guido, Martín Noel y Alberto Prebisch. Además de reconocer su legado a la sociedad argentina, los artículos ponen en evidencia el interés del enfoque biográfico para el estudio de la producción de arquitectura. Esta óptica posibilita un conocimiento más amplio y completo que el solo estudio de la obra, pues da cuenta de la formación, las trayectorias profesionales, los viajes y encuentros con otros arquitectos argentinos o extranjeros, sus diversas aproximaciones a la realidad del país, conjunto de situaciones que modeló cada producción individual. Las investigaciones llevadas a cabo por los integrantes del Instituto de Arte Americano, se presentan entonces como una eficaz herramienta de conocimiento al alcance de todos.

Es por eso que resulta estimulante para esta Sociedad Central de Arquitectos, colaborar en la materialización y continuidad de esta suma de esfuerzos personales e institucionales, que permiten profundizar en el análisis de la construcción de nuestro hábitat. En términos generales, se trata de una iniciativa que responde a la constante preocupación de esta entidad por ofrecer instrumentos eficaces para mejorar las respuestas ante las cada vez más exigentes demandas que actualmente se plantean a la profesión.

Julio Keselman

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

Director: Alberto S. J. de Paula

Director Adjunto: Jorge Ramos

Bibliotecaria: Ana María Lang

Investigadores: Fernando Aliata, Leonor Arfuch, Anahí Ballent, Ana María Bóscolo, Alberto Boselli, Alicia Cahn, Alejandro Crispiani, Graciela Favelukes, Roberto Fernandez, María Rosa Gamondes, Rodolfo Giunta, Celia Guevara, Margarita Gutman, Jorge Francisco Liernur, María Isabel de Larrañaga, María Marta Lupano, José E. Marchisio, Rita Molinos, Alicia Novick, Horacio J. Pando, Beatríz Patti, Graciela Raponi, Vicente Rodríguez Villamil, Mario Sabugo, Graciela Silvestri. **Técnicos:** Guillermo Páez. **Becarios:** Roberto Baranni Montes, Horacio Cuide, Ricardo González, Verónica Paiva, Claudia Schmidt, Fernando Williams. **Sección Archivo Documental:** Clara Hendlin. **Editor de Anales:** Julio Cacciatore. **Centro de Arqueología Urbana:** Daniel Schávelzon **(Director)**

SOCIEDAD CENTRAL DE ARQUITECTOS

Presidente: Julio Keselman

Vicepresidente 1º: Juan Carlos Fervenza

Vicepresidente 2º: Rolando Schere

Secretario: Guillermo Marenco. **Prosecretaria:** Silvia Hirsch. **Tesorero:** Saúl Erlich. **Protesorero:** Francisco Gigliotti. **Vocales Titulares:** Mario Linder, Carlos del Franco, Aída Daitch, Enrique Fernández Meijide, Jorge Parsons. **Vocal Aspirante Titular:** Máximo Auricchio. **Vocales Suplentes:** Carlos Roizen, Enrique García Espil, Jorge Iribarne, Gabriel Malamud, Daniel Becker, Néstor Magariños, Ricardo Blinder, Raimundo Flah, Norma Sharovsky, María Antonia Astengo, Alberto Cairo, Alejandro Blistein. **Vocal Aspirante Suplente:** Hernán Bisman. **Subcomision editorial:** Carlos Roizen **(Secretario).**

Edición: Alicia Novick y Jorge Ramos.

Asistente de edición: Patricia Bosch Estrada

Dirección técnica: Hernán Bisman y Claudio Robles

Diseño Gráfico: Patricia Ramírez, para estudio de diseño Bisman & Robles

Diseño de tapa: Valeria Hasse

Indice

Presentación 5

Angel Guido, arquitecto de una época de transición

Por Bibiana Cicutti y Alberto Nicolini 8

Obras y Proyectos 40

Cronología 42

Bibliografía 45

Ilustraciones 48

Martín Noel: discurso único, obras diversas

Por Margarita Gutman 59

Obras y Proyectos 89

Cronología 94

Bibliografía 99

Ilustraciones 103

Alberto Prebisch. La vanguardia clásica

Por Alicia Novick 113

Obras y Proyectos 150

Cronología 153

Bibliografía 155

Ilustraciones 159

La reproducción de los textos aquí publicados está autorizada citando la fuente

Presentación

Este nuevo Cuaderno de Historia incluye reseñas sobre Angel Guido y Martín Noel, representantes destacados del neocolonial, y de Alberto Prebisch, uno de los propagandistas relevantes de la modernidad en Argentina. Las diferencias estilísticas entre "lo neocolonial y lo moderno" polarizaron hasta épocas muy recientes el debate ideológico entre arquitectos e investigadores de nuestro medio. Desde un campo se colocaba en un polo "lo propio", el peso de las tradiciones y la historia, y en el otro "lo ajeno", las transcripciones de arquitecturas internacionales inapropiadas que se imponían en el país. Desde otro campo se oponía, en cambio, a los "reaccionarios", que recurren al pasado para resolver los problemas del presente y del futuro, y a los "revolucionarios", que apuntaban a la modernización profunda de la arquitectura y de la sociedad en su conjunto.

En efecto, las concepciones del mundo que sustentan ambas formas de hacer arquitectura son muy diferentes, pero han surgido nuevas perspectivas de análisis que cuestionan las visiones esquemáticas a las que estábamos acostumbrados. La bibliografía más reciente muestra que si bien el neocolonial tomó sus fundamentos de tendencias desarrolladas en otras latitudes, fue además uno de los senderos transitados por los arquitectos en las marchas y contramarchas de la modernidad. La modalidad concreta de resolución de los temas y los problemas de nuestro medio por parte de los partidarios del Movimiento Moderno fue, ahora también sabemos esto, mucho menos "internacional" que el discurso que acompañó sus prácticas. Una lectura de conjunto de las trayectorias y los proyectos de Angel Guido (examinado por Alberto Nicolini y Bibiana Cicutti), Martín Noel (analizado por Margarita Gutman), y Alberto Prebisch (estudiado por Alicia Novick) iluminan las disidencias pero también los puntos de contacto entre lo neocolonial y lo moderno

Si bien Noel los precedió en algunos años y formó parte del *establishment,* los tres arquitectos mencionados pertenecieron, en primer lugar, de una misma generación. Nacieron antes de este siglo se educaron en los principios de la arquitectura académica. No necesitaron luchar por la consolidación disciplinaria como fue el caso de los de la generación que los precedió. La difusión de publicaciones, la constitución de las corporaciones profesionales y la organización de los Congresos Panamericanos fueron

construyendo solidaridades gremiales, que colaboraron en la consagración social del rol del arquitecto ya establecido en los albores de los años veinte. Las luchas entre los viejos arquitectos, que en la plenitud de su poder defendían sus lugares institucionales frente a los jóvenes, se dieron en un terreno ya balizado, lo cual se vislumbra en la famosa polémica entre Christophersen y Prebisch, o en los ataques que Guido emprende contra la Arquitectura Moderna.

Los tres personajes aceptaron, en segundo lugar, el desafío de transformar la ciudad conjuntamente con sus arquitecturas. Su influencia como urbanistas fue clave en todos los casos. Noel colabora *en* la redacción del Proyecto Orgánico que elabora la Comisión de Estética Edilicia convocada por su hermano, el Intendente Carlos Noel. Más tarde, como diputado propondrá una ley que obligue a las comunas a trazar planes reguladores. Los principios del urbanismo, aprendidos en sus estudios de grado en París, fueron una preocupación permanente a lo largo de su vida. El caso de Guido es similar. Fue uno de los protagonistas del plan rosarino de 1936, y de una amplia gama de planes reguladores, donde se ocupó de los aspectos proyectuales pero también de instaurar principios "científicos" para el urbanismo. Sus propuestas de monumentos y espacios públicos (el monumento a la Bandera, la "monumentalización funcional de la Av. 9 de julio", etc.) las imaginó como mega proyectos ajustados a las reglas del Arte Urbano. Por su parte, Alberto Prebisch, entró a tallar en el medio profesional local con su propuesta de Ciudad Azucarera, y con el proyecto para el conjunto Los Andes, proponiendo formas alternativas para la ciudad. Asimismo, desde su rol como Intendente impulsó la acción que desarrolla la Oficina del Plan Regulador, en cuya realización participó como delegado de la Academia de Bellas Artes.

Guido, Noel y Prebisch coincidieron, en efecto, en la necesidad de racionalizar la ciudad y su extensión, de prever anticipándose a los problemas y de controlar la edificación pública y privada. Globalmente, en los tres casos la ciudad se perfiló como una dimensión indisociable de sus arquitecturas, aunque sus modelos de referencia (la comunidad o la sociedad; los regionalismos o el CIAM) se inspiraron en fuentes diversas, incluso opuestas.

Con respecto a su obra cabe reflexionar en los mismos términos. Mientras Guido y Noel, intentaron rescatar las tradiciones para resguardar los sentimientos de una comunidad en peligro, Prebisch apuntó directamente a consolidar el cambio y librándose de la carga del pasado *y* de los sentimientos. No obstante, el análisis de sus obras desdibuja las oposiciones. Para Guido y Noel, la necesidad de construir nuevas formas se vinculó con la recuperación de los valores del pasado, permanentemente

reinventados y reconstruidos. De igual modo, es imposible analizar la producción de Prebisch sin tomar en cuenta la insoslayable tensión que refleja entre sus impulsos de ruptura y el peso de sus raíces, fuertemente adheridas a la tradición disciplinaria y a los sentimientos religiosos. Las disidencias entre ellos respondieron a concepciones y opciones ideológicas por cierto muy diferentes, pero fueron atravesadas por los interrogantes compartidos por una generación que tuvo ante sus ojos a una sociedad profundamente transformada. Noel, Guido y Prebisch compartieron una convicción: pensaron en la resolución de la arquitectura en términos de una "voluntad de estilo". Tomaron con pasión la inmensa responsabilidad de conducir los cambios, de otorgarles un sentido, de encontrar las formas que mejor los reflejen. Los tres profesionales intentaron trascender los cánones que les fueran impartidos y se sintieron protagonistas del rumbo de la producción arquitectural, aunque sus últimos años de vida estuvieron signados por el desencanto.

El conflicto entre neocoloniales y modernos construyó a lo largo del siglo las bases del debate disciplinar, condensando posiciones políticas y luchas institucionales. Los textos de la presente edición no resolverán las controversias ni restaurarán el fervor militante perdido por nuestra generación. Más modestamente, invitan a revisar viejas antinomias y a formular nuevos interrogantes apuntando a rehacer una historia de la arquitectura con tantos matices y complejidad como la realidad que la profesión enfrenta cotidianamente.

Alicia Novick y Jorge Ramos

Angel Guido, arquitecto de una época de transición

Bibiana Ciciutti y Alberto Nicolini

La etapa profesional más activa de Angel Guido transcurrió en aquellos años durante los cuales, en el campo disciplinar, se produjo la mudanza desde la milenaria tradición artística clásica hasta la modernidad no figurativa que, en lo arquitectónico, se llamó Movimiento Moderno. A ello se sumó que, en el ámbito geográfico-cultural de la Argentina, ocurrió la gran transformación socio-política que condujo al sufragio universal, el consecuente ascenso al poder del radicalismo y la reforma universitaria. En todos estos terrenos, Angel Guido fue protagonista activo. Abarcó todos los campos profesionales desde el dibujo hasta el planeamiento urbano, sustentado todo ello con una vasta producción teórica de carácter fuertemente polémico en el fondo y en la forma, muchas veces comunicada en Congresos, siempre en sus cátedras universitarias. Debió hacerlo así al asumir valientemente su época, una época de transición.

Advertencia
Este texto es el resultado de una investigación en equipo, que bajo la dirección de los autores llevaron a cabo Analía Brarda, Miguel Garrofé y Bibiana Ponzini. Colaboradores: Gabriel Asorey y Elina Heredia.

La teoría de la Restauración Nacionalista

Con la publicación de La **Restauración Nacionalista** en 1909, Ricardo Rojas inicia una acción explícita por "despertar a la sociedad argentina de su inconsciencia, turbar la fiesta de su mercantilismo cosmopolita...", mediante una "...crítica personal, acentuadamente política, sobre nuestra educación frente a la crisis de conciencia argentina." La identidad nacional había quedado sumergida bajo la inmigración y sólo una profunda transformación de la educación nacional podía revertir la situación. En su obra, Rojas propone una "pedagogía de restauración nacionalista por medio de la historia y del neohumanismo", concluyendo con 30 medidas concretas, por ej. encuestas, congresos y seminarios, becas, ediciones documentales, leyes de protección de monumentos y sitios

arqueológicos, de archivos provinciales y fomento de las investigaciones de historia patria.[1] En su ensayo de estética titulado **Eurindia,** de 1924, Rojas denuncia lo ocurrido en nuestras ciudades: "Apenas la guerra nos independizó de España y apenas el crecimiento económico fue poniéndonos en contacto con la inmigración europea, la arquitectura argentina empezó a cambiar...el cosmopolitismo sin bandera, fondo mezquino de nuestra cultura después de la emancipación, debía darnos ciudades sin unidad, en las que lo italiano, lo inglés, lo francés, lo alemán, lo suizo, lo yanqui se suceden arbitrariamente... "[2]

Un año después, Angel Guido publica una de sus obras fundamentales: **Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial.** Parte de una fuerte crítica al Eclecticismo (semejante a la que por esos mismos años formulaban los arquitectos del Movimiento Moderno), y recoge las ideas de Rojas al afirmar: "Urge poner dique a este abigarrado caos arquitectónico...no cabe otro camino para nuestra emancipación estética que la solución euríndica." Cree necesario, entonces, reducir la variedad a la unidad, y para "tender a la unidad...debe partirse de la arcilla extraída de la tierra americana". Sus modelos (sin embargo) no fueron los modestos ejemplares del Río de la Plata; toda América constituye la fuente posible. La atención se concentrará, inicialmente, en la arquitectura del núcleo cultural sudamericano, es decir, del altiplano peruano y, en particular, en la magnífica y original arquitectura de Arequipa. Su ojo crítico descubrió con lucidez a esta ciudad que "maravillosamente esconde el injerto anímico de nuestra fusión. Las formas hispanas han sufrido allí, una transfiguración recónditamente indígena... hasta conseguir que las formas injertadas no hablaran ya en idioma hispano, sino en un idioma muy nuevo y muy Nuestro". Su "obstinado rigor investigativo" observó que "lo extraordinario dentro del proceso habitual histórico de las formas fue que, (...) para la acción de arte hispana, el arte americano le había sido absolutamente desconocido con anterioridad a su fusión." Diferencia entre los aspectos *objetivos* de origen americano, como son las representaciones de fauna y flora autóctona, y los aspectos *subjetivos* que resultan del análisis crítico; y para desentrañar esto último, por primera vez en la historiografía del arte hispanoamericano, realiza análisis minuciosos, introduciendo conceptos de

[1] R. Rojas, La Restauración Nacionalista. Crítica de la educación argentina y bases para una reforma en el estudio de las humanidades modernas, Buenos Aires, 1909, p. 240.

[2] R. Rojas, Eurindia. Ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1924, pp. 272-274.

simetría, serie, alternancia, repetición, contraposición e intercambio. Desmenuza composiciones ornamentales prehispánicas, como la de Puerta del Sol en Tiahuanacu, e hispanoamericanas como las de San Lorenzo de Potosí, la Compañía de Arequipa y las de dos solares arequipeños. Verifica el contraste de ese arte con su contemporáneo español, el *churriguerismo,* y descubre que se trata de contraposiciones entre voluntades formales diferentes.[3] Este novedoso esfuerzo crítico fue debidamente observado y justipreciado por Martín Noel en el prefacio al libro: "Su obra cobra un valor inesperado cuando...desentraña...la arquitectura formal de los elementos ornamentales...sus dibujos son de una gran fuerza expresiva y merecen ser tenidos como fieles documentos..."[4]

En 1927, en oportunidad de celebrarse el III Congreso Panamericano de Arquitectos, Guido cree necesario dirigirse, mediante un ensayo, **La arquitectura hispanoamericana a través de Wölffin,** a sus colegas del continente para "orientar los estudios de nuestro admirable arte hispanoamericano hacia la investigación disciplinada y de acuerdo con las más modernas teorías del arte..." Al decir esto, se refiere a Riegl, Schmarsow, Wickhoff, Frankl, Worringer,...todos pertenecientes a la escuela alemana de principios de siglo.

Se trata, en primer lugar, de difundir el aporte fundamental de Heinrich Wölfflin a la comprensión del Barroco, en particular su **Conceptos fundamentales de la historia del arte.**[5] Enseguida, ensaya un brillante análisis visual aplicando los cinco pares polares al Barroco español y al *estilo hispanoincaico,* señalando ya, en la arquitectura española, "la intromisión mudéjar, anticlásica por temperamento" y demostrando luego la diversidad entre lo español y lo hispanoincaico y afirmando así la peculiaridad de esto último.[6]

Pero Guido añade en el primer capítulo una brillante intuición: "Más lo barroco... no es solamente ese arte especial desarrollado durante los siglos XVII y

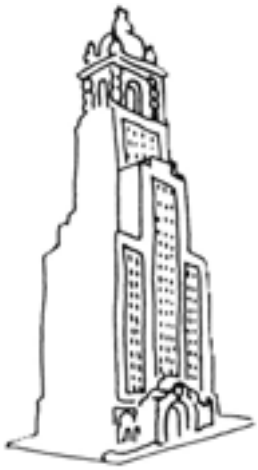
[3] A. Guido, Fusión Hispano-Indígena en la Arquitectura Colonial, La Casa del Libro, Rosario, 1925.

[4] Ibídem, pp. 15-17.

[5] Kunstgeschichdiche Grunbegriffe fue publicada en 1915, doce años antes que Guido la difundiera entre sus colegas americanos. En 1922, apareció la sexta edición alemana. En 1932, recién se publicó la primera edición en inglés traducida de la séptima alemana de 1929.

[6] A. Guido, La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927.

XVIII, sino, más bien, una evolución natural de las formas que han sufrido una determinada maduración lineal. Es el resultado de la ansiedad constante de los pueblos al desentrañar nuevos valores emotivos cuando ha sazonado suficientemente la belleza apoyada en la "organización", en la claridad formal, en lo "táctil". De aquí que surja un arte barroco de todas las formas que hayan sufrido una evolución biológico-estética en aquel sentido. El gótico, por ejemplo, que sufre una evolución "lineal" en los siglos XII y XIII, desentraña su barroquismo en el XIV, para culminar "pintorescamente" en el "flamígero" del siglo XV." La idea se concreta en un gráfico que incluye en el otro libro que publica en 1927; mediante sinusoides representa tres períodos de "arte barroco": el s. XV, 1600-1760 y 1830-1910.[7] Es decir, que Guido se anticipa en cinco años a la famosa ponencia de Eugenio D'Ors en la reunión de críticos de arte reunida en 1932 en Pontigny, en la cual el pensador catalán planteó su teoría acerca del barroco como "...una constante histórica que se vuelve a encontrar en épocas lejanas..."[8]



En 1930 escribe **Eurindia en la Arquitectura americana** y dice: "Es hora ya, de terminar con nuestra actitud, resueltamente simiesca, al imitar todo gesto de las artes extranjeras.". Sostiene que la identidad americana que busca está en el Altiplano, donde se produjo el "estilo mestizo" o "criollo", como lo llama indistintamente, y no en "lo que se tiene por arquitectura colonial, por ejemplo en Buenos Aires, realizada por arquitectos italianos o franceses que no tiene nada que ver con aquella corriente de arquitectura criolla". Al escribir "mestizo", acuña un término que, aunque discutido hasta hoy, recoge sin embargo con fidelidad étnico-cultural un fenómeno nuevo que es diverso de los dos componentes originales, al mismo tiempo que se reconoce en ellos.[9]

[7] A. Guido, Orientación espiritual de la arquitectura en América, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927, pp. 52 y 53.

[8] E. D'Ors, Lo barroco, Editorial Aguilar, Madrid, 1934.

[9] Es efectivamente en esta obra de 1930 donde Guido utiliza por primera vez el término "mestizo", sin distinguirlo de "criollo". Otro tanto ocurre con el texto de su conferencia del 21 mar. 1936, titulada "América frente a Europa en el Arte", publicada en Redescubrimiento de América en el Arte, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1940. Recién en 1956, en La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca,

Sus observaciones críticas reafirman la idea teórica del mestizaje: "...la intención geometrizante del arte *perúboliviano* torna a remozarse en el arte *hispanoincaico...Tal* es el espectáculo de la intervención india geometrizante en la arquitectura española. Los elementos rectifican su ritmo; las unidades ornamentales se disponen ya alternadas como en Juli, repetidas como en ejemplares de Arequipa, contrapuestas como en Potosí. Las masas plástico-cúbicas adquieren rigidez y un linealismo acentuados, perfilándose sus masas en forma "clara" y "cerrada". Esta intervención lineal y de formas cerradas en el abierto y pintoresco Barroco español, diole a la arquitectura peninsular un carácter paradójicamente clasicista, teniendo en cuenta como clasicismo, no el sentido vulgar, romano, sino, el término clásico de Wölfflin." [10]

Las investigaciones de Guido y sus relevamientos de la arquitectura de Arequipa tuvieron una consecuencia notable en la fachada del edificio del diario **La Nación** en la calle Florida de Buenos Aires, obra del arquitecto Estanislao Pirovano, cuya inspiración sólo podía provenir de los dibujos de Guido de 1925, incluidos en **Fusión** (....) En efecto, se trata de una espectacular versión de las portadas de las dos casas (la Ricketts y la del Moral) que Guido transcribió en su libro como "solares arequipeños." La sede del diario se inaugura el 13 de octubre de 1929, el mismo día en que, en Amigos del Arte, Le Corbusier dicta su sexta conferencia de Buenos Aires. El 20 de octubre, un día después de la última de las conferencias, Guido, a su vez, publica en el rotograbado de **La Prensa** un artículo sobre "La influencia india en la arquitectura colonial" en el que aprovecha para referirse al "estilo "standarizado" del soviet ruso y el "activista" Le Corbusier."[11]

Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1956. En dicho texto, precisa la distinción entre el "barroco mestizo" y el "barroco criollo", diferenciando a ambos entre sí y frente a la arquitectura de mero trasplante, reedición del barroco hispano en América. Este texto, que tenía la finalidad habitual en los cuadernos de la Academia de servir sólo de prólogo a las estupendas fotografías de Hans Mann, es en realidad un denso ensayo, una puesta al día del estado de la cuestión en toda América y una lúcida y erudita reafirmación de su propia postura. Vuelve especialmente a la demostración acerca de cómo el "aporte vernáculo ha podido llegar... hasta la total transposición en la escala de valores registrada en la polarización wölffliniana", fundamentando, además, la existencia de ese aporte en la "voluntad de forma" mestiza: "En el paisaje fabuloso y gigante de los Andes (para el caso de la zona del Titikaca) esta Weltanschaunng usa el lenguaje plástico de las masas ciclópeas, de la rigurosidad cúbica, de la alergia contra el decorapositivismo, de la belleza de la piedra viva y desnutivismo, de la belleza de la piedra viva y desnuda" Concluye manifestando que su texto es una erre delimpia y espontánea apología de este admirable ARTE MESTIZO..."

[10] A. Guido, Eurindia en la Arquitectura Americana, Universidad Nacional del Litoral, Santa 1930, pp. 5, 19, 22y 24.

[11] R. Sendra, "Le Corbusier -Buenos Aires", DANA Nº 14, Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo; Resistencia, 1982.

Su relación con las vanguardias europeas

La aversión de Guido a ciertas facetas de la producción de Le Corbusier forma parte de su interpretación respecto de las vanguardias arquitectónicas europeas en su conjunto, opinión que explícita en el segundo de los trabajos con los que se dirige a sus colegas en el III Congreso Panamericano de Arquitectos, reunidos en Buenos Aires en 1927. El Comité Ejecutivo del Congreso le había solicitado que preparara el tema oficial IV (hoy diríamos una ponencia base): "Orientación espiritual de la Arquitectura en América". Guido responde de forma decididamente polémica: "Este trabajo tiene como primera pretensión la de deslindar posiciones, la de dibujarse sin ambages, la de estar enfocado, la de ser francamente parcial...", y sigue: "...hasta que no se escriba (...) aquella filosofía que demuestre que solamente la época moderna es una excepción en la historia, seguiremos creyendo que la tradición y el paisaje influencian poderosamente el arte (...) nuestra fe en cierta parte de la *teoría del medio* **de Taine y en la modernísima concepción de** la historia del arte orientada por Wölfflin y Riegl ."[12] En el capítulo "Practicabilidad de la restauración americanista", propone "ensayar un programa de acción (desde) una concepción nacionalista de la arquitectura en América (que, sin embargo, no promueva) la actitud de traer aquellas formas pasadas y estilizarlas más o menos según nuestro capricho, (ni tampoco) hacer arqueología pura y fría, y llenar los interiores con útiles y objetos de nuestro folklore (...). Nuestra actitud está en no perder el ritmo de la corriente moderna sugerida por Europa ni renegar de él, sino muy al contrario: tratar de ser modernos, escuchar la lección de la masa, el plano y la línea; pero ser nosotros mismos; decir y hacer todas estas cosas, pero no con inspiración prestada, sino creación bien nuestra, recónditamente americana."

Para "conseguir cierta practicabilidad de nuestra ideología, creemos que se pueden establecer las siguientes etapas:
Primera:(...) reducir la acción de la arquitectura ecléctica cosmopolita en

[12] A. Guido, Orientación... , op. cit., pp. 8 -12

América.

Segunda: Profundizar las formas americanas post y precolombianas (...) comprender mejor su lenguaje, pretendiendo descifrar su psicología formal. Recoger los temas y motivos de nuestro folklore y estilizarlos de acuerdo a una visión moderna.

Tercera: Depurar y enfocar con mayor precisión la visión actualmente distraída de nuestro paisaje americano: nuestra pampa, nuestra sierra y nuestra costa.

Cuarta: Recoger, luego, valientemente la orientación espiritual y estética más robusta de Europa (en el presente momento la que dimos en llamar la lección de la masa, el plano y la línea) pero a través de aquellas formas nuestras, a través de aquella plástica cuyo secreto sólo los americanos somos capaces de explicar."[13] Luego de este notable programa (vigente setenta años después) para integrar sensatamente la mirada hacia adentro con la mirada hacia afuera, el espíritu del lugar con el espíritu del tiempo, concluye en la página siguiente lamentando que: "En nuestras escuelas de arquitectura, por ejemplo, no se estudia la historia de la arquitectura americana con la amplitud necesaria."

Cuando exalta la orientación espiritual y estética más robusta de Europa está refiriéndose a la teoría que encarnan, desde 1900, Wölfflin y Riegl en *Mitteleuropa*. Para Guido, las "figuras representativas (que constituyen la) reacción contra el Eclecticismo y el blando tradicionalismo (pero que, al mismo tiempo) buscan su ideal en las antiguas tradiciones artísticas de sus respectivos países... (son) Otto Wagner, José Olbrich, José Hoffmann, Adolfo Loos (....) Al pueblo germano cábele el honor de ésta tan esperada revolución arquitectónica."[14] Apreciación crítica terminante que, en la actualidad, se confirma: *"L'antériorité des artistes viennois dans la modernité est un fait réel."*[15]

En el segundo capítulo, titulado "Decadencia de la arquitectura moderna francesa", interpreta la participación de ese país .en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (la que posteriormente hemos llamado *Art Déco)* como una urgente puesta al día que

[13] Ibidem, pp. 76 y 77.

[14] Ibidem, pp. 16 y 17.

[15] Y. Brunhammer, "Art Viennoise & Art Déco, Exposition de 1925", en Vienne 1900. L' âge d'or de l'Architecture, p. 25.

se evidencia por una "semejanza demasiado pronunciada entre la arquitectura francesa de dicha exposición con las alemanas y austríacas ya pasadas (...) Nosotros los hispano-americanos, hemos quedado a la zaga por tener los ojos demasiado puestos en París (...) El desprecio absoluto de la tradición y la renuncia a las conquistas espirituales del pasado ha traído el imperio del capricho y del exterminio revolucionario entre los artistas que militan en la línea extrema de los modernos."[16] Y esto no podía significar otra cosa que una alusión a Le Corbusier, a quien dedica el tercer capítulo.

Le Corbusier, quien "está de moda entre los modernos, ha llegado demasiado tarde. Su teoría fue dicha ya, aunque en otra forma, en Austria y en Alemania mucho antes que este ingenioso autor tratara de sorprender un momento propicio de honda incertidumbre en la evolución artística de la arquitectura francesa."

En 1930 edita en Rosario **La machinolatrie de Le Corbusier,**[17] un texto de 56 páginas escrito, en 1929, por el propio Guido íntegramente en francés (un desafío, sin duda) cuyo objetivo era "poner en guardia a los estudiantes americanos de arquitectura contra las teorías mecánicas del arte, encarnadas por el arquitecto Señor Le Corbusier, quien nos ha visitado este año." Gree Guido que Le Corbusier es un gran artista y un gran arquitecto, lamentablemente sofocado por su propia maquinolatría. Ensaya una exégesis de su obra con el objeto de demostrar su falta de originalidad, la imposibilidad de que su teoría desordenada sea una estética, su desconocimiento de la interpretación moderna de la historia del arte y el resultado desastroso de sus construcciones (sic), consideradas desde el punto de vista de la Belleza. [18]

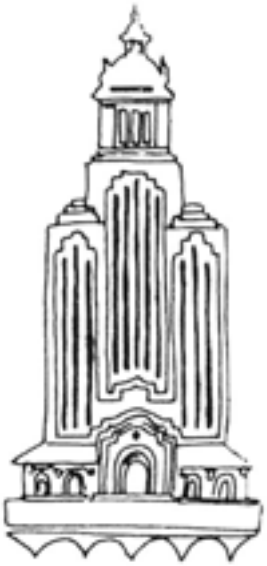
Quizá una de las observaciones más agudas sea la constatación (treinta años antes que Venturi) de las contradicciones entre la "teoría mecánica" corbusierana y la actitud estética que implica el trazado regulador, entre "su propia doctrina" acerca de la máquina y otras concepciones que "revelan en él el gran arquitecto", como cuando dice: "La arquitectura es el juego sabio, correcto, magnífico de los volúmenes.[19]

De dibujos, ediciones y viñetas

Su discurso abiertamente polémico, frecuentemente se enriquece por la inclusión de esa especie de "traducción iconográfica de sus ideas" que son sus dibujos. Esos dibujos cuya calidad fue una herramienta fundamental, no sólo para su actividad

[16] A. Guido, Orientación... , op. cit., pp. 15 -17 y 23.
[17] A. Guido, La machinolatrie de Le Corbusier, Rosario, 1930.
[18] Ibídem, pp. 11 y 12. 19
[19] Ibídem, pp. 48 y 55.

proyectual, sino también para la difusión de sus relevamientos de fachadas y portadas de la arquitectura del Altiplano que, desde su primera publicación en 1925, imprimió en impecables aguafuertes.



Los dos ensayos presentados al III Congreso Panamericano de 1927 fueron editados como pequeños libros, impresos con gran esmero y presentación muy original. En la última página de cada uno, Guido anotaba: "Los dibujos, viñetas y ornamentaciones de esta obra fueron ejecutados por el autor." De las doce ilustraciones de Orientación espiritual.., combinó muy significativamente- cinco estupendos dibujos de sus relevamientos de portadas del Altiplano con siete fotografías de obras notables de arquitectos centroeuropeos. Igualmente sugestivo es el uso exclusivo de minúsculas a la manera del Bauhaus en la portada que lleva el título del libro y el nombre del autor. Aún más interesantes, en cuanto a su significado como principios teóricos graficados, son las viñetas que incorporó a algunos de sus libros. La primera, en Fusión.., de 1925, es una composición con dos ánforas griegas y una urna calchaquí. Las 16 viñetas de Orientación espiritual... muestran temas diversos, pero siempre alusivos: la fusión ornamental de lo europeo con lo americano, las combinaciones de grandes torres con volumetrías que sugieren iglesias o rascacielos *Sezession-Art Déco* y ornamentaciones barrocas americanas y finalmente pájaro, ñandú, composición geométrica, sirena con guitarra (no con charango) superpuesta con la Cruz del Sur, flor y carabela con Cruz del Sur. En el mismo libro incluye un texto que nos ayuda a entender el proceso de su diseño: "...Recoger los temas y motivos de nuestro folklore y estilizarlos de acuerdo a una visión moderna." Las 9 viñetas de La machinolatrie... incluyen, por un lado, un conjunto inocente de dos temas exclusivamente geométricos con estrellas de ocho puntas y cuatro geométrico-florales en los que experimenta con las transparencias del Cubismo sintético; por otra parte, en la contratapa, un magnífico galeón navega bajo la Cruz del Sur; las restantes, ilustran, inequívoca y duramente, el tema del libro: en una, un personaje seguramente Le Corbusier- con las palmas unidas, adora una dínamo; en la otra se superponen tres símbolos "religiosos": un automóvil, una Cruz y una estrella de David, en ese orden.

Los Planes Reguladores

En estrecha vinculación con su producción teórica sobre urbanismo, Guido participa en la formulación de varios planes reguladores en distintas ciudades del país. Así, los comienzos de Guido como urbanista datan de su labor en la revista Arquitectura, del Centro de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, desde la cual impulsa la necesidad de realizar un Plan Regulador para la ciudad de Rosario. La idea se concreta en 1935, en ocasión del Primer Congreso Argentino de Urbanismo que tuvo lugar en Buenos Aires. Asociado con el ingeniero civil y urbanista Carlos M. della Paolera y el ingeniero civil Adolfo Farengo, presenta un Plan Regulador y de Extensión de Rosario, que es premiado con Plaqueta de Oro y Gran Premio de Honor en dicho Congreso. Se trata, por primera vez en nuestro país, de un plan técnicamente moderno y, por ello, diametralmente opuesto al famoso de la Comisión de Estética Edilicia de 1925 para Buenos Aires. La formación y la actuación previas de Guido y de della Paolera hacen pensar que la solidez técnica de este último debió ser una contribución decisiva en el equipo. En efecto, el ingeniero della Paolera había concluido un postgrado en el Instituto de Urbanismo de París en 1928. Desde 1929 había ocupado cátedras de Urbanismo en las universidades del Litoral y de Buenos Aires y, desde 1932, era Director de la Oficina del Plan de Urbanización de esta ciudad. Más tarde, realizará planes para Tafí del Valle y el trazado para la villa de San Javier, ambos en Tucumán. El plan para Rosario planteaba la reorganización del sistema ferroviario y portuario, la reestructuración del sistema vial con una distribución radio-concéntrica de arterias principales evitando la apertura de diagonales, el proyecto de una red de subterráneos, la construcción de un aeropuerto, una red de parques y espacios verdes, nuevas urbanizaciones y el diseño de un área central con una gran avenida, en uno de cuyos extremos se levanta el Monumento a la Bandera. El plan estaba apoyado con un proyecto de reglamento de construcciones y uno de financiación. En el mismo Congreso, Guido presentó un pequeño proyecto de ciudad industrial para quince mil habitantes a levantarse en la costa del río Paraná entre las ciudades de Rosario y Santa Fe. La pequeña ciudad tenía la posibilidad de extenderse a lo largo de la costa y distinguía distintas "zonas" funcionales: la fabril y ferroviaria, la residencial y comercial, la de esparcimiento y parques inmediata a la costa.[20]

[20] C. M. della Paolera, A. Farengo y A. Guido, Plan regulador y de extensión de la ciudad de Rosario. Memoria descriptiva y justificativa, Municipalidad de Rosario, Rosario, 1935.

En 1938, Guido realiza dos nuevos planes reguladores, ahora para dos ciudades del norte argentino En el caso de Salta, sabemos por la Memoria del Departamento Ejecutivo de 1937, que la Municipalidad invitó "a los destacados urbanistas y profesores en la materia Angel Guido y Carlos della Paolera" a presentar presupuesto para la confección del Plan, resolviéndose de acuerdo a lo aconsejado por la Comisión de Urbanismo adjudicar al ingeniero Angel Guido la ejecución de la obra en la suma de $9.500, fijándose el término del trabajo antes del 30 de Abril de 1938.La idea de la "reargentinización edilicia por el urbanismo" contiene la ideología preliminar para ciertos planteos parciales de los planes reguladores de Tucumán y Salta, donde puede estipular la conveniencia del "estilo Colonial o Californiano" para el paisaje urbano de ambas ciudades, "con sendas tradiciones históricas nobilísimas y una modelación espontánea ajustada a lo geográfico", justificándolo, en parte, por razones funcionales. Su razonamiento se inicia, como le es habitual, con la crítica a los resultados negativos de la estética cosmopolita propia de la invasión portuaria a las viejas y nobles ciudades del Norte Argentino. Rescata los elementos valiosos esenciales de la arquitectura tradicional de esas ciudades: "las recovas amplias con muros encalados y blancos, con techos de tejas, patios umbrosos. El Urbanismo del Norte Argentino ha planteado ya las bases de una reargentinización edilicia progresiva..", mediante la defensa del patrimonio y el reajuste funcional de la arquitectura a su tradición sancionando "..ordenanzas imponiendo el estilo neocolonial o californiano y estableciendo premios a las mejores fachadas en dicho estilo, la rehabilitación de los monumentos históricos y la rearticulación de la ciudad con los elementos geográficos y orográficos."[21]

Guido en y desde Rosario

Rosario es, indudablemente, sede destacada de su accionar, tanto en lo político-institucional como en lo proyectual, como en lo literario y lo cultural. De espíritu inquieto y con gran capacidad para generar proyectos, supo instalarse en los círculos académicos y

[21] A. Guido, Plan regulador de Salta, Municipalidad de la ciudad de Salta, Salta, 1938. "Urbanización del norte argentino", en Redescubrimiento de América en el arte, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1940, pp. 337 - 347. Plan regulador de Tucumán, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1941.

políticos que le permitieron acceder a un lugar de privilegio en los grupos vinculados a la cultura y a los circuitos profesionales. Lugar protagónico y por lo tanto disputado y comprometido, lo que le significó no pocos cuestionamientos.

La Universidad Nacional del Litoral, creada en 1919, será el escenario natural de los debates relativos a la Reforma Universitaria. Y la figura de Guido, polémica desde sus inicios, sin duda logra establecer un espacio institucional muy sólido que culminará con su designación como Rector en 1948. El diario La Capital, en el transcurso de 1932, reproduce gran parte de sus ideas filosóficas relativas a la Universidad. Citando a Ortega y Gasset en forma reiterada, deduce que la crisis del sistema de valores propia de la mercantilización del mundo moderno y de la ciudad capitalista es de índole estrictamente cultural. Su actitud es marcadamente optimista respecto de la posibilidad de actuar desde adentro de la Universidad. Precisamente, la interpretación que hace del "espíritu de la Reforma" se basa en la superación del "profesionalismo" personificado en la obra de Ortega y Gasset como "El especialista inculto":

"...típico personaje de corazón frígido ante el espectáculo humano y nervio fundamental del abismo trazado entre el exacerbado progreso de nuestra era "maquinista" y nuestra exigua humanidad y cultura"[22]

La Reforma debería ser no sólo un replanteo formal de la estructura de la Universidad sino que, además apuntaría a la formación, no sólo de profesionales sino de hombres. Hace una apelación a la humanidad y a la juventud como redentoras de la sociedad, en tanto que considera a los jóvenes puros por naturaleza aunque el mundo moderno, mercantilizado y maquinista, se cierne sobre ellos:

"La Reforma tiene la gran esperanza de atrapar este paisaje interior del joven estudiante para educarle, modelarle y fortificarle, lanzándole luego a la vida

[22] A. Guido, Definición de la Reforma Universitaria, Ed. Taborda, Rosario, p. 7. (Reproducido del diario La Capital, Rosario, jun.-jul. 1932).

profesional sin destruir esa estructura preciosísima de su interior."[23]

No es ajena a estas definiciones su propuesta de creación de la Escuela de Arquitectura, dentro de la Facultad de Ciencias Matemáticas, cuando, siendo consejero por los estudiantes, redacta la propuesta de Plan de Estudios para la nueva carrera. Si bien el mérito no le es exclusivo, ya que éste es compartido con J. B. Durand y con alumnos provenientes de la Escuela Industrial de la Nación, alentados por profesores como Micheletti y Dellarrolle, la orientación espiritualista de sus fundamentos y la insistencia en la inclusión de materias humanísticas como Historia del Arte e Historia de la Arquitectura, resultan obvias derivaciones de su pensamiento. La ordenanza de creación de la Escuela data del 13 de Junio de 1923 y se inicia con un Plan muy restringido de acuerdo con las circunstancias económicas del momento, completado con materias dictadas en Ingeniería Civil, pero que progresivamente se irá perfilando de acuerdo con las ideas iniciales.[24] Inmediatamente después, en 1924, Guido es nombrado profesor del curso de Historia de la Arquitectura y Ornamentación Americana Pre y Post-colombina de la Escuela. Las razones expuestas por su impulsor fueron las siguientes:

"Es pues, en la Universidad donde debe conseguirse eficazmente esta iniciación hacia la unidad de criterios, sea con respecto a la arquitectura anterior o posterior a la llegada de Colón en bien de una necesidad tan actual, malogrando en esta forma la disparidad de interpretaciones que menguan la esperanza, de legar a nuestro país la arquitectura que plasme su espíritu y recoja fielmente el sentido de nuestra tierra."[25]

En la materia propondrá la aplicación de las teorías estéticas alemanas de Worringer y Wölfflin para el estudio de nuestra arquitectura mediante el método comparado de estudios de los estilos históricos del pasado con la finalidad operativa de obtener pautas de diseño "contemporáneas" y expresar "la voluntad de forma americana."

En la Publicación No 4 de la Facultad de Ciencias Matemáticas, de 1935 (cuando la carrera tiene ya un envergadura considerable), encontramos a Guido a cargo de Arquitectura II (tercer año) y en su programación se advierte que los criterios proyectuales propuestos son los mismos que sustentan su obra: "....se alienta al estudiante en sus ansias de crear, pero fijándole límites prudenciales dentro de los cuales podrá moverse sin perder el control, la unidad y el equilibrio de su composición (...) Todos los temas son tratados aisladamente como

[23] Ibídem, p. 8.

[24] Sobre el particular, hemos desarrollado el tema anteriormente en: B. Cicutti, Facultad de Arquitectura U.N.R.: su formación y desarrollo. 1923-1980, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Rosario, Rosario, 1980. Mimeo.

[25] Memorias 1922-1924, Facultad de Ciencias Matemáticas, Físico-químicas (..), Universidad Nacional del Litoral, p. 25.

unidades arquitectónicas de posibles conjuntos y de modo que el alumno pueda expresar efectos plásticos y adquirir agilidad de concepción."[26]

Más adelante se detallan las otras materias a su cargo: Historia de la Arquitectura y Urbanismo, que le suministrarán a Guido un lugar de debate muy importante en la carrera, no sólo por la carga horaria (la primera tiene dos cursos) sino por los contenidos, metodologías y didácticas innovadoras que se proponen en las mismas. El programa de Historia de la Arquitectura I (tercer año), donde lo acompaña como adjunto Fermín Bereterbide, explicita el sentido otorgado a la materia y el referente teórico:"...suministra al estudiante el conocimiento de los estilos creados en el pasado y en el presente, a los efectos de crear en el futuro arquitecto, la conciencia y responsabilidad indispensable en la seria aplicación de los estilos en la arquitectura moderna (..). En el aspecto didáctico, se hace uso muy especialmente, de gráficos cíclicos y de pares polarizados en la evolución de los estilos, de acuerdo a la moderna escuela alemana de la historiografía del arte." [27]

El programa de Historia de la Arquitectura II (cuarto año), describe los contenidos, que resultan ser sus objetos de afecto y sus propias obsesiones: "Se dedica especial preferencia a dos grandes capítulos. El primero se refiere a la arquitectura Colonial en México, Perú, Bolivia, Brasil y Argentina. El segundo comprende la arquitectura Moderna actual, estudiada orgánicamente desde la escuela de Wagner, hasta el "funcionalismo" de Gropius, el "maquinismo" de le Corbusier, el "plasticismo", etc.[28]

Vemos como claramente se traducen en los programas, los lineamientos que elabora a nivel teórico en su vasta obra escrita, y como dan cuenta de una clave muy especial para leer su propia producción profesional y la de sus discípulos.

La materia Urbanismo merece un párrafo aparte dada la actividad desplegada por Guido en torno a ella en relación a los planes reguladores comentados en el punto anterior. En 1919 había sido agregada a la currícula de Ingeniería Civil y Agrimensura. "Estableciendo una prioridad rosarina en el estudio de la disciplina".[29]

Las repercusiones del Primer Congreso Panamericano de Urbanismo realizado en Montevideo, en 1920; y más tarde la visita del urbanista alemán W. Hegemann en 1931, generan en Rosario un clima de discusión que desemboca en gestiones para la apertura de la cátedra de Urbanismo, de la que Guido va a resultar su gestor más inquieto. De esta nueva cátedra (quinto año) *se* hace cargo en 1935; y la nueva denominación de la casa de

[26] Publicación N° 4, Facultad de Ciencias Matemáticas, Fisico-químicas (...), Universidad Nacional del Litoral, Ed. Imprenta de la Universidad, 1935, p. 35.
[27] Ibídem, p. 37.
[28] Ibídem, p. 44.
[29] Memorias ..., op. cit., p. 30.

estudios será de ahí en adelante, hasta 1956, "Escuela de Arquitectura y Urbanismo."

Se lee en el programa: "... (el curso de urbanismo)... ofrece los conocimientos básicos para el estudio de las ciudades y sus múltiples posibilidades de transformación y extensión, fundado por razones técnicas, sociales, higiénicas y estéticas (...). El estudio del Urbanismo Moderno, como ciencia y arte nuevos, creado para establecer soluciones técnicas a las innumerables imprevisiones consumadas por los enormes concentramientos urbanos impuestos por el nuevo orden económico, industrial, social, etc."[30]

Guido aquí establece, a partir de una crítica a la ciudad capitalista, la posibilidad de aplicar "soluciones técnicas", una especie de "concepción quirúrgica" tendiente a la regulación de la ciudad existente, regulación que debería ser "higiénica y estética". El análisis científico del "expediente urbano" (a través de estadísticas y tablas) y de la "estructura de la ciudad moderna" (espacios libres, espacios verdes, *park-ways, waterways, playgrounds,* sistema de parques, sistemas centrales y tangenciales, etc.) precedía al ordenamiento de redes y corrientes del "tráfico" y a la elaboración del *zoning (...)* La terminología norteamericana sugería en forma inequívoca la *filiación* de sus ideas modernas. El *zoning* respondía *a la* especialización funcional: zonas comerciales, ferroviarias, industriales, hospitalarias, administrativas, portuarias, etc.; zonas de viviendas individuales, múltiples y colectivas, barrios obreros.[31] Esta concepción suya del urbanismo había ido tomando consistencia desde 1929, cuando por la Ordenanza Municipal No 58 se le encargó la confección del Plan Regulador de Rosario. Para 1935, dicho Plan se había concretado.

El gabinete, con su propio invento, el heliómetro, se instala inmediatamente. A modo de laboratorio allí se ensayaron propuestas de intervención relativas a la cátedra y se verificaron muchas de las ideas elaboradas para el Plan Regulador de Rosario, que posteriormente se aplicaron en otros planes a nivel nacional. La utilización de las Tablas de Bartholomew entre otros instrumentos, daba cuenta también, muy concreta y didácticamente, de la pretendida "cientificidad" que se le otorgaba a la disciplina.[32]

[30] Publicación No 4 ..., op. cit., p. 51.

[31] Ibídem, p. 52.

[32] El tema ha sido desarrollado en: A. Guido, "Distribución funcional de la ciudad", en Revista de

Las preocupaciones urbanísticas de Guido no sólo aparecen en la formulación de los Planes. Gran parte de su obra, como veremos, tiene que ver con proyectos urbanos, con arquitecturas que imponen una intervención del sitio a mayor escala como en los casos del Jockey Club, del edificio para Correos y Telégrafos, o como en los monumentos a la Bandera y al Combate de San Lorenzo.

El material documental sobre las obras de Rosario recopilado hasta el momento es heterogéneo, de distinto propósito y carácter. No solamente contamos con proyectos de obras institucionales de gran envergadura como el Jockey Club, Gimnasia y Esgrima, la sede del Correo o el Museo Histórico; de monumentos, como el Nacional a la Bandera, al Combate de San Lorenzo y a Dolores Dabat o de edificios ejemplificadores de su aporte teórico como el inmueble Fracassi o como su residencia de Montevideo 2112. También aparece un abanico de obras menores o menos emblemáticas, pero que evidentemente mucho nos sugiere acerca de la trayectoria de su densa producción. Esto nos remite a una lectura abarcativa, menos frecuente de la obra de Guido, que nos impone un recorrido complejo, de una producción que no fácilmente se encasilla aunque pueden reconocerse ciertos principios a los que insistentemente recurre.

a. El entramado normativo

En primer término advertimos que, bajo la reiterada presencia de elementos decorativos, subyace una trama ordenadora que los contiene, casi indiferente de la resultante expresiva. Su formación es academicista y de ahí proviene su estrategia de diseño (el Eclecticismo) cuyo *corpus* teórico nunca pone en crisis. Los elementos de la composición, aunque progresivamente "estilizados", "actualizados" o "arqueologizados", se inscriben rigurosamente dentro de la táxis que sustenta los proyectos.

En 1922, junto con Crescencio de la Rúa, Guido realiza un frustrado proyecto para el Jockey Club en los terrenos de Fisherton. El mismo contemplaba el completamiento de las instalaciones del Hipódromo. El "Teatro de verano", el "Estanque de natación" con vestuarios, el "Pabellón del *Tennis*", la "Escuela del Hipódromo", "El Testero de la

Ciencias Jurídicas y Sociales, Ed. Universidad Nacional del Litoral, N° 21-22. Año II, 3a. época.

entrada", para usar sus propios términos, se ordenan sobre un eje principal que se adecua a la forma del terreno En la parquización y disposición de los edificios es posible reconocer una vinculación con la escuela paisajística francesa y con la figura de Jean-Claude Forestier. Las imágenes de los edificios aparecen minimizadas con respecto al paisaje.[33]

Las arquitecturas están aquí definidas por su característica morfológica en relación al conjunto y por la presencia de la rigurosa ordenación de la grilla compositiva. En las elevaciones y vistas, los criterios de diseño, que hasta ahora parecían reservados a tomar posesión geométrica del espacio, adquieren una dimensión poética que el autor prefiere expresar no sólo a partir de la inclusión de los elementos decorativos extraídos del repertorio hispano-criollo, sino también a través de la gráfica, mediante viñetas y textos alegóricos.

De los originales del proyecto transcribimos el "poema descriptivo" de Arturo Capdevila, que introduce la presentación del "Estanque de natación":

Canción del lago de los sueños"9. Sueño ser lago. Viene a su baño y están las nubes de rosa y plata la más hermosa de las doncellas de estos contornos de la montaña entre los sauces tiende la ropa corpiño lila, camisa blanca toda desnuda me abandona y toda el agua se me desmaya".

Es esta, la misma dimensión poética que se advierte en los laberintos de ligustros, en los senderos sinuosos, en la presencia arquitectónica de los álamos, en los espejos de agua, en el "Teatro de los jardines":

Los álamos

"10. Haya una procesión de álamos podados por la guadaña en un ritmo gigantesco.

11. Para que a los sensibles antoje los tubos de un inmenso órgano donde el aire enroscándose desde las raíces irrumpa una música tremenda ejecutada por el alma dantesca del viento, poeta de los mares y montañas."

El entramado normativo que sustenta el proyecto encontrará en el Círculo Médico (1925) una organización elemental y rigurosa, sin permitirse más que licencias clásicas en "Renacimiento Italiano modernizado[34], como advierte la memoria descriptiva." En

[33] El Sistema de Parques del Plan Regulador de Rosario, nos brindará más adelante una versión similar, pero donde ya los edificios constituirán elementos urbanos destacados. Ver, por ejemplo, el proyecto de la Bajada de la Av. Pellegrini publicado en la revista El Constructor Rosarino, N° 99. Año VI, 1932, p. 19.

[34] La obra se encuentra publicada en la Revista Médica, N° 8. Año XVI, Rosario, oct. 1926, pp. 392-396.

los proyectos para los concursos para el Mercado Norte (1927)[35] y Museo Municipal (1928)[36], los requerimientos tipológicos del programa sugieren el tipo de composición. La configuración definitiva está dada por la tecnología de la producción en el primero y por el prestigio de la tradición en el segundo.

El jurado del concurso para el Museo Municipal, tanto pondera las características de la fachada puesta, objeta "una composición algo confu aglomerada" y "complicaciones en la plan", situación con la que no pocas veces nos encontraremos al analizar la obra de Guido.[37]

Entre 1923 y 1927, Guido realiza varios proyectos para residencias particulares (Colón 1354, Pellegrini 1085). Combinadas éstas, en algunos casos con salón de negocio en planta baja (Los-no) o con residencias para renta en el piso superior (Fracassi, Pte. Roca 1730/32, Italia 712/18). Si bien sigue utilizando el entramado normativo, éste es más evidente en los conjuntos mayores (Losno, Fracassi), pero en las otras, su utilización es más libre y desinhibida. Se advierten recorridos laberínticos y forzados, que no responden al uso de tipologías habituales. A su vez, es notable cómo Guido conjuga estas pequeñas operaciones inmobiliarias sin que por ello la obra pierda el aura de la propiedad única y de factura artesanal.

Hacia los años 50, ensayará un Pintoresquismo bucólico, en residencias menores o veraniegas (Baigorria 213) retomando la poética empleada en la vivienda que proyectara para su familia en 1925. Esta construccción inicial, cuya ejecución estuvo a cargo del Ing. Müller, sufrió importantes modificaciones: la capilla donde se casó su hija Beatriz fue demolida y la propiedad se dividió en dos. El mirador, fue durante muchos años su estudio profesional y la casa, su residencia hasta su muerte.

El Eclecticismo le resulta un hábil recurso, a pesar de las citadas declaraciones en contrario. Este le permite lograr un interesante grado de adecuación a los requerimientos diversificados y cambiantes de la clientela, no sin abandonar los estilemas que contribuirían a la formulación del mito de la "arquitectura nacional"; aunque

[35] Revista El Constructor Rosarino, N° 41, 1927, pp. 19-27.

[36] Revista El Constructor Rosarino, N° 60, 1928, pp. 30 y 31.37.

[37] Acta de deliberación y fallo en concurso de anteproyectos para el Museo Municipal, Rosario, 1928. No está demás mencionar que quien representa a la Comisión del Museo es el Arq. Crescensio de la Rua, quien anteriormente, había efectuado trabajos con Guido.

tampoco empleados en forma excluyente: El Renacimiento italiano (las infaltables *loggias),* el Plateresco, etc., por ejemplo, aparecen en residencias menores y a veces combinados con elementos del Barroco arequipeño.

b. La dimensión simbólica

Recurrentemente aparecen motivos iconográficos de extracción euríndica cuya hábil combinación le suministra una fórmula, (el Neocolonial arequipeño, el Renacimiento español-americano) que tendrá muchos adeptos y seguidores en Rosario ya totalmente desvinculados de las especulaciones ideológicas del nacionalismo. En particular sus discípulos, desde Lorenzo Carattini o Guido Lo Voi, Gerbino-Schwartz entre los más prolíferos hasta Hilarión Hernández Larguía y Ermete De Lorenzi, los *racionalistas canónicos,* quienes lo emplean como alternativa del Moderno.

La mencionada residencia Fracassi, y la propia en la calle Montevideo 2112, tanto en el exterior como en el interior afirman y sustentan su pensamiento. En la última, la composición original es simétrica aunque posteriormente se agrega un lote adyacente. En ambas, los motivos decorativos resaltan sobre un fondo blanco, a la manera hispanoamericana de los siglos XVII y XVIII.

Rafael Iglesia ha destacado el uso de motivos americanistas en la ampliación de la fachada del Club Gimnasia y Esgrima, para el que Guido junto con Avalle realiza varios proyectos, en coincidencia con la poética del *Art Déco.* Cabría señalar que, si bien más geometrizados, los estilemas utilizados en la ampliación de 1930, no difieren en absoluto de los empleados en la residencia Fracassi o en su casa de calle Montevideo. Más aún, parecen retroceder en cuanto a la manipulación del lenguaje, cuando observamos la primera etapa construida (1923) en relación a la segunda (1930). Esta última incluía un proyecto completo que ocultaba la anterior.[38] En la primera intervención, muy temprana por cierto, ya había anticipado la temática recurrente del *Art Déco:* la acentuación de la linealidad y la verticalidad a través de la vinculación de las dos plantas, y particularmente, con la figura del Discóbolo, que aún hoy se conserva en el sitio original. Dice Rafael Iglesia: "Aún tradicionalistas como Angel Guido (detractor de Le Corbusier y entusiasta de Hoffmann) sucumbieron a sus encantos. Es notable como la poética *Art Déco* se practica con motivos americanistas en la fachada de su ampliación del Club Gimnasia y Esgrima. Esto no es contradictorio con la recomendación de Guido de interpretar en forma moderna a nuestra arquitectura hispanoamericana. Su coincidencia con el *Art Déco* no sólo admite el uso decorativo de

[38] La ampliación de 1930 y el proyecto completo pueden apreciarse en la revista El Constructor Rosarino, N° 86, dic. 1930, pp. 23-30.

estilizaciones geometrizadas de motivos nativos (cosa que se hizo mucho en otros países usando motivos aztecas, mayas, indios) sino que coincide en puntos básicos: la composición con formas simples, la masa, el plano, la línea.[39] La coincidencia planteada (motivos americanistas-Art *Déco),* se verifica en forma más evidente aún en el proyecto para el edificio del Correos (1927) y en el Faro a Colón para Santo Domingo (1929). Y en este último, "con motivos aztecas, mayas o indios", como señala Rafael Iglesia. Aunque, por otro lado, nos resulta casi inevitable la alusión al palacio Stoclet (J. Hoffmann, 1905-1914), alertándonos sobre la presencia de preferencias formales conjugadas con lo ideológico.

"Forma" y "contenido", resultan para Guido, el par indisoluble que sustenta la obra de arte. En ocasión de fundamentar la significación del Mausoleo a Dolores Dabat explicita sus argumentos: "El contenido es intelectivo y se imbrica o fusiona a la forma en una mutua interferencia intelectual y subjetiva, razonable y emocional."[40]

Y más adelante, precisa cómo se traduce la teoría en la obra en cuestión: "Gótica en su verticalidad plástica, clásica en su serena majestad, domina la composición austera y geométrica esta gran Romántica de la Docencia. Cruzada de la Orden del Magisterio, Dolores Dabat, será para todas las niñas argentinas: MAESTRA EJEMPLAR:[41]

Los recursos arqueológicos son usados como referentes comunicacionales de la arquitectura. Le confieren así, una dimensión simbólica, humanizando la geometría y la abstracción, por ejemplo, en el Monumento a la Bandera, especialmente en los bocetos preliminares, donde la carga alegórica es muy fuerte. La "rosa de los vientos", ubicada bajo la escultura de la "Patria Abanderada", orienta "el derrotero de la nave, seriada por la paz, el trabajo y la salvaguardia de nuestro patrimonio." El Propileo, ingreso monumental a la manera de la Acrópolis, cobija la estatuaria ubicada en las hornacinas que responde a la conjunción hispano-indígena, tradición-modernidad: "América India", "América Colonial", "América Republicana" y "América del Futuro".

Las dos primeras metáforas ya habían sido ensayadas en el primer proyecto para el

[39] R. Iglesia, "Arquitectura Art Déco en Rosario", en Art Déco allí y aquí, Summarios, No 105, sep.1986, p. 25. El paréntesis es del autor.

[40] A. Guido, "Mausoleo D. Dabat", Edilicia, N° 11, Rosario, Nov. 1943, p. 22.

[41] Ibídem, p. 23.

Museo Histórico (que en 1938 se convierte en Museo Histórico Provincial), a las que se agregaba, por su destino, "Historia-Patria".

Las gestiones para fundar el Museo Histórico Artístico y Científico, como se lo denominara inicialmente, datan de 1925, pero es a partir de la gestión del Dr. Julio Marc y del propio Guido, en 1937, cuando se destinan a ese fin terrenos pertenecientes a la estancia de los Tiscornia, expropiada para la construcción del Parque Independencia inicialmente destinados a un Museo de Bellas Artes.[42]

Los planos debieron trazarse sobre la base de las construcciones que ya existían, lo que condicionó notablemente su organización funcional y su ingreso, que hasta 1951 se situó hacia el oeste. Ambos frentes del Museo (oeste, 1937 y norte, 1951), señalan dos momentos de la obra de Guido, aunque con indicios de una búsqueda común.[43]

Cuando construye el nuevo frente, Guido ya ha experimentado no solamente con el lenguaje de la abstracción en el Monumento a la Bandera, sino que ha dedicado gran parte de su esfuerzo a la planificación de la ciudad. Resulta evidente la similitud de la resolución del ingreso definitivo con el mencionado Propileo, así como la disposición de la obra respecto del Parque que la rodea. Si bien aquí no abandona, ni abandonará, el tema de la hermeticidad y la alegoría, sus construcciones ya no pueden desligarse del tema urbano y de la composición del conjunto.

La materialización del Parque Nacional a la Bandera se torna para Guido en una obsesión a partir de que, por decreto del 12 de Junio de 1945, se reglamenta la Ley Nacional No 12.815, que dispone el escenario adecuado para la valoración del Monumento. La intervención, insistentemente demandada por Guido, implicaba una verdadera *tabula rasa* en el área comprendida entre las calles Rioja, Buenos Aires y Av. Belgrano, exceptuando los edificios existentes de alto valor jerárquico: la Catedral, la Municipalidad y, obviamente, el Monumento a la Bandera. Entre los dos primeros, se abriría el Pasaje Juramento para vincular adecuadamente la Plaza Cívica con su obra. La Catedral, en tanto, debería ser remodelada acorde a la arquitectura de ésta.[44]

[42] O. L. Ensink, Comisión redactora de la Historia de las Instituciones de la Provincia de Santa Fe: Archivos y Museos de Rosario, p. 401. Documentación original en la Biblioteca del Museo Histórico Provincial.

[43] Desarrollado con el aporte del material recopilado por el estudiante Hugo Pritz Nilsson para la cátedra de Historia de la Arquitectura.

[44] Se ha realizado un Concurso Nacional que contempla la apertura de dicho Pasaje, adjudicado a los arquitectos locales A. Beltramone, M. Ponzellini y M. Costa. Asimismo, la Secretaría de Planeamiento de la Municipalidad de Rosario, ha puesto en marcha el

Dice Guido: "El Monumento a la Bandera quedaría, pues, ubicado estratégicamente en el centro de la Gran Composición. Hacia el este el parque estaría limitado por el río Paraná. Hacia el sur una extendida plástica de arquitectura uniforme de 250 metros de longitud con una ininterrumpida galería de columnas seriadas circunvalando el Parque...la misma plástica de monobloques cerraría la gran sistematización..."[45]

En un trabajo suyo que él mismo cita, Filosofía estética del espacio en arquitectura (1943), Guido ensaya definiciones de la arquitectura en términos del lenguaje de la espacialidad, a la manera de Giedion, de las cuales deduce el Parque en cuestión: "Las masas y el ámbito constituyen el lenguaje o instrumento del arquitecto moderno."[46]

La conformación de grandes espacios paisajísticos en conjunción con la dimensión simbólica encuentra un ápice en el proyecto de San Lorenzo. Allí utiliza los elementos alegóricos para evocar literalmente acontecimientos gloriosos de nuestro pasado. Dice al respecto: "En la efigie de San Martín al frente de sus granaderos, se ha buscado que su figura ecuestre presida, heroicamente, el conjunto (...) monta un caballo alado, como un Pegaso criollo, conducido por nuestro cruzado de la espada venido a América para libertarla. La "Carga de Granaderos" aparece como episodio central, símbolo del coraje de aquellos valientes soldados pertenecientes al pueblo humilde de la Patria."[47] [48][49] La "Columna Histórica", a manera de "Columna Trajana" relata, en forma espiralada y ascendente la epopeya sanmartiniana. En el remate, la figura de la "Patria alada y guerrera" sustituye al emperador Trajano.

c. El contenido "espiritual" del arte y la arquitectura

Con frecuencia Guido apela al arte, incluyendo a la arquitectura, como redentor de la humanidad. De ahí la insistencia para que el arte figure como materia en las carreras técnicas. En El concepto moderno de Historia del Arte, subtitulado sugestivamente Influencia de *la einfuhlung en* la moderna historiografía del arte, que mencionamos anteriormente, el autor evidencia una orientación abiertamente idealista propia de la cultura alemana de principios de siglo, con fuerte dominio de lo

reordenamiento del entorno urbano del Monumento.

[45] A. Guido, Gran Parque Nacional a la Bandera, Ed. Club de Leones, Rosario, 1957, p. 25. Otras versiones sucedieron a esta propuesta, que contemplan la demolición de la Catedral y su traslado al ala Sur de los monobloques. Esto ha sido desarrollado por O. Mongsfeld en: "Monumento y Parque Nacional a la Bandera", Historia de Rosario, N°. 7 y 8, 1964, p. 15.

[46] Ibídem, pp. 49 y 50.

[47] Se refiere al texto editado en 1941, Space, Time, Architecture, the growth of the new tradition, Harvard University Press.

[48] A. Guido, Gran Parque... , p. 50.

[49] A. Guido, Fragmento del Acta No 17, correspondiente a la reunión efectuada por la Comisión Nacional -Ley 13.661- el día 23 jun. 1950; Ed. Academia Nacional de Historia, Rosario. 1950, p. 2. Del material suministrado por el ex Intendente de la ciudad de San Lorenzo, Sr. Miguel Kuri.

individual y de raigambre romanticista y expresionista. Esta postura se utiliza como contrapunto frente a las tendencias positivistas y colectivistas del momento, reivindicando el derecho a una racionalidad "otra", frente al materialismo y al tecnologismo. El artista alcanzaría un rol místico, señero del camino de la sociedad. El tema de la verticalidad aparece insistentemente en los proyectos alegóricos de Guido. Este es utilizado como *slogan* convocante, para instar al pueblo a emular a "las muchedumbres que levantaron las catedrales góticas desde el Sena al Rin". Con la tecnología del siglo XX, se ha de levantar "la catedral del futuro": el rascacielos al que admira como producto estético "no mercantilizado", representativo del "espíritu de la época". Dirá en 1936, describiendo el sentido "espiritual" del mismo: "Los rascacielos no se han levantado merced a la invención del esqueleto de acero o cemento armado. Detrás de la trama de aspecto técnico, vibra, tenso, un espíritu, es decir, una "voluntad" de acuerdo al término certero de la moderna metodología alemana de la historia del arte."[50] (...) "Más, aunque el rumbo del clima espiritual del mundo se haya torcido enérgicamente, a la manera que el Humanismo y la Reforma derrumbó el espíritu cristiano propicio de las Catedrales, los Rascacielos serán por mucho tiempo una de las expresiones estéticas más certeras de nuestra inquieta y embrollada época."[51]

Anticipadamente, el tema de la torre aparece en el edificio para Correos y Telégrafos, a pesar de la dificultad que representa reconstruir su proyecto a partir de la imagen actual. El diseño de los planos y el proceso constructivo fue más que controvertido. En 1920 comienzan las tratativas para la demolición de la Jefatura de Policía, donde se construiría el edificio para Correos según los aprobados por la Dirección General de Arquitectura. Dichos planos han sido atribuidos a Angel Guido (por entonces flamante ingeniero) aunque ello no se ha podido comprobar documentalmente. Sólo se ha podido acceder a los efectuados por él, fechados en 1927, los es modifican el proyecto anterior. La documentación completa de este proyecto (que incluía una espectacular maqueta) fue exhibida obteniendo Medalla de Oro y Diploma- en

[50] A. Guido, Catedrales y rascacielos, Ed. Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires. 1936, p.

[51] Ibídem, p. 39.

uno de los *stands* de Guido, que representaba a la Universidad Nacional del Litoral en la Exposición del IV Congreso Panamericano de Arquitectos, realizado en 1930 en Río de Janeiro.[52] En 1929 se inician las obras, a condición de que se omitan las figuras alegóricas de la portada, que representan el Comercio, la Ganadería y la Industria. Para 1932, se deja de lado definitivamente el proyecto de Guido, desmantelando la estructura metálica de la torre de 75 metros de altura, cuando ésta ya había sido construida. El Director General de Arquitectura de la Nación, Arq. José Hortal, argumentando razones presupuestarias, anuncia en un reportaje periodístico la decisión de reducir la estructura hasta el quinto piso, desarmar la torre y reproyectar el edificio. Derivó en la versión de 1938: un estilo afrancesado con mansarda, sobre la base de la composición ideada por Guido, aunque con una evidente eliminación de elementos decorativos, en cornisamento, bases de columnas, etc., y por supuesto, de todo vestigio de "americanismo."[53]

Este tema de la torre se reitera y adquiere un carácter trascendental en el proyecto del Monumento a la Bandera como ya lo señalara Ernesto Yaqüinto: "Y resulta sintomáticamente coincidente que el rascacielos reciba poco tiempo después su sacralización cívica en el Monumento a la Bandera".[54]

Esta ha sido la obra que, a nivel de público en general, ha tenido mayor difusión. Tal vez porque con el fallo del concurso de 1940, culminó un largo proceso de gestión iniciado con el proyecto de Grondona en la isla del Espinillo (1873), pasando por el de Lola Mora (cuyos restos diseminados aún hoy son motivo de reubicación) (1909), al frustrado concurso del 28 donde Guido fue jurado. Obviamente, no resulta ajeno su carácter cívico y metafórico invocado insistentemente por razones patrióticas o turísticas. Seguramente incidieron los posteriores proyectos que Guido concatenadamente

[52] "IV Congreso Panamericano de Arquitectos y Exposición de Arquitectura realizado en Río de Janeiro", en Revista de Arquitectura, No 116 Buenos Aires, ago. 1930, p. 518.

[53] El tema ha sido desarrollado por los estudiantes del Seminario de Patrimonio Histórico de la cátedra de la Arq. Bibiana Cicutti: M. Baima M. Giacometti, C. Favalli y A. Minuzzo en la ponencia, "Edificio de Correos y Telégrafos. Distrito IV. Rosario", presentado al III Encuentro del Cono Sur del ICOMOS. Patrimonio. teoría y praxis, Tucumán,- jul. 1994 pp 27-30

[54] E. Yaqüinto, Rosario: Comienzos de una Moderna Arquitectura, Ed. A&P, Facultad de Arquitectura, Rosario, UNR, 1991, epígrafe 48.

propuso y que repercutieron ampliamente en la prensa local. En ella, la trayectoria de su autor (Bustillo se desvinculó apenas comenzaron los cambios del proyecto original), frecuentemente se confundió con la valoración arquitectónica (en la mayoría de los casos realizada exclusivamente desde el punto de vista estilístico o simbólico). Recientemente, Ernesto Yaqüinto sale al cruce de ésas apreciaciones, retomando algunas reflexiones suyas: (el Monumento) "...fue uno de los pocos proyectos que no proponían poner un elemento escultórico suelto en la naturaleza sino plantear un edificio estrechamente vinculado a la ciudad. El de Guido tiene una gran ventaja: (por sobre los otros proyectos presentados al concurso) planteaba la apertura del pasaje Juramento e introduce el Propileo, que se transforma en un ingreso, comenzando a definir un lugar, junto con la torre, con características urbanas pero con una espacialidad propia: una escalinata muy plana (que cambia la manera de caminar por la ciudad) y dos murallas (que no impiden la visualización del exterior) crean el recinto mágico y encantado. Sin mimetizarse con lo entonces edificado en la zona ni solidarizarse con los lenguajes arquitectónicos empleados, el conjunto adquiere individualidad singular, pero se relaciona inequívocamente con la ciudad existente en 1940." [55]

Con el proyecto para el Monumento al Combate de San Lorenzo, Guido establece una vinculación, diríamos metafísica, con el Monumento a la Bandera, donde la verticalidad adquiere un sentido definitivamente místico. Dice Guido, en relación a las "dos antenas de la patria" (la torre del Monumento a la Bandera y la "Columna Trajana" del de San Lorenzo): "Torres de sendos fustes iluminados durante la noche y, al tope, faros simbólicos para orientar la nave de la Patria en los momentos inciertos. Y quizás se entable, en las noches cargadas de presagios y silencios expectantes del Paraná, el diálogo de los héroes máximos del despertar de la Nación.[56]

Por último, debemos destacar que, si bien la actuación de Guido puede centrarse particularmente en Rosario, su área de influencia se extiende imprevisiblemente. Además de las obras mencionadas, se ha publicado extensamente la Restauración del Convento San Francisco en Santa Fe, sabemos del cine-teatro para la *Societá Italiana* de Las Rosas, de la remodelación de la estancia Koller en Villa Eloísa, así como de otras cuya autoría no se ha podido corroborar.

Obras en Buenos Aires

[55] E. Yaqüinto, citado en: "Las obras monumentales y el arte autoritario", suplemento "20 de Junio", diario La Capital, 20 jun. 1996, p. 41.

[56] A. Guido, "Dos antenas de la Patria a la ven del Paraná. Diálogo Cósmico de los Héroes" diario Democracia, Rosario, feb. 1954. Archivc de la familia De Loredo.

Con Buenos Aires entabla una relación fecunda a través de su maestro y amigo Ricardo Rojas, quien lo vincula con la intelectualidad porteña. Pero su "centro de operaciones" siguió siendo Rosario.

El proyecto de la calle Charcas 2837 ha sido, sin duda, "...la construcción de un paradigma."[57] Un maestro y un discípulo que comparten una ideología militante plasman juntos un objeto símbolo de su ideario común. La responsabilidad p. el discípulo arquitecto es (en sus propias palabras) la de "levantar la casa para un hombre genial.. El estilo de la Casa del Maestro tenía indudablemente que ser el estilo criollo...aquel que floreciera en el Alto Perú." Dice Margarita Gutman: "Hay una abundante correspondencia que atestigua el proceso de ajuste del proyecto a los requerimientos de Rojas y la clara disposición de Angel Guido de hacer tantos croquis como fueran necesarios.[58] El encargo se produce a media dos de 1927 y la obra se termina a principios de 1929. El todo y las partes tienen un alto contenido simbólico. La fachada es una reinterpretación que, de hecho, cita la de la portada más notable de la ciudad natal de Ricardo Rojas: la Casa de la Independencia. Por entonces, la casa d Tucumán había sido demolida y faltaban más de 10 años paró que se la reconstruyera, de tal modo que la de Guido pasaba a ser una especie de re partición histórica.[59] Tras la portada, el zaguán; e patio aporticado (un rectángulo de tres por cuatro tramos de arquería, algo más cuadrado que 1. clásica proporción renacentista del Palacio Strozzi1 de Florencia o el Díaz de Medina de La Paz). Guido menciona la inspiración que tuvo a partir de los patios de La Paz y es evidente la utilización que hace de la composición del "interesante palacio Marqués de Villaverde", del cual toma la poco común de la gran portada en el lado testo al acceso, con lo cual la casa enhebra a del zaguán dos portadas sucesivas: una, bolo de la nacionalidad, la otra ornamentada una versión propia del lenguaje del altiplano del s. XVIII. Pero el patio (al que en una oportunidad Guido llama claustro) contiene también una cita de los pilares del claustro de la compañía de Arequipa: una ornamentación en cara de dos tallos que se

[57] M. Gutman, "La casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma", DANA, No 21, Resistencia, 1986, pp. 41-60.

[58] Ibídem, p. 49.

[59] Ibídem, p. 53.

entrecruzan; pero, .4 tras el de Arequipa (más esbelto) se entre-ocho veces, el de Guido cinco. El mismo yo de los dos tallos entrecruzados se reitera veces en la gran portada. El patio-claustro tiene habitaciones sólo en los lados menores, al frente y al fondo; es decir que las galerías laterales son simples corredores. En el centro de la portada, se abre la puerta acristalada que comunica con la habitación principal. En el interior la ornamentación de" (la) biblioteca es incaica la del salón de recepción, hispana...el estilo de la sala difiere levemente del estilo del conjunto, pertenece al colonial porteño.[60]

No deben extrañarnos los motivos del encargo, las coincidencias ideológicas y la relación afectiva entre ambos protagonistas. Guido, a pesar de su juventud, ya era un profesional formado, con proyectos y obras muy importantes en su haber. Basta mencionar el inmueble Fracassi o su casa, donde ya había experimentado ampliamente el uso de las metáforas euríndicas

.

En 1941 presenta un proyecto para la "Monumentalización de la Av. 9 de Julio" a la Asociación Amigos de la Ciudad de Buenos Aires. En la memoria descriptiva, Guido realiza una síntesis de lo que el considera "la sistematización plástica" de las ciudades europeas y de las "masas gallardas y gigantes", del "tránsito dirigido inteligentemente" y los "espacios verdes democráticos" de las norteamericanas.

Esta "ciudad portuaria", como solía llamarla en su discurso, se presenta a la vez sugestiva y demoníaca. Guido propone aquí, al mejor estilo de los CIAM, una avenida monumental de tres plantas, separando estrictamente: vehículos, peatones, estacionamiento. La planta superior constituiría la *"promenade* monumental", con "grandes, decorativas y sendas escalinatas de acceso", desde la plaza de la República y desde la Av. de Mayo. Aunque, por supuesto, elude elegantemente reconocer la filiación de esas ideas con las del Movimiento Moderno, buscando referentes más lejanos y de prestigio indiscutible: "En realidad esta proposición nuestra no es nueva ni mucho menos. La había sugerido ya Leonardo da Vinci y en su código Atlántico, podemos admirar como a este múltiple genio había le preocupado esta necesidad de separar las corrientes de tránsito de vehículos y peatones."[61]

Margarita Gutman consigna también en Buenos Aires los proyectos para los Mausoleos de Ricardo Rojas y Roque Sáenz

[60] Ibídem, pp. 53-56.

[61] A. Guido, "Monumentalización de la Avda. 9 de Julio", en Edilicia, No 8, 1941, p. 20.

Peña en Recoleta (1959)[62]en tanto Ramón Gutiérrez menciona un 2° Premio en el concurso para el Museo Nacional de Bellas Artes.[63] Como escenógrafo realiza la impactante ambientación de la tragedia "Ollantay" (1939) y del drama "La Salamanca" de Ricardo Rojas (1943). Desconocemos la existencia de otros proyectos y obras al no disponer de un registro sistemático que nos haya legado el autor.[64]

Obras en Tucumán

Dos obras realizó Guido en la ciudad de Tucumán en forma paralela a los estudios para su Plan Regulador ya mencionado. El pequeño edificio del aeropuerto (el primero que tuvo la ciudad) y el mucho más importante edificio del Club de Natación y Gimnasia. El diario de Tucumán titulaba a toda página el 25 de febrero de 1936: "Obra cumbre en el deporte tucumano: la del Club de Natación y Gimnasia". Aclaraba más abajo que "el edificio social costaría la suma de 200.000 pesos, que tres semanas atrás se había recibido en el Club la *maquette* del edificio social y que el estilo elegido por el ingeniero Guido, es el conocido por colonial californiano, vale decir un colonial modernizado, símil magnífico del `*Mission-style"* de los grandes clubes deportivos de California. Según el autor de los estudios es el estilo más apropiado y el que llena toda aspiración para instituciones eminentemente deportivas."

Luego detallaba minuciosamente las dimensiones de casi todos los locales, se asombraba de la torre que llegó a los 22 metros de alto y terminaba diciendo que "...el ingeniero Angel Guido es uno de los más grandes urbanistas de América del Sur."[65] El mismo diario, el 23 de diciembre de 1939 titulaba en la página 14: "el Club de Natación y Gimnasia inaugurará hoy su monumental edificio; a las 19 se llevará a cabo la ceremonia". El subtítulo: "Un Mesías: el Ingeniero Guido". A continuación relataba cómo después de una conferencia que dictara el Ingeniero, un conocido lo presentó a las autoridades del club ante las cuales se comprometió a "colaborar renunciando a toda naturaleza de honorarios". El terreno de seis hectáreas había sido donado por la Provincia y la financiación de los 500.000 pesos que había costado la obra había estado a cargo de la Nación, de la Provincia y de empréstitos tomados por los socios.[66] No se

[62] M. Gutman, "La casa de...", op. cit., p. 52.
[63] R. Gutiérrez, "Período 6. (1914-1943). El Renacimiento Colonial", en Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina, Ed. Summa, Buenos Aires, 1978.
[64] Su hija Beatriz donó material de su archivo al Museo Histórico Provincial, que incluye notas, cartas y documentación relativa a obras. Desde hace unos años, la Dirección Nacional del Monumento a la Bandera se ha abocado a la tarea de centralizar la información disponible.

[65] Diario La Gaceta, Tucumán, 25 feb. 1936, p. 6 (a ocho columnas).
[66] Diario La Gaceta, Tucumán, 23 dic.1939, p 14 (a ocho columnas).

equivocaba el diario cuando, seguramente transcribiendo lo que Guido le había indicado, Hablaba de un equivalente local del *"mission style",* traduciéndolo como el mismo Guido lo escribía: Colonial californiano, vale decir un Colonial modernizado y decía que Guido aseguraba que era muy apropiado para una institución deportiva. En efecto, el club de Natación y Gimnasia podía incluirse en la categoría de los edificios resueltos con composiciones pintoresquistas integradas por volúmenes netos con aristas fuertes y escalonadas en vertical y/o en horizontal, culminando en terrazas o en cubiertas de tejas españolas o coloniales. Predominan las superficies desnudas y blancas, a veces ornamentadas.

Llegamos, a esta altura a preguntarnos si Angel Guido evoluciona, en su teoría y en sus obras, desde la fidelidad al Barroco mestizo hacia una simplificación californiana o si las diferentes aproximaciones de sus obras son una evolución cronológica o una adecuación programática o tipológica...Tensión que (podría sugerirse) se manifiesta en su tendencia a la abstracción y simplificación y la persistencia de lo figurativo, en su adhesión simultánea al Colonial californiano y al rascacielos norteamericano.

De América del Norte: estilo Californiano, torres y rascacielos

En 1930, Guido ya percibe "..un surgimiento admirable de las formas hispanoamericanas o coloniales, movimiento que corresponde con la arquitectura del oeste y la Florida en los Estados 'dos de Norte América..."[67] Promediando la da, cuando redacta las memorias de sus Planes Reguladores para Tucumán y Salta, incluye dos acápites sobre "Arquitectura de la

[67] A. Guido, Eurindia en la ..., op. cit., p. 7.

Construcción", en los que afirma: "El estilo Californiano es, sin duda, el más aconsejable para Tucumán..." y sigue: "el Californiano o Neo-colonial , se presta extraordinariamente para Salta..." nido, sin duda, conocía perfectamente el Californiano que había sido difundido por las revistas norteamericanas y argentinas y tuvo oportunidad de apreciarlo en forma directa en 1932 do ganó la beca Guggenheim. El análisis actualizado del fenómeno que realiza Susana Torre gura que "El proceso de autofabricación de la entidad regional californiana..." comenzó en segunda mitad del s. XIX, pero, a partir de la feria de San Diego de 1915, (en la que todos los edificios debieron ser diseñados en estilo Neocolonial hispano) se inició un verdadero boom, gracias al cual, "para 1939 ya se habían construido más de un millón de residencias de estilo Misionero en el sur de California..."[68]

El rascacielos norteamericano le merece el más encendido elogio. Ya en 1930, había realizado un premonitorio estudio titulado "Catedrales y Rascacielos". En la advertencia que prologa su libro **Redescubrimiento de América en el arte,** de 1940, luego de reiterar su interpretación de la Eurindia como la "visceral revivencia telúrica americana" y la Eurindia viva como "la actualísima, la que corresponde a las presentes y futuras generaciones de artistas jóvenes de América", dice: "...ya los americanos del norte han creado un ejemplo singular de esta Eurindia viva: los gallardos Rascacielos, que emergen del Manhattan con un gesto no europeo por cierto."[69] Consagra un capítulo de su libro al texto de la conferencia que dictara en Montevideo con el título Radiografía del rascacielos, una excelente crónica y análisis crítico del fenómeno desde sus inicios en Chicago.[70]

Epílogo

Por último queremos insistir acerca de la posición anticipadamente crítica de Angel Guido frente al Movimiento Moderno. Su **Machinolatrie...,** como señala Margarita Gutman "es una respuesta evidente a la visita de Le Corbusier a la Argentina",[71] que echa por tierra la difundida versión de que las conferencias pronunciadas por el suizo no tuvieron repercusión en los medios especializados (aunque tal vez esta respuesta no haya sido la deseada por nuestra historiografía). El concepto de modernidad en Guido no coincide con los cánones ortodoxos del Movimiento Moderno, con el

[68] S. Torre, "En busca de una identidad regional evolución de los estilos misionero y neocolonial hispano en California entre 1880 y 1930", en A Amaral (coord.), Arquitectura neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos, Fundaçao Memorial da América Latina, Fondo de Cultura Económica, Sao Paulo, 1994, pp. 49 y 50.

[69] A. Guido, Redescubrimiento de América en el arte, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 1940. En la página 19 menciona que la frase "redescubrimiento de América" es de Waldo Frank.

[70] A. Guido, "Radiografía del rascacielo", en Redescubrimiento de América en el arte, pp. 299-334.

[71] M. Gutman, "La casa ....", op. cit, p. 55.

lenguaje de la abstracción y la geometría, con la imaginería de la producción en serie. Establece puentes notorios con la vertiente subyacente del romanticismo de la producción artesanal, lo colectivo en términos de "producción coral". La continuidad con la tradición ancestral y el contenido espiritual de la arquitectura se priorizan por sobre la mera construcción, sobre la solución funcional, sobre la innovación tipológica propia de los arquitectos racionalistas.

Sin embargo coincide con la fe en el rol de la arquitectura como constructora de un modelo (otro modelo) de sociedad mejor y es en el plano de la ciudad donde a Guido se lo percibe como partidario de los presupuestos del Movimiento Moderno (aunque no lo admita), reiteramos, desde sus tempranos artículos en la revista **Arquitectura** donde aparecen sus preocupaciones sobre la ciudad hasta la concepción urbanística de muchos de sus proyectos de arquitectura.

A partir de aquí es necesario reconsiderar ciertas interpretaciones bastante frecuentes acerca de su obra, que nos han brindado pocos elementos esclarecedores. En primer término, diremos que la crítica en general ha caído en la tentación de establecer una precisa vinculación entre "teoría" y "práctica". Tarea destinada a fracasar, por el carácter discursivo de ambas esferas, por la dimensión verborrágica de Guido, por la imposibilidad de trasladar linealmente conceptos de la crítica del arte a la producción proyectual. También es corriente la interpretación de su producción como un progresivo despojo de la ornamentación. Si bien esto es cierto en términos generales, hay casos contundentes que demuestran la persistencia de los elementos figurativos en obras tardías como el Mausoleo a Dolores Dabat (1943) y el proyecto para Monumento al Combate de San Lorenzo (1950) que, al menos, nos dejan interrogantes sobre la cuestión. O el anticipado uso del Pintoresquismo bucólico en la casa para sus padres que retomara con entusiasmo en los años 40.

La evaluación de su obra no ha podido deslindarse de la filiación de sus autores como admiradores o detractores de Guido, que, dada la personalidad de éste resulta casi inevitable. Aún hoy, en Rosario, no falta quien se interrogue acerca de si el Monumento a la Bandera es o no fascista.

Los exégetas del nacionalismo, después del 30, ya adheridos a la tónica del nacional-socialismo, encontraron en Guido la estigmatización de sus consignas. Más tarde, los grupos "liberales y progresistas" que se nuclearon en torno al golpe del 55, personificaron en su figura la intervención universitaria, el conservadurismo académico, el oscurantismo ideológico, etc., contribuyendo así a la formación de toda una generación de detractores. Hoy, tal vez podamos

dar su justo peso a esas apreciaciones comprometidas con ésos momentos culturales y, en cambio, valorar su aporte, con el conocimiento y la distancia necesaria, al debate sobre nuestra ciudad y su arquitectura.

Las viñetas de este texto fueron redibujadas por Alejandro López Barbera sobre ilustraciones de A. Guido.

Obras y Proyectos de A. Guido

Residencias

Casa de José Torrea (1923). Colón 1354, Rosario, Prov. de Santa Fe. (En colaboración con Crescencio de la Rúa. Constructor: Antonio Arfeli).

Casa de renta del Dr. Fracassi (1925). Corrientes y San Luis, Rosario, Prov. de Santa Fe. (En colaboración con Víctor Avalle).

Casa y salón de negocio del Sr. Juan Losno (1925). Corrientes 1672/76/82, Rosario, Prov. de Santa Fe.

Casa de Agustín Guido (1925). Colón 1335/47, Rosario, Prov. de Santa Fe. (Constructor: Ing. Müller). División de la propiedad en 1950. Con modificaciones posteriores. Casa de Emilia B. de Roda (1925). Presidente Roca 1732/30, Rosario, Prov. de Santa Fe. Casa (c. 1925). Pellegrini 1085, Rosario, Prov. de Santa Fe.

Casa de Angel Guido (1926). Montevideo 2112, Rosario, Prov. de Santa Fe. Con modificaciones posteriores.

Casa particular y de renta (1926). Italia 712/18, Rosario, Prov. de Santa Fe.

Casa de Ricardo Rojas (entre 1927 y 1929). Charcas 2837, Buenos Aires.

Casco de Estancia de la familia Koller (c.1935). Villa Eloísa.

Casa de Manuel Chamorro (c. 1949). Ocampo 2819, Rosario, Prov. de Santa Fe.

Casa en La Florida (c. 1949). Baigorria 213.

Edificios Institucionales

Instalaciones y jardines del Jockey Club (1922). Fisherton, Rosario, Prov. de Santa Fe. (En colaboración con Crescencio de la Rúa). Anteproyecto.

Cine-Teatro Societá Italiana Unione e Benevolenza (c. 1922). Las Rosas. Frente modificado en la década del 60.

Club Gimnasia y Esgrima de Rosario (1923 y1930). Buenos Aires 948, Rosario, Prov. de Santa Fe. (Primera etapa: en colaboración con Víctor Avalle. Constructor: J.B. Roda. Segunda etapa: Constructor: Víctor Avalle).

Círculo Médico Rosario (entre 1925 y 1926). Italia al 600, Rosario, Prov. de Santa Fe. (En colaboración con Víctor Avalle). Demolida.

Concurso Mercado Norte (1927). Mitre y Tucumán, Rosario, Prov. de Santa Fe. Tercer Premio.

Correos y Telégrafos Distrito IV (entre 1927 y 1932). Córdoba y Buenos Aires, Rosario, Prov. de Santa Fe. Modificada y demolida parcialmente.

Concurso Museo Municipal (1928). Av. Pellegrini y Bd. Oroño, Rosario, Prov. de Santa Fe. Segundo Premio.

Museo Histórico Provincial (1937). Parque Independencia, Rosario, Prov. de Santa Fe. Nuevo frente (1951).

Sede social y deportiva del club Natación y Gimnasia (entre 1936 y 1939). Tucumán,

Prov. de Tucumán.
Convento e Iglesia de San Francisco (1945). Santa Fe, Prov. de Santa Fe. Reconstrucción.

Monumentos

Concurso Faro a Colón (1929). Santo Domingo, República Dominicana. Anteproyecto. Monumento Nacional a la Bandera (entre 1940 y 1957). Rosario, Prov. de Santa Fe. (En colaboración con el Arq. Alejandro Bustillo y los escultores Alfredo Bigatti y José Fioravanti).
Mausoleo de Dolores Dabat (1943). Cementerio El Salvador, Rosario, Prov. de Santa Fe. (Constructor: Scarabelli y Cía.).
Monumento al Combate de San Lorenzo (1950). Campo de la Gloria, San Lorenzo, Prov. de Corrientes.
Mausoleo para Ricardo Rojas (1959). Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires. Proyecto. Mausoleo para Roque Sáenz Peña (1959). Cementerio de la Recoleta, Buenos Aires. Proyecto.

Planes urbanos

Plan Regulador de Rosario (1935). (En colaboración con Carlos María della Paolera y Adolfo Farengo).
Plan Regulador de Tucumán (1938).
Plan Regulador de Salta (1938).
Monumentalización Funcional de la Av. 9 de Julio (1941). Buenos Aires. Para la Asociación de Amigos de la Ciudad. Plan Regulador de San Juan (1943). Para el Superior Gobierno de la Provincia.
Plan Regulador de Mar del Plata (1945). (En colaboración con otros profesionales). Para la Asociación de Propaganda y Fomento.
Gran Parque Nacional de la Bandera (1945). Entre Avs. Belgrano, Buenos Aires, Rioja y Santa Fe, Rosario, Prov. de Santa Fe. Proyecto.
Parque Sur y Centro Cívico e Histórico de Santa Fe (s./f.). Para el Superior Gobierno de la Provincia.

Cronología de A. Guido

1896

Nace en Rosario el 20 de septiembre.

1920

Se gradúa de Ingeniero Civil en la Universidad Nacional de Córdoba.

1921

Se gradúa de Arquitecto en la Universidad Nacional de Córdoba.

Profesor Titular de Arquitectura II Curso en la Facultad de Ciencias Matemáticas, Universidad Nacional del Litoral.

1924

Profesor Titular de Historia de la Arquitectura I y II Curso en la Facultad de Ciencias Matemáticas, Universidad Nacional del Litoral.

1927

Director de la revista Arquitectura del Centro de Arquitectos de Rosario.

1930

Primer premio en la Exposición Panamericana de Arquitectos. Río de Janeiro.

Académico de número de la Academia de la Universidad Nacional de Rosario.

Miembro honorario del Instituto de Arquitectura de Río de Janeiro.

Miembro honorario del Instituto de Arquitectura de La Habana.

Conferencia El arquitecto americano frente a la Arquitectura Moderna, en el IV Congreso Panamericano de Arquitectos. Río de Janeiro.

1932

Beca de la Guggenheim Memorial Foundation. Nueva York.

Conferencia Arte hispanoamericano en la Universidad de Southern California.

Conferencia The naturity of the new generation in America en el Women's Club. Los Angeles.

1933

Doctor Honoris causa en Bellas Artes. Southern California University.

Conferencia El estilo Mestizo del siglo XVIII en América en la Universidad de México. Conferencia El arte de nuestro tiempo en la Universidad de México.

Conferencia Le Corbusier en la Universidad de México. 1933.

1934

Profesor Titular de Urbanismo en la Facultad de Ciencias Matemáticas, Universidad Nacional del Litoral.

Vice-Decano de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Universidad Nacional del Litoral.

1935

Gran Premio de Honor (en colaboración) en la Exposición I Congreso Argentino de Urbanismo, Buenos Aires.

Profesor Interino de Arquitectura II en la Facultad de Ciencias Matemáticas, Universidad Nacional del Litoral.

1936

Profesor Titular de Historia del Arte en el Profesorado Nacional de Dibujo de Rosario.

Profesor Adjunto de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires.

1936-46

Regente ad-honorem en el Profesorado Nacional de Dibujo de Rosario.

1938

Académico de la Academia de Historia de Rosario.

Miembro Titular del Instituto Iberoamericano de Berlín.

Miembro Titular de la Société des Americanistes de París.

Conferencia Influencia del paisaje en el Barroco hispanoamericano en la Universidad de Berlín.

1939

Miembro correspondiente de la Sociedad Central de Arquitectos del Uruguay.

Conferencia L' Influence indigéne dans l' art hispano-américain en la Universidad de París. Conferencia Il Barroco nel Sud-América en el Centro Italiano di Studi Americani en Roma. Conferencia El drama de la actual pintura moderna europea en la Universidad de Montevideo. Conferencia Arqueología y estética del arte Mestizo en América en la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

Conferencia La moderna filosofía del arte en Alemania en la Facultad de Arquitectura de Montevideo.

Conferencia Urbanismo del norte argentino en la Facultad de Arquitectura de Montevideo. 1939.

1944

Académico delegado de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Miembro honorario de la Sociedad de Escritores de La Paz.

Conferencia El arte Mestizo perú-boliviano en la Universidad Nacional de La Paz.

Conferencia Destino del arte en América en la Universidad Nacional de La Paz.

Conferencia Rehumanización del arte en la Universidad Nacional de La Paz.

1945

Profesor Interino de Arquitectura IV de la Facultad de Ciencias Matemáticas, Universidad Nacional del Litoral.

Doctor Honoris causa de la Universidad de Quito. Profesor Honoris causa de la Universidad de Guayaquil.

Miembro correspondiente de la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

Conferencia Aventuras del Barroco en América en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. Conferencia América y la rehumanización del arte en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito. Conferencia Redescubrimiento del paisaje en el arte americano en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito.

Conferencia El New-Deal de Roosevelt en el urbanismo norteamericano en la Municipalidad de Quito.

Conferencia La pintura moderna y el indigenismo en la Academia de Bellas Artes

de Quito. Conferencia América y el arte de nuestro tiempo en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Guayaquil.

1947

Miembro de número del Instituto Argentino-Italiano de Intercambio Cultural. Buenos Aires.

Conferencia Arquitectura Mestiza peruana en la Universidad Mayor de San Marcos. Lima.

Conferencia Arte Mestizo quiteño en la Universidad Mayor de San Marcos. Lima.

Conferencia América y la rehumanización de la pintura moderna en la Universidad Mayor de San Marcos. Lima.

Conferencia Biología urbana de las ciudades en la Universidad Mayor de San Marcos. Lima.

1948

Profesor contratado de Urbanismo en la Universidad Nacional de Córdoba.

1948-50

Rector de la Universidad Nacional del Litoral.

1949

Conferencia L'América di fronte all'Europa nell' Arte en la Academia del Lincel. Roma.

Conferencia Latindia. Guido de Ruggiero e il rinascimento latino in América en la Universidad de Roma.

Conferencia Goya e l' Aleijadinho: Il dolore nell'arte di América e di Europa en la Academia Dante Alighieri. Roma.

Conferencia La grande aventure du Baroque en Amérique en el Museo del Louvre. París.

Conferencia Renaissance latine en Amérique en la Maison de l' Amérique Latine. París.

1960

Muere en Rosario el 29 de mayo.

Bibliografía

a. Escritos de A. Guido

Dada la magnitud de los escritos de Guido, se incluye exclusivamente el listado de aquellos que fueran consultados para este trabajo.

Libros

Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial, La Casa del Libro, Rosario, 1925.
La arquitectura hispanoamericana a través de Wölfflin, ponencia en el III Congreso Panamericano de Arquitectos, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927.
Orientación espiritual de la arquitectura en América, Talleres Gráficos La Tierra, Rosario, 1927. El arte de nuestro tiempo, Colegio Libre de Estudios Superiores, Rosario, 1930.
La Machinolatrie de Le Corbusier, Rosario, 1930. (Trad. en Revista del Colegio de Arquitectos de La Habana, 1930).
Eurindia en la Arquitectura Americana, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1930. (2a ed., Universidad Nacional del Litoral, Instituto Social, Rosario, 1936).
El Arte Americano del siglo XVIII, Colegio Libre de Estudios Superiores, Rosario, 1932.
Definición de la Reforma Universitaria, Ed. Taborda, 1932.
El Arte hispanoamericano, Southern California University, 1933.
Catedrales y Rascacielos, Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1936.
Concepto Moderno de Historia del Arte. Influencia de la Einfunlung en la moderna historiografía del arte, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1936.
Plan Regulador y de extensión de Rosario. Memoria descriptiva y justificativa, en colaboración, Municipalidad de Rosario, 1935.
El Aleijadinho, Facultad de Ciencias Matemáticas, serie Técnico-científica, N° 9, Santa Fe, 1937.
Plan Regulador de Salta, Municipalidad de la ciudad de Salta, 1938.Redescubrimiento de América en el Arte, Universidad Nacional del Litoral, 1940 (2a. ed. 1941, 3a. ed. 1945). En 1940 se incluye, entre otros: Reargentinización edilicia por el urbanismo.
Plan Regulador de Tucumán, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1941.
Iglesia y Convento de San Francisco de Santa Fe, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno XVIII, Academia Nacional de Bellas Artes, 1945.
La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca, Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Cuaderno IX, segunda parte, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1956. Gran Parque Nacional a la Bandera, Club de Leones, Rosario, 1957.

Cursos y conferencias publicadas

Eurindia en el Arte Hispanoamericano, Universidad Nacional del Litoral, Instituto Social, Rosario, 1929.

Arqueología y Estética de la arquitectura criolla, Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1932.

Génesis, apogeo y crisis del rascacielo, Cursos y conferencias A4, N° 7, Buenos Aires, 1935. Estimativa moderna de la pintura colonial. Significación estética de la colección colonial del Museo Histórico de Rosario, Academia Nacional de la Historia, publicación N° 5, Rosario, 1942.

Rotary y docencia, Banco Popular de Rosario, 1943.

Supremacía del espíritu en el Arte. Goya y el Aleijadinho, Universidad Nacional del Litoral, Instituto de Extensión Universitaria, Santa Fe, 1949.

Discurso a un año de función rectoral, Ministerio de Educación Nacional del Litoral, Imp. de la Universidad, Santa Fe, 1949.

Palabras de un Rector, Discursos y Conferencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1949.

Presencia del trópico en la arquitectura del Brasil, Cursos libres de portugués y estudios brasileños, publicación No 1, Rosario, 1952.

Poesía y novela

Caballitos de mi ciudad, Rosario, 1921. (Poesía). La hermana fea y La ciudad del puerto petrificado, sin fecha, firmadas con el seudónimo: Onir Asor que alude a *rosarino*. (Novela).

Publicaciones periódicas

En el extranjero publicó trabajos en la Revista de Arquitectura de Montevideo; Revista de Arte en Barcelona; Revista de Arquitectura de Madrid; Revista de Arquitectura de Río de Janeiro y de San Pablo; Revista del Colegio de Arquitectura de la Habana, etc.

En Argentina, entre otros medios, publicó en la Revista de Arquitectura y El Arquitecto de Buenos Aires; Revista de la Universidad, Revista del Centro de Estudiantes de la FCM, Arquitectura, El Constructor Rosarino y Edilicia de Rosario. Colaborador de los diarios La Prensa, La Capital, Democracia, etc.

Inédito

La Casa del Maestro, (en Museo Casa Ricardo Rojas y fotocopiado en la Dirección del Museo Nacional a la Bandera).

b. Escritos sobre A. Guido

Rosario biográfico, Ed. Tradiciones Argentinas, 1955.

L. Carrillo, Angel Guido y el Monumento a la Bandera, Facultad de Humanidades y

Artes, Universidad Nacional de Rosario. Mimeo. A. Nicolini, "Angel Guido dibujante, periodista, crítico, urbanista, arquitecto", en Summa, No 215-16, Buenos Aires, 1985, pp. 34-38. M. Gutman, "La casa de Ricardo Rojas o la construcción de un paradigma", en DANA, No 21, Resistencia, 1986, pp. 47-60.

Nicolini, "Angel Guido y las teorías estéticas de la fusión hispano-indígena", en Arquitectura Neocolonial. América Latina, Caribe, Estados Unidos, Fundaçao Memorial da América Latina, Fondo de Cultura Económica, Sao Paulo, 1994.

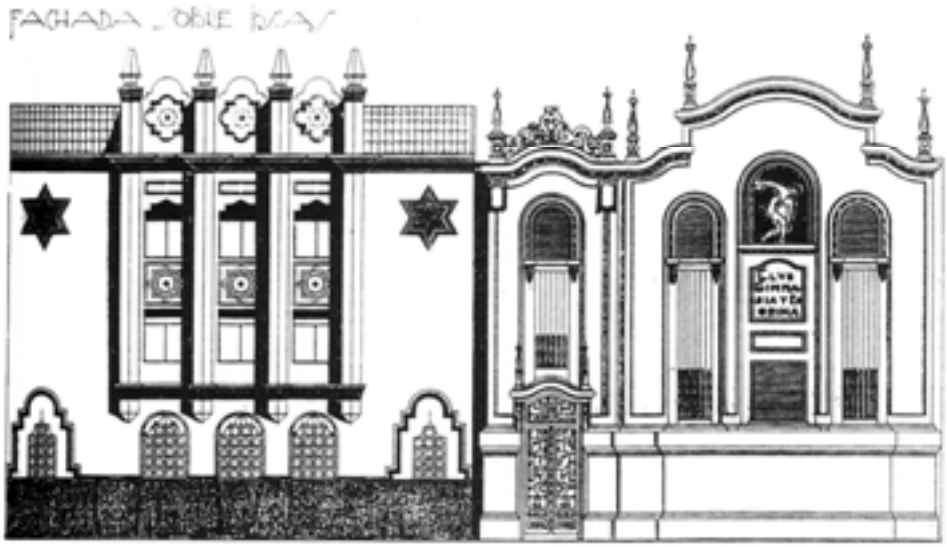
M. Baima, M. Giacometti et al., "Edificio de Correos y Telégrafos. Distrito IV. Rosario", Ponencia presentada en el III Encuentro del Cono Sur del ICOMOS. Patrimonio: teoría y praxis, Tucumán jul. 1994, 27-30.

A. Cicutti, A. Brarda et al., Angel Guido 1896-1960, Museo Municipal de Bellas Artes de Rosario y Cátedra de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario, Ed. Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, 1994.

Asimismo, Guido reconoce los autores que se han ocupado de su obra. Entre los nacionales destaca a Ricardo Rojas, José León Pagano, Martín Noel y Alfredo Coviello. Entre los extranjeros, menciona a Uriel García, Luis Valcarcel (Perú); Mariano Oicón Salas (Venezuela); Orestes Borofio (Uruguay); Alberto Camacho, Joaquin Weiss (Cuba); Rexford Newcomb, Robert Smith (EUA); Benjamín Jamés, Manuel Bueno, Juan de la Encina (España); Paul Rivet, René Huyge, Jacques Maritat (Francia); Enrique Wólfflin (Alemania), etc.

Ilustraciones de A.Guido

1

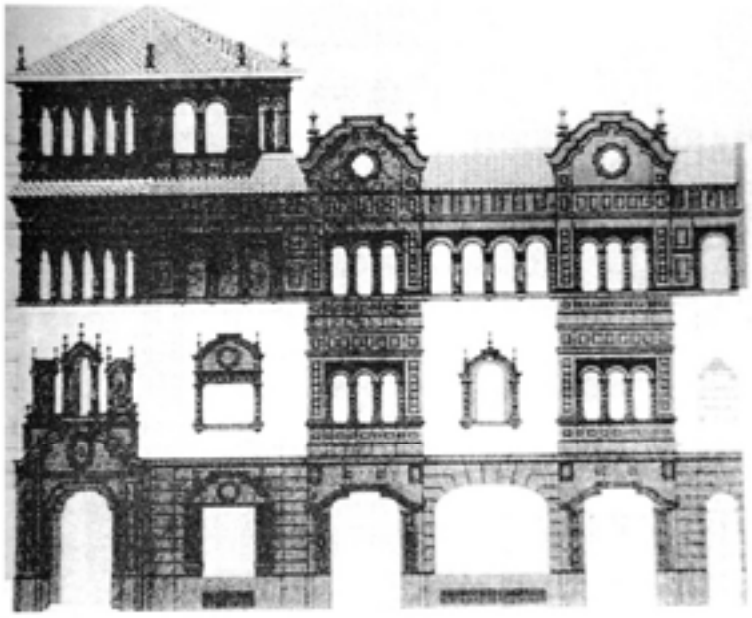


2

Club Gimnasia y Esgrima de Rosario. (1930). Buenos Aires 948. Primera etapa: Angel Guido y Víctor Avalle, constructor: J. B. Roda. Segunda etapa: Angel Guido, constructor: Víctor Avalle. Fuente: Archivo Secretaría Club Gimnasia y Esgrima, Archivo Dirección de Obras Particulares de la Municipalidad de Rosario y revista El Constructor Rosarino, No 86, dic. 1930, pp. 23-30.

1.Fotografía actual. Fotógrafo: Walter Salcedo.

2. Frente sobre calle Buenos Aires. De izquierda a derecha: 2da. y 1ra. etapa. Redibujado por el arquitecto Rolando.



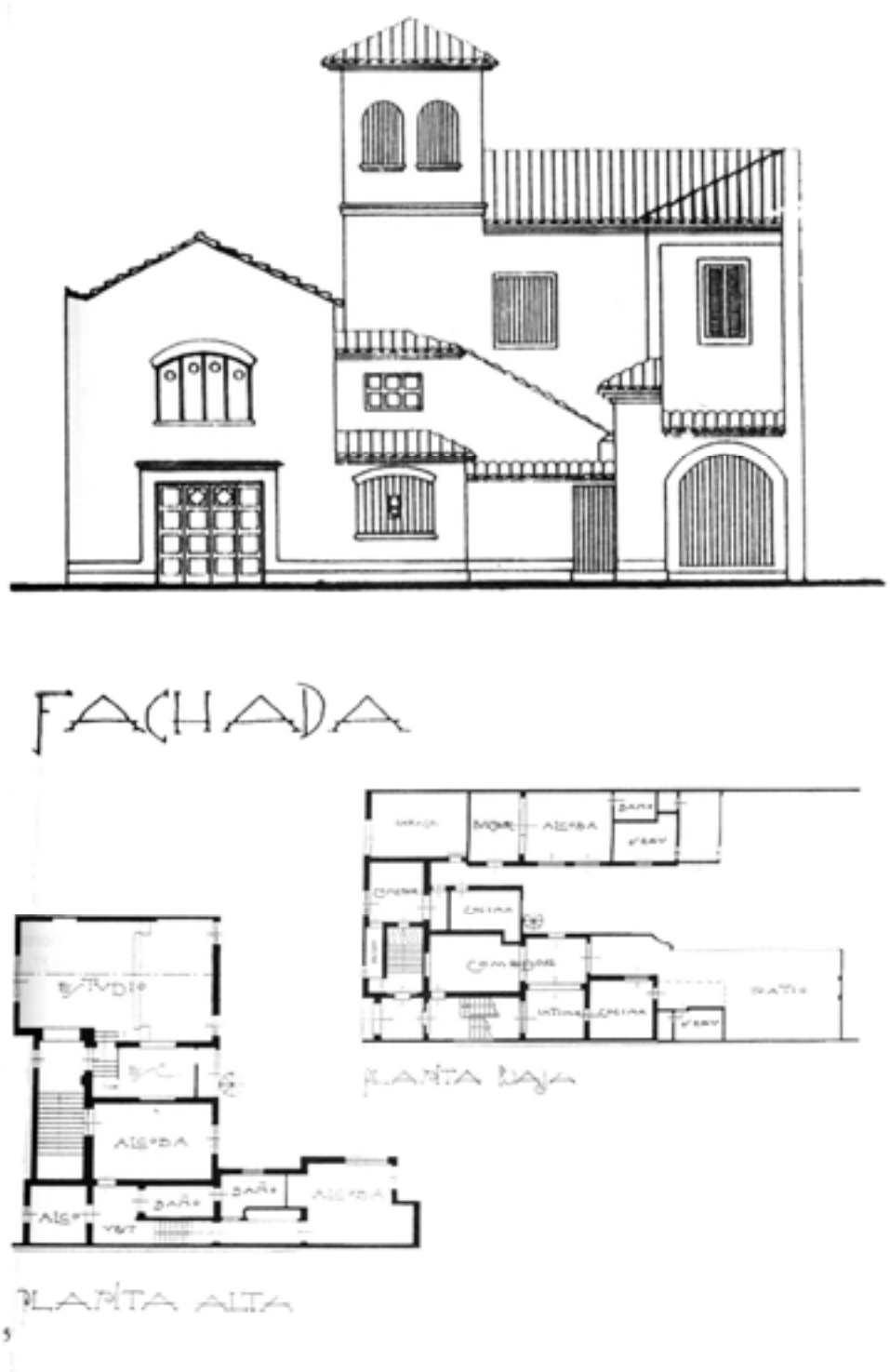
3

4

Casa de renta del Dr. Fracassi. (1925). Av. Corrientes esq. San Luis. Angel Guido-Víctor Avalle. Fuente: Revista El Constructor Rosarino, N° 47, Año III, sep. 1927, pp. 13-38.

3. Redibujado sobre la fachada original por los arquitectos Alejandro De Stéfano y Fabián Aldecoa.

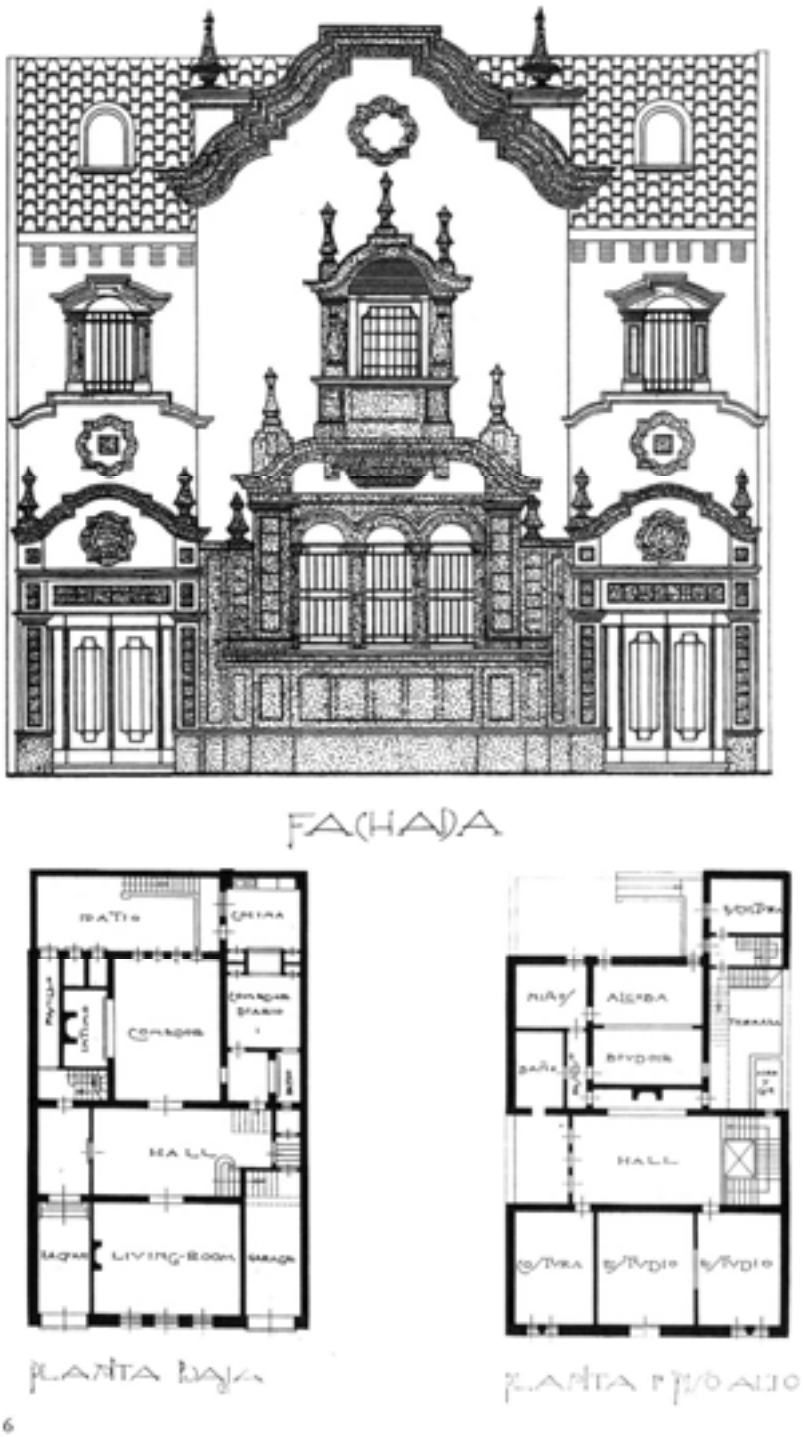
4. Frente sobre calle San Luis. Fotografía actual. Fotógrafo: Walter Salcedo.



Residencia Agustín Guido. (1925). Colón 1335/47. Angel Guido, constructor: Ing. Müller. Fuente: Archivo Dirección de Obras Particulares de la Municipalidad de Rosario.

5. Fachada, plantas baja y alta.

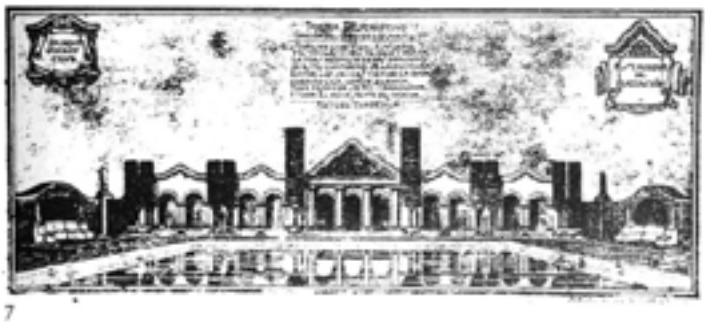
Redibujadas por los estudiantes C. Cignetti, J. C. Fernández, D. Gaziano y L. Luciano.



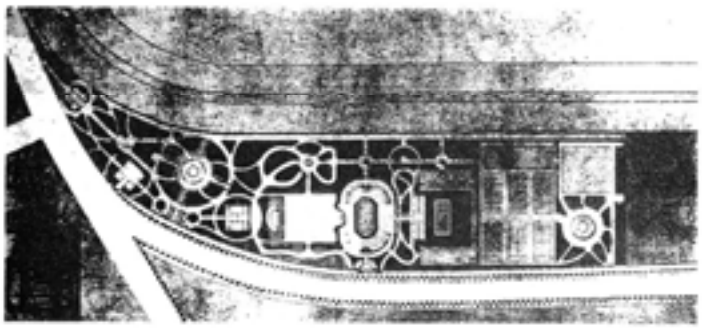
Residencia Angel Guido. (1926). Montevideo 2112. Angel Guido. Con modificaciones posteriores Fuente: Archivo Dirección de Obras Particulares; Revista de Arquitectura, No 4, Año I, abr. 1927, pp. 22-38.

6. Fachada, planta baja y primer piso alto.

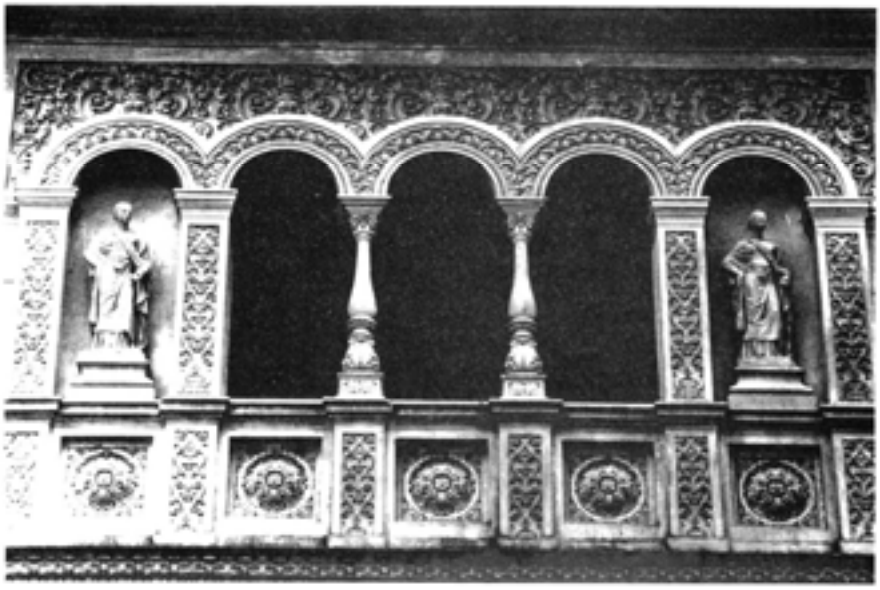
Redibujada por la arquitecta Jorgelina Paniagua. Fotografía actual y detalle Walter Salcedo.



7



8



9

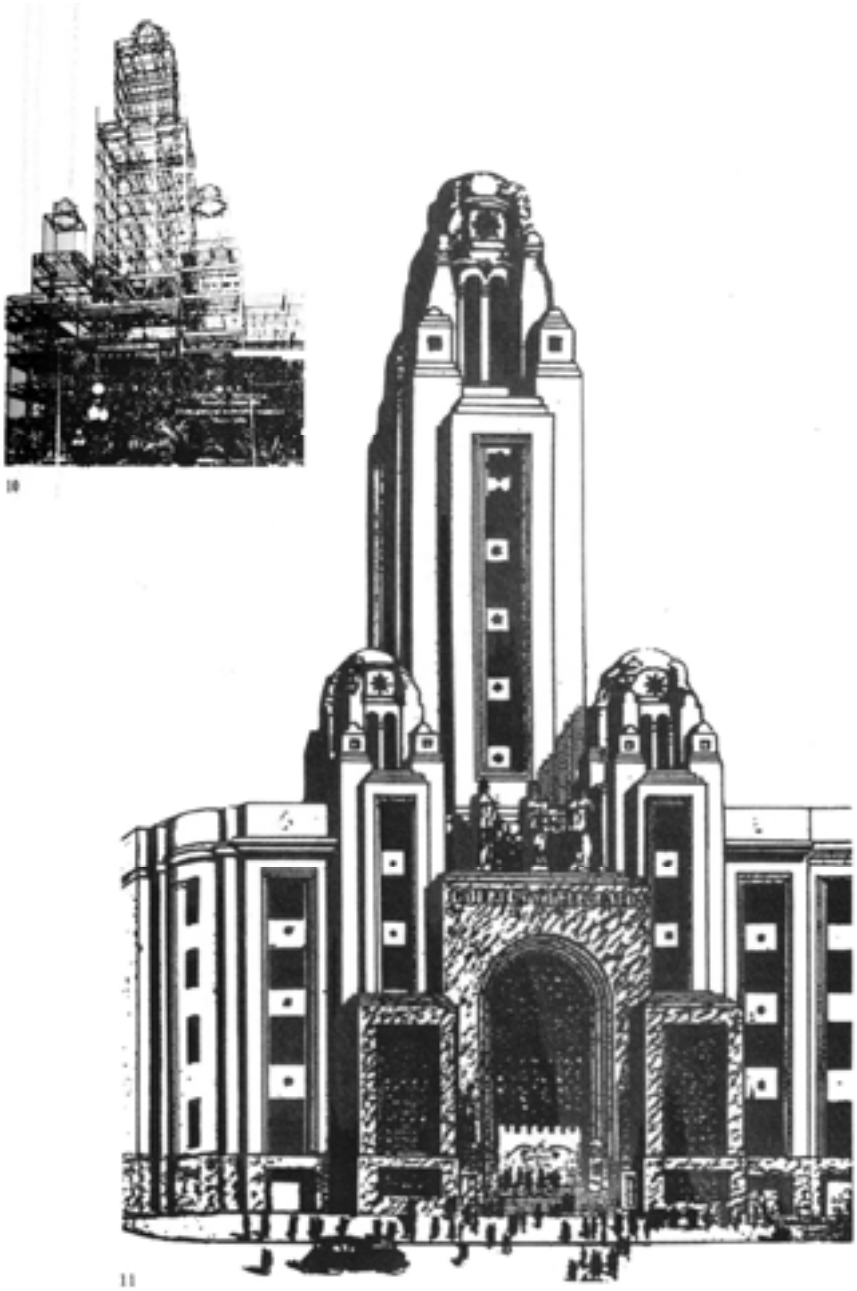
Jockey Club. (1922). Fisherton. Anteproyecto de instalaciones y jardines. Angel Guido y Crescencio de la Rúa.

Fuente: Archivo arquitecto Ricardo E Miranda, Jockey Club Rosario.

7. Vista del estanque.8.Parque del Jockey Club. Planimetría general.

Residencia y salón de negocios, Sr. Juan Losno. (1925). Corrientes 1672/76/82. Angel Guido

9.Fotografía de detalles. Fotógrafo Walter Salcedo.

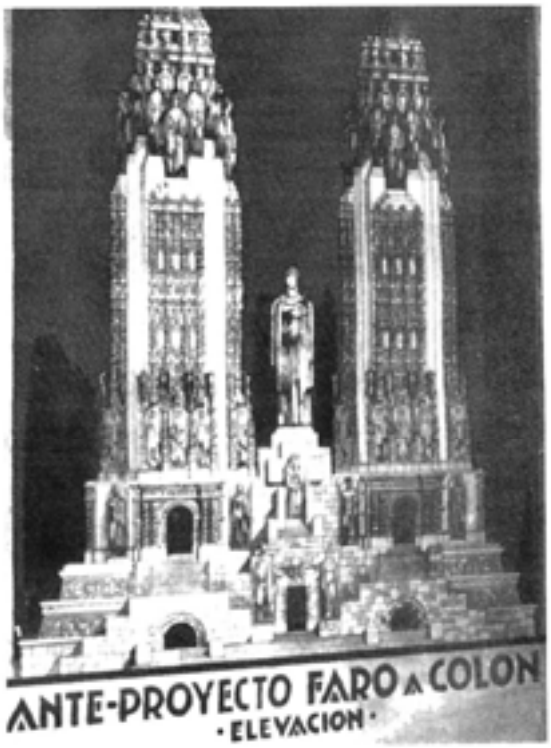


Correos y Telégrafos Distrito IV Rosario. (1927-32). Córdoba y Buenos Aires. Angel Guido. (Demolido parcialmente).

Fuente: Archivo División Arquitectura del Correo Central de Rosario, Distrito IV, Peña Fotográfica Rosarina; bocetos de la revista Historia de Rosario, N° 15/16, 1968; María Bergnia de Córdoba Lutges, "Origen y evolución del Correo en Rosario", Editorial Rosario, pp. 105-138; op. cit., 1969, pp. 19-40.10.Estructura existente en 1932.

11. Frente.

Redibujado por los estudiantes M. Baina, M. Giacometti, C. Favalli y A. Minuzzo.

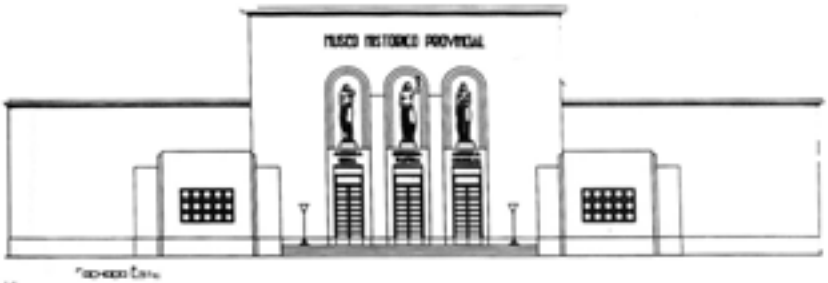


12

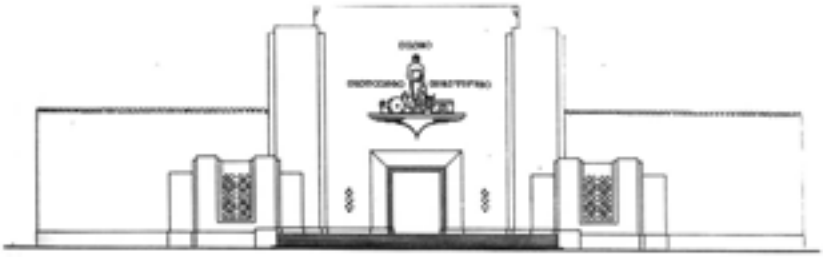
13

Monumento a Colón.(1930). Anteproyecto. Santo Domingo. Angel Guido. Fuente: Dirección General Monumento Nacional a la Bandera Originales pertenecientes al Sr. Wladimir Mikielievich, fotografías del arquitecto Hugo Goñi.

12. Vista general.
13. Detalle

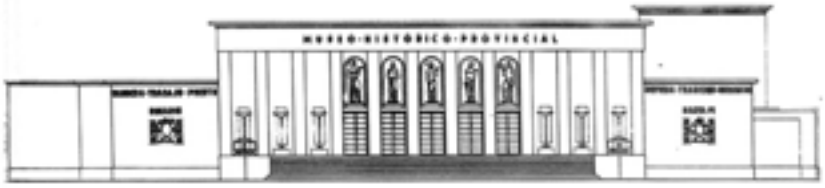


14



Fachada Alternativa

15



Fachada Norte

16

Museo Histórico Provincial. (Primera etapa: 1937. Nuevo frente: 1951). Parque Independencia. Angel Guido

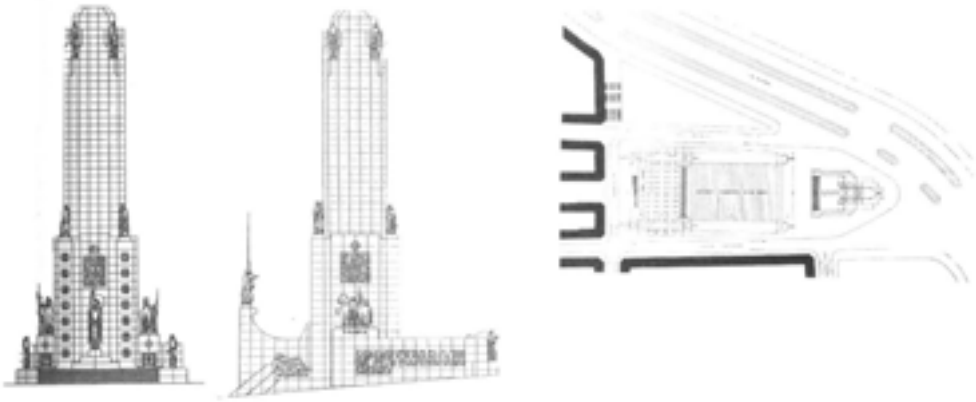
Fuente: Archivo Museo Histórico Provincial y Archivo de Obras y Servicios Públicos de la Prov. de Santa, Fe.

Redibujado por los estudiantes J. C. Fernández y L. Luciano.

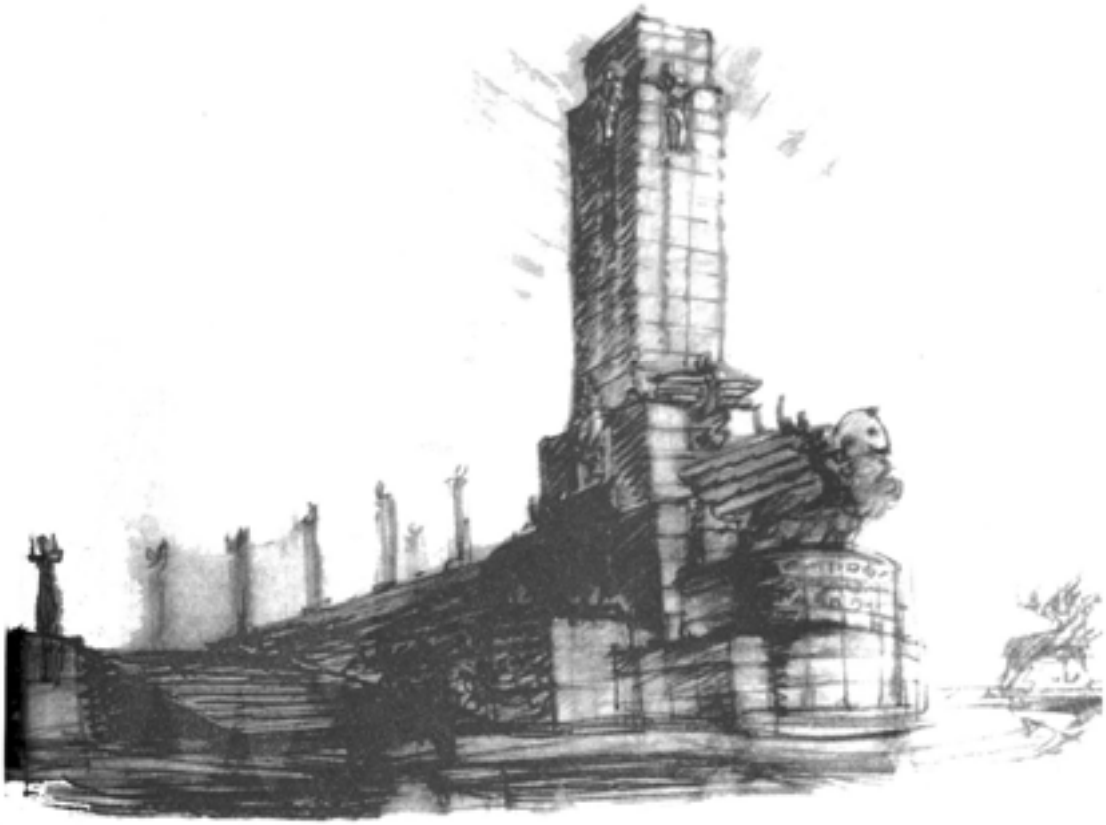
14. Fachada este.

15. Fachada alternativa.

16. Fachada norte.

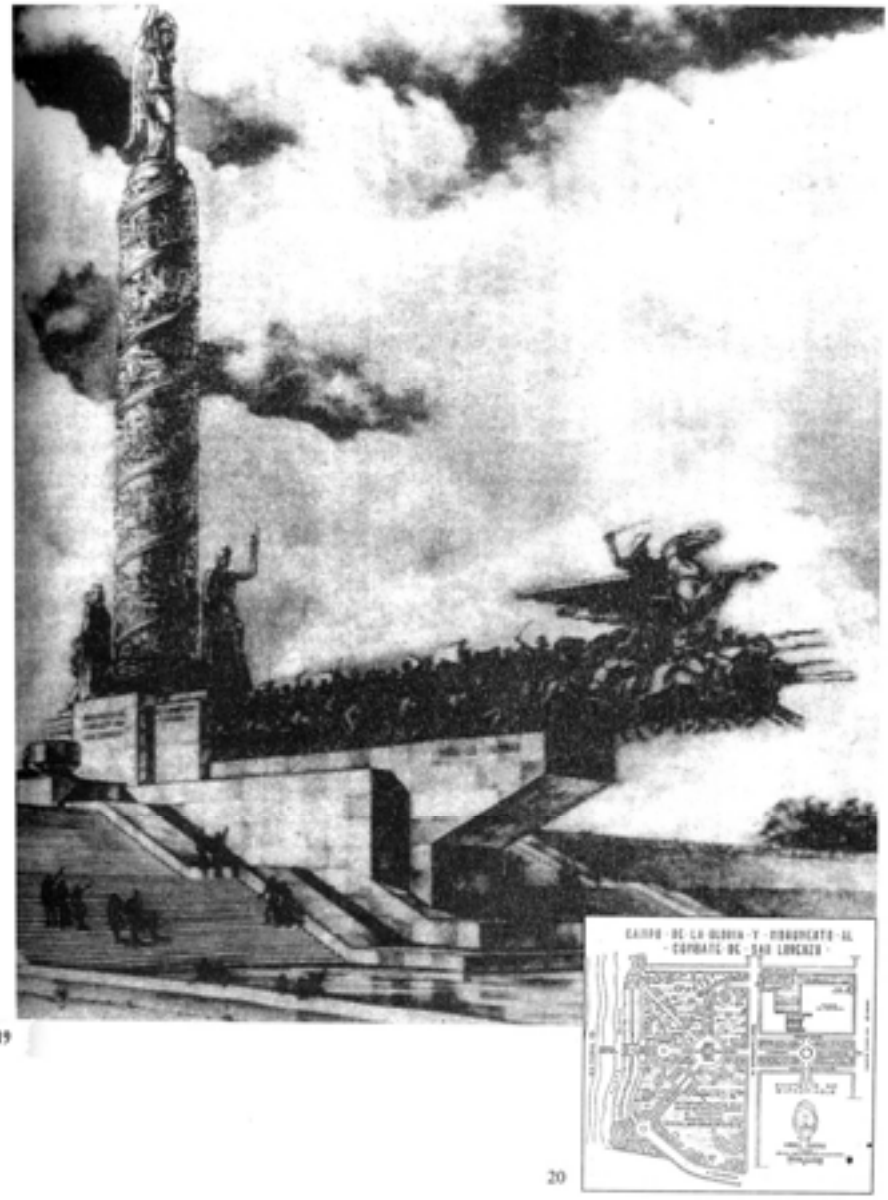


17



Concurso Monumento Nacional a la Bandera. (1940-57). Proyecto. Lema: "Invicta". Angel Guido Alejandro Bustillo, escultores Alfredo Bugatti y José Fioravanti. Fotografiados del original por el arquitecto Hugo Gofio.

17. Frente, lateral y planta de conjunto.
18. Boceto de la Torre (1ra. Serie).



19

20

Monumento al Combate de San Lorenzo. (1950). Proyecto. Superior Gobierno de la Nación. Campo de la Gloria. Angel Guido.

Fuente: "Monumento al Combate del San Lorenzo", Ed. Academia Nacional de la Historia, Academia correspondiente de Rosario, 1954, (suministrado por el ex-intendente de la ciudad de San Lorenzo Sr. Miguel Kuri) y diario Democracia, feb. 1954, (archivo de la familia De Loredo).

19. Vista de conjunto.

20. Esquema de ubicación.

Martín Noel: discurso único, obras diversas

Margarita Gutman

Del análisis de la obra de Noel es posible seleccionar al menos dos grupos de temas que pueden dar algunas claves sobre su producción arquitectónica. Un primer grupo abarca la contrastación de su propio discurso con sus obras, donde se evidencia el nexo básico que Noel establecía entre la actividad teórico-proyectual y la histórica. A partir de esta postura, largamente explicitada por Noel, es interesante analizar también cómo construía el conocimiento histórico, cómo reconocía y seleccionaba *sus* objetos de estudio y cómo difundía su producción.

Basada en la relación entre historia y proyecto se encuentra su insistente prédica por construir en el ámbito de la arquitectura una expresión estética nacional y americana.

De ahí la importancia analizar la construcción y el destinatario del concepto de Nación en Noel, así como la utilización de los recursos disciplinares (técnico constructivos, espaciales, funcionales, tipológica y ornamentales) a través de los cuales transmite esos significados, sin dejar de responder a las necesidades impuestas por el presente. Un segundo grupo de cuestiones están asociadas a una revisión histórica de su producción en el marco de la arquitectura argentina. En tanto Noel fue uno de los representantes más reconocidos del neocolonial y su producción era propuesta como modelo para elaborar una arquitectura identificable como argentina (por Ricardo Rojas, entre otros intelectuales y funcionarios) podríamos preguntarnos acerca de la vigencia y el alcance de estos modelos. De todos modos, las obras de Noel manifiestan cambios y variaciones a lo largo de su dilatada carrera, mientras su discurso en pos de una arquitectura nacional, se mantuvo unitario y sin cambios sustanciales.

Luego de un clasificación descriptiva de la producción arquitectónica de Noel, este trabajo analiza una selección de sus obras y una parte de su producción historiográfica

Advertencia

Una versión de este trabajo ha sido publicada en Ramón Gutiérrez, Margarita Gutman, Víctor Pérez Escolano (editores), El arquitecto Martín Noel. Su tiempo su obra, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla. 1995.

para esbozar, en el apartado final, una evaluación del alcance de su actividad.

Una clasificación de sus obras

La vasta producción arquitectónica de Noel abarcó programas tan diversos como estaciones de ferrocarril, iglesias, fábricas, residencias unifamiliares urbanas, casas de renta, casas para obreros, estancias, casas de campo, museos, colegios, una embajada, una sede para un partido político y varios stands para exposiciones.

Aproximadamente un tercio de sus obras fueron viviendas: variados petit hotel en Buenos Aires, su propia casa en la calle Suipacha, la estancia El Acelain, el barrio obrero en el puerto en Mar del Plata; otro tercio fueron edificios públicos o institucionales, como el Museo de Luján, las estaciones del ferrocarril Central Norte Argentino, los hospitales Churruca y Aeronáutico Central, la casa Radical; el resto eran iglesias y otros tipos de edificios. Mayormente sus obras estaban ubicadas en la Capital Federal y la provincia de Buenos Aires, algunas en el interior del país y unas pocas en el exterior, en España, Bolivia, Perú y Chile.

Si se considera en tanto, etapa preparatoria los años que pasó en Europa durante su niñez y juventud, anterior a su regreso a la Argentina en 1913, la obra de Noel se puede clasificar en dos grandes períodos: el primero, desde mediados de la década de 1910 hasta mediados de la década de 1930; y el segundo, desde esa fecha hasta sus últimas obras y proyectos, cerca de 1950.

Durante la etapa preparatoria (1910-1913), Noel obtuvo varios premios en París, como la Medalla "Des Ancien Eleves" de L' Ecole Special d' Architecture de París (1910), donde se graduó como arquitecto en 1909 y la Mention d' Honneur en el Salon des Artistes Francais (1911). Pertenece a ese período el proyecto de una villa en Tigre, también elaborado en París. Para Buenos Aires diseñó el pabellón que representó a la fábrica Noel en la Exposición Industrial del Centenario (1910). Los proyectos mencionados y la obra del pabellón, estuvieron signados fuertemente por la impronta de su formación francesa.

Cuando Noel volvió a la Argentina, después de sus estudios en Europa matizados por varios veranos en España visitando a su

familia, y luego de sus primeros viajes por Perú y Bolivia, se insertó en el ámbito del "nacionalismo del centenario" liderado por Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, adhiriéndose así a la "corriente indianista" americana.[1] De allí en adelante, y simultáneamente a la publicación de sus primeros trabajos sobre historia de la arquitectura colonial americana, sus obras adquirieron los rasgos compositivos y formales que caracterizaron su primer período.

En líneas generales, utilizaba las normas académicas de composición y reelaboraba el repertorio formal hispanoamericano-colonial para la decoración, componiendo con fragmentos ornamentales conjuntos que apelaban a la memoria nacional y americana. En algunos casos tomaba tipologías históricas, que se manifiestan en el claustro del proyecto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1924), el Pabellón Argentino en el Exposición Iberoamericana de Sevilla (1926), y en la embajada Argentina en Lima (1929). Otras veces, adoptaba partidos con otros referentes como en los *petit hotel de* Finales de la década de 1910 donde se amoldaba a los requerimientos del terreno y posiblemente a las aspiraciones de confort moderno de una casa compacta, como la de Julio Victorica Roca (1916), o en el pabellón principal de su casa en la calle Suipacha (1922). Por lo general, sus obras no obedecían a estrictos patrones de simetría y se adscribían en algunos casos a las composiciones volumétricas de la arquitectura hispanoamericana o andaluza, como en la casa diseñada para Pedro Achaval en Mar del Plata (1920) o en la estancia El Acelain para Enrique Larreta (1924).

Sus obras tenían un propósito propagandístico, incrementado por su entusiasta actividad como difusor del estilo Neocolonial en conferencias, libros y artículos. Su arquitectura tenía una intención ejemplificadora y didáctica, proponiendo los códigos formales identificatorios de lo argentino. Mantuvo esa actitud durante toda la década de 1920, aun cuando el Neocolonial era ya reconocido por la cultura oficial, por sectores de la elite y también por sectores medios en ascenso. Más adelante siguió con la misma actitud; la creciente complejidad urbana y el advenimiento de nuevas propuestas en la arquitectura, como

[1] Martín Noel, Teoría histórica de la arquitectura virreinal, Editorial Peuser, 1932, Buenos Aires, p. 21.

el Art Decó y luego el Racionalismo, le impulsaban constantemente a revisar sus ideas sobre la tradición y la historia en relación con las necesidades de los tiempos presentes. En el segundo período, asociado con Manuel Escasany, sus obras manifestaban soluciones diferentes y más complejas, siempre relacionadas con sus preocupaciones fundamentales.

A lo largo de su dilatada trayectoria y sustentado muchas veces con pasión, reproducido y recreado en numerosas publicaciones, artículos, libros, conferencias radiales y en su labor legislativa, su discurso evidenciaba una postura coherente donde no se observan cambios de ejes.

Sin embargo, y a pesar de este discurso casi monolítico, tres décadas después de sus primeras conferencias y publicaciones, algunas de sus obras aludieron a otros repertorios, tomando paradigmas formales y aún tipológicos de los diversos códigos de la modernidad disponibles, como la Arquitectura Racionalista y el Art Decó. De esta contrastación, se puede deducir la complejidad de una búsqueda de conciliación entre, el intento de transmitir significados nacionales, y una adecuación a los tiempos presentes, y a los signos del progreso. Esta búsqueda presuponía la utilización de recursos formales y tipológicos, que no llegaban a revisar el conjunto de los mecanismos disciplinares aptos para tales fines.

La Casa Radical (1938), es un testimonio de su camino experimental, al igual que el barrio obrero en Mar del Plata (1944), donde simplificó al máximo la ornamentación, utilizada exclusivamente para realzar la portada de piedra. En ese último caso, no suspendió el cuidadoso trabajo espacial y volumétrico, especialmente en la solución de las escaleras a los departamentos del primer piso. Había una clara decisión de eludir la ornamentación, quizá por no considerarla pertinente para una casa para obreros de pocos recursos, o quizá como parte de un proceso de cambio que se había evidenciado en la Casa Radical. Otra faceta de este proceso se evidencia en la aceptación del código racionalista en la casa de renta de la calle Ayacucho (1938) y en el Hospital Policial Churruca y el Aeronáutico (1938), realizados en colaboración con los hermanos Vilar y Fernández Saralegui.

Obras seleccionadas

Obras para Enrique Larreta: Casa en Belgrano y El Acelain

Obras como la refacción de una antigua casona en el Barrio de Belgrano (1916) y la estancia El Acelain (1922), ambas para Enrique Larreta y Josefina Anchorena, indujeron a muchos de los contemporáneos de Noel (y a muchos de los nuestros) a catalogar a Noel entre los hispanistas recalcitrantes, al estilo de su amigo y cliente,

el escritor Enrique Larreta. En El Acelain, Larreta le pidió a Noel reproducir "un rincón de España en los campos de Tandil". Para ese encargo el joven Noel tenía sobrada sensibilidad y previas adhesiones como para cumplirlo con destreza. Pertenecientes ambos al mismo círculo social de la elite porteña y compartiendo sus fuertes inclinaciones hacia el arte español, no es de extrañar que Larreta le haya encargado trabajos.

Casa en Belgrano

A mediados de la década de 1910, vuelto a Buenos Aires tras una larga estadía en Francia, el escritor había decidido transformar la casa veraniega que su mujer Josefina Anchorena había recibido de su madre, en residencia permanente de la familia. Estaba ubicada en el barrio de Belgrano, frente a la plaza y la iglesia. Larreta la remodeló para disponer de un ámbito espacial y decorativamente ambientado para recibir la gran colección de objetos de arte español de los siglos XVI, XVII y XVIII, adquiridos con celo durante su estadía en Europa y acrecentados sin pausa a lo largo de su vida.[2]

Si bien se ha atribuido a Noel alguna autoría en esta refacción, no se han encontrado documentos que la avalen.[3] De 1916 son los planos que se presentaron a la Municipalidad de Buenos Aires para efectuar algunas refacciones en la casa, entre las que figuraban el portal de entrada, el techado del patio principal y la construcción de algunas habitaciones en el piso alto. Los planos y notas del expediente municipal los firma el arquitecto Carlos Schindler en 1916 y 1917, quien utilizó el modelo de la aduana antigua de Buenos Aires para el diseño del portal de entrada.[4] Noel visitó la casa por primera vez, según su propio testimonio, en el invierno de 1917 y sobre ella y las colecciones que albergaba hizo una complacida descripción en un artículo publicado en la revista Plus Ultra en 1918, pero en ningún momento se atribuyó explícitamente la autoría. Tampoco figura entre las "principales residencias

[2] La casa está ubicada en las tierras que al momento de fundarse el pueblo de Belgrano (1855) pertenecían a Vanegas. Posteriormente fueron adquiridas por Laureano Oliver y luego de su sucesión las compraron Francisco Chas y su esposa Catalina Salas de Chas. Estos últimos encomendaron al Ing. Ernesto Bunge la edificación de la casa de veraneo. En 1892, fue adquirida por Mercedes Castellanos de Anchorena quien se la obsequió a su hija Josefina en 1903, como regalo de bodas.

[3] Martín Noel es mencionado como autor de remodelaciones de la casa de Larreta en: F. Ortiz, "De 1880 a 1930", Arquitectura en el Argentina, Capítulo 8, EUDEBA, Buenos Aires p. 133; "Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta", Buenos Aires nos cuenta, No 1, Buenos Aires, p. 36; y en el discurso necrológico que pronuncia su correligionario de la UC' Eduardo D' Angelo, en "Fallecimiento del Académico de Número D. Martín Noel", Bole de la Academia Nacional de la Historia, Vol. XXXIV, Buenos Aires, 1963, p. 78. Los investigadores del Museo Larreta tampoco tienen, hasta ahora, certeza de esta participación.

[4] Nota del 10 abr. 1916, del Arq. Carlos Schindler y la propietaria Mercedes C. de Anchorena, al departamento de Obras Públicas de la Municipalidad, solicitando autorización para sobrepasar la línea municipal con las pilastras del frente, Archivo Museo Larreta.

privadas" mencionadas en sus antecedentes.[5]

El Acelain

Años más tarde, cuando Noel evocaba las especiales circunstancias del encargo de la estancia, destacaba que El Acelain debía ser la expresión plástica de la Gloria de Don Ramiro, obra consagratoria de Larreta.

Todo el conjunto, *casa* y parque, así como toda *estancia* bonaerense de envergadura, es un oasis de privilegio y riqueza. Los cascos de las estancias eran el único lugar del campo donde la oligarquía argentina de la *belle epoque* invirtió parte de las cuantiosas ganancias que obtenía de su explotación. Otra parte de ella la invertía en la construcción y la decoración de sus palacetes en Buenos Aires y el grueso lo dilapidaba en París.

Sin embargo, El Acelain tiene características excepcionales. En primer lugar, por su ubicación en lo alto de una colina en el chato territorio pampeano ofrece perspectivas totalmente inusuales. Las sierras de Tandil junto con las de Ventana son el único relieve en los miles de kilómetros cuadrados de la pampa húmeda. Desde la casa, los campos de Tandil, levemente ondulados al acercarse a las sierras, despliegan la *escena* del paisaje rural cerrado al fondo por las sierras de Azul.

Desde que Larreta entró en la estancia, propiedad hereditaria de su mujer, encargó el diseño del parque al paisajista alemán Botrich (1904) y plantó los árboles (1913), pensó en ubicar la casa principal en lo alto de la colina. Así se lo propuso a Noel cuando en 1919 le encargara la obra. "Amo y paisaje me impusieron cavilosas reflexiones" escribía Noel años más tarde.[6] Y la íntima relación entre arquitectura y paisaje es otra de las características de excepción de esta obra. Toda recorrida por el "castillo" (así lo llaman hoy los pobladores de la zona) es un continuo escapar hacia el paisaje. Todo el conjunto es un verdadero mirador hacia el parque, de una extraordinaria variedad de árboles, trabajado en terrazas escalonadas con espejos de agua que multiplican las visuales. Tampoco falta un largo estanque rumoroso, un verdadero *Generalife,* rodeado por un muro de piedra con óculos.

Para la casa principal, situada sobre una

[5] Esta remodelación no figura entre las "principales residencias privadas", en los antecedentes personales de Martín Noel presentados cuando fue elegido Académico Titular de la Academia Nacional de Bellas Artes, en la sesión del 9 de dic. 1936, Archivo Academia Nacional de Bellas Artes, ni en otros Curriculums de su Archivo.

[6] Martín Noel, España vista otra vez, Madrid, 1929.

colina, Noel dispuso un conjunto organizado en base a dos patios en U: el de acceso cotidiano orientado al sur, cerrado, y el patio principal, de estar y recibir, orientado al norte hacia el sol, elevado y abierto al paisaje.

Noel desplegó con habilidad la composición volumétrica, espacial y ornamental de la casa principal, inspirándose en la arquitectura andaluza, que tomaba como paradigma de lo español. Con la misma competencia, resolvió las instalaciones para el trabajo del campo y los depósitos, ubicadas en el primitivo asentamiento en la zona baja del casco de la estancia. Pero allí construyó un "pueblo español" inspirado en los modelos vascos.

Cabe preguntarse, en primer lugar, por que Noel identificaba el Barroco Andaluz con lo esencialmente español. Según él mismo, siguiendo a Manuel Gómez Moreno, a quien citaba detalladamente, y oponiéndose a las teorías de Otto Shubert (con extremo cuidado), afirmaba:

"El Barroco Andaluz es el entronque fundamental del hispanismo (...) El barroquismo es, además, una manera de expresión nacional, que heredando a todos los estilos anteriores se manifiesta tanto en la arquitectura religiosa como en la civil, y esta última en sus dos aspectos: el urbano y el rural, con una fecunda y señera personalidad, que hace que ella pueda ser considerada como fuera del Barroco en general y estudiada, en cambio, como fruto genuino del fértil pensil andaluz (...) Para ello, en forma abocetada, diremos que el mudejarismo andaluz, resumiéndolo todo, crea un tipo de arte eminentemente nacional que llega a plasmarse en el Arte Barroco."[7]

En relación a lo americano señalaba:

"Por lo tanto, señalado el valor cualitativo primero del arte andaluz, cabe añadir, para satisfacción nuestra, que las influencias llevadas por España a América, primero en el momento de la conquista y luego en la obra colonizadora de los virreinatos, provenía esencialmente del Sur de España, caracterizada por esta peregrina forma del estilo Barroco.

Si los conquistadores extremeños (a quienes tanto debemos y a quienes rendimos fervoroso culto) llevaron a nuestro mundo "criollo" innúmeras tradiciones provenientes de Castilla y del Norte español, su estilización respondía, casi siempre, al concepto de la diáfana idealidad andaluza." [8]

Después de tomar partido dentro de las escuelas españolas en vigencia en esa época, no deja de ser curiosa la utilización de los modelos vascos o navarros para resolver los ámbitos de trabajo de la estancia.

Palacio Noel, actual Museo de Arte Hispano Americano "Isaac Fernández Blanco"

Aclarando ideas respecto a su hispanismo,

[7] Ibídem, op. cit., pp. 155 y 162.
[8] Ibídem, op. cit., p. 169.

Noel mismo se encargaba de desbaratar esta mala interpretación. Cuando en enero de 1926, en un reportaje inoportuno que le hacen justo antes de embarcarse hacia Vigo, al tiempo que terminaba la apurada corrección de las pruebas de Fundamentos para una Estética Nacional, el periodista le preguntaba sobre el origen y el por que de su hispanismo, Noel (secamente), le atajaba: "No soy hispanista, soy hispano-americanista."[9]

Es posible suponer que en la casa diseñada para su hermano Carlos y para él mismo, Noel haya intentado manifestar con fuerza sus propuestas arquitectónicas, sin limitaciones ni requerimientos de cliente alguno. Desde ese punto de vista, la casa puede ser entonces un campo propicio para analizar una hipotética correlación entre la teoría y la obra de Noel, en su relación con la historia.

Ubicada al norte de la ciudad, en la zona de los grandes palacios porteños pertenecientes a los sectores sociales más adinerados del país, la casa se destaca, por su blancura y su estilo Neocolonial, sobre el conjunto de las grandes residencias, grises y eclécticas. Estas últimas, eran los emblemas del cosmopolitismo porteño de las primeras décadas del siglo; adoptando los modelos europeos, especialmente franceses, se levantaban tras negras rejas en medio de amplios jardines.

De modo diverso al de estos palacios, la casa Noel resguarda la intimidad de sus jardines interiores y su pabellón principal, tras un largo cuerpo de un solo piso alto que corre longitudinalmente sobre la calle, recomponiendo el perfil continuo de la ciudad hispanoamericana. No cabe duda que la casa es un verdadero palacio, por sus dimensiones y el nivel de elaboración de la obra y los detalles. Sin embargo, eludiendo las expresiones monumentales, conserva con mucho cuidado la escala íntima de una casa de familia.

Una casa y dos hermanos. De 1918 data la compra del solar por parte de la madre de los hermanos Martín y Carlos, Josefina Acosta de Noel.[10] La adquisición de este extenso e

[9] Diario El Imparcial, Montevideo, 21 feb. 1926.

[10] El solar que ocupa la casa figura en una plano de la colección Biedma de 1780 como propiedad del Señor Zuloaga, según figura en un informe de la municipalidad de Buenos Aires sobre el Museo de Arte Hispano Americano "Isaac Fernández Blanco", que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional. Entre 1795 y 1957 hemos identificado en la Dirección de Catastro y en el Registro de la Propiedad, 18 propietarios sucesivos: Real Hacienda, Melchor Gutiérrez (por compra, 9-1-1800), Pedro Pablo Gutiérrez (h) (por herencia, 1807), Benedicto Velazco y Tagle (por compra, 14-12-1804), Juan Bautista de Estrada (por compra, 22-2-1833), José Ma de Estrada (p) (por herencia, 1853), Narciso de Estrada (h) (por

irregular terreno manifestaba, posiblemente, una deliberada intención de radicar a la familia Noel o parte de ella, en la mejor y más acaudalada zona de la ciudad, tras haber habitado otros domicilios ubicados en el centro o sus adyacencias.[11]

La casa tenía un programa complejo: debía dar cabida a las actividades de los hermanos y, además, solucionar los lugares de intimidad y recibo de ambos con comodidad e independencia. Los espacios para el hermano mayor, entonces Intendente de la ciudad de Buenos Aires, requerían un marco físico apropiado para las necesidades de un funcionario de alto nivel con una intensa vida pública y política. Al mismo tiempo, debía resolver las necesidades del mismo proyectista, hasta entonces soltero y dedicado por entero a sus actividades profesionales, teóricas y de historiador, ejecutivo de la fábrica familiar y político, como su hermano.

Martín Noel adoptó un partido de dos cuerpos separados: un pabellón principal para el intendente ubicado en el jardín, y un pabellón bajo sobre la calle, para él mismo, que aislaba los patios interiores de los ruidos y visuales urbanas. Quedaron así definidos dos lugares de residencia perfectamente separados, unidos y a la vez aislados por los jardines y patios interiores. Sin embargo, el destino quiso que el mismo arquitecto habitase sucesivamente el pabellón del frente y luego el central. Poco tiempo después de regresar de España donde se ocupó de las obras del Pabellón Argentino en el Exposición Iberoamericana de Sevilla, ya casado con Elena Necol y nacidos sus dos hijos, la familia se instaló en el pabellón central.

Para el pabellón principal, Noel adoptó un partido de casa compacta de tres niveles apoyada sobre el eje medianero suroeste, tipo *hotel particulier* tan extendido en los barrios de mejor nivel del norte de la ciudad, y totalmente opuesto a la casa colonial organizada alrededor de uno o más patios.

El piso bajo o principal, elevado sobre el nivel del jardín, estaba dedicado a las actividades de recibo y colectivas. En ese piso dispuso, en torno a un *hall* de entrada distribuidor, el comedor, la biblioteca, un salón de recibo y la escalera principal de

---

herencia, 1888), Wens y Cía. (por compra, 24-4-1893), Francisco Madero (por compra, 26-6-1896), Rothes y Korn (por compra, 2-7-1897), Federico Pinedo (por compra, 17-5-1898, Josefina Acosta de Noel (por compra, 28-8-1918). En 1834 la propiedad fue ampliada cuando Juan Bautista Estrada compró otra fracción del terreno a Ceferino José Lagos. Los anteriores propietarios de esa fracción fueron Manuel García Pintos (1825-1834), y Leonardo Silveira, su primer propietario, y sucesores (1795-1825).

[11] A mediados de siglo XIX el primitivo domicilio de la familia se estableció en la finca de la calle Defensa, a pocos metros de la calle Europa (hoy Carlos Calvo). Allí también se radicó la primera fábrica "El Sol-Fábrica de Confites" de Carlos Noel. La fábrica *se* amplió a una casa vecina y luego, gracias al empuje industrial de Benito Noel, a la calle Patricios. Luego habitaron una casa de tres pisos ubicada en el centro frente a la Plaza Libertad, otra en la avenida Quintana, y otra en Cangallo entre Riobamba y Ayacucho, cerca de 1914. El domicilio que declaraban los hermanos Noel, como propietarios del edificio en construcción en la calle Suipacha 1422/42 era Defensa 979, su dirección comercial.

acceso al piso alto.[12] El comedor fue doblemente jerarquizado, por su ubicación sobre el eje de simetría y con la forma poligonal que genera el ábside que sobresale de la fachada posterior de la casa.

La gran biblioteca, el ámbito de mayor dimensión de toda la casa, estaba ubicada en el sector nordeste a lo largo del jardín principal. Por sus dimensiones y disposición probablemente funcionara como gran salón de recibo. Un salón lateral y de dimensiones relativamente reducidas se desarrollaba hacia un lado del acceso abovedado. La escalera parte desde el hall y se recuesta sobre el eje divisorio del terreno.

En el piso alto, la zona íntima estaba compuesta por la alcoba principal, los dormitorios y sus dependencias sanitarias y el cuarto de estar de la familia. Estas habitaciones se desarrollaban alrededor de un hall superpuesto pero espacialmente separado del principal, preservando la intimidad del piso alto. La alcoba principal (poligonal, con ventanas en ábside hacia el jardín del fondo) estaba ubicada sobre el comedor.

En el subsuelo se instalaron las dependencias de servicio, la cocina, y los depósitos. La ventilación e iluminación del subsuelo se resolvió mediante un patio inglés al frente y una ajustada utilización de los niveles en el jardín lateral y trasero.

La casa destinada al arquitecto se situaba en el sector principal del pabellón bajo que corre sobre el frente. La entrada principal, que abre con una reja cancel al patio y los jardines, está trazada en ángulo agudo respecto a la línea del frente, permitiendo una directa visión desde la portada al pabellón central. Hacia un lado de esta entrada se ubicó el *garage* (que luego fue modificado) y hacia el otro, se desarrollaban sus habitaciones privadas. Estas se componían de un dormitorio, una sala, dependencias sanitarias y un gran estudio (ámbito más importante de la casa). El trabajado acceso desde el jardín y patio interior, sus dimensiones y doble altura, el gran ábside que permitía la entrada de luz meridional y el entrepiso colocado sobre una parte de su extensión, son evidencias de un especial cuidado y énfasis puesto en su lugar predilecto y más jerarquizado.

La decoración del conjunto, concentrada hacia su fachada exterior sólo sobre la portada principal sigue la tradición andaluza, se hace más profusa y elaborada desde su frente interior, donde se inspira en el repertorio hispanoamericano de los siglos XVII y XVIII.

[12] Esta descripción se basa en los planos de construcción, modificación y definitivos del edificio objeto de este trabajo, presentados a Obras Sanitarias de la Nación (O.S.N.). Corresponden a presentaciones realizadas en 1920 y sucesivas modificaciones y servicios fechadas, según consta en los planos, en 1922. "Edificio en construcción. Plano de Modificación y Definitivo. Propiedad de los señores Carlos y Martín Noel. Calle Suipacha 1422-42. Escala 1:100", 3 pliegos, copias autenticadas expedidas por Obras Sanitarias de la Nación por Solicitud N° 41.369 del 11-4-1988, firmadas por Benito Balverdi, responsable del Sector Archivo de Planos.

Todos los rincones de la casa aluden, a través de la decoración, y también del mobiliario y algunas piezas coloniales alto peruanas originales (que en ciertos casos fueron utilizadas como puertas y marcos) a la tierra, al paisaje y a la historia americana. En la ornamentación es donde se despliega con mayor fuerza la reelaboración de la arquitectura colonial americana, como por ejemplo, en el portal de acceso donde se encuentran reminiscencias del Barroco Arequipeño del siglo XVIII, y en el pabellón central con una reproducción de los balcones de madera a la manera limeña. Los patios y jardines interiores pueden ser entendidos como una relaboración de las haciendas alto peruanas o, incluso, del patio de honor de los palacios aristocráticos franceses del siglo XVIII. Algunos de sus sectores evocan, con su jardinería y equipamiento, el típico jardín andaluz.

En esta casa la decoración es el vehículo privilegiado de transmisión de significados asociados con la recreación de una tradición y la alusión a la historia americana, aún cuando haya también alusiones a la historia en algunos aspectos de la composición general. Por ejemplo, en la reclusión de los patios y jardines interiores, que pueden ser entendidos como reelaboraciones de modelos hispanoamericanos y españoles, así como la reja cancel del portal de acceso. Por el contrario, el pabellón principal se aparta del modelo colonial americano y sigue las normas de composición académica tomando un modelo francés de casa compacta, sobre elevando el piso principal y utilizando un patio inglés para iluminar las dependencias de servicio.

La casa manifiesta las teorías que Noel formulara para la creación de una arquitectura nacional, donde proponía utilizar las normas clásicas y académicas para la composición, y para la ornamentación reelaborar los códigos estilísticos de la arquitectura colonial altoperuana de los siglos XVII y XVIII. Es allí donde Noel encontraba el prototipo de la síntesis y la fusión americana.

De todos modos, como en tantas otras obras, Noel no se limitó estrictamente a las teorías que formulaba, haciendo un uso discrecional de la misma, de acuerdo a lo que le sugería cada proyecto en particular.

Teoría e historia

En rigor, Noel produjo más en el campo histórico que en el teórico, en el cual Angel Guido realizó mayores aportes. Sin embargo, en muchos de sus trabajos históricos, Noel exhortaba a la búsqueda de una arquitectura nacional y formulaba una propuesta de trabajo.

La relación entre teoría e historia, era para Noel un punto fijo de partida en el hacer arquitectónico y se apoyaba para ello en sus maestros: “Ahora bien, hasta qué grado la

influencia del pasado colonial podrá orientar las creaciones de nuestros artistas, es este otro asunto que incumbe exclusivamente a los métodos de nuestra enseñanza; creemos útil sobre este particular el recordar algunas palabras de la introducción con la que el insigne maestro J. Guadet precede sus lecciones de arquitectura religiosa: "En arquitectura no hay generación espontánea, un arte no se improvisa, está siempre ligado a un pasado por raíces múltiples y profundas; y añade luego en el mismo capítulo esta frase no menos elocuente: 'Es un ideal llegar a unir la tradición a las libertades de la composición..."[13]

Con respecto al pasado, recortaba especialmente la arquitectura Altoperuana de los siglos XVII y XVIII, donde encontraba el prototipo de la fusión hispanoamericana:

"Estamos íntimamente ligados a la tradición peruana, los monumentos del antiguo virreinato constituyen las fuentes iniciales de nuestra arquitectura, las más puras y las más dignas de respeto que por su riqueza y por la superioridad de los artífices que las crearon serán los cánones de nuestra herencia artística."[14]

"Una labor constante y metódica sobre el estudio de la arquitectura española y americana afirmada sobre los conocimientos clásicos, sería quizá la fórmula, el verdadero punto de apoyo del cual podrían partir nuestros primeros ensayos."[15]

Años más tarde, discutiendo con las propuestas del Racionalismo seguía sosteniendo:

"Preconizamos el profundo conocimiento de la historia como fuente experimental del problema de las formas."[16]

Construyendo una historia

Gran parte de la producción intelectual de Noel se volcó hacia la historia, donde entró temprano y por la puerta grande: a los 30 años (1918) se incorporaba a la Junta de Historia y Numismática Americana, más tarde transformada en la Academia Nacional de la Historia. Al morir, en 1963, era el decano de la Academia, habiendo cumplido

[13] Noel, M., "El convento de San Francisco de Lima", Revista de Arquitectura, N° 3, Buenos Aires, sep. 1915, p. 8.

[14] Ibídem, p. 8.

[15] Noel, M., "Nacimiento de la Arquitectura Hispano Americana", Revista de Arquitectura, N° 1, Buenos Aires, jul. 1915, p. 12.

[16] Noel, M., "Racionalismo y arquitectura", Revista de Arquitectura, N° 121, Buenos Aires, ene. 1931, p. 31.

45 años de pertenencia al círculo oficial más importante de la historia.

Para el análisis de su obra tomaremos, entre su frondosa producción, algunas citas elocuentes. Decía Noel en Teoría histórica de la arquitectura virreinal:

"En los primeros tiempos se dijo que sólo existía en la América de los siglos XVI, XVII y XVIII una arquitectura de importación española adulterada y deformada por los maestros de obras, o medias cucharas (como les decimos vulgarmente), expresiones artísticas bastardas indignas o poco interesantes para el arte. En cambio ahora ha surgido en el polo opuesto, una fuerte reacción llamada indianista, la que auspicia precisamente lo contrario. Es decir, que los fermentos indígenas de profunda enjundia americana constituyeron el dinámico resorte de las reacciones arquitectónicas de la América seis y sietecentista, imponiendo su férrea y arcaica voluntad a lo español, de tal suerte que estas fábricas crean algo así como arquetipos independientes capaces de catalogarse con personalísima individualidad."[17]

El reconocimiento y la valoración de la producción americana se traducía en Noel en la identificación de un "estilo" hispanoamericano de características, evolución y génesis específicas. Es posible que esta actitud de reconocimiento de un producto de síntesis cultural entre América y España, haya sido auspiciada en Noel por su vinculación con el grupo de historiadores españoles, entre los que figuraban Manuel Gómez Moreno y Leopoldo Torres Balbás, entre otros. Ellos reivindicaron, tanto en la arquitectura como en la cultura peninsular, la impronta de siete siglos de presencia musulmana, y valorizaron el resultado de esa integración como un producto auténticamente español y no como un mero injerto oriental. En realidad, Noel hizo suya esa relación, preguntándose: "los aymará, incas y calchaquíes (con el vario cospomolitismo argentino) ¿no serán por ventura los mozárabes, íberos o mudéjares del provenir?".[18]

Para organizar su saber histórico, Noel utilizaba el concepto de estilo como instancia generalizarte, tipo deducido que expresa rasgos comunes y aspectos constantes en la producción de una época. Siguiendo a De Fusco, podemos decir que había en el uso del concepto de estilo, una elección operativa o crítica estética, que contenía una intencionalidad capaz de estructurar el pasado y de *presente, no menos que* situarse como proyección de futuro.[19]

Noel encontraba la génesis y evolución del estilo a lo largo de los caminos que tomó el proceso de la conquista y colonización. Si bien remitía su explicación a algunos factores heterónomos como el proceso colonizador,

[17] Martín Noel, Teoría histórica de la arquitectura virreinal, Editorial Peuser, Buenos Aires, 1932, p. 21.

[18] Ibídem, p. 22.

[19] Renato De Fusco, Historia y Estructura, E.A. Corazón, Madrid 1974, p. 44.

la geografía, los factores sociales y demográficos -que tomaba desde un enfoque individual y biográfico- el grueso de su discurso se centraba sobre el análisis autónomo del objeto de estudio.

Respecto a la metodología, explicaba:

"Nosotros auspiciamos la serena documentación histórica; procedimiento largo y enfadoso -casi inexplorado- que ofrece no obstante, un inmediato y abundante manantial de información que permitirá primero: clasificar los monumentos virreinales con arreglo a esa documentación existente, facilitando a arqueólogos y arquitectos la tarea deductiva, crítica y clasificadora de los diversos procesos evolutivos. El método biológico que tanta boga goza en Alemania hallará así su mejor justificación. Es decir, que el análisis de las formas debe en nuestra opinión superponerse al dato estricto del documento, acompañándolo en el estudio crítico y analítico. Por eso es que no negamos de ningún modo la importancia de un sistema que nos habla de la psicología de la arquitectura y de los procesos morfológicos en la estructuración y desarrollo geométrico de las formas."[20]

Obtenía el aval científico del método de clasificación y comparación de las fuentes documentales, contrastadas con el análisis de los edificios *in situ,* haciendo uso de las teorías de Wolfflin, Riegl y Worringer. Sin embargo, no aplicaba estas últimas con la profundidad que lo hiciera Angel Guido, a quien citaba con frecuencia. Señalaba la urgencia de la recopilación de fuentes documentales "que hoy por hoy (decía) constituyen la piedra de toque de nuestras búsquedas." En esa línea de contrastación de archivos y bibliografía, con las obras y la detección de estilos y su evolución, se inscriben varios de sus trabajos de la década de 1940, como **Estudios y documentos para la historia del arte colonial y Contribución documental a la historia del arte colonial Hispano Americano,** ambos con José Torre Revello.[21]

La actividad histórica de Noel se inscribía dentro del marco de la renovación filosófica cuyos protagonistas fueron Alejandro Korn y más tarde Coriolano Alberini, quienes junto a otros fundaron el Colegio Novecentista, basado en un idealismo ético de base personalista que se enfrentaba al positivismo naturalista.[22] Esta adscripción se manifestaba en la actividad de Noel como director de la revista Síntesis.[23]

[20] Martín Noel, Teoría Histórica... ,op. cit., p. 25.

[21] M. Noel, "Arquitectura Virreinal", seguido de una adición documental por J. Torre Revello y una advertencia por E. Ravignani, Estudios y Documentos para la Historia del Arte Colonial, Vol. I, Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1934, pp. 1-110; M. Noel y J. Torre Revello, "Contribución Documental a la historia del Arte Colonial Hispano-Americano", Academia Nacional de la Historia, II Congreso Internacional de Historia de América, Tomo III, Editorial Peuser, Buenos Aires, 1938, pp. 535-550.

[22] Juan A. Vázquez, Antología Filosófica Argentina del siglo XX, Eudeba, Buenos Aires 1985, p. 22.

[23] La Revista **Síntesis** fue fundada en 1926 por Martín

Noel no profundizaba el trabajo metodológico, ni tampoco el documental, tal como se evidenciaba en su último trabajo presentado a la Academia de la Historia, a los 74 años de edad.[24] En este documento, las referencias bibliográficas y documentales son escasas, y la más actualizada se refiere a los Documentos de Arte Argentino y Americano editados por la Academia de Bellas Artes que él mismo presidió por varias décadas, cuyos prólogos le valieron tantas disidencias con Mario J. Buschiazzo y con Héctor Schenone.

La documentación fotográfica, forma de trasmisión y mediación del goce estético e instrumento documental predilecto de Noel, fue muy utilizada en las publicaciones de la Academia. Desde el Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, no le perdonaron sus prólogos. No sólo Buschiazzo los fustigaba, también Schenone denunciaba errores en los epígrafes "que fácilmente pudieron evitarse con el simple cotejo de obras muy difundidas, inadmisibles en una publicación oficial que se difunde en el exterior" y criticaba el uso no sistemático de la documentación fotográfica, con notas basadas en el "recuerdo de un fotógrafo, por más eficaz que éste sea."[25]

Del grupo de hombres que dieron "el primer impulso a esta nueva disciplina histórica (José Gabriel Navarro, Martín Noel, Torre Revello, Solá, Cossio del Pomar, Benavídez, Kronfuss)." Schenone opinaba "que fueron llevados más por el amor a ese nuevo arte que supieron descubrir, que guiados por un ajustado método de investigación."[26] Este juicio y esta controversia marca el fin de la época de los pioneros en la historiografía de la arquitectura americana. Quizá esta controversia explique cierta versión por la cual Noel se oponía a la incorporación de Buschiazzo, tanto a la Academia Nacional de la Historia como a la de Bellas Artes. De manera elíptica, Buschiazzo quizá se refería a ello cuando decía en su discurso de incorporación a la academia:

"El haber sido electo académico de Número por esta altísima corporación y por la de Bellas Artes, puede parecer, a primer vista, el reconocimiento de méritos de excepción. No hay tal cosa. Es simplemente un factor de azar, una especial circunstancia lo que ha determinado tales honores." [27]

Noel y dirigida hasta el N° 7 por Xavier Bóveda. Del No 8 al 41, último número publicado en oct. 1930, fue dirigida por Martín Noel.

[24] M. Noel, "El arte mestizo en la altipampa del Kollao y riberas del Titicaca", Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Vol. XXXII (1° edición), Buenos Aires, 1982.

[25] Héctor Schenone, "Comentario bibliográfico" acerca del Cuaderno N° X de Documentos de Arte Sudamericano de la Academia Nacional de Bellas Artes, Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, No 11, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1958, p. 115.

[26] H. Schenone, "Comentario bibliográfico" acerca del Arte en Quito, Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, N° 14, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1961, p. 124.

[27] M. J. Buschiazzo, "La restauración en la Argentina", Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1965.

Es posible que esa "especial circunstancia", haya influído en el escaso conocimiento que se tiene actualmente de Noel y su ausencia de las bibliografías de los cursos de Historia de la Arquitectura que se dan en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Algunas citas recolocan la posición de Noel ante la historia. Una lectura detenida en sus textos permiten encontrar algo más que una retórica arcaizante que diluye ideas y conceptos. En relación al uso de la historia en la creación estética, decía:

"La historia debe dejar de ser una cosa muerta para convertirse en instrumento de creación y trabajo (...) La historia y el arte se estimulan (...) Preconizamos el conocimiento de la historia como fuente experimental del problema de las formas (...) El estudio del pasado nos permite por una parte ordenar y formular ideas, además, del análisis vivo de las fuentes originales saboreamos la emoción estética de tal suerte que el deleite pasivo se transforma en actividad creadora."[28]

Ferrocarriles

Muy bien relacionado social, económica e intelectualmente con los sectores dirigentes, Noel participó como profesional en varios proyectos oficiales, especialmente durante la administración de los gobiernos radicales que se extendieron entre 1916 y 1930.[29] Entre ellos se cuenta su colaboración en la Comisión de Estética Edilicia de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires, el diseño del Pabellón Argentino de la Exposición Iberoamericana de Sevilla y el de la Embajada de la Argentina en Lima, así como su participación en los proyectos edilicios de la empresa Ferrocarriles del Estado.

Política ferroviaria estatal y obras. La presidencia de Hipólito Yrigoyen (1916-1922) intentó mejorar el estancamiento de las regiones del norte, oeste y sur del país que habían quedado al margen de los beneficios provenientes del gran desarrollo agropecuario de la pampa húmeda. La red ferroviaria, definida en gran parte por las compañías privadas integradas mayormente por capitales extranjeros, conformaba un sistema de rieles convergente hacia Buenos

[28] Martín Noel, Palabras en Acción, Peuser, Buenos Aires, 1945.

[29] Primer presidencia de Hipólito Yrigoyen (1916-1922), presidencia de Marcelo T. de Alvear (1922-1928) y segunda presidencia de Yrigoyen que fue interrumpida por el golpe militar de 1930.

Aires, principal puerto y ciudad del país que concentraba la mayor parte del comercio internacional y sus ganancias.

Desde el gobierno nacional se intentaba compensar esa desigualdad, promoviendo en las zonas marginadas, el acceso directo a los mercados de consumo nacional e internacional a través del ferrocarril. Con el objeto de consolidar la unidad nacional, se reestructuró la Administración General de Ferrocarriles del Estado, para que regule las comunicaciones de las provincias entre sí y con los países limítrofes. Asimismo se le facultó para hacerse cargo de la construcción directa de los nuevos ramales de fomento, que no interesaban a las compañías privadas.[30] Estas compañías habían prácticamente paralizado sus construcciones desde 1913 y, entre 1921 y 1924, período de fuerte recesión en la actividad ferroviaria, mantuvieron tanto con Yrigoyen como con Alvear, grandes discusiones para lograr un aumento de tarifas, que les fuera persistentemente denegado.[31] Para Yrigoyen, la construcción de los nuevos ramales de los Ferrocarriles del Estado eran tan decisivos para el desarrollo económico y cultural de las provincias del norte como lo fue, en 1879, la conquista del desierto para las provincias del sur.[32] Concluida la primera presidencia de Yrigoyen, Alvear mantuvo la política ferroviaria de su predecesor.[33]

En ese marco se inscribió la construcción de los dos ramales trasandinos que daban salidas alternativas hacia el Pacífico y el Atlántico.[34] El Transandino del Sur, pasando por Lonquimay y a través de Neuquén, permitiría la salida de los productos chilenos por el puerto de Bahía Blanca. El Transandino del Norte, unía Salta con Huaytiquina en la cordillera de los Andes y luego fue extendido hasta Socompa, ubicada en la frontera. Desde allí, empalmaría con el

[30] En 1919, de un total de 35278 km de vías en todo el país -cifra que no se había incrementado en los últimos 3 años- la Administración General de Ferrocarriles del Estado poseía sólo 6.294 km., es decir el 18%. Mensaje de Hipólito Yrigoyen al Congreso Nacional en 1919. Cfr. María Rosa Figari, Hipólito Yrigoyen y el Ferrocarril a Huaytiquina, Honorable Senado de la Nación, Buenos Aires, 1987, p. 15.

[31] Paul B. Goodwin, Los ferrocarriles británicos y la UCR 1916-1930, Ediciones La Bastilla, Buenos Aires, 1974, pp. 181-247.

[32] Hipólito Yrigoyen, "Unión del Atlántico con el Pacífico. Línea férrea a Huaytiquina". Mensaje al Honorable Congreso de la Nación, 3 de mat 1920. Cfr. María Rosa Figari, Hipólito Yrigoyen y el Ferrocarril a Huaytiquina, Honorable Senado de la Nación, Buenos Aires, 1987, pp. 51-55.

[33] Torcuato de Alvear, "Mensaje del Poder Ejecutivo al Congreso de la Nación" sep.1923, revista Riel y Fomento, Buenos Aires, oct. 1923, pp. 15-23.

[34] Con el Tratado de los Transandinos, firmado el 25 de abr. 1922, ambos proyectos contaron con una regulación del régimen de tarifas de transporte de mercaderías. Por la Argentina firmó el convenio el enviado extraordinario y ministro plenipotenciario Don Carlos Noel, hermano de Martín Noel. María Rosa Figari, Hipólito Yrigoyen... ,op. cit., p. 26.

tramo chileno hasta el puerto de Antofagasta, permitiendo la salida directa al Pacífico de las mercaderías del norte argentino, dada la importancia que la apertura del Canal de Panamá había otorgado a ese tráfico marítimo.[35] Complementado esta línea, se proyectaba también la extensión de los ramales que conectasen las norteñas provincias del Chaco y Formosa, con Salta y el Transandino del Norte.

Estos planes también incluían el fomento del turismo nacional por su importancia cultural y económica. El primer tren de turismo salió en 1922 desde Buenos Aires hacia las sierras del Valle de Punilla, en la provincia de Córdoba. Estos trenes estaban dotados de coche comedor y coches cama equipados con todas las comodidades de la época, para atraer al gran turismo nacional que hasta entonces prefería cruzar el Atlántico hacia Europa. En 1933, con la creación del boleto de turismo, se amplió el uso turístico del ferrocarril a mayores sectores de población.[36]

El ramal a Huaytiquina, conocido desde entonces *como "el tren de las nubes", tenía también* objetivos turísticos. Desde el principio fue una iniciativa que contó con mucho apoyo y propaganda oficial y también con mucha crítica, tanto en relación a sus objetivos, como al sistema de contrataciones, incluyéndose objeciones a los edificios de las estaciones.[37] El Congreso Nacional, donde Yrigoyen no tenía mayoría, se opuso a su proyecto de creación del ferrocarril de Salta a Huaytiquina presentado en marzo de 1920. Pero, a pesar de esa oposición, un año más tarde el presidente lo creó por decreto y las obras fueron comenzadas inmediatamente. Los 355 kilómetros que llevaban de Salta de Huaytiquina, llegando hasta los 4.400 metros de altura sobre el nivel del mar (en medio de una geografía difícil y un clima inclemente) debían ser salvados con obras de ingeniería diversas, que comprendían numerosos túneles, puentes, viaductos, terraplenes, cobertizos, defensas y alcantarillas.[38] Las obras, consideradas temerarias por los testigos de la época, fueron realizadas sin empréstitos ni personal extranjero y

[35] D. Fernández Bestched, "Huaytiquina-Antofagasta. Puerta del Norte para salir al mundo revista Riel y Fomento, N° 10, Buenos Aires feb. 1923, p. 12.

[36] "Los ferrocarriles del Estado. Su acción conste en pro del turismo nacional", Obras Públicas Privadas, N° 1, Ministerio de Obras Públicas la Nación, Buenos Aires, jun. 1938, p. 51.

[37] En los diarios de la época se puede encontrar parte de la discusión, como también en Alejandro Gancedo (h), Comprobación de irregularidades en la Administración de los Ferrocarril del Estado, Cámara de Diputados de la Nació Buenos Aires, 1924.
En defensa de la idea de dar un puerto al norte y de abolir las fronteras continentales, puede verse en "La nueva política ferroviaria nacional y la obra constructiva de los FF.CC. del Estado del Gobierno del Dr. Hipólito Yrigoyen", revista Riel y Fomento, N° 6, Buenos Aires, oct 1922, p. 14; C. Onelli, "La poesía de los Ferrocarriles del Estado", revista Riel y Fomento, N 1, Buenos Aires, may. 1922, p. 43.

[38] Cuando Yrigoyen fue derrocado las obras se paralizaron. En 1945 el proyecto se reflotó y se inauguró en 1948, durante la presidencia de Juan Domingo Perón. María Rosa Figari, op. cit., p. 31. Los objetivos de Yrigoyen no llegaron a cumplirse, el Ferrocarril Central Norte Argentino no fue factor de reactivación de la región. Los motivos son múltiples: no sólo cuenta su tardía inauguración, sino la escasa viabilidad que pudo haber tenido ya en esos años, un proyecto de desarrollo económico basado sólo en una red de ferrocarriles.

contaron con la colaboración de un cuerpo del ejército nacional (el batallón de ferrocarrileros) y de la incipiente aviación militar para el reconocimiento del terreno.[39] En la última semana del período presidencial de Yrigoyen, Alejandro Sirio, un reconocido caricaturista de la época, publicó en Caras y Caretas (revista de opinión de vasta circulación) un dibujo de la línea a Huaytiquina como parte relevante del legado de Yrigoyen: "dejó algunos encomiásticos ferrocarriles fantásticos", decía el epígrafe de una de sus ilustraciones.[40] Ante la posibilidad de una suspensión en la construcción del ferrocarril, ciertos grupos de la provincia de Salta amenazaron con declararse, junto a la provincia de Jujuy, como república independiente.[41]

En apoyo de la política ferroviaria, y en este clima de fuerte controversia, desde la Administración General de Ferrocarriles del Estado se inició la publicación de la revista mensual **Riel y Fomento,** en mayo de 1922. La revista constituyó un importante medio de difusión de las obras de los ferrocarriles del estado, que fueron insertas dentro de un programa más amplio de difusión de un "nacionalismo integral". A través de esta publicación periódica se buscaba "dotar de un sello propio a la cultura argentina"[42] Incluía entre sus propósitos la valorización del paisaje y el fomento del turismo hacia las regiones del noroeste, centro y sur del país. Con ese objeto también se convirtió en una tribuna de difusión de una arquitectura y un arte nacional, publicando diversos artículos que legitimaban la arquitectura Neocolonial como el estilo adecuado para transmitir las particularidades nacionales.[43]

Noel diseña las estaciones tipo en Salta y Córdoba. En este campo político y cultural se insertaba la obra profesional de Noel, a quien se le encargó el diseño de las estaciones tipo, tanto de la línea del Ferrocarril Central Argentino del Valle de

[39] [39]A. Chiappori, "En el corazón de los andes. La cornisa", revista Plus Ultra, N° 94, Año IX, Buenos Aires, feb. 1924; María Rosa Figari, Hipólito Yrigoyen y... ,op. cit., p. 31 y 59; "Construcciones de líneas férreas de los Ferrocarriles del Estado", revista Riel y Fomento, N° 1, Buenos Aires, may. 1922.

[40] Caricaturas de Alejandro Sirio, revista Caras y Caretas, N° 1253, Año XXV, Buenos Aires, oct. 1922.

[41] Alejandro Gancedo (h), Comprobación de irregularidades en la Administración de los Ferrocarriles del Estado, Buenos Aires, 1924, p. 8.

[42] Editorial: "Nacionalismo Integral", revista Riel y Fomento, No 20, Año 2, Buenos Aires, dic. 1923, p. 16.

[43] En relación a una teoría de las artes argentinas ver los siguientes artículos de la revista Riel y Fomento: "El nacionalismo en las artes decorativas. Divulgación americanista", N° 9, ene. 1923; A. Bufano, "Arquitectura Nacional", N° 7, nov. 1922; R. Gutiérrez, "El interés de las formas arquitectónicas coloniales. Su doble sentido práctico y nacionalista", N° 1, may. 1922. También se publicaron entre 1922 y 1925 artículos sobre el Pabellón de México en la Exposición Internacional de Brasil y sobre la Exposición Iberoamericana de Sevilla, que se inauguraría recién en 1929.

Punilla en Córdoba, como de la línea del Ferrocarril Central Norte Argentino que corría de Salta a Huaytiquina. También se le encargó el edificio central para la Administración General de Ferrocarriles del Estado en la Capital Federal. Una de las primeras estaciones de la línea de Salta a Huáytiquina, la estación Virrey Toledo (1923) ubicada en Río Blanco, es una versión del estilo Neocolonial, que utiliza un juego simple de volúmenes prismáticos y simplifica los elementos ornamentales. Esta estación fue tomada como modelo de lo que deberían ser las estaciones del ferrocarril adaptadas a su medio geográfico y climático y no diseñadas "desde el *buffet* metropolitano"[44] Otras, como la estación Gólgota ubicada en la Quebrada del Toro, también fueron realizadas según el diseño tipo de Noel.[45] Testigos de la época destacaban las múltiples funciones .ferroviarias y sociales que debían cumplir estas estaciones rurales. No sólo eran la sede de las actividades propias de una parada ferroviaria -como los depósitos, andenes, cabinas, playas de cambio y torres de agua- sino también eran un lugar de encuentro, informativo y de compras. Con ese objeto, se pensaba que los andenes deberían ser lugares adecuados y cuidados, con pérgolas, jardines, relojes solares y otras comodidades para facilitar y mejorar el ámbito de las relaciones sociales y el esparcimiento. En ese sentido, se valorizaba el diseño de las estaciones tipo de Noel por contribuir, con el empleo de los materiales de la zona y su diseño, a la ambientación que se consideraba adecuada a dichas estaciones.[46]

Sin embargo, las mismas estaciones fueron también objeto de críticas, en especial la de Río Blanco, por la diferencia de nivel que existía entre los rieles y el edificio de la estación, que dejaba los andenes al descubierto. También criticaban al programa mismo de la estación cuando denunciaba como "más que inútil" la sala de primeros auxilios.[47]

En el Valle de Punilla, estaciones como La Falda (1929), La Cumbre, Cruz del Eje y Cosquin (1938), corresponden en líneas

[44] A. Chiappori, "El ferrocarril pintoresco. Estaciones, andenes, playas", revista Riel y Fomento, No 2, Año I, Buenos Aires, jun. 1922, p. 33.

[45] En el Museo Ferroviario y en los expedientes se encuentran algunos planos de estaciones tipo que llevan la firma de Noel; no se ha encontrado hasta ahora la firma de Noel en los planos que corresponden a estaciones específicas.

[46] A. Chiappori, "El ferrocarril pintoresco. Estaciones....", op. cit., p. 31 y 32; A. Chiappori, "El ferrocarril pintoresco. La Estación de Estilo y el Andén Hospitalario", revista Riel y Fomento, N° 5, Buenos Aires, sep. 1922, pp. 48 y 49.

[47] Alejandro Gancedo (h), Comprobación de irregularidades en la Administración de los Ferrocarriles del Estado, Cámara de Diputados de la Nación, Buenos Aires, 1924, pp. 12 y 13

generales a los modelos diseñados por Noel. En esas lo calidades hubo numerosas casas, hoteles y comercios en estilo Neocolonial, que según testimonios de la época, se adaptaban bien a las expectativas turísticas y geográficas del lugar. Lo cierto es que, dentro de estos círculos intelectuales ligados al gobierno y las clases dirigentes, se proponían estas estaciones como ejemplo del estilo que el Estado debería impulsar en sus construcciones.[48]

Sólo una piedra fundamental: Casa para la Administración General de Ferrocarriles del Estado[49]

La piedra fundamental para el edificio central de la Administración General de Ferrocarriles del Estado, ubicado en plena *city* porteña con un doble frente hacia la calle 25 de Mayo y la avenida Leandro N. Alem,[50] se colocó pocos días antes de la terminación del mandato presidencial de Yrigoyen, el 7 de octubre de 1922. Alvear asumió el 12 de octubre. La piedra fundamental, con un alto contenido simbólico, provenía de la Quebrada del Toro ubicada en la Cordillera de los Andes por donde pasaba el ferrocarril a Huaytiquina. A pesar de toda la publicidad que tuvo el acto de colocación de la piedra fundamental, según las fuentes documentales disponibles, el edificio quedó sólo en etapa de proyecto.

Según dictamen de un concurso, se había aceptado el proyecto presentado por Noel para un programa que requería un "práctico rascacielo de 90 metros de altura..que se ajustase al mismo tiempo al tipo arquitectónico y a la tradición", que fuera tanto un manifestación monumental de la arquitectura urbana, como un modelo para las construcciones privadas.[51] La asociación del "estilo Clásico Toscano y el Renacimiento Español" fue considerada como la adecuada para asegurar los objetivos propuestos.[52]

Noel resolvió con diversas variantes un edificio en altura que, a partir de un basamento de tres pisos, se elevaba entre medianeras hasta el piso décimo y desde allí tomaba la forma de una torre con *campanile* hasta el piso 19, donde culminaba con un mirador y un reloj. La torre, que participaría

[48] Alfredo Bufano, en un artículo que luego se vuelve a publicar en la revista El Arquitecto, no sólo proponía utilizar este estilo en las construcciones del estado sino, también lo postulaba como el estilo en el cual se "deberían construir los barrios aristocráticos de la ciudad, tal como ya habían construido sus casas personajes de alcurnia como Larreta y Sojo, éste último, director del diario La Prensa. A. Bufano,"Arquitectura Colonial", revista Riel y Fomento, N° 7, Buenos Aires, nov. 1922, pp. 46-49.

[49] La casa de los ferrocarriles del Estado", revista Riel y Fomento, No 5, Buenos Aires, sep. 1922, pp. 22-28; "La nueva política ferroviaria nacional y la obra constructiva de los FF.CC. del Estado del Gobierno del Dr. Hipólito Yrigoyen", revista Riel y Fomento, No 6, Buenos Aires, oct. 1922, pp. 13-16.

[50] El terreno, de 21 por 50 metros, era propiedad de Ferrocarriles del Estado y estaba ubicado entre Corrientes y Lavalle, con un doble frente hacia 25 de Mayo y Leandro N. Alem.

[51] "La casa de los ferrocarriles del Estado", op. cit., pp. 23 y 24.

[52] Ibídem, p. 24.

del frente costero de la avenida Leandro N. Alem, concentraba la mayor densidad de ornamentación, de clara ascendencia plateresca.

En el basamento se alojaban los grandes halles abovedados de tres pisos de altura, de recepción y exposición. En ellos, testigos de la época reconocían la nota de modernidad en el empleo del tipo de termas romanas usados en las estaciones terminales de Retiro Central en Buenos Aires y en el *Quai D' Orxay* de París. En los pisos bajos y en los altos se encontraban las oficinas del ferrocarril, excepto en los pisos tercero a sexto que se destinaron a la renta.

En los planos del archivo Noel se encuentra una variante del proyecto donde no es tan acusada la decoración plateresca de la torre, que aparece más alta y con un remate más agudo. En cambio, en los planos publicados en **Riel y Fomento,**[53] toda la torre tiene un trabajo decorativo plateresco. Suponemos que, como corresponden al momento de la colocación de la piedra fundamental, esta variante podría haber sido la última.

Es interesante destacar como en este proyecto para la casa central de los Ferrocarriles del Estado, institución que en ese período adoptaba un discurso tan definidamente nacionalista, sólo en la decoración de la torre quedaban esbozados esos resabios de tradición, leídos más en clave hispana que colonial. Pareciera que el plateresco español ofrecía un repertorio mejor para inspirar la composición de grandes edificios urbanos, que el colonial americano. La tradición americana, en este edificio, es sólo transmitida por la ornamentación.

Casa Radical

Una clave de la casa se encuentra en el siguiente texto, uno de los pocos que la mencionan: "Concebida con talento y perdurabilidad. Estudiada en sus menores detalles para ser cobijo e instrumento de esta formidable fuerza que es el radicalismo. Noel la hizo granítica. Para que soportara los embates de la adversidad e incluso el fuego aleve, que provocara el sátrapa de turno *(sic)*.. Su fervorosa pasión por lo bello y por lo útil, la fuerza democrática de su formación, están allí en su sello inimitable. En *ese* baluarte incólumne, que también es tronera y avanzada de la fuerza civilizadora de un partido nacionalista y profético."[54] Así hablaba de la casa el día del entierro de Noel, Eduardo D' Angelo en representación de la circunscripción 200, de la Capital Federal, de la Unión Cívica Radical del Pueblo. D' Angelo leía en la casa: instrumento/ fuerza democrática/ avanzada/ perdurabilidad/ cobijo/ baluarte granítico/ tronera/ bello/ útil/ nacionalista/ profético. El programa, ya

[53] Ibídem, pp. 22, 27 y 28.

[54] E. D' Angelo,"Fallecimiento del Académico de Número Dn. Martín Noel", Boletín de la Academia Nacional de la Historia, Buenos Aires, 1963.

sea retrospectivo o haya sido formulado con anterioridad, quedaba claro y se conjugaba sobre las palabras claves del fragmento citado. Si había o no otras pautas, no lo sabemos, pero descontamos que los valores que Noel marcaba en su discurso (memoria/ nación) integraban el programa.

Llama la atención el abandono casi total de la poética neocolonial en una obra que seguramente importó mucho a su autor. A pesar de concretar en ella una larga militancia en el radicalismo, no lo hizo con el lenguaje arquitectónico que antes había utilizado.

Alienación entre pasado y presente. Poco antes de esta obra, en 1943, Noel y Escasany fueron los encargados de realizar un sector de la Exposición de la Industria Argentina. Esa muestra representa el punto máximo de distanciamiento entre la representación formal del pasado y la del presente. Noel y Escasany diseñaron una evocación facsimilar del Buenos Aires Colonial (ciudad virreinal de 1930, dice un epígrafe) con una plaza de la Victoria, calles, cabildo, etc., que se yuxtaponían a stands donde se mezclaban el Art Decó, el Racionalismo y un Pop Venturiano (stand de Bilz, Monte Cúdine, Estrasburgo Palermo). Mientras que el acceso desde la avenida Santa Fe era auspiciado por una portada moderna: "una portada maquinista". Segregada y sin matices: la evocación por un lado y la industria como expresión de la modernidad por el otro. Pero, un comentario de Noel sobre esta evocación anticipa la desnudez y geometría de la Casa Radical:

"Véase como en nuestro estilo criollo se esquematizan las formas, desaparece casi por completo lo exornativo para que prevalezca lo estructural, de suerte que la composición depende exclusivamente del equilibio de las masas, volúmenes y proporciones, elementos básicos de toda arquitectura formal."[55]

También la evocación facsimilar es empleada por Noel y Escasany en los diseños de los murales cerámicos de los andenes del tren subterráneo (1934).[56]

Sigue la casa. En ella Noel clausuró, tanto la evocación facsimilar como su larga experiencia del lenguaje ornamental hispanoamericano. Desornamentación y

[55] "Comentarios de la Exposición de la Industria Argentina", C.A.C.Y.A, N° 30, Buenos Aires, ene. 1934.

[56] Arte bajo la ciudad, Ediciones Manuel Zago, Subterráneos de Buenos Aires, Buenos Aires, 1978.

pureza racionalista, simetría, escalonamientos art-decó, pulmón vertical transparente. ¿Monumentalidad? Hoy no se la ve: sólo el rígido esquema geométrico y el travertino revistiendo las paredes del hall de acceso hasta el cielorraso. No presenta monumentalidad en la escala.

En la primer mirada a la fachada, la casa parece inscribirse en un código Art-Decó-Racionalista. Pero, en el elaborado basamento del balcón del frente (verdadera tribuna y tronera) emerge una diluida alusión formal al lenguaje hispanoamericano. Un alero de tejas asoma en el remate: es la biblioteca cubierta con un techo a cuatro aguas. Se hace difícil explicar qué llevó a Noel a decidir el uso de una cubierta de tejas, cuando en el salón del fondo, luces más grandes se resolvieron con pórticos de hormigón armado (así como el resto del edificio); tanto como la intensión de expresar al frente el tejado, apenas vislumbrado desde la calles, como remate de un frente cuyo código lingüístico no contempla esta posibilidad.

Lo cierto es que, en el basamento del balcón y en el alero de tejas, están presentes las alusiones que Noel invoca de la memoria.

Allí no terminan las alusiones: al fondo de la casa, ambientando un patio interior, escenario de las reuniones informales, y en contraste con la representatividad más formal de los salones interiores y el frente -la fachada oficial-, se alza un pabellón bajo, totalmente neocolonial. Es al fondo de la casa, donde no llegaron las necesidades representativas, el lugar donde Noel dejó entrar sus viejos y amados códigos formales.

El interior es un alarde de buena construcción e higiene. En líneas generales la casa se adscribe a este Racionalismo clasicista de la década de 1930, tan corriente en edificios oficiales.

Pero la casa Radical no era una obra oficial. Si bien se la construyó una vez levantada la "abstención patriótica" por Alvear, y en medio de la tormenta política provocada por el escándalo de la CHADE, el enfrentamiento con Justo se agravaba ante la desproporción del fraude electoral de la Concordancia. Noel, como político, debe haber sido sensible a. las preocupaciones de su tiempo.

Noel diputado. Desde su acción legislativa, contemporánea a la construcción de la casa, además de proponer los proyectos de ley como la creación de la Subsecretaría de Bellas Artes y la Dirección Nacional de Urbanismo, proponía la creación de una Escuela Regional en el Delta, con intención de convertir al Tigre en una unidad turística y productiva a la vez: "parque nacional de amplio carácter popular e inicio de un más orgánico desarrollo del progreso de *sus* industrias y actividades regionales". Complementaba este proyecto con una escuela de artillería naval e industrias de la madera en la zona urbana de San Fernando.

Su proyecto de planificación Orgánica de Obras Públicas era, según él mismo, "una proyección de mis ideas estéticas al plano social y político".

Noel y las vanguardias. En una transmisión radial contestaba varias preguntas que podríamos haberle hecho.[57] En América encontraba la "salvación contra un insípido futurismo y contra los excesos del maquinismo imperante". Respondiendo al modelo corbusierano afirmaba que la arquitectura es algo más que una máquina, que debe exteriorizar el contenido simbólico de su historia y los rasgos emocionales de un pueblo. Y sintetizaba: "habría que hacer revivir el espíritu tutelar del pasado en la afirmación tecnológica y social del porvenir". Rescataba la "ingénita belleza, simplismo y adaptación al clima y a la tierra" de la arquitectura popular americana. Justificaba la reacción vanguardista europea "como gimnasia reparadora contra las tiranías académicas y normalistas que esclavizaron (en Europa) la imaginación creadora".

Es decir, aceptaba la ruptura vanguardista en Europa y para Europa. Pero, una vez consumada "la completa higienización de la formas de expresión", reclamaba la incorporación de elementos estéticos de "esencia idealista y sustancia histórica".

Pensando en la casa Radical, encontramos esta incorporación resuelta nuevamente como una yuxtaposición de elementos, sólo que esta vez basados sobre un esquema distinto.

Tiempos de tormenta. Es conveniente mencionar las especiales circunstancias de la construcción de la casa Radical. Para ello nos remitiremos al Informe Rodríguez Conde y a algunos comentarios de Félix Luna. Según el Informe, la construcción de la casa, así como la cancelación de la deuda hipotecaria del terreno, estaba vinculada al affaire de la CHADE.[58] Cuando la Unión Cívica Radical, bajo la dirección de Alvear, levantaba la abstención electoral y obtenía la mayoría en el Concejo Deliberante en la Capital Federal (1936), fue ampliamente presionada en la persona de Alvear por SOFINA, para conseguir la aprobación en el Concejo Deliberante de las concesiones de CHADE.

[57] M. Noel, "América y la nueva arquitectura", transmisión radial realizada en 1937 en Palabras en Acción, op. cit., pp. 45-52.

[58] La CHADE era una de las compañías de electricidad de la ciudad de Buenos Aires.

En el seno del partido las opiniones estaban divididas. En 1936, la Convención Constituyente de la Capital Federal había postulado "la nacionalización de las fuentes de energía para la industria eléctrica". El Comité Capital defendió esa postura en medio de una intensa expectativa pública centrada sobre la actitud del bloque radical.

Según el Informe:

"las partes pertinentes de las declaraciones, documentación y demás elementos de juicio, puntualizados en este capítulo (..) revelan la preponderante influencia y consiguiente grave responsabilidad que en 1936 le cupo al Dr. Marcelo de Alvear, como jefe de la Unión Cívica Radical, en la innecesaria y perjudicial sanción de las ordenanzas municipales 8020 y 8029, que renovaron totalmente hasta 1977 y 1992 -bajo falsa apariencia de simple modificación o suplemento, según indicación especial de SOFINA a tal efecto- las concesiones de servicios públicos de electricidad correspondientes a la CHADE y a la CIAE que vencían el 31 de diciembre de 1957 y 1962 respectivamente."[59]

El Informe denunciaba la dudosa procedencia de los fondos utilizados en la campaña electoral y en la construcción de la casa: "El examen de los asientos registrados en la contabilidad el Comité Nacional de la UCR (..) acerca de los ingresos habidos en 1937 para la campaña presidencial de ese mismo año, y de los producidos posteriormente para construir y amueblar la casa radical' (sede central del partido en la calle Tucumán 1660 de esta capital), han demostrado que el origen de esos ingresos es de los que no siempre pueden justificarse públicamente."[60]

Sobre las condiciones de su ejecución:

"(el Señor Francisco Bavastro) este antiguo y prestigioso afiliado (..) ha explicado que pasadas las elecciones presidenciales se proyectó la construcción de la sede propia del partido. Por indicación del doctor Alvear se la edificó en el terreno de una vieja casa que el señor Bavastro había adquirido al Banco Hipotecario Nacional por 85.000,00 pesos m/1. El ingeniero Manuel Escasany y el arquitecto Martín Noel proyectaron y comenzaron la edificación de la nueva sede, por valor aproximado de 500.000 pesos m/1 (...) sin que mediara transferencia alguna al Partido y sin levantar los gravámenes, el doctor Alvear entregó al señor Bavastro 10.000,00 que había invertido en su

[59] El informe Rodríguez Conde, Eudeba, Buenos Aires, 1974, p. 324.
[60] Ibídem, p. 330.

adquisición y luego los señores Julián Sanceri Jiménez y Pascual De Lorenzo les hicieron entrega por 10.000, 20.000 o 30.000 a medida que los gastos de construcción lo exigían. "[61]

Al término de la obra, en 1941, la hipoteca fue cancelada sin que se haya aclarado el origen de los fondos. Según las actas del Comité Capital, los fondos provenían de las donaciones en efectivo y de los bonos ladrillo, de acuerdo al informe dispuesto por las autoridades partidarias para disipar suspicacias. El IRC no encontró pruebas aclaratorias.[62]

Con respecto al tema de las concesiones, Félix Luna dice:

"Esta fue la concesión material de la CHADE y otras entidades monopólicas para el radicalismo en esos años. Y la contribución que no se puede contabilizar fue el tremendo desprestigio, el aura de corrupción y de sometimiento que rodeó al partido como consecuencia de tales contactos... "[63]

"Pero hubo un saldo positivo, por lo menos, en todo este desgraciado asunto. Quedó revelado que existía en el país y en el radicalismo una vigilante conciencia moral. La resistencia que suscitó el negociado y la acusación que con este motivo se mantuvo contra quienes se complicaron, fue un índice que no todo estaba perdido en la Argentina."[64]

Retorno a la casa y algunas conclusiones.

La lectura que hacía D' Angelo de la casa en 1963, a pesar de tener datos de interés, es al menos incompleta. Las difíciles y repulsivas circunstancias del momento, que seguramente influyeron sobre Noel, quizá también operaron sobre las propuestas estéticas de la casa. Es imposible pensar que la ola de cuestionamientos que levantó el *affaire* de la CHADE, según minuciosamente lo detalla el Informe Rodríguez Conde en 1945, no haya involucrado la persona y el pensamiento de Noel. Hasta dónde y cómo, es algo que no podemos más que suponer.

La casa se presenta doblemente problemática, en parte por el contraste que ofrece con la obra del primer período de Noel (monolíticamente Neocolonial) y además, porque llama la atención no haber encontrado en los escritos de Noel, ni en su archivo personal, comentario alguno sobre la casa.

Pareciera que en ella ha pesado más, para definir su carga simbólica y representativa, el contenido de futuro expresado en las formas Racionalistas y Art-Decó. Se había verificado un viraje sobre la idea de lo moderno en Noel. Ya no le bastó con desplegar el lenguaje colonial en la ornamentación. Esa fórmula quedó reservada en este caso, para la

[61] Ibídem, pp. 331-334.
[62] Ibídem, p. 335.
[63] Félix Luna, Alvear, Editorial Hyspamérica, Buenos Aires, 1986, p. 230.
[64] Ibídem, op. cit., p. 236.

intimidad del patio trasero, lugar de mates, tertulia y asados partidarios. Hacia afuera, ese vocabulario no se adecuaba más y Noel incorporó para el frente, para trasmitir la modernidad, el progreso y el futuro a la civilidad urbana, el código formal proveniente de las metrópolis.

La forma en que resolvió la presencia de la memoria insertando (y no sintetizando en una nueva propuesta) un fragmento alusivo, mar los límites de esta experiencia de integración entre pasado y presente.

De todos modos, la insistencia en sus primer postulados, su empeño en recuperar la memoria sin dejar de responder a las exigencias del presente, incorpora esta obra dentro de la serie de tentativas que en ese período intentaban construir una identidad y una modernidad propia.

Algunas conclusiones y más preguntas

Algunos temas merecen ser destacados. En primer lugar, el hecho que Noel inclinaba mayormente su discurso arquitectónico hacia la postulación de una identidad nacional y, dentro de ese enfoque, lo circunscribía sólo al campo estético.[65] No avanzaba sobre otros aspectos de la arquitectura como el uso de los materiales y las técnicas constructivas, o las tipologías funcionales, o las pautas de organización de los espacios públicos y privados, o los modos de vivir y relacionarse. En sus obras, por lo general, no se encuentran en esos campos adelantos innovativos para su época.

Por otro lado, si bien se adscribió a un concepto de nación que difería del utilizado por el positivismo de fin de siglo XIX en tanto incorporaba como ingrediente necesario la hispanidad, ambos conceptos de nación eran construcciones propuestas como un "deber ser" de la memoria, un concepto ideal que correspondía sólo al de un sector: el dirigente y tradicional de la sociedad argentina. En esa operación se salteaba las profundas transformaciones culturales que se estaban produciendo en el seno de la sociedad, especialmente en el litoral y en Buenos Aires, y legitimaba las postulaciones de los sectores dirigentes.

En el campo disciplinar, las tipologías y modelos ornamentales en los cuales se inspiró en su primer período, no son

[65] Decía Noel: "Ningún país mal dibujado ha conseguido emocionar artísticamente. Cuando los americanos definan totalmente su nacionalidad, conseguirán un estilo propio". M. Noel, fragmento de una disertación en el Ateneo de Sevilla, al presentar su libro Fundamentos para una estética Nacional, diario Crítica, Buenos Aires, 2 may. 1926.

mayormente las que se encontraban en el contexto del territorio argentino, ni urbano ni rural, sino en el Alto Perú de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, esta validación no fue ni tan lineal ni tan dogmática. Noel aceptaba, y justificaba, la "imperfección" de ciertos productos americanos y pocos años más tarde reconoció el valor y también se inspiró en la riqueza volumétrica de los modestos conjuntos arquitectónicos pampeanos.

En realidad, Noel no avanzó mucho más allá sobre lo que las convenciones disciplinares que su época le permitía. Partía de los modos de composición académicos que reconocía como básicos para una buena arquitectura, pero en algunos casos los utilizaba y la mayoría de las veces no. Los significados asociados a lo argentino y americano, los cargaba a veces en la reproducción tipológica, pero mayormente y en especial en sus obras del primer período, utilizaba para ello el repertorio ornamental colonial. Yuxtaponía fragmentos del pasado y con ellos aludía a sus valencias históricas. Aceptaba la posibilidad de seleccionar períodos históricos que elegía como paradigmáticos de la memoria y la tradición, para los cuales construyó una historia, le asignó categoría de estilo y los utilizó entonces como fuente de inspiración.

Pareciera que Noel se mantenía en el plano intemporal de las idealizaciones, no contaminadas con los avatares de las mortales transformaciones. Su discurso, muy frecuentemente de niveles retóricos a veces demasiado arduos, puede ser entendido en esa clave. Posiblemente, si buscamos los destinatarios de sus discursos y de la significación de sus obras, encontraríamos a una argentina inexistente. Si se tratara de Rojas se podría suponer que encaraba el problema de una didáctica para la homogeneización de la sociedad cosmopolita. Noel casi nunca la nombraba en sus ensayos, pero eso no significa que la ignorase. Quizá todo lo contrario.

Sus búsquedas para conciliar lo que entendía como una polaridad entre tradición y progreso, entre la memoria y el tiempo presente, no alcanzaron a lograr una nueva síntesis expresiva. Es posible que su valor resida, principalmente en constituir una etapa más en la serie de experiencias que, en ese sentido, se han realizado en la arquitectura argentina.

Creemos que, más allá de las cuestiones disciplinares, hay en la postura de Noel, una hipótesis que limita sus resultados, y también la efectividad de su discurso. Es la idea de la

tradición entendida como esencia inmanente o como un hecho *natural, que existe* por fuera *de una sociedad* y de su tiempo. A este concepto se le sumaba la legitimidad de postular modelos de identificación nacional desde los niveles dirigentes de la sociedad.

Quizás, entender la tradición como una invención o una reinvención colectiva, como producto histórico de una sociedad perteneciente a su presente y no a un pasado de valor inmanente, pueda dar mejores puntos de partida para construir una identidad nacional en el ámbito de la arquitectura y la ciudad. Quizás la síntesis expresiva surja cuando entre las necesidades del presente, se imponga también la necesidad de darle un lugar a la memoria.

Creemos que los elementos que se constituyen y se reconocen como partes de la identidad de una comunidad, barrio, ciudad o nación, serían genuinos si se construyeran de forma interactiva, con numerosos pasajes consensuados a través del tiempo, que permita también la construcción desde la base de la sociedad hacia arriba.

Las viñetas de este texto fueron tomadas de Noel, Martín, el arte en la América Española, ICA Buenos Aires, 1942 y de Noel, Martín, Palabras en acción, Peuser, Buenos Aires, 1945.

Obras y proyectos del arquitecto M. Noel

Residencias y departamentos

Villa en Tigre (Antes de 1913). Buenos Aires. (Proyecto).

Publicada *en:* revista Pallas, N° 6, Buenos Aires, 1913.

Casa de Julio Victorino Roca (c. 1916). Anchorena 1350, Buenos Aires. (Demolida).

Publicada en: Héctor Greslebin, "Arquitectura Colonial Latinoamericana. Un ejemplo de adaptación a los programas modernos", Revista de Arquitectura, No 7, Buenos Aires, jul. 1916.

Casa de Enrique Larreta (c.1916). Juramento 2191, Buenos Aires. (Remodelación).

Publicada en: Martín Noel, "La casa española de don Enrique Larreta", revista Plus Ultra, N° 26, Buenos Aires, jun. 1918; revista Testimonios, N° 2, Año I, Buenos Aires, jun. 1991, pp. 3 y 4; revista Buenos Aires nos cuenta, N° 6, Buenos Aires, mar. 1984, pp. 36-39.

Casa de Don Pedro Achával (c. 1920). Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires. (Demolida). Publicada en: revista El Arquitecto, N° 6, Buenos Aires, may. 1920, pp. 106-108; Fernán Félix de Amador, "La casa colonial de Don Pedro Achával", revista Plus Ultra, N° 50, Buenos Aires, 1920; "El veraneo presidencial", Plus Ultra, Buenos Aires.

Petit Hotel (1920). Juncal 2024, Buenos Aires. (Demolida).

Residencia Noel, actual Museo Colonial Isaac Fernández Blanco (1920-1922). Suipacha 1422, Buenos Aires.

Publicada en: revista El Arquitecto, N° 28, Buenos Aires, nov. 1922; Revista de Arquitectura, N° 56, Buenos Aires, ago. 1925; "La Casa de los Señores Carlos y Martín Noel", revista Aconcagua, N° 20, sep. 1931; Fernán Félix de Amador "La casa colonial del arquitecto Martín Noel" revista Plus Ultra, N° 73, Año VII, Buenos Aires, may. 1922; "Vivienda del Dr. Carlos Noel", revista Casas y Jardines, Buenos Aires; may.-jun. 1934; revista Cortijos y Rascacielos; N° 34, Madrid, nov.-dic. 1946; revista SUM. MA, N° 198, Buenos Aires, abr. 1984; "Pasión y muerte de un árbol antiguo", revista La Nación, Buenos Aires, 18 mar. 1963.

Casa en Merced N° 88 (c. 1924-c. 1926). Parque Forestal, Santiago de Chile.

Petit Hotel para Noel y Cía Ltda. (1933). Juez Tedín 2732, esquina J. Mora Fernández, Buenos Aires.

Publicada en: revista C.A.C.Y.A., N° 72, may, 1933, pp. 341-347.

Casa de departamentos (1938). Ayacucho 1867, Buenos Aires. (Con Manuel Escasany).

Casa Escasany (1944). Calles Perú y Rivadavia Buenos Aires. (Con Manuel

Escasany).

Casa Gyselnick (c. 1945). Superí 2046-52-66, Buenos Aires. (Director de obra: G. J. Molina) Vedia; supervisor artístico: M. Noel; propiedad del Dr. Matera).

Planos del Archivo Molina y Vedia.

Casas de Campo

Casa de Carlos Reyles en la estancia "El Charrúa" (c. 1917). Venado Tuerto, Prov. de Santa Fe. Publicada en: SUMMA, Documentos para una historia de la arquitectura argentina, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1984, p. 167; El Patrimonio Arquitectónico de los Argentinos, (s./d.).

Estancia "El Acelain" (c. 1920-1924). Tandil Prov. de Buenos Aires. (Propiedad de Enrique Larreta).

Publicada en: diario La Nación, Buenos Aires feb. 1929; Revista de Arquitectura, N° 166

Año XX, Buenos Aires, oct. 1934; revista Cortijos y Rascacielos, N° 38, Madrid, nov.-dic. 1946; Nuestras estancias. Cincuenta estancias representativas de la República Argentina, Buenos Aires, Casa Pardo S.A., 1973; revista Nuestra Arquitectura, N° 508, Buenos Aires, 1979; revista SUMMA, N° 198, Buenos Aires, abr. 1984; revista D y D. Diseño y decoración en la Argentina, N° 14, dic. 1990.

Casa de campo "El Potrerillo" (1924). Alta Gracia, Córdoba. (Propiedad de Ignacio Zuberbühler). Publicada en: revista D y D. Diseño y decoración en la Argentina, N° 8, may. 1989; revista Plus Ultra, N° 50, Año V, Buenos Aires, jun. 1920.

Estancia Haras Ojo de Agua (s./f.).

Publicada en: Arte en América Española, 1942.

Iglesias

Iglesia parroquial y Colegio (c. 1920). Chillar, Prov. de Buenos Aires.

Publicada en: "Iglesia de Chillar", revista El Arquitecto, N° 6, Buenos Aires, may. 1920, p. 108.

Iglesia de Nuestra Sra. de Luján (1927). Jujuy 2181, Buenos Aires. (Propiedad de la Congregación del Buen Pastor, donada por Joaquina Oro-So de Salas).

Iglesia La Azucena (Antes de 1942). Tandil, Prov. de Buenos Aires. (Proyecto; propiedad de la Sra. Leonor Uriburu de Anchorena).

Publicada en: Arte en América Española, 1942; revista Augusta, N° 13, Vol. 2, Buenos Aires, un. 1919.

Iglesia del Carmelo (c. 1944). Marcelo T. de Alvear 2461, Buenos Aires. (Refacción y ampliación).

Iglesia San Marcelo (1945). Don Torcuato, Prov. de Buenos Aires. (Con Manuel Escasany. Encargada por Regina Pacini de Alvear en honor a Marcelo T. de Alvear).

Publicada en: revista Mundo Argentino, N° 1783, Buenos Aires, 21 mar. 1945, pp. 22 y

23.

Fachada del Convento de San Francisco (c. 1948). La Paz, Bolivia.

Iglesia en Palmira (1951). Prov. de Mendoza. (Anteproyecto para la fábrica en Palmira).

Planos del Archivo Noel.

Capilla en el Tigre *(s./f.)*. Isla en Río Carabelas, El Tigre, Delta del Paraná. Foto del Archivo Noel.

Escuelas, Hospitales y Edificios Institucionales

Cabildo de Luján (1917-1923). Luján, Prov. de Buenos Aires. (Restauración).

Publicada en: "Museo Colonial Histórico de Luján", revista Riel y Fomento, N° 19, Buenos Aires, nov. 1923; Manuel Augusto Domínguez, La casa Cabildo de Luján, Editorial Olimpo, Buenos Aires, 1985; Fernán Félix de Amador; "El Cabildo de la Villa de Luján", revista Plus Ultra, N° 62, Buenos Aires, jun. 1921; Martín Noel, "Una reliquia de la arquitectura pampeana", Revista de Arquitectura, N° 98, Buenos Aires, feb. 1929, p. 214.

Colegio de San Marón (1920). Paraguay 820, Buenos Aires.

Publicada en: revista El Arquitecto, No 6, Buenos Aires, may. 1920, p. 110; revista SUMMA, N° 198, Buenos Aires, abr. 1984.

Facultad de Filosofía y Letras (1924). Avenida Callao, Buenos Aires. (Proyecto).

Publicada en: revista Verbum, No 71, Año XXI, Buenos Aires, 1928, pp. 72-80; revista Plus Ultra, N° 117, Año XI, Buenos Aires, 31 ene. 1926; Revista de la Universidad de Buenos Aires, Año XXI, 2da. serie, Buenos Aires, mar.-jul. 1924, pp. 58-66.

Palacio de la Embajada Argentina en Lima (1927-c. 1928). Lima, Perú.

Publicada en: Revista de Arquitectura, No 84, Buenos Aires, dic. 1927, pp. 502 a 507.

Fachada Museo Histórico Provincial de Corrientes (1929).

Publicada en: Resumen de la obra realizada durante la presidencia del arquitecto Martín Noel, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1931, pp. 37 y 107.

Escuela Superior de Bellas Artes (1931). Retiro, Buenos Aires. (Proyecto).

Publicada en: revista Pallas, (s./d.); Resumen de la obra realizada durante la Presidencia del arquitecto Martin S. Noel, Buenos Aires, 1931, p. 107.

Adaptación del edificio de las antiguas Obras de Salubridad para Museo de Bellas Artes (Proyecto 1931, con Sebastián Ghigliazza, Director General de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas).

Concurso del Palacio de Tribunales (1937). Ciudad de Tucumán. (Anteproyecto con Manuel Escasany -Premio Accesis bajo el lema "Lules"). Publicada en: Revista de Arquitectura, No 197, Buenos Aires, may. 1937.

Hospital Policial Churruca (c. 1938). Buenos Aires. (Con Escasany, Vilar y Fernández

Saralegui; el Hospital Aeronáutico Argentino se construyó con un proyecto similar).
Publicada en: Documentos para una Historia de la Arquitectura Argentina, Ediciones Summa, 1984, p. 175.
Hospital para obreros de la Sociedad de Conferencia de Señoras de San Vicente de Paul (Proyecto 1944).
Escuela taller para niños de la Colonia Obrera de Niños Débiles (Proyecto s./d.).

Edificios para el Ferrocarril

Diseño tipo para las estaciones del ferrocarril Central Argentino, en las sierras de Córdoba, valle de Punilla: La Falda, Cosquin, Cruz del Eje (c. 1920-c. 1921-38). Prov. de Córdoba.
Publicada en: revista Obras Públicas y Privalda No 1, Buenos Aires, Ministerio de Obras Públicas de la Nación, jun. 1938, pp. 47-51; Alfredo Bufano, "Arquitectura colonial", revista Riel y Fomento, Nº 6, Buenos Aires, nov. 1922.
Diseño tipo para las estaciones de ferrocarril Central Norte Argentino, línea Salta-Huayquitina: Virrey Toledo en Río Blanco, Gólgota en Quebrada del Toro (c. 1922-1938). Prov. de Salta. Publicada en: Atilio Chiappori, "El ferrocarril pintoresco. Estaciones, andenes, playas", revista Riel y Fomento, No 2, Buenos Aires, jun. 1922, p. 33; Atilio Chiappori, "El ferrocarril pintoresco. La estación de estilo y el andén hospitalario", revista Riel y Fomento, No 5, Buenos Aires, sep. 1922, pp. 48 y 49; revista Caras y Caretas, No 1253, Buenos Aires, oct. 1922.
Nuevo edificio de los Ferrocarriles del Estado (1922). Calle 25 de Mayo, entre Lavalle y Corrientes, Buenos Aires. (Proyecto).
Publicada en: "La casa de los ferrocarriles del Estado", revista Riel y Fomento, No 5, Buenos Aires, sep. 1922.

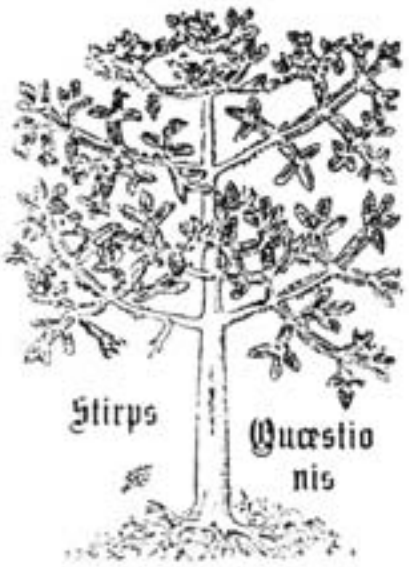
Exposiciones

Pabellón de la Fábrica Noel en la Exposición Industrial del Centenario (1910). Parque 3 de Febrero, Buenos Aires. (Demolido).
Publicada en: Revista Técnica, No 65, Buenos Aires, set.-oct. 1910, p. 117; suplemento La Nación, Buenos Aires, 1910, p. 131.
Pabellón Argentino en la Exposición Iberoamericana en Sevilla (1926-1928). Sevilla, España. (Actual Escuela de Danza de la Junta de Andalucía). Publicada en: diario La Razón, Buenos Aires, 2 ene. 1926; diario La Razón, Buenos Aires, 7 oct.
1927; revista Raza Española, Madrid, feb. 1926; diario Noticiero Sevillano, Sevilla, 11 mar. 1926; revista Plus Ultra, N° 152, Año XIII, Buenos Aires, dic. 1928; revista SUMMA, N° 198, Buenos Aires, abr. 1984; revista Cortijos y Rascacielos, N° 38, Madrid, nov.-dic. 1946; diario Crónica, Buenos Aires, 11 sep. 1928.

Evocación del Buenos Aires Colonial en la Exposición Industrial Argentina (1934). Buenos Aires. (Con Manuel Escasany).
Publicada en: revista C.A.C.Y.A., N° 80, Año VII, ene. 1934; Revista de Arquitectura, N° 156, Buenos Aires, dic. 1933.

Otros

Fábrica Noel (c. 1926). Avenida Patricios 1570, Buenos Aires.
Publicada en: Revista de Arquitectura, No 62, Año XII, Buenos Aires, feb. 1926.
Caja Popular de Ahorros de Tucumán (c. 1930). Ciudad de Tucumán. Mencionada en: Resumen de la Obra realizada durante la presidencia del Arquitecto Martín S. Noel, Buenos Aires, 1931, p. 37.
Diseño de los murales cerámicos de la Línea "C" Retiro- Constitución, CHADOPYF (1934). Buenos Aires. (Con Manuel Escasany). Publicada en: Arte bajo la ciudad, Subterráneos de Buenos Aires, Ediciones Manrique Zago, Buenos Aires, 1978, pp. 40-66.
Casa Radical (1938-c. 1940). Tucumán 1660, Buenos Aires. (Con Manuel Escasany).
Barrio Obrero "Elisa Alvear de Bosch" (1944). Calle Bermejo 235, barrio del Puerto, Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires. (Encargado por la Conferencia de Señoras de San Vicente de Paul).
Gran Hotel Teatro (c. 1947). Potosí, Bolivia. Publicada en: revista América, No 4, Buenos Aires, 1947.
Hotel en San Nicolás (s./f.). Ciudad de San Nicolás, Prov. de Buenos Aires.



Cronología de M. Noel

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

1888

Nace en Buenos Aires el 5 de agosto. Hijo de Don Benito Noel y Dña. María Yribas.

1899

Con sólo once años, viaja por primera vez a España con su padre.

1909

Se gradúa en la *Ecole Speciale d'Architecture* de París (enero). Título revalidado en la Universidad de Buenos Aires en 1928.

En época de vacaciones de verano se instala en el pueblo de Urchalle, junto a la parroquia de Oyarzún, cuna de sus familiares en el país vasco. Estudia en la Escuela de Bellas Artes de París. Durante esos años de estudio efectúa, continuos viajes a España, visitando las ciudades ilustres.

1910

Medalla *"des ancien éleves de l' Ecole Special de Architecture",* de París.

Medalla de Oro en la Exposición del Centenario, Buenos Aires, por su obra en la Sección Industrial.

1911

Mention d' Honneur en el Salón *des Artistes Francais,* de París.

1912

Realiza un viaje de investigación arqueológica por España.

1913

Regresa a la Argentina.

1914

Viaja a Lima (Perú). Conoce a Julio C. Tello.

1918

Medalla en el Centenario de la República de Chile (abril).Socio activo de la Junta Numismática Argentina (diciembre).

1919

Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, Argentina (hasta 1930).

Miembro de número de la Junta de Historia y Numismática Americana, Argentina.

1920

Comendador de la Orden de Alfonso XIII (marzo). Premio Fiesta de la Raza otorgado por la Real Academia de la Historia de España (marzo).

1921

Consejero de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

1922

Miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia de España (febrero). Delegado del Gobierno Argentino en el Congreso Americanista celebrado en Río de Janeiro, Brasil.

Miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (febrero). Miembro de la Comisión Estética Edilicia Municipal y del Plan Orgánico y Regulador de la Ciudad de Buenos Aires (hasta 1928). Presidente de la Comisión Directiva del Teatro Colón, Buenos Aires

(hasta 1930).

1923

Representa al Gobierno Argentino y a la Junta de Historia y Numismática Americana en las Fiestas Magallánicas.

1924

Socio honorario de la Sociedad Central de Arquitectos de Chile (abril).

Gran Maestro de la Orden de la Corona de Italia (agosto).

1925

Delegado del Gobierno Argentino a la Exposición Iberoamericana de Sevilla y encargado del

proyecto y dirección de las obras del Pabellón Argentino (hasta 1928).

Miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia de la República del Ecuador (marzo).

Director de la revista Síntesis, Buenos Aires (hasta 1930).

1926

Miembro de número de la Academia de la Historia de España (febrero).

Recibe en Madrid la Medalla de Oro conmemorativa de la Fiesta de la Raza (febrero).

El 24 de junio se casa en París con Elena Necol.

1927

Académico de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Madrid (marzo).

Integra el jurado que otorga los premios en la Tercera Exposición Municipal de Artes Industriales, en la Sociedad Rural Argentina, Buenos Aires (noviembre).

1928

Se concluyen en Sevilla las obras del Pabellón Argentino (marzo).

Preside la Comisión Nacional, dependiente del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, organizadora de los homenajes a Goya en Buenos Aires, en el centenario de su fallecimiento (abril). Viaja a Lima, Perú, para la colocación de una placa conmemorativa en la Avenida República Argentina, obsequio de la Municipalidad de Buenos Aires (agosto).

1929

Inaugura la serie de Conferencias Hispanoamericanas organizada por la Acción Católica de la Mujer, en la Real Academia de la Historia, Madrid (marzo).

Profesor en la Facultad de Letras de la Universidad de Sevilla, dictando el primer curso de Historia del Arte Colonial Hispano-americano.

Se inaugura la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Gran Premio de Honor en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.Adscripto Honorario del Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (agosto).

1930

Desarrolla el curso de Historia del Arte Colonial Hispano-americano en la Universidad de Montevideo y en el Instituto

de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Profesor suplente en la Universidad de Buenos Aires.

Presidente de la Sociedad Estímulo de las Artes, Buenos Aires.

Viaja a Salta para estudiar el problema de la construcción de la nueva estación del Ferrocarril.

1931

Socio Correspondiente del Instituto Histórico del Perú (noviembre).

Socio Activo del Ateneo Iberoamericano.

1932

Presidente del Centro Correspondiente de la Unión Iberoamericana (hasta 1933).

Miembro Correspondiente del Instituto Histórico Geográfico de la República Oriental del Uruguay (julio).

1933

Académico de número de la Academia Nacional de la Historia, Argentina (enero).

Académico Correspondiente de la Sociedad Sevillana de Buenas Letras (octubre).

Comendador de la Orden del Mérito de Ecuador.

1935

Miembro del XXVI Congreso Internacional de Americanistas (octubre).

1936

Académico de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina (diciembre). Miembro de la Comisión del IV Centenario de la Fundación de Buenos Aires.

1937

Tesorero del Congreso de Historia del Arte Americano, Buenos Aires.

1938

Vicepresidente de la Academia Nacional de Bellas Artes (hasta 1944).

Diputado de la Nación Argentina por la Capital Federal, por la Unión Cívica Radical (hasta 1942).

1939

Socio Honorario de la Sociedad Central de Arquitectos de Perú (diciembre).

1940

Consejero de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (cargo que también desempeñó en 1945).

1941

Presidente del Instituto Cultural Argentino-Uruguayo (hasta 1946).

1942

Socio de Honor de la Sociedad Geográfica e Historia de Potosí, Bolivia (septiembre).

Realiza un viaje a Bolivia y Perú (septiembre).

1943

Socio vitalicio de la Sociedad Central de Arquitectos de la República Argentina (noviembre).

1944

Miembro de número de la Unión Cultural Americana (abril).

Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina (junio), hasta 1963. Miembro de número del Instituto Belgraniano de Buenos Aires (julio).

Presidente de la Comisión Organizadora de la Exposición de Cesáreo Bernaldo de Quirós en el Museo Nacional de Bellas Artes (noviembre).

1946

Miembro de número de la Sociedad Bolivariana Argentina (junio).Miembro de número de la Sociedad Bolivariana de Colombia (septiembre).

1947

Socio Honorario de la Sociedad de Arquitectos de México (agosto).

1949

Académico Correspondiente de la Academia Nacional de Artes y Letras de Cuba (enero).

1950

Miembro del Instituto San Ignacio de Loyola de Roma (junio).

Presidente del Centro Americano de Estudios Vascos (junio).

Miembro Correspondiente de la *Academy of American Franciscan History,* Washington (diciembre).

1953

Socio Honorario de la Asociación Estímulo de las Artes, Buenos Aires (noviembre).

1961

Miembro Activo del Instituto Geográfico Argentino (noviembre).

1963

Fallece el 7 de febrero, en Buenos Aires.

Otras distinciones

Académico Correspondiente de la Academia Ibero Americana de Cádiz.

Miembro Fundador del Instituto Cultural Argentino-Checoslovaco.

Miembro Honorario del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Oficial de la Legión de Honor.

Miembro correspondiente del Instituto de Historia y Geografía del Uruguay y del Perú.

Delegado del Ecuador al XXV Congreso Americanista celebrado en la Universidad de La Plata. Delegado del Gobierno Argentino al iniciarse las obras del edificio de la Embajada Argentina en Lima, Perú.

Miembro Correspondiente de la Academia Brasileira de Belas Artes.

Gran Oficial de El Sol del Perú.

Orden al Mérito de Chile y Ecuador.

Miembro de número del Instituto de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

Académico de número del Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

Miembro fundador del Instituto de Estudios Históricos sobre la Reconquista y Defensa de Buenos Aires.

Consejero Vitalicio del Instituto Libre de Segunda Enseñanza.

Presidente del Comité de la U.C.R. de San Fernando, Buenos Aires.

Secretario del Comité Nacional de la U.C.R.

Presidente del Comité de la Capital Federal de la U.C.R..

Director de "El Continente" S.A. Argentina de Capitalización.

Presidente del Directorio de Noel y Cía. Ltda. S.A. Argentina de Dulces y Conservas.

Participa del ciclo de conferencias organizado por "La Voz de España" en Radio Cultura, Buenos Aires, con charlas sobre "El Arte Colonial Hispano-americano".

Bibliografía

Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Libros

Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-americana, Talleres S.A. Casa Jacobo Peuser Ltda., Buenos Aires, 1921, 181 pp.. (Segunda edición, Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1923).

La Casa Natal de San Martín, Talleres S.A. Casa Jacobo Peuser Ltda., Buenos Aires, 1924, 20 pp.. (En colaboración con Martiniano Leguizamón y Enrique Udaondo).

Fundamentos para una Estética Nacional. Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-americana, Talleres de Rodríguez Giles, Buenos Aires, 1926, 238 p.

España vista otra vez, Editorial España, Madrid, 1929, 290 p.

Teoría histórica de la Arquitectura Virreinal. Primera parte. La Arquitectura Proto-Virreinal. Prólogo de Diego Angulo Iñíguez, Editorial Peuser, Buenos Aires, 1932, 251 pp.. (Folleto de publicidad con índice y texto de Noel, Editorial Peuser, Buenos Aires, 1932, 8 pp.).

Arquitectura Virreinal por Martín Noel, seguida de una adición documental por José Torre Revello y una advertencia por Emilio Ravignani, Estudios y documentos para la Historia del Arte Colonial, Vol. I Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1934, pp. 1-110.

La iglesia de Yavi, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno I, Talleres Gráficos de la Casa Jacobo Peuser Ltda., Buenos Aires, 1939, pp. 7-13.

De Uquía a Jujuy, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno II, Talleres Gráficos de la Casa Jacobo Peuser Ltda., Buenos Aires, 1939, pp. 7-14.

Por la ruta de los incas y en la quebrada de Humahuaca, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno III, Talleres Gráficos de la Casa Jacobo Peuser Ltda., Buenos Aires, 1940, pp. 7-15.

De la puna atacameña a los valles calchaquíes, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno IV, Talleres Gráficos de la Casa Jacobo Peuser Ltda., Buenos Aires, 1940, pp. 7-14.

La trayectoria puneña y el barroco jesuítico, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno XIV, Talleres Gráficos de la Casa Jacobo Peuser Ltda., Buenos Aires, 1942, pp. 7-17.

En los senderos misionales de la arquitectura cordobesa, Publicaciones de la Academia

Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno XV, Talleres Gráficos de la Casa Jacobo Peuser Ltda, Buenos Aires, 1942, pp. 7-18.

El Arte en la América Española, Institución Cultural Española, Buenos Aires, 1942, 95 p.

La región Andina y del Tucumán, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, Documentos de Arte Argentino, Cuaderno VIII, Peuser S.A., Buenos Aires, 1943, pp. 11-24.

La villa imperial de Potosí, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Bolivia, Cuaderno I, Peuser Ltda., Buenos Aires, 1943, pp. XV-XXIV

Chuquisaca, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Livia, Cuaderno II, Peuser S.A, Buenos Aires, 944, pp. XIII-XXVI.

Las iglesias de Potosí, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Bolivia, Cuaderno III, Peuser SA., Buenos Aires, 1945, pp. XIII-XXX.

Palabras en acción, apologías y temas de historia, arte y urbanismo, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1945, 253 p.

El arte religioso y suntuario en Chuquisaca, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Bolivia, Cuaderno V, Peuser S.A., Buenos Aires, 1948, pp. XIII-XXIX.

El santuario de Copacabana, de La Paz a Tiahuanaco, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Documentos de Arte Colonial Sudamericano, Bolivia, Cuaderno VII, Peuser S.A., Buenos Aires, 1950, pp. XIII-XXXI.

La arquitectura mestiza en las riberas del Titikaca, Primera parte, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Documentos del Arte Colonial Sudamericano, Perú, Cuaderno VIII, Peuser SA., Buenos Aires, 1952, pp. XIII-XXI.

En la Arequipa Indohispánica, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Documentos del Arte Colonial Sudamericano, Perú, Cuaderno X, Peuser, Buenos Aires, 1957, pp. XI-XVII.

El Cuzco prehispánico, "La arquitectura andina", Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Documentos del Arte Colonial Sudamericano, Perú, Cuaderno XI, Peuser, Buenos Aires, 1959, pp. XI-XX.El Cuzco virreinal, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes de la República Argentina, Documentos del Arte Colonial Sudamericano, Perú, Cuaderno XII, Peuser S.A., Buenos Aires, 1960, pp. XI-XIX.

Prólogos

"Prefacio", en Angel Guido, Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial, Editorial "La Casa del Libro", Rosario, 1925.

"Prólogo de Martín Noel", en José Torre Revello, Adición a la relación descriptiva de los mapas, planos, etc. del virreinato de Buenos Aires existentes en el Archivo General de Indias, Talleres S.A. Casa Jacobo Peuser Ltda., Buenos Aires, 1927, pp. 11-18.

"La sombra del corregidor", en revista Síntesis, Nº 11, Año I, Buenos Aires, abr. 1928, pp. 29-32 (Prólogo a la novela de Luis Manuel de Zañartú, La sombra del corregidor).

"Prólogo", en Alfredo Baeschlin, Casas de campo españolas, Editorial Canosa, Barcelona, 1930, 10 dic. 1929, Madrid.

"Casas de campo españolas", en revista Síntesis, No 35, Año III, Buenos Aires, abr. 1930, pp. 151-153.

"Prólogo", en Mario J. Buschiazzo, La catedral de Buenos Aires. Monografías Históricas de las iglesias Argentinas, Buenos Aires, 1943, pp. 11-17.

"Introducción", en Telmo Manacorda, La gesta callada. Biografía de una industria, Editorial Peuser, Buenos Aires, 1947.

"Prólogo", en Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades, Exposición de Tallas íbero-americanas, Vol. I, Amigos del Libro, Salón Kraft, Buenos Aires, 1949.

Folletos

Comisión Nacional de Bellas Artes, resúmen de la obra realizada durante la presidencia del arquitecto Martín S. Noel, Buenos Aires, 1931.

Acerca de la Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal, Conferencia, Buenos Aires, Ateneo Iberoamericano, jun. 1932, 4 p.(Con foto y biografía).

Proyecto de ley sobre Creación de la Subsecretaría de Bellas Artes, Buenos Aires, 1938, 18 p.

Creación de la Dirección Nacional de Urbanismo. Proyecto de ley del Sr. Diputado Nacional Arquitecto Martín Noel, Buenos Aires, 1939, 26 p.

Proyectos concernientes al Problema educacional Sanfernandino, Buenos Aires, 1941, 26 p.

El fenómeno estético indo-hispánico. Su gravitación en el Río de la Plata, Conferencia Rosario, El Círculo, nov. 1941, 6 p. (Con foto y biografía).

Publicación de la presidencia de la Academia Nacional de Bellas Artes con motivo de recientes notas bibliográficas, Peuser, Buenos Aires, 1950, 29 p.

Los santos de Nuevo México en el Instituto de Arte Moderno de Buenos Aires, Buenos Aires, (s./f.), 6 p.

Conferencias

"Acerca de la Teoría Histórica de la Arquitectura Virreinal", Ateneo Ibero-americano, Buenos Aires, jun. 1932, 4 p.
"El fenómeno estético indo-hispánico. Su gravitación en el Río de la Plata", El Círculo, Rosario, nov. 1941, 6 p.

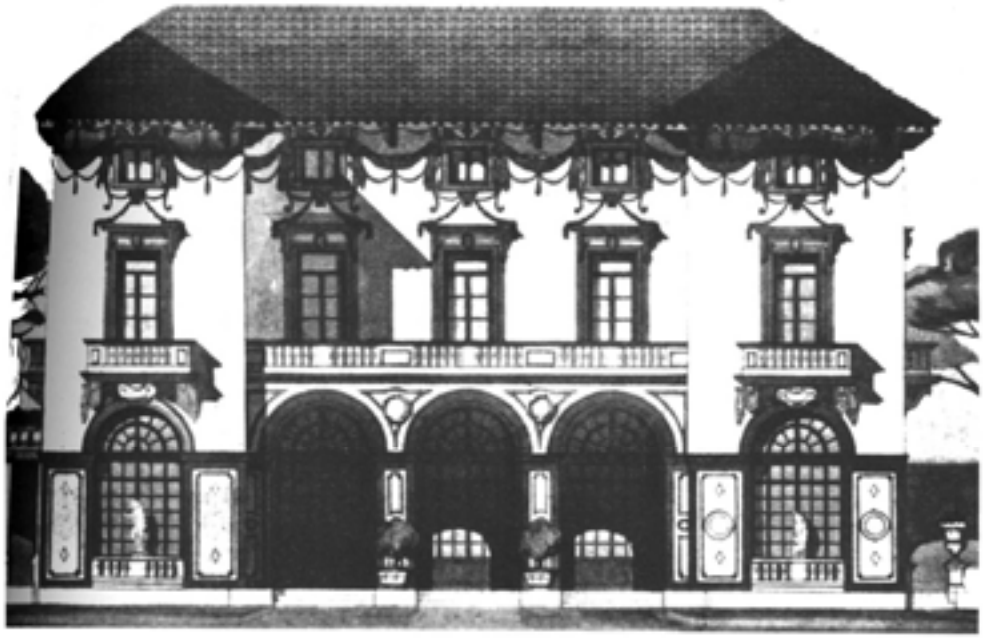
Artículos

Entre 1914 y 1961 publicó 15 artículos en libros y 115 artículos en diarios y revistas.

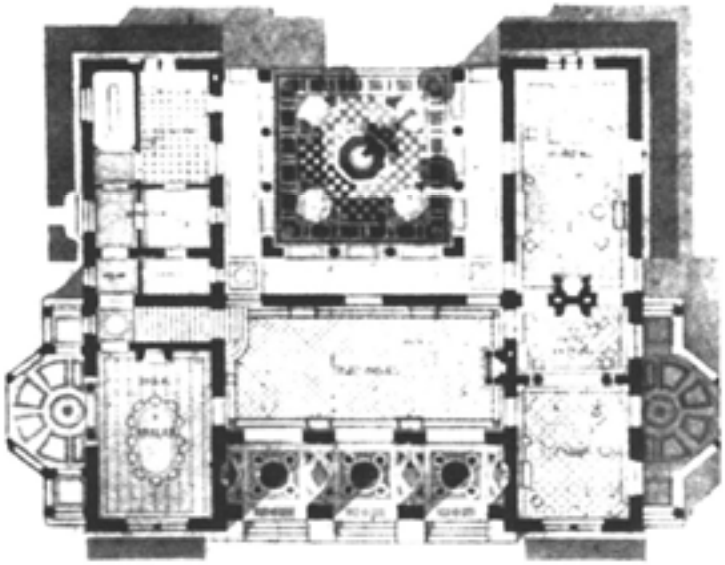
Artículos sobre M. Noel

Entre 1910 y 1991 se publicaron cerca de 100 artículos sobre Martín Noel.

Ilustraciones de M. Noel



1



2

1. Villa en Tigre Fachada principal. Publicado en revista Pallas No 6, Buen os Aires, 1913, p. 124, Archivo Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, Cedodal.

2. Villa en Tigre. Planta Baja. Publicado en revista Pallas No 6, Buenos Aires, 1913, Archivo Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, Cedodal. p. 125.

4

5

3. Casa de Julio Victorica Roca, Anchorena 1350, Buenos Aires, Noel y Blancas, 1916. Archivo Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, Cedodal.

4. Estancia "El Charrua", de Carlos Reyles, Venado Tuerto, Provincia de Santa Fe, c.1917. Archivo Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, Cedodal.

5. Proyecto de Capilla y casa para el capellán, publicada en revista Augusta, Vol. 2, N° 13, Buenos Aires, junio de 1919.

Archivo Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, Cedodal.

6. Residencia Noel, Suipacha 1422, 1922. Fachada principal. Publicada en Ramón Gutiérrez, Margarita Gutman, Víctor Pérez Escolano (editores), El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y *su* obra, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1995, p. 268. Actual Museo Colonial Isaac Fernández Blanco.

7. Planta general.

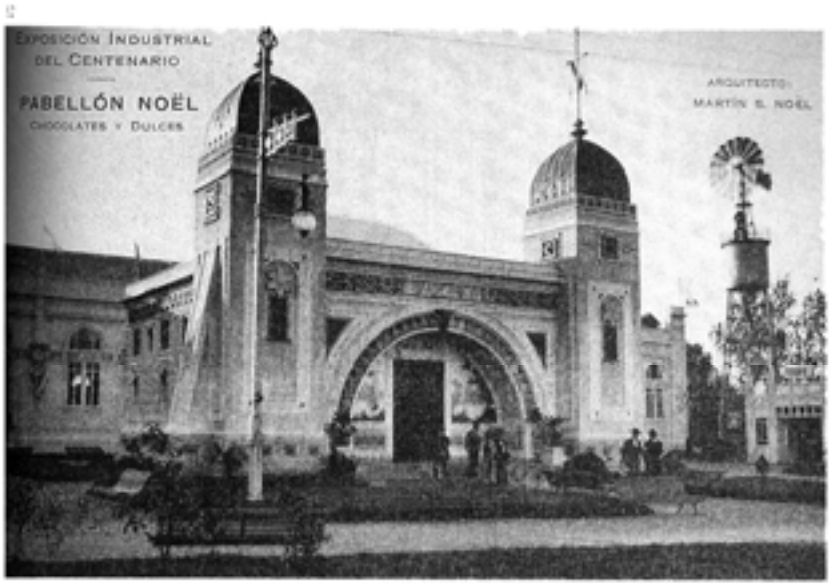
8. Vista del pabellón.

9. Vista interior de la biblioteca.

Publicada en diario La Nación, 5 de febrero de 1937.

10. Proyecto para la Iglesia y Casa Parroquial del pueblo "Don Torcuato". Archivo Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, Cedodal.

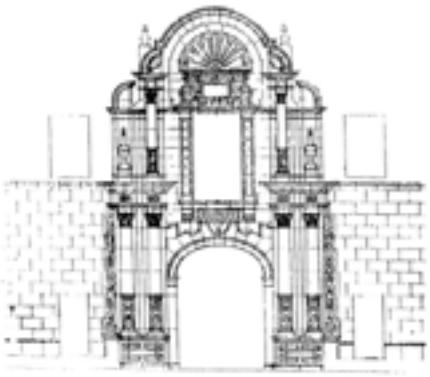
11. Modelo para las estaciones de ferrocarril Central Norte Argentino, línea Salta Huaytiquina: Estación el Golgota, Salta, Quebrada del Toro, c. 1922. Archivo Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, Cedodal.



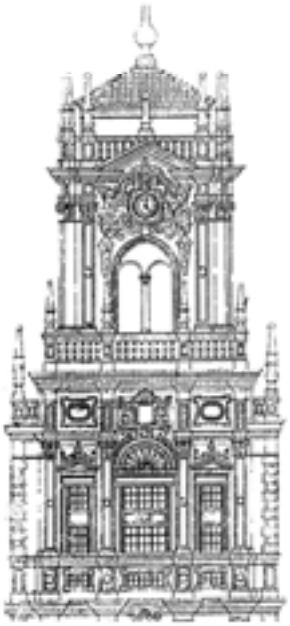
12.Pabellón de la Fábrica Noel en la Exposición Industrial del Centenario, Buenos Aires, 1910. Tarjeta Postal, Archivo Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, Cedodal.

13.Estancia "El Acelain", Tandil, Provincia de Buenos Aires, 1924. Vista desde el parque. Foto MG 1989.

14.Estancia "El Acelain". Frente hacia el parque. Foto MG 1989.



15



16

17

15. Palacio para la Embajada Argentina en el Perú, Lima. Detalle del Frontispicio.

Publicado en Revista de Arquitectura, No 84, Sociedad Central de Arquitectos, Buenos Aires, diciembre de 1927.

16. Proyecto del edificio para la Administración General de Ferrocarriles del Estado, con salida a Leandro Alem y 25 de mayo. Detalle de la parte alta del campanil, visto desde el frente de avenida Leandro Alem.

Publicado en la revista Riel y Fomento, No 5, Buenos Aires, septiembre de 1922.

17. Proyecto del edificio para la Administración General de Ferrocarriles del Estado.

Publicada en Ramón Gutiérrez, Margarita Gutman, Víctor Pérez Escolano (editores), El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1995, p. 280.

19

20

18.Casa en el Parque Forestal, Santiago de Chile, publicada en Revista de Arte, No 11, Año II, Santiago de Chile 1936.

Archivo Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, Cedodal.

19. Proyecto para la Facultad de Filosofía y Letras , expuesta en el Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1925.

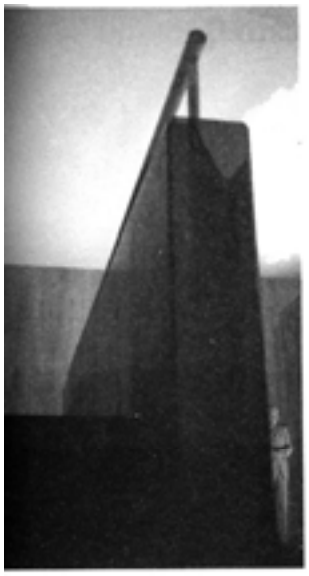
20. Pabellón Argentino en la Exposición Iberoamericana , Sevilla, 1929.

Archivo Centro de Documentación de la Arquitectura Latinoamericana, Cedodal.

21. Casa Radical, Tucumán 660, Buenos Aires, 1938. Planta general.
Publicada en Ramón Gutiérrez, Margarita Gutman, Víctor Pérez Escolano (editores), El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Sevilla, 1995, p.

22. Detalle de fachada.

23. Detalle pabellón del fondo.



25

26

24. Casa Radical, Tucumán 660, Buenos Aires, 1938. Detalle escaleras sobre hall de entrada. Foto MG, 1986.

25. Casa Radical, Hall de entrada. Foto MG, 1986.

26. Barrio Obrero "Elisa Alvear de Bosch" calle Bermejo 235, barrio del puerto, Mar del Plata, 1944. Foto Rafael Iglesia, 1988.

Alberto Prebisch. La vanguardia clásica

Alicia Novick

Alberto Horacio Prebisch nació en Tucumán el 1° de febrero de 1899 y murió en Buenos Aires en 970. Fue hijo de Albin Prebisch y Rosa Linares Uriburu. Esa dualidad racial "germánicolatina", otorgó, según su amigo Horacio Butler, una serie de conflictos internos entre la racionalidad y el romanticismo; entre la contemplación y la acción, que fue resolviendo a través de su obra. Sin embargo, los dilemas de Alberto Prebisch (AP) van más allá de sus filiaciones familiares y se inscriben en los debates propios del medio arquitectónico argentino de las primeras décadas de este siglo. Prebisch forma parte de una generación que se siente responsable por los rumbos que debe adoptar la arquitectura, en consonancia con la "nueva sensibilidad" que imponen los tiempos.

Advertencia. Este artículo debe considerarse aún como una primera puesta a punto de materiales y de hipótesis, que requieren de desarrollos posteriores. Agradezco a la señora esposa de Prebisch, Mercedes Lerena y a su hijo Horacio, que pusieron generosamente a disposición los documentos de su Archivo personal. También mi reconocimiento a Mónica Rojas, con quien compartí las etapas iniciales de la investigación, a Daniel Schavelzon por sus aportes de documentos e ideas y a Mario Sabugo por sus comentarios críticos.

En efecto, sus obras y escritos de los años veinte y treinta lo ubican entre los precursores del Movimiento Moderno en la Argentina. Participó activamente de la vanguardia artística porteña constituida en torno a las revistas **Martín Fierro** y **Sur,** medios donde publica sus artículos. Se inserta en el campo profesional con La Ciudad Azucarera, proyecto concebido en colaboración con Ernesto Vautier premiado en el Salón de Bellas Artes de 1924, donde explicita sus propuestas urbanísticas. La casa de la calle Luis María Campos edificada en 1930, el controvertido proyecto del Obelisco (1936) que le encargara la Intendencia de Buenos Aires y el cine Gran Rex (1937), son las obras que le aseguran trascendencia al gran público. Construye también numerosas casas individuales, edificios de renta y comerciales. Entre las múltiples responsabilidades institucionales que asumió fue Intendente de la ciudad de Buenos Aires (1962-63) durante la presidencia de José María Guido, miembro (y Presidente) de la Academia Nacional de Bellas Artes. Como delegado de la Academia participó en la confección del **Plan para Buenos Aires (1958-60)** que impulso también desde su rol

de funcionario municipal. En dos oportunidades desempeñó el cargo de Decano Interventor de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires como delegado del Gobierno Nacional (1955-56 y 1968-70).

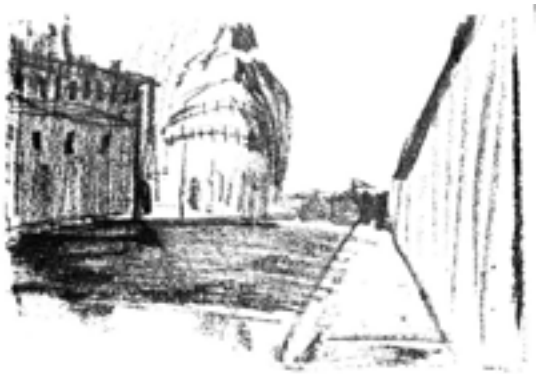
AP tiene el mérito de iniciar con sus textos polémicos la renovación del campo disciplinar, abriendo los debates que preceden la visita de Le Corbusier en 1929 y el movimiento de la arquitectura blanca de la década del treinta. Las propuestas de AP pueden interpretarse en términos de *traducción*[1], es decir como una reinterpretación de los principios del movimiento moderno internacional a la luz de los problemas específicos que se plantean los arquitectos y comitentes locales. Su arquitectura se caracteriza por partidos compactos y trazados de geometría regular.

Los conflictos entre la tradición y la innovación los resuelve interpretando en clave clásica las doctrinas de la nueva arquitectura, en consonancia con las características del Movimiento Moderno argentino que antepone la opacidad a la transparencia, la tradición a la tabla rasa.[2] Su acción se desenvuelve en el contexto de los movimientos de renovación pictóricos, culturales y en proximidad a los grupos católicos. A diferencia de otros contemporáneos suyos como Antonio Vilar o Wladimiro Acosta, AP adopta una interpretación de la modernidad más estética que social y clausura, casi totalmente después de los años treinta, sus proyectos experimentales.

Sin embargo, sus propuestas iniciales de regularización de partidos tradicionales así como los "tipos" de inmueble urbano y de casa suburbana, que condensan su producción posterior a los treinta, muestran que su arquitectura se inscribe en los procesos de racionalización edilicia porteños, que él mismo constribuyó a constituir con sus textos de difusión de la arquitectura del Movimiento Moderno.

A lo largo de su trayectoria, es posible diferenciar varias etapas, si bien sus modalidades compositivas se constituyen en los años treinta y no se alteran con posterioridad.

La primera etapa corresponde a su período formativo e incluye los textos y proyectos realizados como estudiante (Melancolía y Nuevos vientos).



AP egresa en 1921 de la escuela de

[1] Katzenstein, Ernesto, "Algo más sobre los treinta", Revista de la Sociedad Central de Arquitectos, N° 144, Buenos Aires, 1987.

[2] Liernur, Jorge Francisco, "Moderna, Arquitectura", en Liernur, Jorge y Aliata, Fernando, Directores, Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en la Argentina. SCA, Buenos Aires, 1992.

Arquitectura de Buenos Aires, donde recibe los fundamentos académicos en el Taller de René Karman. El viaje de posgraduación (que efectúa conjuntamente con Ernesto Vautier entre 1921 y 1923) despierta su interés por la pintura y la producción de las vanguardias artísticas europeas (El viaje).

El año 1924 marca un punto de inflexión en su carrera, cuando inicia su trayectoria como arquitecto y crítico de arte. Esta segunda etapa se caracteriza por los desafiantes artículos y los proyectos experimentales que desarrolla en sociedad con Vautier. Se trata de una serie de ejercicios de estilo (A la manera de E Esprit Nouveau, A la manera de Tony Garnier, Experimentación) donde AP reelabora las teorías de la estética aprendidas durante su viaje europeo. Por medio del debate, intenta ocupar un espacio en el campo arquitectónico porteño, entablando polémicas con los "americanistas"[3] y con las figuras institucionales consagradas. Durante ese período construye sus primeras obras (Experiencia).

La tercera etapa se desarrolla durante la década del treinta. En esos años viaja a EUA, sus artículos revelan una actitud menos polémica y sus obras le otorgan trascendencia.

[3] Molina y Vedia, Juan, "Prebisch y el racionalismo posible", Dos Puntos, Buenos Aires, jul. 1983.

A través de vinculaciones con personas de prestigio y funcionarios municipales, obtiene sus primeros encargos de magnitud. En ese momento consagra las modalidades de diseño que signan su arquitectura (A la manera de Le Corbusier, La Planta tipo para la casa suburbana, La fachada tipo para el inmueble urbano, El Obelisco, El Cine Gran Rex).

La cuarta etapa, "de construcción y desencanto" o "modernidad gris", tal como la denominan Juan Molina y Vedia y Fabio Grementieri[4] respectivamente, marca las últimas décadas de su producción, cuando conjuntamente con sus roles institucionales construye numerosos edificios que rio alcanzan la calidad y la trascendencia de sus intervenciones iniciales (Balance y Melancolía).

Melancolía y nuevos vientos

Al igual que su compañero de facultad Ernesto Vautier, Prebisch es un estudiante

[4] Grementieri, Fabio, "Alberto Prebisch. "La declaración de la modernidad", en "Sección Maestro de la Arquitectura", revista del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, N° Tercer Trimestre de 1994.

destacado. Los trabajos de ambos son premiados y publicados tempranamente en la **Revista de Arquitectura.**[5] Ambos reciben su formación dentro del Taller de René Karman. Este profesor francés junto con René Villeminot- arriba al país en 1913 con el objetivo de organizar el taller de Composición en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. En sus cursos pone énfasis determinante en el estudio de la racionalidad de la composición formal, los trazados compositivos regulares y la consideración de la dimensión funcional. Karman retoma los principios de Guadet, cuyo tratado es editado en 1908. En las modalidades de enseñanza que adopta es permeable a las propuestas del *Art Nouveau y* más tarde al Neocolonial, como lo prueba su participación en la elaboración de los proyectos para el Plan de la Comisión de Estética Edilicia en 1925.

Esa apertura linguística, en consonancia con una formación de cuño académico, sustenta la hipótesis de Grementieri acerca de "la moderación de sus discípulos (de Karman) más vanguardistas: Alejandro Virasoro, Ernesto Vautier, Fermín Bereterbide, Carlos Vilar, Jorge Bunge o Alberto Prebisch, cuya arquitectura se caracterizará por una modernidad atenuada, fundamentada en la austeridad formal y la recatada expresión de las audaces soluciones técnicas;"[6] A este rasgo formativo sería preciso sumarle las particularidades del contexto donde se desempeñaban estos arquitectos. Una sociedad porteña resistente a la experimentación y a las nuevas formas promovidas por la arquitectura moderna.

Estos conflictos se manifiestan en el primer texto publicado por Alberto Prebisch: "La cúpula."[7] El artículo da cuenta de la angustia que suscitan en AP y en los artistas de su generación las transformaciones de la modernidad. El peligro de pérdida de las tradiciones y el intento de recuperarlas por la búsqueda de lo clásico, de los valores inmanentes del arte. El texto relata las sensaciones que le provoca la cúpula de la catedral de Córdoba, "su silueta atormentada y ensoñadora sobre el añil intenso del cielo" bajo el fuerte sol estival. Las formas de la cúpula condensan para el joven autor la historia de la arquitectura: "fortaleza medieval", masa imponente de "sabor incaico", con arcos acoplados "de indudable origen románico", de reminiscencias mudéjares en los capiteles de las "esbeltas columnitas apareadas", "netamente hispánica" en su conjunto. Pero el relato de la placidez y el "hondo espiritualismo" que transmite la arquitectura, está atravesado por

[5] "Concurso de Estudiantes de Arquitectura Revista de Arquitectura, N° 23-24, jun.-jul 1919, pp. 4-10; Vautier, Ernesto, "Púlpito de Basílica del Santo Sacramento", Revista de Arquitectura, mar.-abr. 1918, p. 35; "Estudio de Artista", Revista de Arquitectura, ene-feb. 1920, p.7.

[6] Grementieri, Fabio, "Alberto Prebisch....", op. cit.

[7] Prebisch, Alberto, "La Cúpula" , Revista de Arquitectura, N° 26, jul. 1920, pp. 11-12

la melancolía de su inminente pérdida, inexorable y definitiva frente "al sordo rumor de los vientos renovadores que pasan impetuosos arrastrando en su furia el monjil recato de los claustros abovedados (..) y trayendo en sus ondas los ideales nuevos, para sustituir a los viejos ideales sustentados por los graves fundadores." El autor, anhela fervientemente el cambio, "luchamos para que se realice (el paso de las corrientes de pensamiento) en la necesidad ineludible, humana, de la evolución." Sin embargo, a través de las líneas de AP acecha la sensación de la pérdida: "el progreso ha de dejarnos siempre, en lo más profundo del alma, una escondida melancolía."

El viaje

Esta disyuntiva entre el peso de la tradición y la necesidad de innovar se resolverá parcialmente durante su viaje de posgraduación, cuando con su compañero Vautier encuentran en el activo debate europeo muchas respuestas y sobre todo nuevos interrogantes. En París se vinculan con los movimientos artísticos de la primera posguerra y el grupo de pintores argentinos, Butler, Basaldúa, Spilimbergo, que se convertirían luego en compañeros de su ruta intelectual en la Argentina.

Pintores y arquitectos participan de los debates suscitados por numerosas exposiciones realizadas en las principales ciudades europeas. Entre 1922 y 1924 la galería Van Diemen de Berlín presenta la gran exposición de arte ruso, en Italia se abre la Bienal de Monza (que devendrá la Bienal de Milán), los arquitectos del grupo *De Stül* exponen sus trabajos en 1932 en la Galería de *L' Effort Moderne* dirigida por Léonce Rosemberg, en tanto Le Corbusier presenta en el Salón de Otoño de París su Ciudad Contemporánea para Tres Millones de Habitantes y la gran maqueta de yeso con la casa Citrohan para ser fabricada en serie. Esta multiplicidad de imágenes, sumada a las nuevas teorías y a las publicaciones periódicas la primera versión de Vers **une architecture** (1923) y la publicación de **L' Esprit Nouveau** (que se edita a partir de 1920) proporcionaban los temas de debate en las sobremesas parisinas de Montparnasse, donde se reunían los jóvenes artistas.

Durante su estadía en Europa toman contacto personal con André Lothe (pintor cubista y crítico de arte que albergaba en su *atelier* a los jóvenes latinoamericanos) y con autores consagrados como Valéry, Faure y Borissavlievitch, que publicaban sobre estética, filosofía e historia del arte fundamentando teóricamente el arte nuevo. Paul Valéry y Tony Garnier serán objeto de reportajes, que AP publicará a su regreso.

Revisando esos autores en forma sumaria, es posible dibujar algunos de los hilos de la trama de ideas que *a-posteriori* fundan las ideas

de AP.

Valéry publicaba **Eupalinos o el Arquitectos,**[8] obra por encargo que sistematizaba escritos anteriores,[9] donde desarrolla la idea del arte como construcción, como operación del espíritu, adjudicando un rol determinante a la arquitectura. Las cualidades clásicas de "utilidad", "belleza" y "solidez" serían los caracteres que harían de la obra de arquitectura la expresión más completa del universo artístico, por su capacidad de responder a los requerimientos del cuerpo, del alma y del mundo, condensados en la formalización y la geometría del proyecto.

Los boletines de *L' École Spéciale d' Architecture* y las páginas de La Construction Moderne publicaban los principios de estética de la arquitectura de Borissavlievitch.[10] El profesor, discípulo de Victor Basch, construía contemporáneamente una estética científica de la arquitectura intentando articular los factores subjetivos y objetivos que intervienen en la apreciación del arte. En sus textos, que se pretenden superadores de las teorías de Worringer sobre la abstracción, aúna los avances de la psicología, la fisiología del ojo y el análisis del objeto. El tema de la forma y su percepción tendrá un correlato en la composición geométrica y modulada que adoptan los pioneros del Movimiento Moderno. En el contexto de esa problemática Le Corbusier desarrolla sus "trazados reguladores" y con posterioridad diseña el Modulor, que tendrán una influencia determinante en la obra de AP.

Desde la historia del arte, Elie Faure ponía el énfasis en el estudio de los "ritmos colectivos" que suceden a los individualismos artísticos, donde la arquitectura se concibe como la manifestación suprema que marca el pasaje de la expresión individual de unos pocos a la expresión colectiva[11] Faure (que se ve a sí mismo como un sucesor de la historia del arte de Taine) sostiene que el arte atraviesa la vida social y es a la vez la imagen sensible de la sociedad de una época y un ideal social emergente de una cultura. Los conceptos de

[8] Valéry, Paul, Eupalinos o el Arquitecto, Colección de Arquitectura, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia, 1993. La primera edición de este texto aparece en 1921, en Architectures.

[9] Valéry publica "La Paradoxe sur l' Architecte", en la revista Ermitage, 1891, "Introduction á la Méthode de Leonardo da Vinci", 1895 y "La Soireé avec M. Teste", 1896.

[10] Borissavlievitch, A., "Découverte de la perspective optico-physiologique", Bulletin de l' École Spéciale d'Architecture, París, 1923; "L´architecture art du temps", Construction Moderne, N° 34, 1923. Sus estudios se condensaran en Les Théories de L' Architecture, de Payot, París, 1926.

[11] Los textos de Faure, eran publicados en L' Esprit Nouveau y en La Cité. En esta última revista se editan los textos, que consultaron Prebisch y Vautier: R.V, "Elie Faure, Ses enseignements philosophiques de l' Art" y Faure, Elie, "Architecture et Individualisme", en La Cité, Architecture, Urbanisme, Art public, revue mensuelle beige, N° 9, Bruselas, sep. 1921.

"serie" y de *standard* le deben a autores como Faure los fundamentos teóricos que permiten incluir el arte moderno como un nuevo jalón dentro de la tradición artística.

Estas son algunas de las teorías estéticas en danza en el medio europeo donde AP se forma como crítico de arte, que Le Corbusier tuvo el enorme mérito de sintetizar, simplificar y difundir. AP intentará una cruzada similar a su regreso, reelaborando y dando a conocer en Buenos Aires los resultados de su aprendizaje en Europa durante los fértiles años de la posguerra.

Ejercicios de estilo

El regreso de su viaje en 1924 marca el inicio de un período de intensa producción.

Además de elaborar el proyecto de La Ciudad Azucarera, durante ese año publica un texto sobre el escultor Antoine Bourdelle[12] (profesor de Pablo Curatella Manes encargado de la confección de la estatua de Alvear que se instala en Buenos Aires en 1927). En esos años, también escribe críticamente sobre el americanismo, redacta el Catálogo de la exposición de Petorutti[13] y se incorpora al grupo martinfierrista.

Su imagen pública de pionero del arte nuevo se dibuja durante los años veinte, mediante el debate. AP abre un triple frente de polémica: con las instituciones del Arte, con aquellos arquitectos d su generación de opiniones contravertidas y contra los arquitectos consagrados que detentan el poder institucional.

A lo largo de sus críticas de arte de AP, se opone constantemente a las obras expuestas en los Salones de Bellas Artes, decadente y repetitiva. Sus antagonistas principales son las instituciones: la Academia, la Comisión Nacional de Bellas Artes (presidida entre 1921 y 1931 por Martín Noel) y los Salones Nacionales, que en conjunto asumen el rol de asegurar los rumbos estéticos de la producción, poniendo el énfasis en un nacionalismo tradicionalista.

En esa línea de debates, en las páginas ofrecidas por la **Revista de América** pelea con el arte oficial y los neocoloniales, cuestionando sus búsquedas identitarias. En su artículo, apunta sus dardos a la ambigüedad de la noción de "América" contrapuesta a la tendencia de

[12] Prebisch, Alberto, "El escultor Emilio Antonio Bourdelle", **Revista de Arquitectura,** nov.1924, p. 419.

[13] Prebisch, Alberto, **Exposición Petorutti**Catálogo de la exposición inaugurada el 13 de octubre a las 17 con una conversación de Pablo Rojas Paz en el Salón Witcomb, Florida 364, Buenos Aires.

universalización inevitable del arte y la literatura. Replica las críticas que se esgrimen en torno de los fundamentos extranjeros de sus propuestas, argumentando que toda su generación, incluidos los "americanistas" están profundamente marcados por la circulación mundial de doctrinas y experiencias. "¿Acaso el mismo Sr. Galvez, no ha encontrado fuera de su país los elementos de su obra más solida? Nadie podrá negar la marcada influencia barresiana del Solar de la Raza", afirma provocativamente. Sobre esa idea, desarrolla sus opiniones: "El mejor indicio de la personalidad ausente o floja es la constante obsesión de la personalidad. (...). La verdadera personalidad encuentra *fatalmente* la influencia necesaria." Una de sus frases, revela con precisión la particular percepción de lo nacional que AP comparte con sus compañeros de ruta: "Para mí el artista verdaderamente americano lo será a pesar suyo, sin saberlo (...) La voz de nuestros antepasados hablará en nuestra obra, a pesar nuestro."

Asimismo, AP debate con los arquitectos, que bregan por un arte nuevo y se resisten a adoptar las formas de la era de la máquina, sin responder a las exigencias que imponen los tiempos. En una carta abierta a un anónimo arquitecto modernista, publicada en las páginas de la **Revista de Arquitectura,** Christophersen, critica los excesos modernos argumentando que el "nuevo estilo" es el producto natural de una evolución. Desde esa posición, el consagrado arquitecto, defiende el valor de las tradiciones disciplinares, rescatando la validez de los principios de armonía y belleza como uno de los temas más difíciles de enfrentar, proponiendo una gestión de tiempos largos. AP responde, con una irónica carta, utilizando esa ocasión privilegiada para difundir su visión sobre estos nuevos problemas y ridiculizando la enseñanza académica. La polémica de AP vs. Christophersen,[14] uno de los bastiones de la Sociedad Central de Arquitectos, pone de manifiesto que más allá de las ideas, las peleas, de tono personal y agresivo, apuntan también al corazón del campo de la disciplina.

En efecto, entre 1924 y 1930, AP escribe numerosos artículos críticos donde va depurando y adaptando ideas tomadas de múltiples referentes, en una suerte de ejercicios de traducción, que apuntan sus municiones contra el campo disciplinar

[14] Gutman, Margarita, "Duelo de titanes: polémica Prebisch-Christopheresen", Sociedad Central de Arquitectos, **100 años de compromiso con el país,** SCA, Buenos Aires, 1993, p. 122-123. (transcripción de la polémica).

instituido.

A la manera de L' Esprit Nouveau

En la forma de presentación, al igual que sus comentarios sobre los Salones de Bellas Artes, los textos de arquitectura que publica AP (en colaboración con Vautier) en el **Martín Fierro** intentan impactar al lector.

Los fundamentos de su grupo de referencia, no son aquellos de los "artistas del pueblo" ni del arte social. El blanco de sus críticas será el arte nacional consagrado por las instituciones (entendido como motivo folklórico) que frena la innovación estética y el desarrollo de un proceso de construcción de un arte local genuino. Sus textos de defensa apasionada o de crítica corrosiva son pretextos para exponer principios valorativos. Su carácter vanguardista consiste en una escritura desafiante y polémica. Más que un interés por educar al público "cuyas ideas sobre la belleza canonizada le impide entregarse a una verdadera sensibilidad que permita captar las nuevas formas de expresión que impone el espíritu de la época", intenta provocar y suscitar el debate. La provocación era una actitud compartida con los redactores del **Martín Fierro,** cuyo manifiesto expresa desprecio por el público con lenguaje explícito: "frente a la impermeabilidad hipopótamica del "honorable público". Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático que momifica todo cuanto toca (..).[15] Algunos miembros del grupo, más moderados como Evar Méndez, intentarán "orientar a la juventud, dar unidad al movimiento poético y educar al público, formando lectores aptos para las obras nuevas y futuras."[16] Sin embargo, puede decirse que los autores de la publicación y AP adoptan conductas desafiantes y poco pedagógicas.[17]

El recurso utilizado por AP, consiste en diseñar una página a partir de imágenes y fotos provocativas inspiradas en las modalidades de comunicación de **L' Esprit Nouveau** que imponen una visión instantánea de lo nuevo y permiten diferen-

---

15 "Manifiesto de Martín Fierro", en revista **Martín Fierro,** Año IV, edición facsimilar, p. XVI. (Los textos del **Martín Fierro** citados así como sus números de página corresponden a la edición facsimilar publicada por el Fondo Nacional de las Artes en 1995)

16 Méndez, Ever, "Rol de Martín Fierro en la renovación poética actual", revista **Martín Fierro,** N° 38 Año IV, 26 feb. 1927.

17 En este punto, Beatriz Sarlo sostiene la hipótesis de la falta de interés pedagógico del grupo, vs. otras argumentaciones tales como las de María Lucía Bastos Kern.

ciar inmediatamente lo correcto de lo incorrecto.

Las ideas a transmitir son sumarias. Esencialmente se trata de mostrar la superioridad de las formas que emanan de la racionalidad ingenieril o industrial, sin concesiones sentimentales y respondiendo a los genuinos requerimientos de los tiempos contraponiéndolos a la ornamentación forzada y sensiblera propia de tradiciones perimidas.

En "Fantasía y Cálculo"[18] las oposiciones se trazan entre dos pares. Por un lado, el puente de St. Pierre de Vauvray (construido por Freyssinet) y la pasarela decorativa del Rosedal. Por el otro, entre una bañera "de resultado estético positivo" y una consola Luis XV de "resultado estético nulo." La argumentación es breve, las "exigencias del cálculo" y la producción industrial en serie se acercan más a la creación pura, racional y estética que las vanidosas pretensiones del artista de hacer arte, con su fantasía individual de buen gusto caprichoso. "El ingeniero libre de la obsesión estética gracias al cálculo que le impide toda fantasía, ha alcanzado sin embargo un resultado de belleza sorprendente, mostrando al artista el verdadero camino."

En "Hacia un nuevo estilo"[19] AP y Vautier reiteran las oposiciones publicadas en L' Esprit Nouveau traduciéndolas a temas porteños y aprovechan para denostar la arquitectura ecléctica que se construía en la época. En este caso el Partenón es contrapuesto al Pasaje Barolo (en **Vers une architecture** era el remate de un rascacielos americano) y el teatro griego del balneario municipal se opone a los silos de la Dársena Norte (construcciones exhaustivamente reproducidas en el libro de Le Corbusier). Los autores afirman que "es absurdo todo intento de rejuvenecer viejos estilos, que un nuevo método de construcción exige formas nuevas y que no se puede forzar impunemente una estructura adaptándola a las arbitrarias exigencias de un estilo cualquiera."

"Arte decorativo, arte falso"[20] apunta sus dardos contra la Exposición de Arte Decorativo de París. En la página opone el taller de decorados de Perret, cuya "estructura se manifiesta en su pureza", y el "resultado falso" del Pasaje Güemes donde lo esencial es "el adorno". De igual modo el Packard se antepone valorativamente a la decoración inadecuada del Grand Palais de París pues, "donde hay arte verdadero no hay necesidad de decoración" y lo que hace falta en arte "es la bella desnudez antigua o medieval."

Después de esta primera serie los artículos,

[18] Prebisch, Alberto, "Fantasía y Cálculo", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, N° 20, Año II Buenos Aires, 5 ago. 1925, p. 141.

[19] Prebisch, Vautier, "Hacia un nuevo estilo", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, N° 21, Año II Buenos Aires, 28 ago. 1925, p. 151.

[20] Prebisch, Vautier, "Arte decorativo, arte falso", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, Año II, N° 23, Año II, Buenos Aires, 25 sep. 1925, p. 167.

Vautier y AP abandonan el recurso de ridiculizar la producción disciplinar asumiendo un formato más propositivo que crítico. Por un lado, muestran la serie tipológica y el *standard*[21] como resultantes de una larga selección. Se alude a un "estilo funcional y orgánico obtenido gracias a un paulatino ajuste entre forma y el fin perseguido."[22] Como ilustración se presentan las murallas de Carcassone en tanto producto de la necesidad de seguridad y vigilancia, la habitación árabe y los piñones flamencos como una respuesta directa a los rigores del clima. La secuencia histórica remata con una imagen de la Villa Vaucresson de Le Corbusier que se presenta como ilustración ejemplar de los nuevos *standards* y las nuevas soluciones a adoptar. Una argumentación similar se utiliza para las exigencias en el diseño del mobiliario.[23]

En "Como decíamos ayer"[24] y en "¿Arte decorativo?"[25] se incluyen imágenes sobre objetos heterógeneos. En el primer texto, el hangar de un dirigible, un escritorio, un teléfono, un bidet y el "techo jardín" de la casa La Roche (1923) responderían a necesidades genuinas y no hacen ninguna concesión sentimental a la tradición. En el segundo, se presentan artículos industriales como la lamparita eléctrica y el radiador para mostrar "(que) la perfección dentro de la utilidad y la economía crean objetos carentes de pretensiones artísticas pero de discreta presencia, como cuadra a los buenos servidores." El corolario de la argumentación de Vautier y AP apunta a definir el estilo cómo resultante de una larga selección operada sobre el ajuste entre la forma y la función.

Al igual que las críticas de arte, estos artículos del **Martín Fierro,** ponen la mira en tres problemas centrales: a) la autonomía entre el arte y la naturaleza; b) la relación entre el arte y los requerimientos actuales (que obligan a incorporar los métodos y las formas derivados de la producción industrial) y c) el rechazo de las formas y los contenidos académicos que permiten rescatar de la tradición sólo lo inmanente, es decir los valores racionales de lo clásico.

---

[21] Prebisch, Vautier, "El "standard", base del estilo arquitectónico", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, N° 25, Año **II** Buenos Aires, 14 nov. 1925, p. 183.

[22] Prebisch, Vautier, "¿Arte decorativo?", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, N° 33, Año III, Buenos Aires, 3 sep. 1926, p. 251.

[23] Prebisch, Alberto (atribuible a), "La arquitectura y el mueble", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, N° 30 y 31, Año III, Buenos *Aires, 8 jul. 1926,* p. *227.*

[24] Oliverio Girondo, "Cuidado con la Arquitectura", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, N° 24, Año II, Buenos Aires, 17 oct. 1925, p. 173.

[24]Prebisch, Vautier, "Como decíamos ayer...", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, Números 27 *y* 28, Año **III,** Buenos Aires, 10 may. 1926, p. 201.

[25] Prebisch, Vautier, "¿Arte decorativo?", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, N° 33, Año III, Buenos Aires, 3 sep. 1926, p. 251.

Con respecto del primer problema, el Catálogo de Petorutti publicado en 1924 se inicia con un epígrafe de Paul Valéry tomado de Eupalinos o el Arquitecto donde alude a un arte con leyes propias y no como "doble de seres conocidos." A partir de allí AP propone establecer una nueva relación entre arte y naturaleza. Ya no se trata de imitarla, sino de construir el hecho artístico a su manera. "La nueva pintura es un arte de concepción. Al ejecutar su obra el artista se diviniza, construye un mundo nuevo. No se limita a remedar la naturaleza en sus creaciones. Hace como ella: crea formas nuevas."[26] En la crítica de arte este concepto es exhaustivamente utilizado para denostar los cuadros que aún conservan el valor naturalista o de réplica de la realidad, sin resolver la unidad plástica, el color y las formas en los límites materiales de la obra, argumentos centrales que esgrime en sus críticas a los salones de Bellas Artes. El ataque apunta los motivos "folkloricos" y por elevación a las instituciones oficiales. En el ámbito de la arquitectura cuestiona la repetición de las formas tradicionales que no da lugar a la innovación, al hecho artístico autónomo. La necesidad de una actualización estética por medio de la investigación formal conduciría a la emergencia de los nuevos lenguajes. En sus escritos, AP argumenta que esa insurrección aparente contra la naturaleza funda la nueva concepción estética, que respondería a una "nueva sensibilidad."

En cuanto al segundo problema, AP plantea la necesidad de adecuar la obra de arte a las nuevas condiciones de vida. En este terreno también se manifiestan sus controversias con los criterios artísticos que tratan de rescatar los valores nacionales de la tradición. La voluntad artística esbozada por AP, "se opone a los ciegos adoradores del pasado que no admiten en nuestra época industrializada la posibilidad de una estética original." La realidad transformada por la racionalidad de las técnicas, requeriría de otras respuestas. En los términos de Valéry, que AP cita en una entrevista: "todo debe marchar de acuerdo con la época, así el automóvil y el poema deben guardar, forzosamente, una sutil relación oculta. Yo lo

[26] Prebisch, Alberto, **Exposición Petorutti**...op.cit.

deseo ardientemente, y creo lógico esperar que la disciplina científica inducirá a los artistas a seguir su ejemplo. El orden y el acatamiento a ciertas exigencias técnicas y utilitarias (que tienen sus correlativos en la literatura y el arte en general) deben ser respetados escrupulosamente. No existe arte sin renunciamiento, sin subordinación, sin acatamiento a ciertas exigencias técnicas y utilitarias..."[27]

A partir de esta argumentación, AP fundamenta el concepto de estilo. **"Toda** manifestación artística es una consecuencia del espíritu de la época. (...). Cuando la conciencia estética de una época está formada aparece el estilo de esa época (...). Volver a la tradición es hacer que la obra de arte producida en **una** época este de acuerdo con la naturaleza íntima de esa época."[28]

Para AP el **dilema entre** tradición e innovación (el tercero de los problemas planteados) presenta sin embargo múltiples aristas. Siguiendo a Valéry y al Le Corbusier de **Vers une architecture,** Vautier y AP tratan de resolverlo mediante la búsqueda de los valores inmanentes de lo clásico: "cada época busca su equilibrio. Los historiadores del arte llaman clásica a la obra de arte en la que este equilibrio armónico se encuentra realizado. Pero ellos limitan el clasicismo a una época determinada y la realidad se encuentra aprisionada dentro de esta estrecha definición limitativa. Toda época busca realizar ese acuerdo, ese equilibrio, busca un clasicismo, su clasicismo."[29] La búsqueda de ese equilibrio, de esa concordancia entre el tiempo y el arte se vincula a la voluntad, en el sentido que le otorgara Worringer: "para la nueva ciencia del arte (...) se ha podido siempre lo que se ha querido."[30] Esta búsqueda intelectual de clasicismo, resolvería las tensiones entre la expresión individual (vinculada a la sensibilidad tradicional y superflua que es preciso abandonar) y los valores colectivos - vinculados a las nuevas circunstancias productivas-tal como lo desarrollaban las teorías de Elie Faure. Lo "colectivo" se vincula a los conceptos de "serie" y "tipo", resultado de una obra humana depurada, seleccionada, simplificada..."[31] Sin embargo, en el contexto de esta argumentación que prioriza lo colectivo sobre lo individual, en AP está ausente el énfasis en la dimensión social del arte característica de los movimientos europeos.

La elaboración de las nuevas ideas toma cuerpo en sus textos, que explicita o implicitamente entablan sus controversias con las ideas y sus portadores los representantes del *establishment*. De este

[27] Prebisch, Alberto, "Dos Horas con Paul Valéry", **Revista de América,** 1924, p. 23.

[28] Vautier, Ernesto, Prebisch, Alberto, "Ensayo de Estética Contemporánea", **Revista de Arquitectura,** Buenos Aires, 1924.

[29] Prebisch, Alberto, "Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, N° 5 y 6, Año I Buenos Aires, 15 jun. 1924, p. 35.

[30] Vautier, Ernesto, Prebisch, Alberto, "Ensayo op.cit.

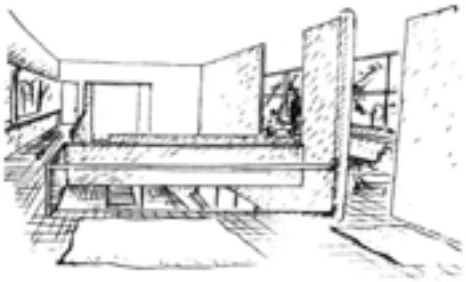
[31] Ibídem, p. 416.

modo, va constituyendo un espacio propio dentro del campo profesional. AP, no dictará cátedra para arquitectos y se instalará como profesor en la Escuela de Bellas Artes, más permeable a los nuevos lenguajes.

A nivel de su obra, la presentación de un proyecto urbanístico experimental fue su entrada en escena en el ámbito arquitectónico porteño.

A la manera de Tony Garnier

El trabajo de La Ciudad Azucarera, resulta premiado en el Salón de Bellas Artes de 1924. La **Revista de Arquitectura** lo publica junto con el ensayo "Estética Contemporánea", cuyo textos delata la autoría de AP. La revista **Martín Fierro** publica una pequeña ilustración de la planta, en tanto Prebisch, que comenta con dureza el resto de la muestra pictórica, se excusa por no ser el crítico de su propia obra. La revista belga 7 **Arts** también da cuenta del proyecto, elaborado parcialmente durante el viaje europeo.[32]



La Ciudad Azucarera condensa muchas de las discusiones contemporáneas sobre la ciudad. Sus autores viajan a Europa en un momento de intenso debate urbanístico y regresan a Buenos Aires cuando aún resuenan los ecos del Congreso de la Habitación (1920) y del Congreso Panamericano de Arquitectos (1923), en tanto los diarios publicaban numerosas notas sobre esos temas. Mientras se exhibía el proyecto de Vautier y AP, se organizaba la Asociación de Amigos de la Ciudad (presidida por el Arq. Prins) y la Comisión de Estética Edilicia convocada por el Intendente Alvear en 1923 redactaba el Proyecto Orgánico. Asimismo, la Municipalidad de Buenos Aires abría concursos de vivienda que afectaban vastos fragmentos de ciudad. Es en ese contexto de fervor urbanístico, donde es preciso ubicar la presentación de ciudad en Tucumán.

El proyecto es otro de los ejercicios de estilo de este período y se inspira directamente en La Ciudad industrial de Tony Garnier, que AP califica de "obra clásica: de unidad y estilo."[33] AP y Vautier traducen el proyecto creando un producto conceptualmente diferente más allá de sus aparentes semejanzas.

[32] Estas informaciones fueron aportadas por Daniel Schávelzon, sobre la base de las entrevistas que realizara, durante la década del ochenta, con Ernesto Vautier.

[33] Prebisch, Alberto, "Un innovador de la Arquitectura: Tony Garnier", diario **La Nación, 18** jul. 1927.

Tony Garnier diseña la "Ciudad industrial" en la Villa Médici, durante su estadía como Premio de Roma de la Academia de Bellas Artes de Paris (1901-1904). Conjuntamente con el ejercicio académico obligatorio (en su caso trabajará sobre la casa de Cicerón en Tusculum) imagina el proyecto de ciudad, condensando las ideas contemporáneas. Los trazados urbanos y más globalmente los temas de la ciudad eran preocupaciones que Garnier compartía con otros jóvenes académicos como Jaussély (que confecciona el Plan de Barcelona en 1904), Henri Prost o Eugéne Hénard (que desde 1902 publica sus estudios sobre circulación). Estos arquitectos, que fundaron en 1912 la Sociedad Francesa de Urbanistas, incursionaban en el estudio de las funciones económicas, las modalidades de gestión y las formas de resolver los desajustes sociales propios de la ciudad moderna.

Las planchas dibujadas por Tony Garnier en su estadía en Roma se publicaron, corregidas y aumentadas, en 1917. En 1920, **L' Esprit Nouveau** reproducía el proyecto de Garnier. El mismo año se editaba **Les Grands Travaux de la Vine de Lyon** (1920), que daba cuenta de la amplia acción de modernización de la ciudad de Lyon llevada a cabo por el alcalde Herriot con el aporte técnico de Garnier. Los mataderos de *La Mouche* (1906-1932) y el barrio *Etats-Unis* (iniciado en 1924) son visitados por AP, quien efectúa un reportaje al célebre arquitecto para publicarlo a su regreso.

Los principios de La Ciudad Industrial de Garnier, centrados en la función económica de la ciudad como factor de desarrollo en sentido amplio, son retomados por AP y Vautier. Para Tony Garnier "la mayoría de las ciudades nuevas fundadas a partir de hoy tendrán su origen en motivaciones de carácter industrial."[34] También La Ciudad Azucarera "responde a las necesidades que acarrearía la explotación de la riqueza tucumana en vista de su máxima eficiencia."[35] Ambos proyectos *ex-novo* recuperan experiencias anteriores. Garnier localiza su ciudad imaginaria en el sudeste francés, donde se implantaban desde el siglo XIX numerosos conjuntos habitacionales construidos por y para la industria. En forma simétrica, la propuesta de AP, se localiza en su provincia natal, donde las empresas de la extracción de la caña de azúcar construyeron los poblados azucareros, para asegurarse la mano de obra. Ambas ciudades son de

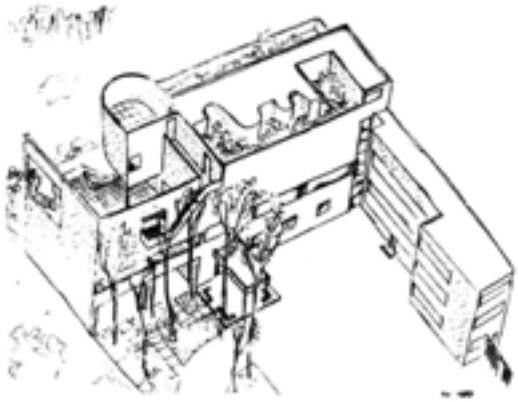
[34] Garnier, Tony, **Une cité industrielle, Etude pour une construction des villes,** 1917.

[35] Vautier, Ernesto y Prebisch, Alberto, "Ensayo ...", op. cit., p. 414.

carácter productivo, no administrativo; consideran la proximidad de las materias primas y se insertan en redes fluviales, viales y ferroviarias que aseguran el transporte de personas y mercaderías. De acuerdo a los principios saintsimonianos, la concepción de ciudad subyacente es la de un núcleo de producción, de progreso y de difusión de riqueza en todas sus dimensiones.

Sin embargo, las propuestas de Garnier y de Prebisch-Vautier no son propuestas utópicas. Ambas responden a un programa arquitectónico preciso, destinado a satisfacer las necesidades materiales y morales del individuo. Las experiencias habitacionales filantrópicas y del patronato industrial capitalizadas por estos proyectos reflejan la intención de plasmar proyectos realizables. Los planos de conjunto, cada uno de los barrios y las viviendas, son dibujados en detalle, configurando un producto disponible para set ofertado a comitentes potenciales como los empresarios o las municipalidades reformistas. En este sentido difieren de las formulaciones de la ciudad ideal -como la futurista de Sant' Elia (1914), donde el dibujo tiene aún valor onírico-y de los esquemas de tabla rasa corbusieranos.

Las diferencias conceptuales entre el modelo de Garnier y su traducción residen en su base ideológica. Garnier participa activamente de los grupos socialistas que anima Emile Zola, quien en la inflexión del siglo publicaba sus novelas sobre un nuevo orden social. Siguiendo esos principios, la ciudad del francés carecía de ámbitos institucionales de control (Iglesia, Policía, Tribunales) y estaba centralizada en torno de un espacio comunitario, lugar de encuentros de una sociedad auto-organizada en torno al trabajo. Las inscripciones que ilustran sus edificios públicos, tomadas del texto Travail (1901) de Zola, aluden al programa saintsimoniano que proponía la producción y el progreso como medios para alcanzar el bienestar colectivo. Esta vinculación de socialistas y reformadores con arquitectos no era privativa de Garnier sino que era habitual en el medio francés donde las ideas del urbanismo se formalizaron hacia 1908 en una de las Secciones del Museo Social de París.



La versión de Vautier y Prebisch no responde estrictamente a las ideas comunitarias. Concretamente, el proyecto tiene una plaza de carácter administrativo que centraliza el conjunto y una plaza religiosa que abre lateralmente. La torre del reloj, retomada en su expresión modernista

de La Ciudad Industrial, preside la ciudad a la manera de una torre de Iglesia, jerarquizando y alterando el sentido del conjunto, respecto de su modelo original. Una de las innovaciones que introduce apunta a la diferenciación de zonas funciona que plantea, jerarquizando los equipamiento separando industria y residencia. El *zonning* manifiesta su doble dimensión, tanto en "funcional", separando actividades, como formal, asegurando el carácter, en términos académicos, de cada sector."[36] En la ciudad de Vautier se reitera este esquema, la idea de ciudad como organismo, cuyas funciones diferencia deben articularse en un conjunto. La metáfora de la máquina es retomado para la justificación del *zonning*: "el conocimiento perfecto de las diferente piezas que han de coordinarse para integrar el inmenso mecanismo que constituye la ciudad." No obstante, en la década del veinte la zonificación ya no es una novedad. En efecto, la urgente necesidad de distinguir áreas funcionales fue de las conclusiones del Congreso de la Habitación y una de las propuestas programáticas del Plan la Comisión de Estética Edilicia.

En cuanto al partido adoptado, La Ciudad Azucarera se estructura sobre tres zonas. Un área usinas, una zona residencial y grandes extensiones sin edificación (previstas para la explotación agrícola *y* los equipamientos *extra muros* tales como cementerios, campos de deportes, establecimientos para distribución y depuración de aguas, etc.). El área de usinas se aísla, separada por la estación de cargas, un garage colectivo de autobuses y camiones y una arboleda de 100 metros, previendo un crecimiento modular hacia el Sur. El conjunto es organizado con una red vial de cuatro niveles: avenidas de acceso, calles de circulación, de habitación, y callejones *cul de sac* para jardines y recreo de niños.

La planta de conjunto se inscribe en un rectángulo con eje desplazado que descarta la simetría. La resolución de los edificios, con *pilotis,* techos planos y en hormigón, lo aproximan al proyecto de Garnier, si bien la resolución de las unidades -plantas y fachadas- tiene semejanzas importantes con el conjunto habitacional de Frugges elaborado contemporáneamente por Le Corbusier. Cuatro "tipos" de vivienda implantados en lotes de treinta metros según la orientación de las calles, se escalonan con retiros.

El emplazamiento es plano "al pie de una

[36] Vautier, Ernesto y Prebisch, Alberto, "Ensayo ...", op. cit., p. 414.

eminencia natural del terreno". Allí, sin obstáculos, intentan liberarse de las resoluciones pintoresquistas: "hemos huido como de mala cosa de esa preocupación del pintoresco arbitrario y rebuscado que caracteriza al urbanismo germano de Camilo Sitte y Cía. El pintoresco nada tiene que ver con el arte[37], afirmaban. En este punto los autores manifiestan el histórico debate porteño en torno de la cuadrícula. Por un lado, sostienen la necesidad de "una disposición racional de las calles", de un espíritu ordenado y limpio, propio de las líneas rectas pero, por otro, se oponen a las manzanas cuadradas, como "forma burocrática que tiraniza el funcionamiento urbano." Cuestionar la cuadrícula refleja el rechazo de las formas tradicionales de construir la ciudad. Sin embargo, el proyecto conserva aún los escalonamientos y articulaciones volumétricas que aseguran la multiplicidad de visuales, la variedad de los espacios y conservan la unidad edilicia del lote.

Una vez más, tradición e innovación presentan fronteras difusas. El conjunto trata de resolver arquitectura y ciudad en un proyecto unitario, retomando uno de los principales aportes al debate urbanístico de Tony Garnier. Asimismo, considera los nuevos materiales y formas constructivas. Sin embargo, el conjunto es dominado por el cementerio, que condensa simbólicamente los valores del pasado. "Situado en un terreno irregular y aislado de la población, con su capilla y su crematorio, domina la ciudad desde la eminencia en que se encuentra, en cuyo punto más alto, el monumento a los muertos recuerda a los vivientes sus antepasados."[37]

En La Ciudad Azucarera se leen numerosos puntos de contacto con los modelos de referencia, no obstante se trata de un producto con particularidades propias, donde se proyectan los temas que en Argentina eran percibidos como problemas urbanos. El núcleo distintivo se sitúa en su propuesta de una modernidad no laica, donde las tradiciones, implícita y explícitamente, gobiernan el conjunto.

Experimentación

Entre 1924 y 1930, además de La Ciudad Azucarera, Vautier y AP llevan a cabo una serie de propuestas experimentales sobre temas diversos. Entre los proyectos cabe citar el Museo de Bellas Artes de La Plata, presentaciones en exposiciones y concursos así como la construcción de una serie de casas.

En 1927, elaboran un proyecto del Museo de Bellas Artes de La Plata. Se trata de una composición simétrica, con un acceso centralizado de doble altura, sobre un cuerpo principal ligeramente avanzado que se encuadra por dos alas laterales. Los autores

[37] Vautier, Ernesto y Prebisch, Alberto, "Ensayo ...", op. cit., p. 415.

ponen el énfasis en la respuesta funcional y en el sistema técnico y estructural utilizado. La novedosa iluminación cenital para las salas consiste en una cámara difusora de luz, abastecido por ventanas laterales que se inspira en diversos edificios industriales y en el "Museo Winterthur" (Suiza). Esta solución se manifiesta directamente en la fachada, con un ático de ventanas recedidas y un nivel alto ciego. En las plantas inferiores, la estructura de hormigón permite ensanchar las aberturas, apenas separadas con pequeños pilares sobre los que se ubica una hilera de esculturas. Según su autor: "La larga hilera horizontal de ventanas da a la fachada el verdadero carácter de un Museo, carácter que se desprende de la sujeción lógica de las exigencias particulares del edificio."[38] El diseño del edificio tiene muchas coincidencias con dos de los esquemas presentados en el concurso para la Galería Nacional de Bellas Artes de Praga que comenta Van de Velde en 'L' Architecture en Tchéco-slovaquie."[39] Del proyecto de Roskot toma la resolución del ático, en tanto el ordenamiento general de la fachada y la planta reinterpretan el partido adoptado por Kubicek, Mezera y Pecanek. Ambas propuestas son tributarias de la tradición neoclásica signada por el Museo Altes (1824) proyectado por Schinkel para Berlín.

El resto de los proyectos experimentales de este período se centran mayoritariamente en el estudio de unidades y conjuntos habitacionales.

El Conjunto de casas de rentas en Belgrano, proyectado para el padre de Vautier, es presentación en el Salón de Arquitectura y comentado Oliverio Girondo.[40] Asimismo, sus planchas exhiben **en** la Exposición organizada durante visita **de Marinetti.** En esa ocasión, la Asociad de **Amigos del Arte,** incluye las obras de Vautier y AP conjuntamente con pinturas de Petorutti, Xul Solar y Nora Borges. AP critica el carácter restringido de la muestra, afirmando en las páginas del Martín Fierro que las obras de Butler, del Prete, Tapia y de arquitectos como Bereterbide y Alejo Martínez, "hubieran acrecentado" eficazmente el valor demostrativo de esta exposición cuyo objetivo era presentar una manifestación del arte de vanguardia."[41]

[38] Prebisch, Vautier, "Un proyecto de Museo de Bellas Artes", **Revista Martín Fierro,** N° 37, Año IV, Buenos Aires, 20 ene. 1927, p. 293.

[39] Van de Velde, Henry, "L´Architecture en Tchéco-slovaquie", **La Cité. Architecture.Urbanisme, N° 1,** Vol. 5, oct.-nov., 1924.

[40] *"Una excepción que,* por lo *insólita, merece subrayarse, es la de los* arquitectos Vautier y Prebisch. Discípulos de Loos, Perret, Le Corbusier -precursores del nuevo estilo arquitectónico- (a fines del siglo pasado ya el primero marcaba el camino)- ambos saben que un estilo no nace por generación espontánea, ni por un esfuerzo individual, sino debido a un proceso lento de compenetración con la vida, y de la utilización racional de los elementos que brinda el esfuerzo colectivo; lo cual no implica en lo más mínimos, que el arquitecto no revele su personalidad -como la ha revelado siempre- en el empleo o la comprensión de uno o varios elementos arquitecturales". Oliverio Girondo, "Cuidado con la Arquitectura", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, N° 24, Año II, Buenos Aires, 17 oct. 1925, p.173.

[41] Prebisch, Alberto, "Marinetti en los Amigos del Arte", revista **Martín Fierro,** Segunda Época, N° 30 y 31, Año III, Buenos Aires, 8 jul 1926, p. 219 y 221.

Ese mismo año recibían el segundo premio en el Concurso Municipal de Casas colectivas económicas en Chacharita ("Conjunto Los Andes") bajo el seudónimo "Ultra." El programa exigía tres tipos de departamentos y una serie de servicios comunes -lavaderos, talleres y locales comerciales, a desplegarse sobre una manzana completa. A diferencia de "Beta" (el proyecto ganador de Bereterbide que conserva la morfología de la manzana) Vautier y AP diluyen la trama tradicional y parten la manzana con un trazado de bloques, jardines y calles peatonales. La única concesión a los límites de la manzana tiene por objetivo resolver sus irregularidades. Para ello, los departamentos de cuatro habitaciones se ubican en un extremo de las tiras. Los bloques constituyen una serie repetible con posibilidades de crecimiento ilimitado. Los autores descartan los *redents* y las articulaciones adoptadas en proyectos anteriores. El único recurso para marcar el ritmo de las barras son los accesos alternados y la disposición de las entradas al conjunto, en una solución que elude la axialidad.

A diferencia de La Ciudad Azucarera, que conservaba aún la división de lotes y la articulación plástica de las volumetrías, este conjunto se plantea como una forma de intervención sobre la ciudad en franca ruptura con la forma urbana tradicional.

En estos proyectos experimentales, Vautier tuvo un rol protagónico, en la medida que los continúa sólo o con Bereterbide durante los treinta, en tanto AP los clausura luego de terminar su sociedad, a excepción de una propuesta de Iglesia que presenta en 1933.

En efecto en el Primer Salón de Arquitectura Moderna, realizado en Buenos Aires en 1933,42 AP presenta un proyecto religioso, que contrasta con una amplia gama de trabajos sobre viviendas colectivas y centros comunitarios (temas hegemónicos de las propuestas del Movimiento Moderno). Los dos únicos proyectos de iglesia son aquellos que elaboran en co-autoría Rodríguez Reilly y Ocampo y el de AP. La maquette de éste último, presentaba un conjunto de nave con claustro, equilibrado por una torre lateral (similar a la iglesia esbozada en su propuesta urbanística de 1924) donde prima el interés

por la composición de los volúmenes cúbicos.

Según la revista **C.A.C.Y.A** se trata de "la concreción austera, rígida, del espíritu franciscano, todo humildad y renunciamiento." Dicha publicación celebra la presencia de la arquitectura religiosa en el Salón con el objetivo de desmentir el carácter frío y materialista que se le adjudica a la arquitectura moderna. Este comentario, es coincidente con el mismo AP, quien en sus discursos trató de despegar su arquitectura de una posición política de izquierda. "No me agradaría (afirmaba AP en 1931) que se me achacase una inexistente propensión a adherirme a los errores del materialismo histórico para interpretar los fenómenos estéticos.[42] La preocupación de AP consiste en negar una interpretación de la nueva arquitectura como respuesta a causas económicas que apuntan a "empequeñecer (su) trascendencia espiritual reduciéndola a un mero accidente económico, dominado y presidido por la técnica y la industria."[43] Ese impulso por enfatizar en la "voluntad espiritual de expresión," da cuenta de esa nueva arquitectura no-laica que encarna AP y que condensa muchas de las posiciones adoptadas durante los años treinta, cuando los gobiernos conservadores devienen uno de los ejecutores principales de obras modernas. Asimismo, en estas proposiciones de AP, se traza una aproximación con el ideario de los arquitectos neo-coloniales. De hecho, las frases citadas de 1931, son extraídas de un texto donde AP polemiza con **La machinolatrie de Le Corbusier.**

Experiencia

Paralelamente a estos proyectos experimentales, a lo largo de los cuales AP pone a prueba sus ideas, responde a una serie de encargos particulares para Tucumán y Buenos Aires, estos últimos en conjunto con Vautier. Globalmente, en estas obras iniciales se manifiesta un intento de regularización de los partidos tradicionales en conjunción con fachadas organizadas con elementos compositivos del repertorio clásico y neocolonial.

Una de las primeras obras de AP es una casa individual en Tucumán, construída en 1925, donde reinterpreta el patio de la casa colonial. El tramo central de la planta remata con una galería con arcadas sobre un patio flanqueado por una tira de servicios y el muro ciego del garage. La implantación en el terreno, los retiros laterales el acceso con un porche de arco y el living-room recedido, manifiestan una volumetría "pintoresquista" depurada.

En una composición menos tensionada, AP diseñó la sede de la Compañía Fénix del Norte. Localizada en su provincia natal, la

[42] "El primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea", revista **C.A.C.Y.A.,** oct. 1933.

[43] Prebisch, Alberto, "La Nueva Arquitectura. Conferencia pronunciada por el Arq. Alberto Prebisch en el desarrollo del 1er. Salón Anual Estudiantes de Arquitectura", **Revista de Arquitectura,** 1931, p. 33.

planta baja de locales y los pisos altos con departamentos, remite directamente a las soluciones típicas de la "casa chorizo de esquina", propias de las ciudades de cuadrícula. Habitualmente, la ristra de habitaciones del frente obligaba a instalar los servicios hacia el interior, en los espacios residuales liberados por los pequeños patios reglamentarios. En su adaptación, AP dibuja una planta neta con una organización en tira de los servicios y espacios comunes (escaleras, circulaciones, cocinas y baños). En la fachada se alternan tramos simples, dobles y triples, articulados por pilastras de doble altura que enfatizan la verticalidad de las vidrieras de la planta baja, apenas atenuado por el remate y el revestimiento de mármol negro del basamento

La obra de mayor magnitud de este período es el Mercado de Abasto, encargada por la Intendencia de Tucumán. El edificio fue resuelto en su totalidad en clave neocolonial. El patio central rodeado por arquerías dobles de ladrillo blanqueado, con pendientes de tejas coloniales, claustro, en torno del cual se distribuyen lo y oficinas es atravesado por un eje de circulaciones vehiculares, signado por dos portales grandes dimensiones, que marcan la simetría los frentes.

En la casa de renta de la calle Cramer que proyecta junto con Vautier, el frente es un "diecio chesco" con basamento de *pierre de taille* con tres alzadas de desarrollo, delimitadas por una cornisa del piso alto que oficia de remate. Por detrás de fachada de "estilo", la distribución de la planta es rigurosa y modulada, revelando uno de las rasgo característicos de la arquitectura de AP. En todos los casos, los partidos adoptados de plantas compactas, conviven con referentes estilísticos vinculados al carácter y al destino de cada uno de los edificios: la casa individual; la compañía de seguros, neoclásica; el mercado de abasto, neocolonial y la casa de rentas, Luis XIV Es probable que los comitentes tuvieran rolo determinantes en estas resoluciones, si se piensa que estas obras son elaboradas durante los veinte, mientras AP inicia sus críticas a los estilos descalifica al neocolonial y escribe los ya comentandos alegatos de vanguardia en las páginas de las publicaciones porteñas.[44]

Sin embargo, estas obras no son anacrónicas. Ponen de manifiesto las dificultades que plantea diseñar arquitectura nueva en la década del veinte, con los métodos y las imágenes mentales tributarias de la formación y sin suficientes referentes construidos. A eso cabe sumarle la férrea

[44] Ver en este mismo CH9 el texto sobre Angel Guido de Alberto Nicolini y Bibiana Cicutti.

oposición del medio y de los comitentes que encargaban las obras. Las obras presentadas forman parte de este ciclo experimental de trabajos, que se interrumpe en la década de 1930, cuando Prebisch proyecta la casa para su hermano, el economista Raúl Prebisch y disuelve su sociedad con Vautier.

A la manera de Le Corbusier

La casa para su hermano (1930) y la casa de Vicente López (1937) pueden ser leídas como la culminación de los ejercicios de estilo del período inicial. Estas obras tienen una fuerte impronta corbusierana al tiempo que revelan los rasgos principales del diseño de AP: modulación y regularidad.

Las revistas de arquitectura la presentan como "Casa Moderna en Belgrano" y ponen el énfasis en la implantación una casa compacta que libera gran parte del lote para la terraza y el parque-y en la carencia de ornamentación. Amancio Williams describe con nostalgia "su sobriedad y la dignidad que fluía" de la casa de su vecindario. "La recuerdo como flotando en el aire con sus blancas franjas horizontales que separaban a otras huevas y oscuras de cristal. Una noble y recta terraza, también blanca, jugaba en el aire frente a la casa sobre el verde suelo del jardín. No tenía adornos ni molduras."[45] Williams recupera de la casa los rasgos corbusieranos, que consagran a AP como uno de los pioneros de la corriente racionalista en nuestro medio.

En efecto, el pabellón Citrohan presentado en 1922 y su versión construida para la exposición de la Weissenhoff de 1927 fueron los principales referentes de la casa en Belgrano. Sin embargo, el análisis comparativo, en la versión de Ernesto Katzenstein, ilumina las diferencias de tratamiento espacial entre el original corbusierano y la versión local de AP.

El acceso diseñado por Le Corbusier en Sttutgart, con la sala de máquinas, "un verdadero Léger corpóreo", se contrapondría al clásico vestíbulo de Luis María Campos al que Kazenstein alude caricaturalmente como "un casto radiador rubricado por un estante de mármol y un espejo." Del mismo modo, el crítico apunta a las soluciones que borran las tensiones espaciales propias de la obra corbusierana. La doble altura que en el modelo original permitió una chimenea *exenta, es redaborada* en un espacio tradicional

[45] Williams, Amancio, "La Arquitectura de Alberto Prebisch", en V. Ocampo, H. Butler, y A. Williams, **Alberto Prebisch. Monografías de Artistas Argentinos,** Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1972 p. 47.

que articula en continuidad el prolijo escritorio y la terraza, muy *alejado de las resoluciones escultóricas* del maestro francés.

Idéntico razonamiento puede efectuarse sobre la casa de Vicente López (1937). La obra cumple en una primera lectura con los cinco puntos canónicos, si bien estructura y cerramiento se aúnan y se carece de la cualidad de fluidez espacial en el interior. En efecto, los *pilotis* coinciden con los muros y la estructura es sistemáticamente disimulada por las carpinterías en tanto la distribución de los espacios no da lugar a una verdadera interconexión espacial.

El análisis de la obra permite identificar los núcleos característicos de la obra de AP, que suprime los sobresaltos vanguardistas del modelo, en una operación similar a la efectuada por Bustillo en la casa de Victoria Ocampo. Los ejercicios de estilo, le permiten la reelaboración, estudiar en una permanente operatoria de traducción.

En estas primeras etapas, entre la experimentación y la experiencia, entre los saberes aprendidos y la práctica profesional, AP va construyendo una arquitectura con rasgos propios.

La planta tipo para la casa suburbana

Las obras de Luis María Campos y la de Vicente Lopez, constituyen dos ejemplos paradigmáticos de casa suburbana, que responden de *toutes piecès* a sus pautas de diseño. La "lectura" interpretativa sobre los modelos corbusieranos y centro europeos pudieron desplegarse en esas casas donde los comitentes y los terrenos ofrecieron amplias posibilidades. Muchos de esos principios de diseño, serán aplicados en la amplia gama de casas suburbanas, aunque no siempre alcanzan la misma calidad de diseño.

AP construirá viviendas unifamiliares caracterizadas por un trazado modular que organiza la totalidad de los espacios: un partido compacto (o en L en los casos de parcela estrecha o edificio exento) y servicios agrupados. La distribución de las plantas, si las parcelas lo permiten, se inscriben dentro de un cubo cuyas secciones articulan estructura y distribución funcional. En esa clave resolverá la casa de la calle Thames (1934), y las viviendas privadas de La Lucila (1941) y Martínez (1942). Las resoluciones son sumarias: cubierta terraza y o pendiente de tejas; muros de ladrillo a la vista o revoque blanqueado, y carpinterías *standard* En los casos de grandes superficies articula volúmenes a diferente altura, como en el caso la calle Rivera Indarte, en San Isidro (donde reconstituye un espacio-galería en tanto el garage y los servicios le permiten su habitual juego de volúmenes) y en su casa particular.

Estas viviendas deben incluirse en su búsqueda de regularidad y de serie, que sustituyen en AP a la experimentación en vivienda de interés social. Morfológicamente evaden lo singular y lo expresivo y forman parte del conjunto de "casas cajón" que van ocupando los loteos suburbanos.

La fachada tipo para el inmueble urbano

Desde las páginas de **Sur,** dirigida por Victoria Ocampo, AP continúa durante los años treinta su campaña propagandística por la nueva arquitectura. A diferencia de la década anterior, en este momento ya hay consenso entre los jóvenes profesionales acerca de lo que nueva arquitectura significa. La visita de Le Corbusier en 1929, la edición de nuevas publicaciones como **Nuestra Arquitectura** y el Salón de Arquitectura Contemporánea de 1933, contribuyeron a la difusión de las nuevas ideas.

Con este marco, los nuevos textos de AP, que desde 1932 participa en la redacción de la **Revista de Arquitectura,** son más reposados y didácticos. En la revista **Sur** escribe por pedido de Victoria Ocampo los comentarios sobre las conferencias de Le Corbusier y otras notas que ofrecen apoyatura doctrinaria a los comentarios generales de otros autores. En el proyecto cultural de **Sur,** la arquitectura es una de las dimensiones de la renovación artística, tal como lo prueban las notas de la propia directora. El clima de la revista, le aproxima a un ámbito intelectual que difiere en forma y fondo al de **Martín Fierro.** Este nuevo medio le proporciona otras posibilidades profesionales en un momento de mayor madurez como intelectual.

En 1933 viaja a Estados Unidos de Norte América, financiado por una beca de ICANA, cuyo objetivo es el relevamiento de museos y salas de espectáculos. A su regreso diseña un *auditorium* y una sala de conciertos de gran escala con muros ladrilleros. Simultáneamente participa con Juan José Castro y Victoria Ocampo del Directorio del Teatro Colón.

Victoria Ocampo le contrata para edificar varios inmuebles sobre solares construidos

con casas familiares. Este proceso de sustitución (casas solariegas por edificios de rentas) común en Buenos Aires, explica además las nuevas posibilidades que se abren para incorporar nuevos lenguajes e innovación tipológica en el espacio urbano de Buenos Aires. Esta dinámica se va acentuar con posterioridad a la legislación sobre propiedad horizontal (1948), y va a consagrar una cierta homogeneidad de los inmuebles urbanos entre medianeras.

En la distribución en planta de las casas de renta proyectadas, los esfuerzos de diseño de AP se trazan en el mismo sentido que en sus casas unifamiliares donde insiste en una regulación formal y distributiva por medio de una modulación estricta. En las parcelas anchas, organiza dos cuerpos (frente y contrafrente) de modo que las circulaciones, los servicios y los patios de aire y luz se ajusten a una geometría regular (Chile 1368, 1935, Tucumán 689, 1936). En los casos de parcela reducida típico problema de Buenos Aires. AP opera sobre un solo cuerpo, agrupando circulaciones y servicios. Estas operaciones de diseño, no son privativas de AP y se pueden observar en las resoluciones de casas de renta de Sánchez, Lagos y de la Torre y Dourge. Globalmente, marcan importantes diferencias de diseño respecto de las primeras generaciones de edificios en altura, que conservaban aún los meandros y los espacios intermedios tributarios de los *petits hotels*.

Los primeros encargos para Victoria -el edificio de departamentos de la calle Chile (1935) los *ateliers* de la calle Tucumán 689 (1936) y la casa de rentas vecina (1937)- le permiten concebir también una fachada tipo "para el inmueble urbano." Esta se estructura sobre un basamento blanco y una alzada de ladrillo con ventanas planas. Los dos edificios más destacados de esta resolución de fachada son los *ateliers* de Tucumán 689 (con una planta similar a la utilizada por el estudio de Sánchez, Lagos y de la Torre en la calle Tres Sargentos), cuya doble altura les permite obtener una proporción de ventanas que aligera la fachada y un edificio de propiedad horizontal sito en Libertador 846 (1955). En este último caso, la recova obligatoria de doble altura permite una modulación de la fachada que se beneficia con el espacio perspectivo que proporciona la avenida. La fachada ladrillera, es utilizada también los tres inmuebles de oficinas diseñados para el Banco Hipotecario, localizados en San Martín 685 (1949), y en Paseo Colón 329 y 533 (1950-1951).

En este conjunto de obras iniciadas en la década, cabe mencionar el interés de Victoria, que en la contratación de AP, articula intereses patrimoniales con aspiraciones culturales. En 1935, la señora Ocampo clamaba desde la revista Sur por la necesidad de una *standarización,* replicando los propósitos de Gropius. "La arquitectura

moderna no es un capricho personal de algunos arquitectos, como tan bien lo dice Gropius, ni esa cosa a la moda, sospechosa por mezclarse en ella los *snobs*. Es una transformación inevitable, importante y sintomática que ganará lentamente terreno: todo un estilo de vida que cambia." AP, en conjunción con su comitente, podrá avanzar en sus intentos de racionalización edilicia.

Paralelamente, va a proyectar otros edificios, de planta racional y elementos compositivos tributarios de "los luises" en la fachada. Así en la esquina de Larrea y Berutti (1935), en Av. Alvear 1831 (1950) AP recurre a la *Pierre de taille* para el basamento, a los balcones a la francesa (con balaustrada y o reja metálica) y a las molduras que marcan el "desarrollo" de las alzadas de revoque blanco. Los "remates" se resuelven con los balcones-terraza permitidos por los retiros reglamentarios.

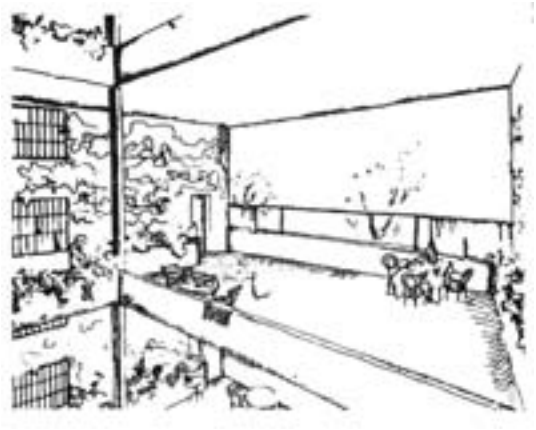
Al igual que sus obras en su provincia natal, Tucumán, construídas en la primera etapa de su trayectoria, estas casas de renta estarán ausentes de los estudios críticos, en la medida que suponen una desviación del itinerario moderno de AP. Caben varias interpretaciones. Una lectura tradicional aduce que lo moderno es un estilo más dentro de los repertorios de los arquitectos.

Pero, considerando el caso de AP, se impone lectura más matizada del complejo proceso racionalización constructiva urbana, donde ben acordar arquitectos y comitentes. Si bien arquitectos tiene premisas certeras en referee a los nuevos lenguajes (es el caso de AP) para clientes, los elementos compositivos clásico aun aislados, se asocian con signos de status, valorizan la construcción especulativa. Entonces podría suponerse que la variedad de soluciones adoptadas se vincula con las exigencias de los versores inmobiliarios y a la demanda de los futuros ocupantes.

Con o sin "ornamentación," las casas individual de departamentos de AP se incluyen en los procesos de racionalización constructiva de los treinta, que sus textos y proyectos contribuyeron a constituir.

El Obelisco

Según Fabio Grementieri, el viaje a los EUA dejo su impronta en la resolución del Obelisco, y posible que esa importante travesía americana haya influido en ciertos aspectos de la resolución formal, en la que se perciben aún las "resonancias" del Plan urbanístico de Washington.



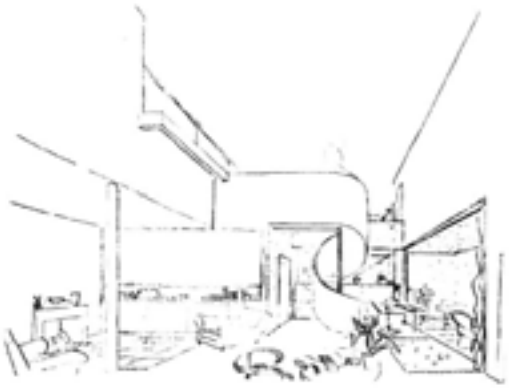
Sin embargo, la idea original del Obelisco pertenece a un funcionario amigo de AP:

Atilio dell' Oro Maini, Secretario del Intendente de Buenos Aires, Mariano de Vedia y Mitre.

El 4 de febrero de 1936, AP recibe una nota confidencial invitándolo a reunirse con el Intendente para intercambiar ideas sobre la posibilidad de "erigir en el centro de la plaza un obelisco." Según informa la nota, dell' Oro Maini "se lo propuso al Intendente (que lo) ha recogido con todo entusiasmo." La carta contiene otros datos: "Indudablemente no será posible construir un verdadero monolito al estilo oriental, es decir de una sola pieza; pero como no deseo por ello abandonar el proyecto (...) quisiera (...) pedirle su inteligente opinión para mejor realizarlo."[46] Es decir que en la iniciativa original ya estaban planteadas las pautas programáticas del proyecto, pues no sólo estaba esbozada la imagen del Obelisco sino los alcances del impacto urbano que se esperaba de él.

La Plaza de la República era una de las piezas del vasto plan de obras públicas encarado por el gobierno de Justo para los festejos del aniversario de la fundación de Buenos Aires. En dicho contexto, la operación Obelisco apuntaba a consolidar un nuevo centro. Principalmente, contribuía al desplazamiento de la ciudad hacia el Norte. El ensanche de Corrientes y la terminación de la diagonal Norte, creaba un foco que quitaba peso al eje histórico de la Avenida de Mayo.

[46] Atilio dell' Oro Maini, Moreno 1944, Carta a Alberto Prebisch, Archivo AP.



La ley Luro de 1912, autorizó las expropiaciones para la Avenida Norte-Sur, previendo dos *rond point* (uno en la intersección con la Avenida de Mayo y otro en la intersección con Corrientes). Iniciar el mega proyecto con el nuevo monumento marcaba la nueva relación de fuerzas que se intentaba imponer. En ese sentido, fué el puntapié inicial para la apertura de la Avenida Norte-Sur, cuya construcción comienza un año después, según la variante *park way*.

El Obelisco era uno más entre los múltiples emprendimientos imaginados para los festejos de 1936, debía construirse en tiempo récord y clausurar un viejo debate en torno al monumento adecuado. Desde fines de la década del veinte, las Sociedades Sanmartiniana, Belgraniana, etc, se disputaban el derecho a la construcción de un monumento alegórico en dicho emplazamiento. El Intendente y su Secretario (con el apoyo de la Oficina del Plan de Urbanización) tenían, sin embargo, otros planes respecto de las imágenes identificatorias para una ciudad moderna.

AP aceptó inmediatamente el encargo, resolviéndolo con prontitud. Diseñó un conjunto centrado en la Plaza de la República, rodeado con una línea uniforme de fachadas. La propuesta era coherente con los proyectos de centros cívicos que se dirimían durante los treinta, inspirados en las premisas del *civic art*, versión renovada del arte urbano decimonónico. Los conjuntos de plazas que proyecta la Comisión de Estética Edilicia (1923-1925), los múltiples proyectos de Centros Cívicos que se presentaron en el Primer Congreso de Urbanismo y se debaten en otros ámbitos, compartían estas filiaciones. Los conjuntos monumentales y los ejes jerárquicos de viaria, eran previstos como instrumentos para la reorganización y cualificación del centro. La preservación del valor cívico y alegórico de monumentos y edificios apuntaba a despertar los sentimientos de pertenencia e identidad de la comunidad frente a las pérdidas resultantes del ambiente metropolitano.

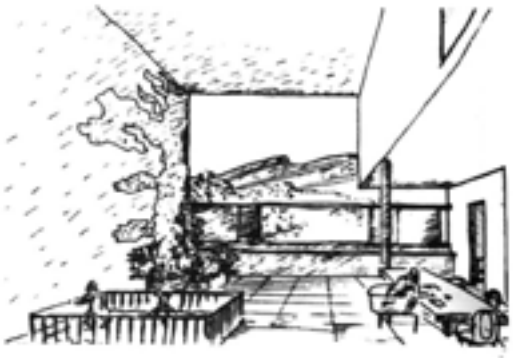
El espacio imaginado por Prebisch (una muralla de edificación que continuaba las alturas reglamentarias de las diagonales) se acercaba más al planteo barroco que a las propuestas lineales y abiertas para centros cívicos sobre la Av. Norte-Sur de los proyectos elaborados en 1932 y 1933 por Bereterbide y Vautier. El conjunto comunicado a los medios periodísticos para dar a conocer el proyecto de la Plaza de la República, quedó eclipsado por la intensa controversia suscitada por el Obelisco propiamente dicho.

Hay tres puntos sobre los cuales el proyecto de obelisco suscitó la discusión: a) su "forma abstracta", pues contraría la tradición de valores simbólicos explícitos del Monumento; b) su estructura de hormigón revestida, pues se contrapone a los obeliscos tradicionales y monolíticos y a las premisas de "verdad" del Movimiento Moderno; c) su dimensión, pues se la percibe como excesiva.

AP justifica su obra con actitud desafiante: "debo decir que estoy completamente seguro del efecto final de mi obra y que ella por sí sola acabará con todas las objeciones", declarándose molesto por la enorme importancia que se le atribuye al proyecto. Contesta una por una todas las objeciones: "es un tanto extraño en una ciudad como ésta, de gente pacífica y tolerante, que ha visto sin pestañear la erección del edificio Barolo y del monumento a Cristóbal Colón, sin hablar de otros más." En cuanto a "la falsedad" del revestimiento, afirma que "esto revela un celo extraño en Buenos Aires, que es la ciudad de la piedra falsificada."[47] Sobre la misma línea argumental insiste: "la mentira sería simular un monolito."[48] Finalmente, justifica también la escala: "he aprendido en un reciente viaje a Norte América a odiar el sentimiento de *record* Se ha llegado a esa

[47] "El Ingeniero Alberto Prebisch Comenta las objeciones que se formulan a la Plaza de la República", diario **Noticias Gráficas,** 9 abr. 1936.
[48] Ibídem.

altura (...) por las dimensiones que tendrá la Plaza en el futuro."[49]



El proyecto, cuya obra se inicia inmediatamente, es apoyado incondicionalmente por los amigos de Prebisch y por los grupos de "vanguardia". Butler ("será hermoso y tendrá un significado (...) como la torre Eiffel"[50]), Macedonio ("significativo, no expresivo, agradable, no estético, sensorial, no emocionar[51]), ponen énfasis en la pureza de la resolución despojada y vanguardista, que necesitaba la ciudad. A Victoria Ocampo "le gusta porque le gusta", como escribe a AP en una carta en francés. Wladimiro Acosta lo felicita pero aprovecha la oportunidad para plantear sus disidencias con el comitente político. Abstracción, verdad, pureza, son los adjetivos que emplean sus defensores. Entre ellos se incluyen los conservadores de **La Fronda,** que apoyan la gestión municipal y acuerdan con la decisión: "La Plaza de la República tendrá un grandioso obelisco (...). Más acertado, más sencillo, más imparcial, imposible."

Las controversias y los problemas que se plantean durante la construcción no impidieron su inauguración en 1936, en ocasión de los multitudinarios festejos. El periodismo mostraba la iluminación nocturna reflejada en la Corrientes ensanchada, en su intento por impactar a la opinión pública. Los opositores, sin embargo, no se dejaban encandilar y apuntaban sus dardos hacia el Intendente y su equipo técnico, a quienes acusaban de dilapidar el erario público. Las tensiones alcanzaron un punto culminante en 1939 cuando el concejal Comolli propuso una ordenanza de demolición.

Entretanto, la sociedad porteña lo iba incorporando a través del humor gráfico, los modelos para armar del **Billiken** y los comentarios de las revista **Femina y El Hogar.**

AP tuvo la ocasión de recurrir a la polémica que en sus primeros años le permitió ocupar un lugar en los debates del arte y la

[49] Ibídem.
[50] "Tres opiniones sobre el obelisco", diario **Noticias gráficas,** 24 abr. 1936.
[51] Fernández, Macedonio, "Carta al autor obelisco", Columna. Revista de las **Grand Firmas de defensa de los grandes,** Año 1, di 1937.

arquitectura. La última cruzada de AP, la construcción del Obelisco, tuvo enorme repercusión en los medios que le otorgaron trascendencia al gran público.

El verdadero interrogante que plantea esta obra se refiere al proceso por el cual el discutido monumento se transformó en el símbolo de la ciudad moderna. Este proceso excedió largamente la labor de AP, aunque no deba menospreciarse su sensibilidad para interpretar y para defender con tozudez un proyecto de dimensión urbana que parecía condenado al fracaso desde sus inicios. En la frase crítica de Martínez Estrada, esta obra "representa la pujanza abstracta de todos y de nadie, blasón de ciudad cosmopolita sin alma ni carácter."

El cine Gran Rex

Cuando la virulencia del debate público en torno del obelisco se desplaza hacia la apertura de la Avenida Norte-Sur, AP finaliza el cine Gran Rex (1937), localizado en el nuevo corazón de la city. Acorde con la construcción del centro moderno de la ciudad que inaugurara la Plaza de La República y en franco contraste con el decorativismo alegórico del resto de los cinematógrafos vecinos, AP diseña una de sus piezas más depuradas. Según Bullrich, es la "obra con mayor vigor espacial de la década", apreciación sobre la obra en que coinciden la mayoría de las críticas.

El programa era complejo y moderno desde la partida. Contemplaba la realización de un complejo de sala de espectáculos, dos playas de estacionamiento para automóviles en el subsuelo y un bar a resolver sobre un lote de 46 metros de lado. La sala de espectáculos requería del plató, camarines, niveles para el movimiento de decorados, etc. La experiencia recolectada en EUA en ocasión de su viaje y el proyecto de *auditorium,* le proporcionaron una importante experiencia que puso en práctica para cumplir el encargo de Cordero, Cavallo y Lautaret, empresarios cinematográficos.

"Un cine es una sala, una pantalla y un hall", definirá AP muchos años después. Y es, en efecto, en torno de estos tres elementos que AP despliega la resolución de conjunto sin quiebres ni desajustes.

Por un lado organiza un vestíbulo de triple altura, circunscripto por las escaleras y sus barandas de tenue geometría, en una circulación perimetral. La irregularidad de la parcela, le obliga a desviar los ejes de la sala y el hall, logrando una sutil disimetría que agrega interés al tratamiento espacial. Una resolución tecnológica "de tensores forrados por camisa de hierro y símil-oro rellenada por cemento para evitar los efectos de la temperatura", diseñada por el Ing. Adolfo Moret, aseguraba la estructura de una vidriera de grandes dimensiones. Los tensores del frente ayudaban a soportar el peso del dintel de la entrada y la marquesina

colaborando en una transparencia total entre el interior y el exterior.

La fachada donde se reconoce la impronta de la modulación de AP en el trazado, es un plano liso de travertino sin lustrar, horadado con un ventanal suspendido y un espacio lateral previsto para publicidad. El frente refleja la estructura interna del vestíbulo y el *foyer;* a través de la cual desde la calle puede observarse el movimiento del público en escaleras, galerías y balcones.

Idéntica fluidez logra en el interior, donde el marco oval de la pantalla se continúa en una bóveda dividida con arcos de borde superpuesto, en una solución similar a la del Radio City de New York e inspirada en los principios acústicos de *Monsieur* Lyon de París." En los espacios entre arcos se resuelven la iluminación, la acústica -los vacíos permiten la absorción del sonido- y los conductos de ventilación artificial. Grandes estructuras de hormigón en voladizo sustentan las butacas en pendiente en tanto la cubierta es resuelta en hierro, material que permitió la velocidad constructiva y la solución de problemas técnicos. Los espectadores se ubican en 3.500 butacas, sobre tres niveles. Tal como informa la memoria técnica, "de acuerdo a la tendencia moderna" se suprimen los palcos.

A nivel de su diseño resuelve todos los problemas de la Arquitectura Moderna en cuanto a fluidez espacial, utilización de nuevos materiales, relación entre interior y exterior y supresión total de elementos decorativos. Las grandes líneas estructurales organizan la totalidad de sus espacios. El Cine Rex, será una de las realizaciones técnicas más publicitadas de la década. Es presentado en el **Boletín de Obras Públicas, La Ingeniería y C.A.C.Y.A,** que publican todo tipo de precisiones sobre sus detalles constructivos.1

Ese emprendimiento le abre la puerta para vil encargos de cines en el Interior: el Plaza de Tucumán (1944), el Victoria de Salta (1945), el (Gran Rex de Rosario (1947), el Atlas de Buenos A (1966). No obstante, ninguno de estos proyecto alcanzó la calidad del Gran Rex de Buenos

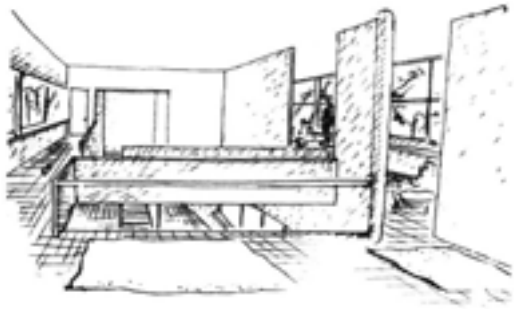
En 1941, proyectará El Emporio Económico planta libre, organizada sobre una trama de columnas y la fachada vidriada, resuelta con pinterías de madera, altamente sofisticadas, solvían los requerimientos de la gran tienda tratamiento de la ochava, donde las vidrieras separan del cuerpo del edificio, es una reinterpretación de la planta baja libre. No obstante, utilización de marcos y hojas de cedro, le imprimen opacidad a la fachada. Años más tarde, seriará con una fachada de hierro y vidrio un pequeño edificio entre medianeras, que el tiempo y los acondicionadores de aire no previstos, fu ron desdibujando.

Balance y melancolía

El último período de Prebisch es difícil de revisar. Por un lado, asume responsabilidades como Interventor de la Facultad en 1955, después de la Revolución Libertadora (nombrado por su amigo Atilio dell' Oro Maini) y en 1970, la intervención militar le otorgará las mismas funciones.

Su inclusión en la Universidad es como funcionario. AP nunca tuvo interés en desempeñarse como docente. En su conferencia de 1935 sobre la enseñanza de la arquitectura indica los problemas que atraviesan el aprendizaje, apuntando tanto a las inercias de la Academia como al de un cuerpo de profesores excesivamente teóricos, que carecen de suficiente ejercicio profesional. AP valoriza al máximo la práctica profesional y, a diferencia de sus contemporáneos con recursos familiares o propios, necesita del su trabajo como arquitecto para asegurar su subsistencia.

En 1960, asume como Intendente de la Capital bajo la Presidencia de José María Guido y desde ese puesto favorece la gestión del Plan Regulador e instala un servicio de comunicaciones con la comunidad altamente novedoso. Como delegado de la Academia de Bellas Artes colaboró en la confección de dicho Plan. AP se reconoce como un lego en urbanismo, pero implícitamente, los problemas de la ciudad estuvieron presentes en sus diseños de arquitectura. En un principio, presenta sus ideas en La Ciudad Azucarera (1924), cuestionando indirectamente los alcances del Proyecto Orgánico en elaboración. Durante la década del treinta transmite sus experiencias en EUA en relación a la necesidad de trazar un Plan Regulador, y está presente en los frustrados intentos iniciales de constituir en Argentina una filial del CIAM. Hacia los sesenta, su apoyo efectivo a las tareas del urbanismo las efectuará desde la Municipalidad.



Su producción de las últimas décadas, menos conocida, no presenta aristas remarcables. Con anterioridad hemos mencionado sus cines, casas de departamentos y edificios institucionales, a los que se suma una amplia gama de residencias suburbanas, que no presentan innovaciones respecto de una forma de diseñar consolidada durante los años treinta.

En las últimas entrevistas que se le efectúan pone de manifiesto cierta amargura respecto de la profesión. Como a toda la generación de pioneros, a AP le es difícil asimilar las transformaciones que conlleva la arquitectura de la segunda posguerra, que pone en cuestión las ideas básicas que fundamentaron su acción.

AP no rechaza la producción de los arquitectos pero en sus opiniones de 1967, se reflejan algunas de sus claves. La obra de Clorindo Testa suscita varias reflexiones de su parte: "con el Banco de Londres me ocurre lo que con la música de Wagner: no es como Mozart, Bach, Vivaldi o Bellini, el clima adecuado a mi confort espiritual pero, oyendo muchas veces Wagner interpretado con apasionada autoridad me he sentido como un corcho que se resiste a ser tragado por un remolino (...).Confieso que el inquietante Banco de Londres terminó por englutirme (...).[52]

Sus apreciaciones sobre Amancio Williams, de sentimientos contradictorios, revelan también un balance de su vida y su profesión: "Arquitecto puro y riguroso, su posición de intransigencia le ha impedido hacer la obra a que podía aspirar (...)[53]. Globalmente rechaza su idealismo que le obstaculiza pasar del diseño a la obra. "Todos los de mi generación (...) nos hemos visto muchas veces forzados a embarramos las alas: primero porque había que ganarse el pan cotidiano. Y la mejor manera de ganarlo, al menos para mí, que no sabría sembrar papas, es haciendo lo que uno sabe hacer. Creo, además, que la práctica del oficio, aunque eventualmente se ejercite en menesteres que contrarían nuestras mejores aspiraciones, es un aporte positivo que acrecienta nuestra experiencia práctica y sirve, llegado el caso -y el caso siempre llega- para movernos dentro de nuestro personal y auténtico quehacer. Nadando se aprende a nadar, decía Hegel (...)."[54]

Alberto Prebisch y la historiografía

Los estudios sobre AP se incluyen generalmente entre los estudios sobre el Movimiento Moderno en la Argentina que consideran a AP uno de los "pioneros" (junto a Vilar, Bereterbide, Vautier y Wladimiro Acosta) de la nueva arquitectura. Quizás sea por eso que, muy a menudo, su trayectoria se examina bajo el prisma de la crítica ideológica, particularmente durante los años en que el Movimiento Moderno era percibido como una réplica irreflexiva de "modelos importados" o como un indiscutible pionero de la renovación. La crítica interna de su obra es muy reciente.

El texto de Bullrich considera los textos y obras de AP "como una de las primeras

[52] "El obelisco famoso", **La Fronda,** 23 abr. 1936.

[53] "El Cine Teatro Gran Rex es un motivo de legítimo orgullo para la ciudad de Buenos Aires" **Boletín de Obras Públicas de la República Argentina,** 1937, p. 57.

[54] "Columnas de la juventud. Cuestionario a Alberto Prebisch", diario **La Nación,** 26 jul. 1967.

contribuciones a la arquitectura racionalista en nuestro medio."[55] Del mismo modo **La Arquitectura en la Argentina 1930-1970[56],** considera a AP "el principal difusor del ideario del racionalismo europeo. No obstante sus edificios merecen pocas líneas (es mencionada la Ciudad Azucarera, la Casa de Luis María Campos y el Cine Gran Rex, este último como "su mejor obra") y el análisis se asocia con las críticas formuladas al movimiento moderno local, concebido como un producto efímero, "de moda" y "audaz", reflejo del "snobismo" burgués. En ese sentido, se enfatiza la falta de trascendencia del ideario del Movimiento Moderno en la construcción de edificios Estado (derivada de una carencia de valores simbólicos e históricos) y se aduce su inadecuación en un país "que apasionadamente buscaba alejarse del cosmopolitanismo."

La controversia entre "lo propio y lo ajeno" persiste en un debate implícito que opone a Larrañaga y Katzenstein[57] en las páginas de la **Revista de Arquitectura.** Los análisis de la arquitectura "no ortodoxa" de Larrañaga se centraron en la producción de arquitectos "transgresores", que no se limitan a replicar modelos europeos. En respuesta, Katzenstein mostró que "nuestros arquitectos desvirtuaron los modelos originales y, apoyándose en esa traducción traidora, pudieron establecer las bases de una arquitectura propia". ¿Es adecuado plantear el dilema ortodoxia heterodoxia o conviene indagar, en cambio, sobre las modalidades de selección y adaptación?. El texto de Katzenstein responde implícitamente a la pregunta, con un fino análisis de dos casas de AP ya mencionadas. Muestra que ambas obras, si bien se inspiran en Le Corbusier, están atravesadas por resoluciones propias que responden a demandas específicas, que transforman el sentido original de "los modelos."

Desde otra perspectiva, tangente en muchos puntos con la argumentación de Katzenstein,

[55] Bullrich, Francisco, **Arquitectura Argentina Contemporánea,** Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1963, p. 21.

[56] Gutiérrez, R. y F. Ortiz, **La Arquitectura en la Argentina 1930-1970,** Separata de Hogar y Arquitectura, Madrid, 1975.

[57] Katzenstein, Ernesto, "Algo más ..", op. cit.

Liernur[58] cuestiona en 1985 la historia oficial del Movimiento Moderno en Argentina, mostrando la necesidad de revisar sus supuestos. El título de su texto es ilustrativo de su hipótesis sobre las características del Movimiento Moderno, que precisa en un artículo más reciente: "sólida, de volúmenes cúbicos elementales claramente articulados, de mínimas indicaciones decorativas, discreta, prioritariamente muraría, opaca, con voluntad de permanencia y tendiente a descuidar la materialidad a favor de la abstracción." Estos rasgos se aplican de *toutes pièces* a la arquitectura de AP.

A propósito del tema "creatividad", Jorge Sarquis[59] adjudica al proyecto de Ciudad Azucarera el valor de una inflexión, junto a otras manifestaciones que "contribuyeron a formalizar un debate en un medio con serias resistencias para aceptar lo nuevo". Ya en 1985, Sarquis[60] evaluaba la Ciudad Azucarera como una innovación, punto de vista sobre el cual cabría formular algunas disidencias de carácter histórico. La Ciudad Azucarera no fue una total innovación en el Buenos Aires de los veinte. Los planteos *ex-novo* de las ciudades jardín, de ciudades industriales, de barrios obreros eran conocidos y fueron la base de experimentaciones en el medio local.

El tratamiento de la obra de AP en la publicación de la FADU[61] y la revista Casas[62], es de carácter documental: presentan un redibujo cuidadoso de sus obras acompañados por textos originales, pero no se extienden en lecturas críticas.

Los tres textos monográficos disponibles sobre la obra de AP tienen por su parte un carácter muy diferente. La publicación de la Academia de Bellas. Artes[63] es una semblanza elaborada por sus amigos, que incluye la reproducción de su curriculum, sus escritos y obras ilustradas con fotos de Horacio Cóppola. Es la primera publicación destinada exclusivamente a AP, que se convirtió en la base de muchos trabajos posteriores.

Molina y Vedia[64] emprende una revisión de la obra de los protagonistas del Movimiento Moderno, intentando paliar "el apresurado y pretendido "entierro" de la arquitectura moderna" preparando una documentación útil para la tarea proyectual, según los procedimientos propuestos por Aldo Rossi y la *Tendenza*. Este autor periodiza la arquitectura de AP en términos de períodos "efervescente, polémico y productivo", de

---

58 Liernur, Jorge Francisco, "Moderna...", op. cit.

59 Sarquis, Jorge, "Creatividad", en Liernur, Jorge y Aliata, Fernando, Directores, **Diccionario Histórico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo** en la Argentina. SCA, Buenos Aires. 1992

60 Sarquis, Jorge, "Las condiciones culturales en la producción arquitectónica paradigmática de la modernidad en Buenos Aires. El ciclo nacionalista 1920-1930", (mimeo), Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1985.

61 Borghini, S, Salama, H y Solsona, J, **1930- 1950. Arquitectura Moderna en Buenos Aires,** Facultad de Arquitectura y Urbanismo Universidad de Buenos Aires, 1987.

62 VVAA, "Victoria Ocampo, Cliente, Alberto Prebisch, Arquitecto", **Casas,** N° 25, Bue nos Aires, mar. 1992, pp. 82-91.

63 Horacio Butler, Victoria Ocampo, y Amancio Williams, **Monografías** ...op. cit.

64 Molina y Vedia, Juan, "Prebisch y ...", op.cit.

"construcción" y finalmente de "agobio, desencanto y derrota".

Alejado de los debates operativo e ideológico, Fabio Grementieri[65] intenta un análisis interno de la obra de AP según un formato clásico de la Historia del Arte. Un examen del modo de resolución de sus proyectos y de la biografía profesional de AP le permite anudar sus interpretaciones. Paradójicamente, son las investigaciones sobre la arquitectura de la Academia, realizadas por Grementieri aquellas que le permiten abordar la crítica interna de la obra de AP vis-á-vis de su devenir artístico

La mayoría de las lecturas críticas ponen el énfasis en el período heroico y en sus obras paradigmáticas. Sin embargo, un análisis del conjunto de su obra abre matices. En nuestro texto, seguimos la línea de Katzenstein, formulando la hipótesis de la traducción, intentando mostrar como reinterpreta modelos internacionales a la luz de las problemáticas locales. Desde una experimentación inicial, cristaliza sus ideas en los años treinta. Punto importante porque AP como Bustillo no altera los rasgos esenciales de la arquitectura que "fija" en esos años.

De igual modo, intentamos mostrar su elaboración de "tipos" urbanos y suburbanos, donde se conjugan los procesos de modernización en la construcción y las ideas del movimiento Moderno que introdujo AP en los años veinte. Su obra se inserta en una ciudad que se transforma, que su tarea de propagandista ayudo a constituir.

Pero quedan muchas zonas en penumbra. Entre el conferencista infatigable y el arquitecto laborioso, entre el amigo soñador y el funcionario, su biografía abre más interrogantes que respuestas.

Todos los estudios marcan la necesidad de profundizar el repertorio de sus obras, sus modalidades compositivas y, más globalmente revisar la arquitectura de Prebisch, desde otra perspectiva: examinando las vinculaciones entre comitentes, empresas constructoras y mercado. Esta visión, que excede los límites de la historia de la arquitectura, colaboraría a la interpretación de los procesos de desencanto y de los períodos grises. En otras palabras, se trataría de examinar las alternativas de producción del espacio de la ciudad, donde los arquitectos no siempre han sido protagonistas.

Las viñetas de este texto fueron tomadas de Le Corbusier y Pierre Jeanneret, Oeuvre compléte 1910-1929, Les editions d' Architecture, Switzerland, 1967

[65] Grementieri, Fabio, "Alberto Prebisch ...", op. Cit.

Obras y Proyectos de A. Prebisch

Viviendas individuales

Casa (1924), para Sofia Alisedo de Alvarado, Gelly y Obes 2675, Buenos Aires.

Casa (1930), para Raúl Prebisch, Luis María Campos 1370, Buenos Aires.

Casa (1932), para E. Sabaté, Ayacucho 78, Tucumán, Prov. de Tucumán.

Casa (1933), para R. Mitrani, La Lucila, Prov. de Buenos Aires.

Casa (1934), para Pablo Mercere, Thames 2155, Buenos Aires.

Casa (1938), para Mariano de Vedia y Mitre, Moldes 1625, Buenos Aires.

Casa (1939), para Juana Atucha de Jauncourt, 11 de septiembre 1928, Buenos Aires.

Casa (1940), para Raúl Prebisch, Rivera Indarte 134, San Isidro, Prov. de Buenos Aires.

Casa (1941), para Raúl Prebisch, Chile 543, San Isidro, Prov. de Buenos Aires.

Casa (1941), para la Condesa Cuevas de Vera, 11 de septiembre 1990, Buenos Aires.

Casa (1943), para María J. de Riglos, Mar del Plata, Prov. de Buenos Aires.

Casa (1951), para Julián Urgoiti, Del Viso, Prov. de Buenos Aires.

Casa (1952), para Antonio López Llausas, Bella Vista, Prov. de Buenos. Aires.

Casa (1953), para Alberto Prebisch, Nicolás Granada 1053, San Isidro, Prov. de Buenos.Aires. **Casa (1956),** para Osvaldo Altgelt, Martín Coronado s-n, San Isidro, Prov. de Buenos Aires. **Casa (1966),** para Mario Guyot, Béccar, Prov. de Buenos Aires.

Casa (1966), para María J. de Riglos, Castex 6134, Buenos Aires.

Casa (1966), para Sr. Modern, San José 63, San Isidro, Prov. de Buenos Aires.

Casa (1966), para Esnaola y la Rábida, San Isidro, Prov. de Buenos Aires.

Edificios de Departamentos

Departamentos (1925), para Eugenio Vautier, Echeverría 2835, Buenos Aires. (con Ernesto Vautier).

Departamentos (1926), para Eugenio Vautier, Gauanacache y Avenida del Trabajo, Buenos Aires. (con Ernesto Vautier).

Departamentos (1928), para el Sr. Canevari, Crámer 2067, Buenos Aires, (con Ernesto Vautier). **Departamentos (1935),** para las Srtas de Marengo, Larrea esq. Beruti, Buenos Aires. **Departamentos (1935),** para Victoria Ocampo, Chile 1368, Buenos Aires.

Departamentos (1936), para Victoria Ocampo, Tucumán 689, Buenos Aires.

Departamentos (1937), para Victoria Ocampo, Tucumán 675, Buenos Aires.

Departamentos (1950), para Banco Hipotecario Franco-Argentino, Avenida Alvear 1831, Buenos Aires.

Departamentos (1955), para CAYTESA, Avenida Libertador 846-48, Buenos Aires. **Departamentos (1957),** para Osvaldo Algelt, Lafuente 261, Buenos Aires.

Departamentos (1957), para Gimenez, Bonet y Milone, Parera 159, Buenos Aires. **Departamentos (1960), A. Del Valle** 340, Martínez, Prov. de Buenos Aires.

Cines

Cine "Gran Rex" (1937), de Cavallo, Cordero y Lautaret, Corrientes 857, Buenos Aires.

Cine "Plaza" (1944), de SIDEM, Sociedad Inmobiliaria del Norte, Las Heras 485, Tucumán, Prov. de Tucumán.

Cine "Victoria" (1945), de SIDEM, Sociedad Inmobiliaria del Norte, Zuviría 278, Salta, Prov. de Salta.

Cine "Gran Rex" (1947), de Ser. A.A., San Martín 1129, Rosario, Prov. de Santá Fé

Cine "Monumental" (1956), para Sociedad Exhibidora, Rosario, Prov. de Santa Fé. (Refacción).

Cine "Ocean-Rex" (1956), para Sociedad Exhibidora, Rosario, Prov. de Santa Fé, (Refacción). **Cine "Atlas"** (1966), para SAC, Lavalle 869, Buenos Aires.

Edificios de Oficinas

Edificio de Oficinas (1947), para Hilda de Díaz Valdés, Cangallo 580, Buenos Aires.

Edificio de Oficinas (1948), para la Compañía Introductora de Buenos Aires, S.A, Chile 778, Buenos Aires.

Edificio de Oficinas (1949), para el Banco Hipotecario Franco-Argentino, San Martín 685, Buenos Aires.

Edificio de Oficinas (1950), para el Banco Hipotecario Franco Argentino, Paseo Colón 329, Buenos Aires.

Edificio de Oficinas (1951), para el Banco Hipotecario Franco-Argentino, Paseo Colón 533, Buenos Aires.

Edificio de Oficinas (1957), para Quimica Rhodia Argentina, Rioja esq. Moreno, Buenos Aires. **Edificio de Oficinas (1958),** para Sanjo S.A., San José 336, Buenos Aires.

Edificio de Oficinas (1964), para el Banco Hipotecario Franco-Argentino, Reconquista 448, Buenos Aires.

Establecimientos Industriales

Fábrica Cotécnica (1945), para Compañía Técnica de Importaciones S.A. Camino Gral. Belgrano 873, Avellaneda.

Locales Comerciales

Mercado de Abasto (1927), para la Municipalidad de Tucumán, Prov. de Tucumán.

Locales comerciales (1928), para el Sr. Canevari, Paraguay esq. Suipacha, Buenos Aires. **Locales comerciales (1938),** para Victoria Ocampo, Florida esq. Viamonte, Buenos Aires. **Locales comerciales** (1948), Cangallo esq, Florida, Buenos Aires. **Bowling y Playa de Estacionamiento**

(1965) para Central S.R.L., Corrientes 835, Buenos Aires.

Bowling del Cine "Broadway", Corrientes 1155, Buenos Aires.

Bancos

Banco do Brasil (1959), Cangallo 580, Buen Aires.

Banco Tornquist (1961), Bartolomé Mitre 53 Buenos Aires.

Banco Société Générale (1963), Reconquista 320, Buenos Aires.

Otros

Proyecto de "Ciudad Azucarera" (1924), Primer Premio del Salón Nacional de Bellas Artes (Con Ernesto Vautier).

Proyecto de "Concurso Municipal de Ant proyectos para la construcción de casas colectivas económicas en Chacarita" (1926), Segundo Premio del Concurso. (Con Ernesto Vautier).

Proyecto de Museo de Bellas Artes (1927), para La Plata. (Con Ernesto Vautier).

Proyecto de Iglesia (1933), presentado en el Primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea.

Proyecto de Teatro (1935), presentado a la, Comisión directiva del Teatro Colón.

Estancia **El Pelado Viejo (1935)** para S.A. El Pelado, Colón, Prov. de Santa Fé,

Obelisco de Buenos Aires **(1936),** para la Municipalidad de Buenos Aires.

Club Atlético Tamet (1946), para Tamet Compañía de Talleres Gral San Martín, Humaitá 1970, Avellaneda, Prov. de Buenos Aires. **Barrio Parque "El Tebol" (1954),** para el Banco Hipotecario Franco-Argentino.

Cronología de A. Prebisch

1899

Nace en Tucumán el 1° de febrero.

1921

Egresa de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires

1924

Primer Premio en el Salón de Bellas Artes con el Proyecto "La ciudad azucarera", elaborado con Ernesto Vautier.

1925

Se incorpora al Cuerpo Directivo de la revista **Martín Fierro.**

Profesor de Matemáticas en el Colegio Nacional "Mariano Moreno".

1926

Segundo Premio en el Concurso de Casa en Chacarita, proyectado con Ernesto Vautier.

1929

Profesor de Composición Arquitectónica en la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova".

Se incorpora como Profesor de Arquitectura en la Academia de Bellas Artes "Prilidiano Pueyrredón".

1933

Miembro del Directorio del Teatro Colón. (decreto del Int. Municipal del 25-2-1933) Beca del Instituto Cultural Argentino Norteamericano para realizar estudios de arte en dicho país. Tema: Investigaciones y estudios sobre organización, dirección y funcionamiento de museos de arte, clasificación y reparación de obras de arte.

1936

Proyecta el Obelisco de Buenos Aires. 1937

Miembro de la Comisión de Arquitectos para el Monumento del Congreso Eucarístico.

1938

Mención de Honor del "American Institute of Architects", para el Cine Gran Rex.

1942

Miembro de los Jurados de la Sociedad Central de Arquitectos.

1948

Integra la Comisión de Arquitectos enviada a EE.UU para estudiar las construcciones de infraestructura aeronáutica.

Presidente de la Asociación de Amigos del Libro.

1955

Miembro de la Comisión Asesora Pro-reparaciones de Templos.

1955

Decano Interventor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.

1960

Representante de la Academia de Bellas Artes en la organización del Plan Regulador de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

1962-63

Intendente de la Municipalidad de Buenos Aires (Junio de 1962 - Octubre de 1963)

1965

Delegado de Argentina en el X Congreso

Panamericano de Arquitectos, Buenos Aires.

1970

Decano interventor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Muere en Buenos Aires el 13 de octubre de 1970.

Bibliografía

a. Escritos de A. Prebisch

Se incluyen exclusivamente aquellos mencionados en el texto

Prebisch, Alberto, "La Cúpula", **Revista de Arquitectura,** N° 26, Año 6, 1920.

Prebisch, Alberto, "El escultor Emilio Antonio Bourdelle", **Revista de Arquitectura,** N° 32, Año 10, Buenos Aires, 1924.

Prebisch, Alberto, "Emilio Petorutti", Exposición Petorutti, Salón Witcomb, Buenos Aires oct. 1924.

Prebisch, Alberto, "Dos horas con Paul Valéry", **Revista de América,** Buenos Aires, 1924.

Prebisch, Alberto, "La Nueva Arquitectura", **Revista de Arquitectura,** N° 56, Ario 17, Buenos Aires, 1931.

Prebisch, Alberto, "La enseñanza de la Arquitectura", **Nuestra Arquitectura,** N° 67, Buenos Aires, feb. 1935. pp. 229 y 230.

Prebisch, Alberto, "Urbanismo en los Estados Unidos de Norte-América", **Revista de Arquitectura,** Buenos Aires, feb. 1935, pp. 91 y 92. Prebisch, Alberto, "Discurso pronunciado por el Arquitecto Alberto Prebisch en la dirección de la Facultad de Arquitectura, **Boletín, N°** 3, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, nov. 1955, pp. 1 y 3.

Prebisch, Alberto, "La aventura del mueble", **Sur, N°** 1, Revista trimestral, Año I, Buenos Aires, Verano de 1931.

Prebisch, Alberto, "Una ciudad de América", **Sur,** N° 2, Revista trimestral, Año **I,** Buenos Aires, Otoño de 1931.

Revista Martín Fierro (RMF)

(Los números de página citados corresponden a **R.M.F. 1924-1927. Edición Facsimilar, Fondo Nacional de las** Artes, Buenos Aires, 1995.)

Prebisch, Alberto, "Sugestiones de una visita al Salón de acuarelistas, pastelistas y aguafortistas",**R.M.F,** Segunda Época, N° 5 y 6 Año 1, Buenos Aires, 15 may-jun, 1924, p. 35.

Prebisch, Alberto, "El XIV° Salón Nacional de Bellas Artes", **R.M.E,** Segunda Época, Año 1, N° 10 y 11, Buenos Aires, sep-oct. 9 1924, p. 72. Prebisch, Alberto (con Castillo, Héctor; Güiraldes, Ricardo; Méndez, Evar; Piñero, Sergio (h) y Rojas Paz, Pablo), "Nuestro homenaje a Anatole France", **R.M.F,** Segunda Época, N° 12 y 13, Año **I,** Buenos Aires, oct-nov. 20 1924, p. 80. Prebisch, Alberto, "Pablo Curatella Manes", **R.M.F.,** Segunda Época, Año 1, N° 12 y 13, Buenos Aires, oct-nov. 20 1924, p. 84. Prebisch, Alberto (con otros), Adhesión al agasajo a Evar Méndez, **R.M.F.,** Segunda Época, N° 16, Año II, Buenos Aires, 5 may. 1925, p. 110. Prebisch , Alberto, "Irurtia", **R.M.E,** Segunda Época, N° 18, Año II,

Buenos Aires, 25-26 jun., p. 119-120.

Prebisch, Alberto, "Rodríguez Lozano y Julio Castellanos", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 18, Año II, Buenos Aires, 26 jun., 1925, p.121. Prebisch, Alberto, "Ramón", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 19, Año II, Buenos Aires, 18 jul., 1925, p. 132.

Prebisch , Alberto, "Fantasía y cálculo", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 20, Año **II,** Buenos Aires, 5 ago., 1925, p. 141.

Prebisch , Alberto, "El "Coq d'or" en el Colón", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 20, Ario II, Buenos Aires, 5 ago., 1925, p. 143.

Prebisch, Vautier, "Hacia un nuevo estilo", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 21, Año II, Buenos Aires, 28 ago., 1925, p. 151.

Prebisch, Vautier, "Arte decorativo, arte falso", **R.M.E,** Segunda Época, N° 23, Año II, Buenos Aires, 25 sept., 1925, p. 167.

Prebisch, Alberto, "El XV° Salón Nacional-Los nuevos artistas", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 24, Año II, Buenos Aires, 17 oct., 1925, p. 176-177.

Prebisch, Alberto, "Exposición Emilio Petoruti", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 25 Año II, Buenos Aires, 14 nov., 1925, p.181.

Prebisch, Vautier, "El 'standard', base del estilo arquitectónico", **R.M.F.,** Segunda Época,

N° 25, Año **II,** Buenos Aires, 14 noviembre, 1925, p.183.

Prebisch, Vautier, "Como decíamos ayer...", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 27 y 28, Año III, Buenos Aires, 10 may., 1926, p. 201.

Prebisch, Alberto, "Marinetti en los Amigos del Arte", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 30 y 31, Año **III,** Buenos Aires, 8 jul., 1926, pp. 219 y 221.

Prebisch, Alberto (atribuible a), "La arquitectura y el mueble", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 30 y 31, Año III, Buenos Aires, 8 jul., 1926, p. 227.

Prebisch, Vautier, "¿Arte decorativo?", R.M.F, Segunda Época, N° 33, Año III, Buenos Aires, 3 sept., 1926, p. 251.

Prebisch, Alberto, "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", **R.M.F,** Segunda Época, N° 35, Año **III,** Buenos Aires, 5 nov., 1926, p. 272-273. Prebisch, Alberto, "Los dibujos de Norah Borges", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 36, Año **III,** Buenos Aires, 12 dic., 1926, p. 279.

Prebisch, Vautier, "Un proyecto de Museo de Bellas Artes", **R.M.F.,** N° 37, Año IV, Buenos Aires, 20 en., 1927, p. 293.

Prebisch, Alberto, "Últimas exposiciones de Amigos del Arte', **R.M.F.,** N° 37, Año IV, Buenos Aires, 20 en., 1927, p. 295.

Prebisch, Alberto, "Correspondencia-Prebisch versus Christophersen", **R.M.F.,** N° 41, Año IV, Buenos Aires, 28 may., 1927, p. 343.

Prebisch, Alberto, "El XVII Salón anual de Bellas Artes", R.M.E, N° 44 y 45, Año IV, Buenos Aires, 31 ago.-nov. 15, 1927, pp. 383 y 388.

b. Escritos sobre A. Prebisch

"Alberto Prebisch, 1899-1970" (nota necrológica), **Summa,** N° 30, Buenos Aires, oct. 1970, pp. 88.

"Merecida distinción al Arquitecto Alberto Prebisch", **Revista de Arquitectura,** N° 47, Año XIX, mar. 1933.

M. L. Bastos Kern, "Martín Fierro: Modernidade e identidade Nacional", (mimeo), PUC/RS, Brasil. F. Bullrich, Arquitectura Argentina Contemporánea, Nueva Visión, Buenos Aires, 1963.

H. Butler, V. Ocampo y A.Williams, **Monografias de Arquitectos Argentinos. Alberto Prebisch,** Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1972.

"Cuestionario a Alberto Prebisch", **La Nación,** 22 jul. 1997.

Macedonio Fernández, "Carta al autor del Obelisco", Columna, **Revista de las Grandes firmas en defensa de los grandes ideales,** N° 8, Año I, Buenos Aires, dic. 1937.

F. Grementieri, "Alberto Prebisch. La declaración de la Modernidad", En Sección Maestros de la Arquitectura en revista del **Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo,** N° 3, Tercer trimestre de 1994.

M. Gutman, "Duelo de titanes: polémica Presbisch-Christopheresen", Sociedad Central de Arquitectos, **100 años de compromiso con el país,** SCA, Buenos Aires, 1993, pp. 122 y 123. (Transcripción de la polémica citada).

R. Gutiérrez, E Ortiz, **La Arquitectura en la Argentina 1930-1970,** Separata de **Hogar y Arquitectura,** Madrid, 1975.

Oliverio Girondo, "Cuidado con la Arquitectura", **R.M.F.,** Segunda Época, N° 24, Ario **II,** Buenos Aires, oct. 1925, p. 173.

E. Katzenstein, "Algo más sobre los treinta", **Revista de la Sociedad Central de Arquitectos,** N° 144,

J. Liernur, "El discreto encanto de nuestra arquitectura. 1930/ 1960, revista **Summa,** 1985.

J. Liernur, "Moderna, Arquitectura", Liernur, Jorge y Aliata, Fernando, Directores, **Diccionario Histórico de Arquitectura, Habitat y Urbanismo en la Argentina,** SCA, Buenos Aires, 1992. R. Livingston, "Prebisch a 30 años de **Prebisch", Summa, N°** 8, Buenos Aires, abr. 1967. J. Molina y Vedia, "Prebisch y el racionalismo posible", **revista Dos Puntos,** Buenos Aires, jul. 1983.

J. Peralta Urquiza, "Tapa homenaje. **Alberto** Prebisch", revista **Summa, N° 189, Buenos** Aires, jul. 1983, pp. 16 y 17.

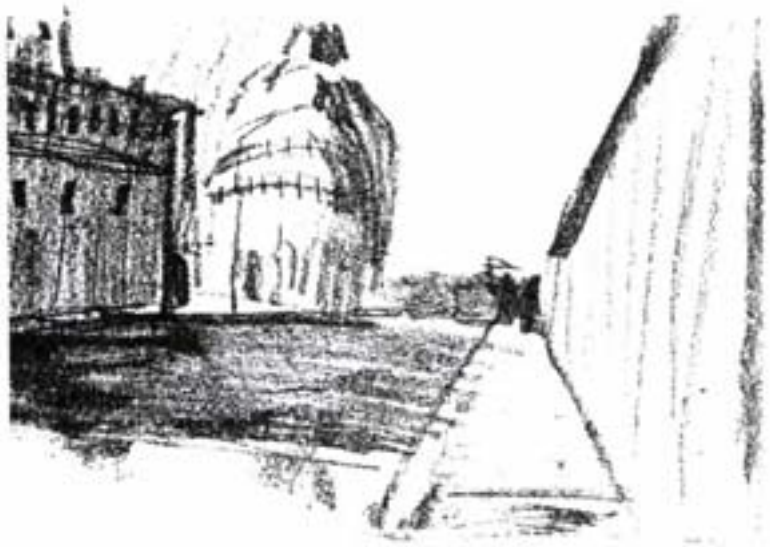
E. Sacriste, "Evocaciones: Alberto **Prebisch". La Gaceta,** Tucumán, 6 abr. 1981.

J. Sarquis, "Las condiciones culturales en la producción arquitectónica paradigmática de la modernidad en Buenos Aires. El ciclo nacionalista 1920-1930, (mimeo), Instituto de Arte Americano, Buenos Aires, 1985.

J. Sarquis, "Creatividad", Liernur, Jorge y Aliata, Fernando, Directores, **Diccionario Histórico de Arquitectura, Hábitat y Urbanismo en a Argentina,** SCA, Buenos Aires, 1992.

D. Schavelzon, "El país y la arquitectura duran te el período 1916-1925", Sociedad Central de Arquitectos, **100 años de compromiso con el país,** SCA, Buenos Aires, 1993, p. 99.

VVAA, "Victoria Ocampo, Cliente, Alberto Prebisch, Arquitecto", **Casas,** N° 25, Buenos Aires, mar. 1992, pp. 82-91.



Ilustraciones de A. Prebisch

MARTIN FIERRO

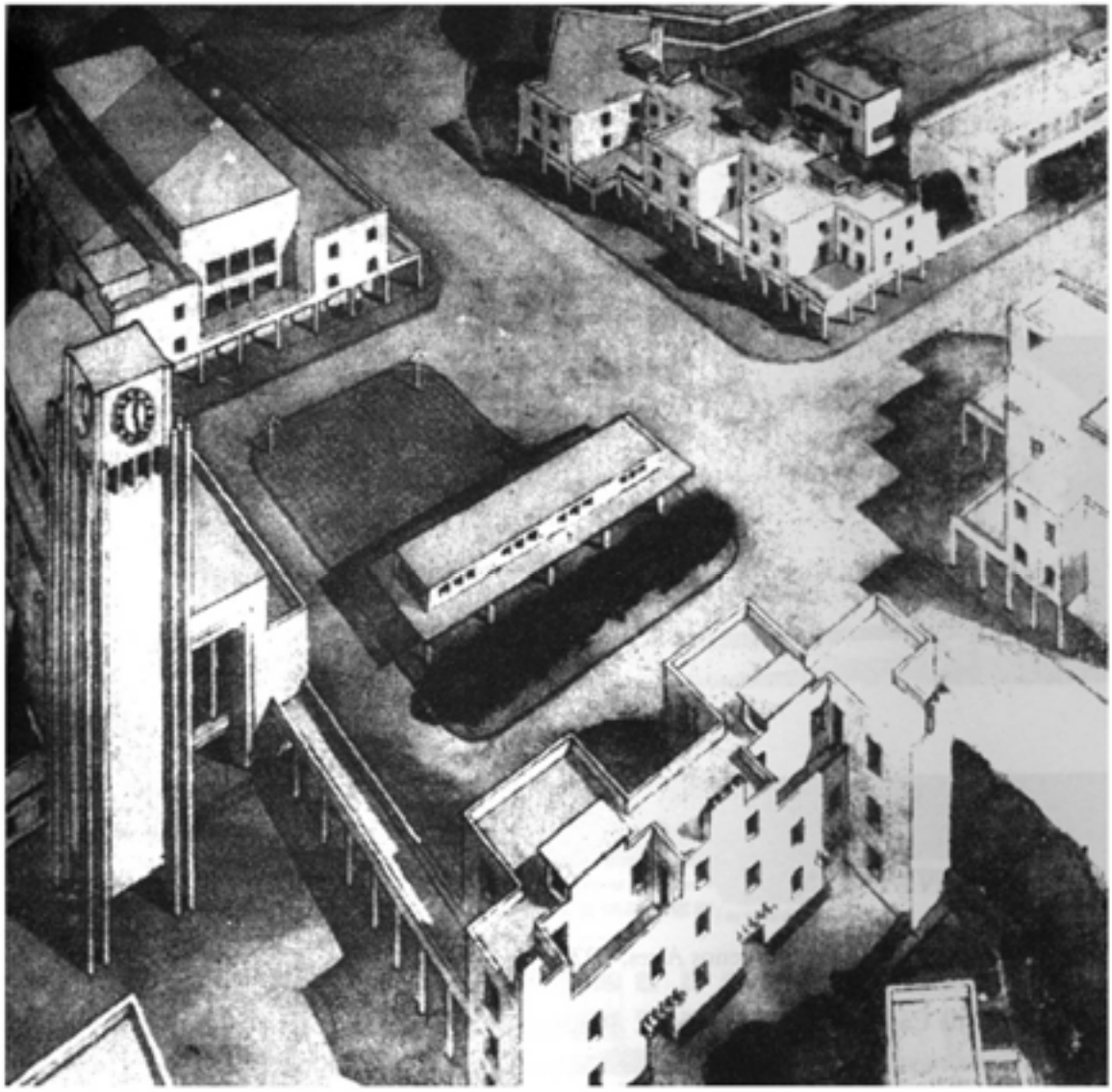
El "standard", base del estilo arquitectónico

Todo el público ignora la misión encomendada y el papel misterioso que desempeñan los dos miembros literarios de la Comisión Nacional de Bellas Artes ¿lo sabremos alguna vez?

1

A LA MANERA DE L'ESPRIT NOUVEAU

1. Página de la serie publicada por Alberto Prebisch y Ernesto Vautier. (1925). Fuente: revista Martín Fierro, Buenos Aires, 1925.



2

A LA MANERA DE TONY GARNIER

2. Vista aérea del centro administrativo del proyecto de **La Ciudad Azucarera (1924) de Alberto** Prebisch y Ernesto Vautier

Fuente: **Revista de Arquitectura,** Buenos Aires, 1924.

3

4

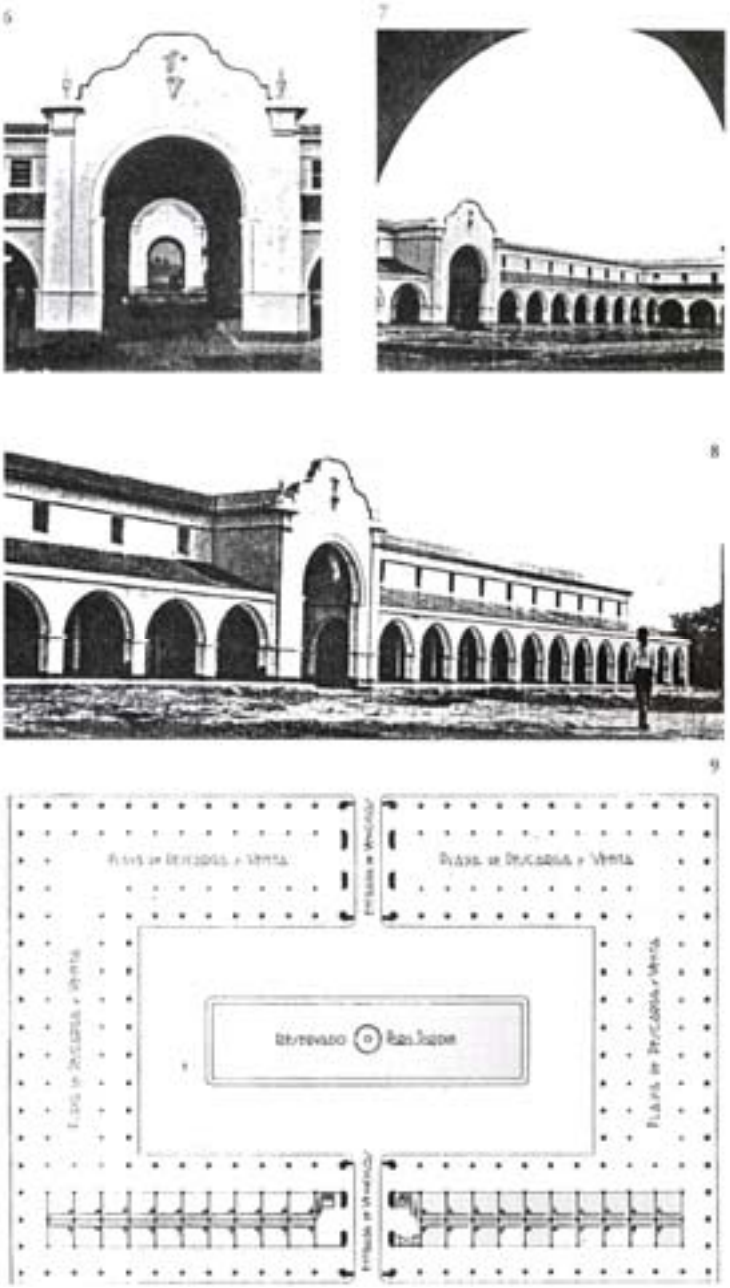
5

EXPERIMENTACION

Fuente: revista Martín Fierro, Buenos Aires, 1927.

3 y 4. **Grupo de Casas en Belgrano** (1927). Proyecto de Alberto Prebisch y Ernesto Vautier.

5. **Museo de Bellas Artes de La Plata. (1927).** Proyecto de Alberto Prebisch y Ernesto Vautier.



EXPERIENCIA

El Mercado Central de Abasto. (1925). Proyecto de Alberto Prebisch para la Municipalidad de Tucumán, Prov. de Tucumán.

Fuente: Revista **C.A.C.Y.A.,** Buenos Aires, 1933.

6. Entrada Principal.

7. Detalle del patio

8. Frente principal.

9. Planta Baja.

A LA MANERA DE LE CORBUSIER

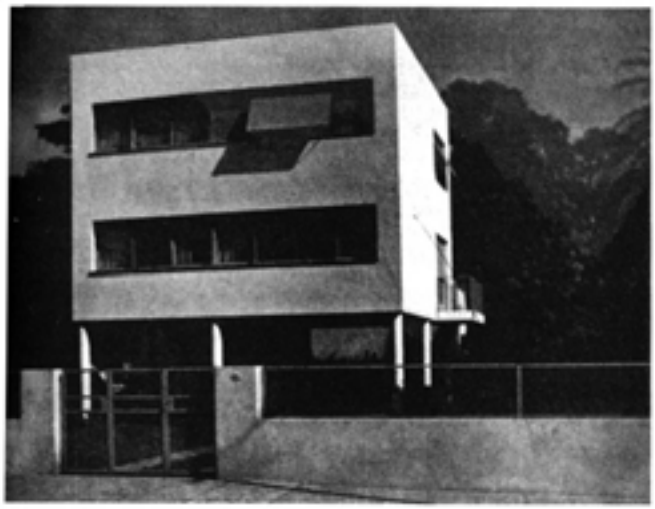
La casa en Belgrano. (1930). Obra de Alberto Prebisch para su hermano Raúl, Buenos Aires. Fuente: **Revista de Arquitectura,** Buenos Aires, 1931 y Archivo Prebisch.

10. Axonométrica.

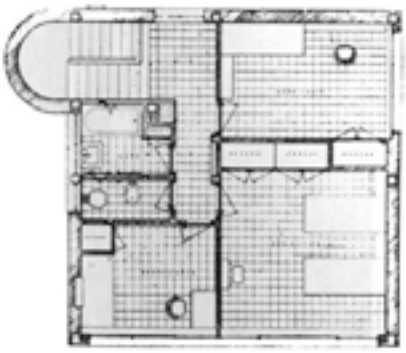
11. Dibujo preliminar.

12. Plantas.

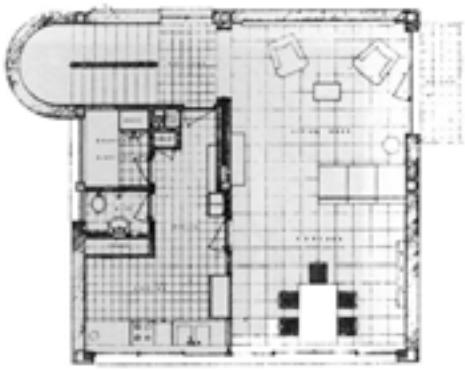
13



15



14



A LA MANERA DE LE CORBUSIER

La casa de Vicente López. (1937) Obra de Alberto Prebisch, Buenos Aires.

Fuente: Victoria Ocampo, Horacio Butler y Amancio Williams, **Alberto Prebisch,** Academia Nacional de Bellas Artes, 1972.

13. Foto desde el frente.

14. Foto de los *pilotos* de la Planta Baja.

15. Plantas.

LA FACHADA TIPO PARA EL INMUEBLE URBANO

16. Edificio de rentas. (1939). Chile 1368, Buenos Aires. Fuente: Ibídem.

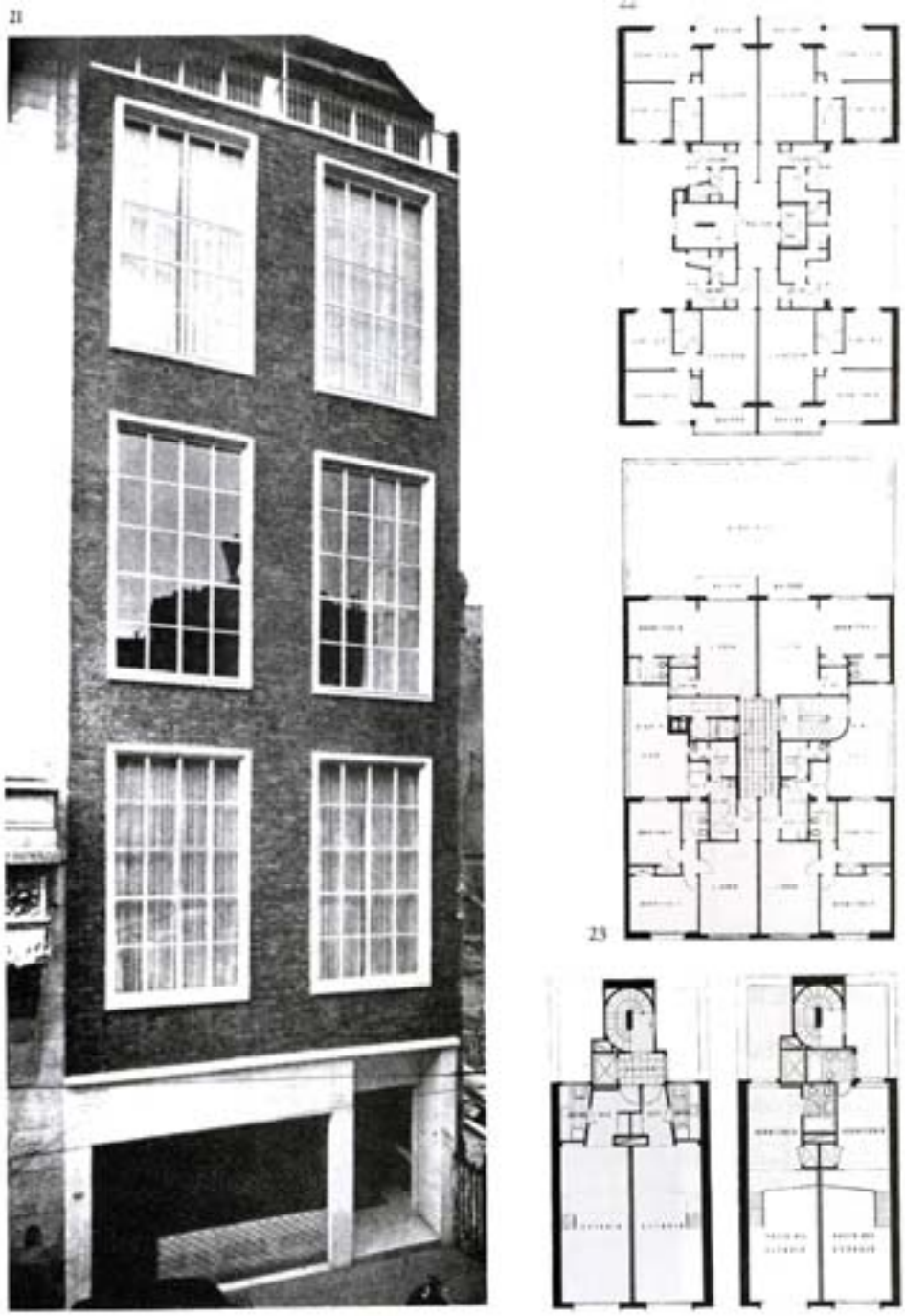
17. Edificio de rentas. (1937). Tucumán 675, Buenos Aires.

Fuente: Victoria Ocampo, Horacio Butler y Amancio Williams, Alberto Prebisch, Academia Nacional de Bellas Artes, 1972.

18. Edificio de Propiedad Horizontal. (1957). Parera 159, Buenos Aires. Fuente: Ibídem.

19. Edificio de Oficinas. (1949). San Martín 665, Buenos Aires. Fuente: Foto de Patricia Bosch Estrada.

20. Edificio de Propiedad Horizontal. (1955). Av. del Libertador 846-848, Buenos Aires. Fuente: Ibídem.



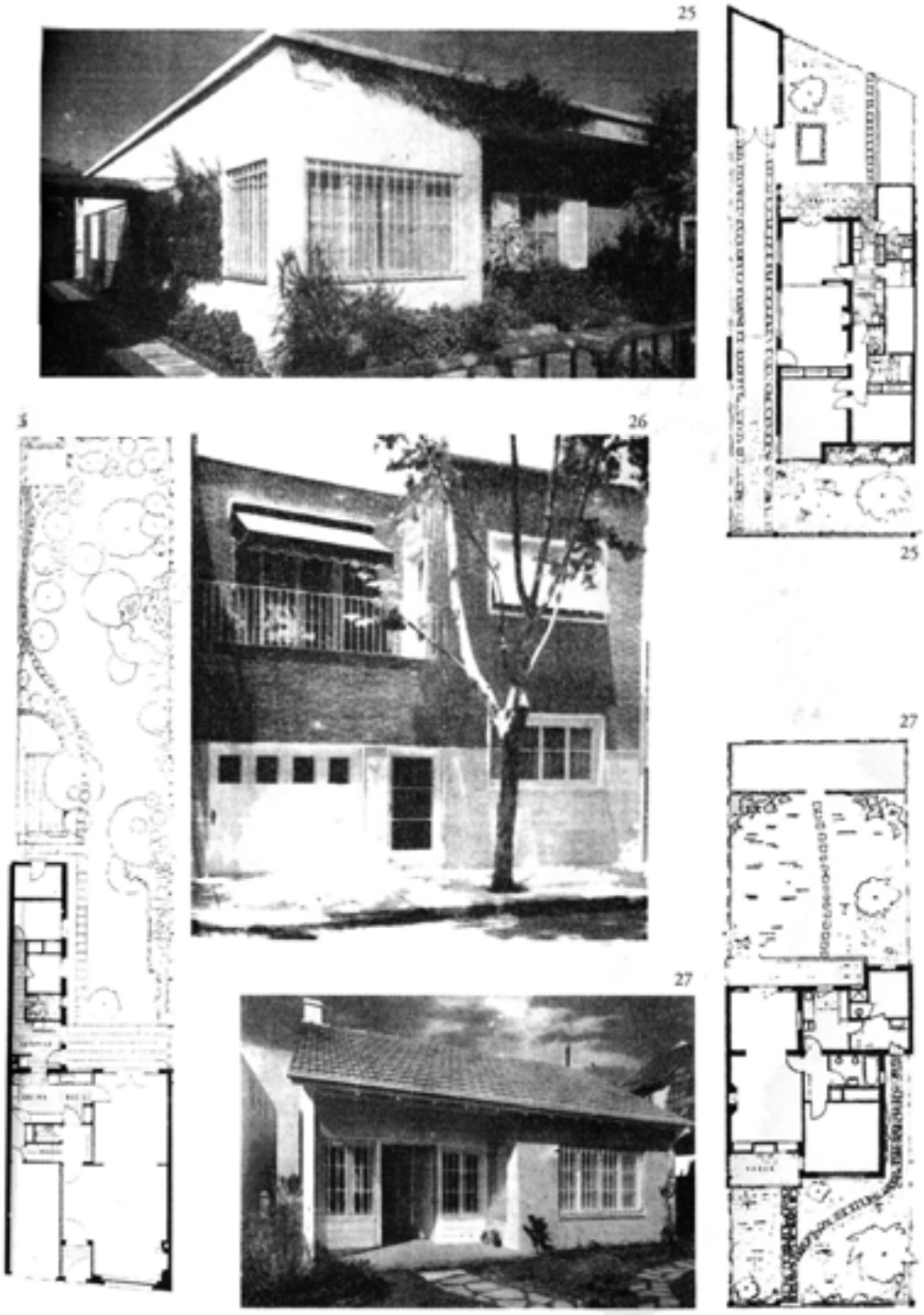
LAS PLANTAS PARA EL INMUEBLE URBANO

21. Fachada de los *atelier* de la calle Tucumán 685. (1935). Buenos Aires.

22. Planta "tipo". (1935). Chile 1368, Buenos Aires.

23. Planta "tipo". (1937). Tucumán 675, Buenos Aires.

24. Plantas de los *atelier* de la calle Tucumán 685. (1935). Buenos Aires.



CASAS UNIFAMILIARES

Fuente: Revista **Nuestra Arquitectura,** muy. 1941 y Archivo A. Prebisch.

25. Casa **en La Lucila.** (1933). Prov. de Buenos Aires.

26. Casa **de la calle Tamez.** (1934). Buenos Aires.

27. Casa **en Martínez.** (1934). Prov. de Buenos Aires.

Sr.Arqº.Don Alberto Prebisch.
Capital Federal.

Mi querido amigo Prebisch:

Con motivo de la próxima terminación de la Plaza de la República, he propuesto al Intendente una idea que él ha recogido con todo entusiasmo. Se trataría de erigir en el centro de esa plaza un obelisco. Indudablemente que no será posible construir un verdadero monolito al estilo oriental: es decir, de una sola pieza; pero como no deseo por ello abandonar mi proyecto, que me parece realmente bueno, quisiera conversar con Ud. y pedirle su inteligente opinión para mejor realizarlo.

Si no le resulta incómodo, lo espero mañana a las 15 y 30 horas en la Municipalidad.

Como hasta ahora se trata solo de un proyecto no oficializado, de mas está decirle que le envío estas líneas confidencialmente.

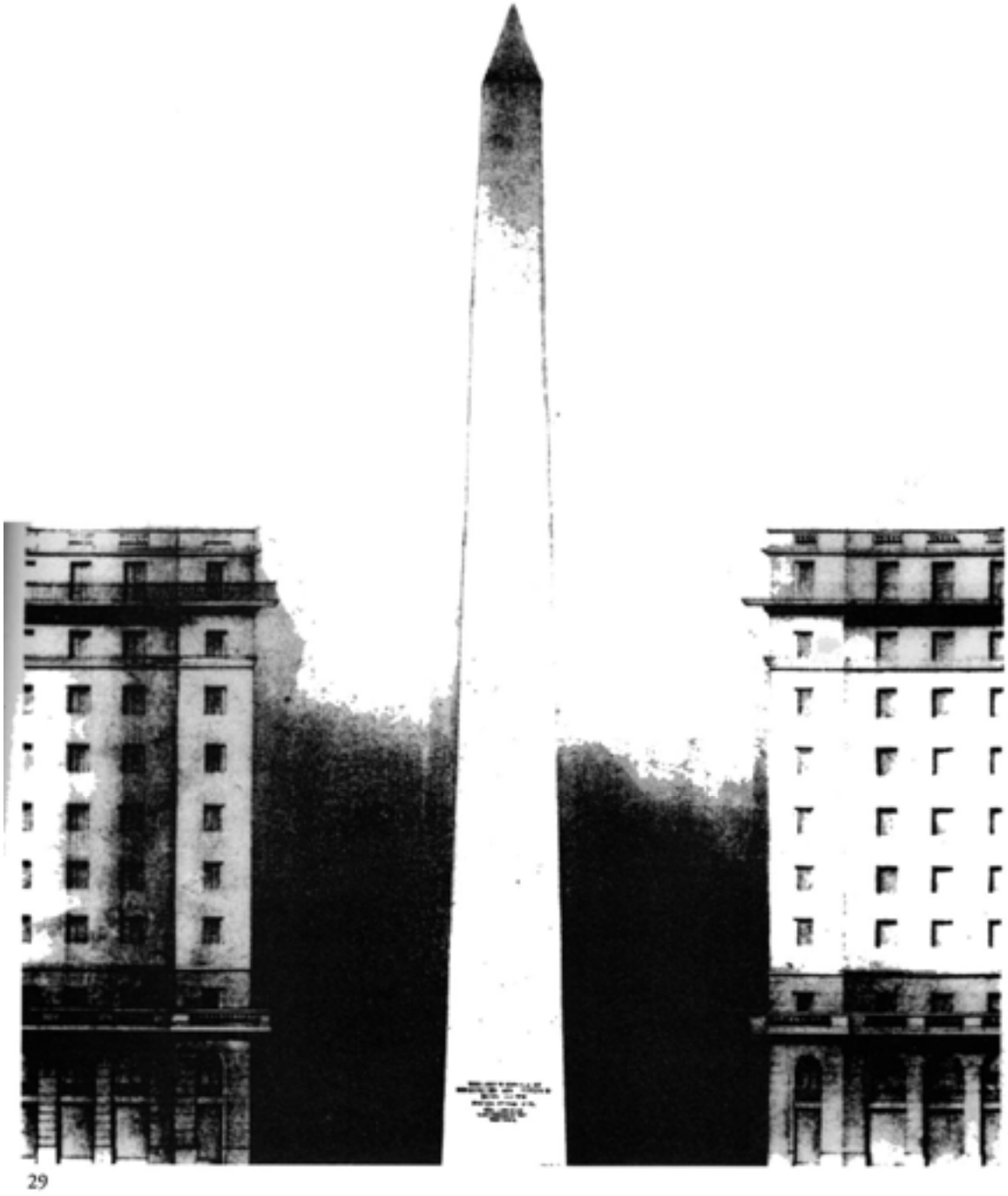
Reciba el aprecio de su amigo:

En Buenos Aires.
Febrero 4 de 1936.
B.

EL OBELISCO

Fuente: Archivo Prebisch.

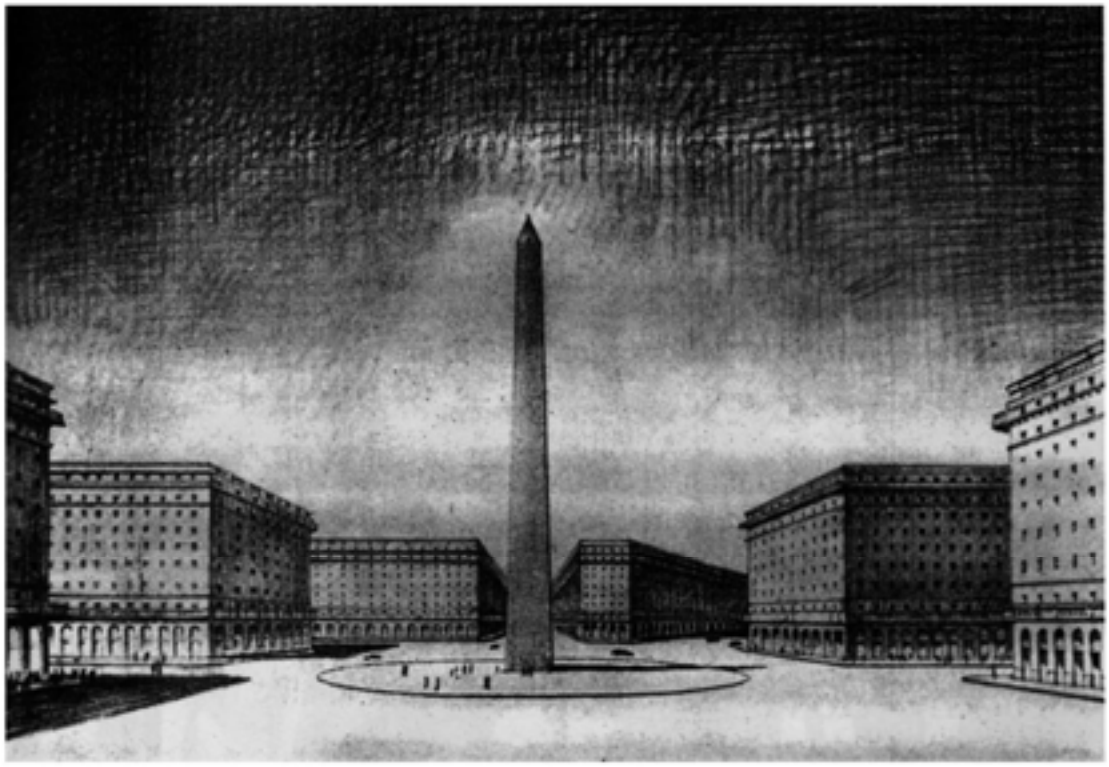
28. Carta con el encargo del Secretario Municipal a Alberto Prebisch para la realización del Obelisco.



EL OBELISCO

Fuente: Archivo Prebisch.

29. Detalle del proyecto de Obelisco. (1936). Dibujo.



30

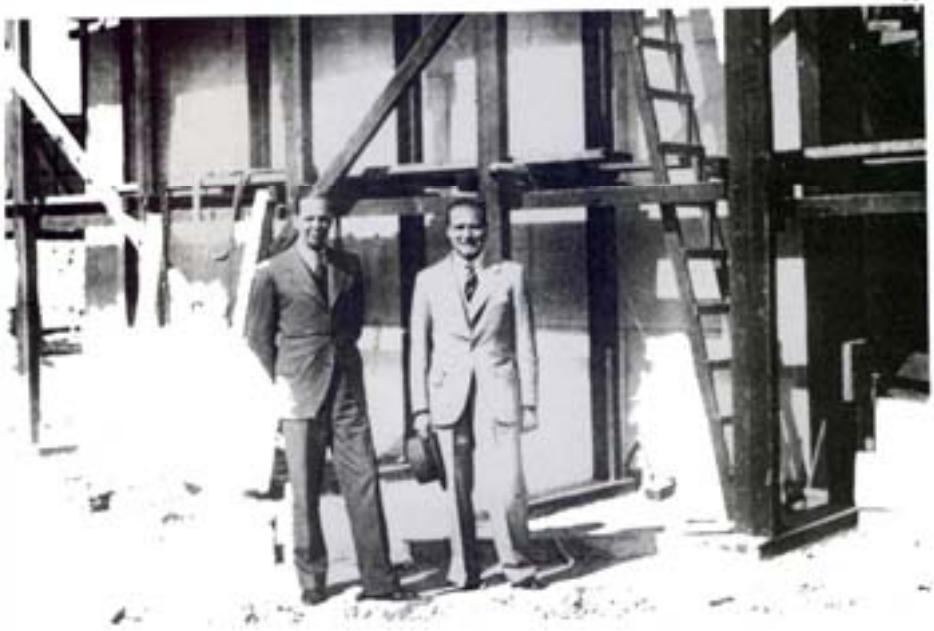
EL OBELISCO

Fuente: Archivo Prebisch.

30. Proyecto para la Plaza de la República (1936). Dibujo.

32

33



LA CONSTRUCCION DEL OBELISCO

Fuente: Archivo Prebisch.

31 .La construcción de las bases del Obelisco. (1936).

32. El Ingeniero Zamboni y Alberto Prebisch en el obrador del Obelisco. (1936).

33. El Secretario Municipal, Atilio dell' Oro Maini y Alberto Prebisch. (1936).

34

LA ESTRUCTURA DEL OBELISCO

Fuente: Archivo Prebisch.34.Una vista del Obelisco y la imagen de la Diagonal a Tribunales en construcción. (1936).

34.Una vista del Obelisco y la imagen de la Diagonal a Tribunales en construcción. (1936).

35

ANTONIO U. VILAR

INGENIERO ARQUITECTO

LEANDRO N. ALEM 2228-Bs. As.

B.A. Mayo 16 de 1936

Arq. Alberto Prebisch
Tacuarí 336
B.A.

Estimado Prebisch:

Lo felicito en "toda la línea" por el triunfo de su Obelisco, con su comentario de hoy en La Nación; su justiciera mención de la Emp Constructora, q. como en el caso de Gropé es una colaboradora ideal por la competencia y honestidad q. aporta; su mención del simbólico obrero q. se mató allí y q. es la "corne" heroica de esa colaboración en toda obra y lo felicito en fin por el desmenuzamiento q. hace Vd. de la histérica crítica q. provocó, condimentada en su mayoría con notoria mala fé .. o con ignorancia y vanidad profundas; o con nuestro arraigado espíritu de hablar..; pero en el mejor de los casos, inconsciente u olvidada esa crítica, como Vd. lo dice, de q. la mentada "estética" de toda la arquitectura q. nos rodea en la ciudad es infinitamente peor de lo q. podría ser la de un obelisco cualquiera.

Lo saludo cordialmente.

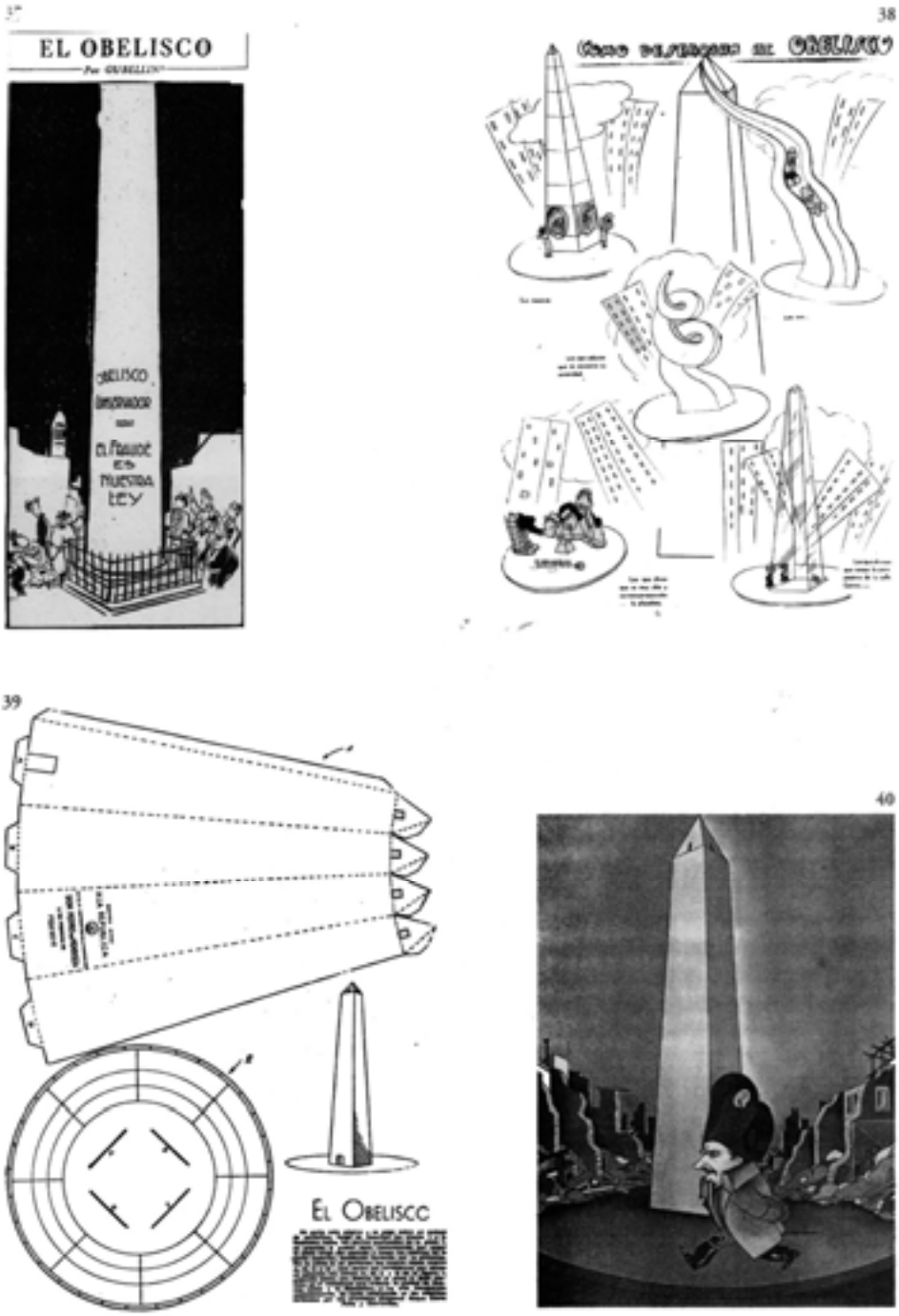
36

EL OBELISCO Y SU REPERCUSION

Fuente: Archivo Prebisch.

35. Carta de Antonio Vilar a Prebisch.

36. Foto del Banquete ofrecido a Prebisch, en el Alvear Palace Hotel, celebrando la terminación del Obelisco.



EL OBELISCO Y EL HUMOR GRAFICO

Fuente: Archivo Prebisch.

37. Caricatura de Gubellini.

38. Página de Femina Ilustrada.

39. Página de Billiken.

40. Caricatura de Valdivia.

41

42

EL CINE GRAN REX

41. Detalle de la cubierta metálica.

Fuente: Boletín de Obras Públicas de la República Argentina, 1937.

42. Fachada del Cine, Buenos Aires, 1937.

Fuente: Victoria Ocampo, Horacio Butler y Amancio Williams, Alberto Prebisch, Academia Nacional de Bellas Artes, 1972.

43

44

EL CINE GRAN REX. EL HALL

43. Vista del hall desde el ventanal.

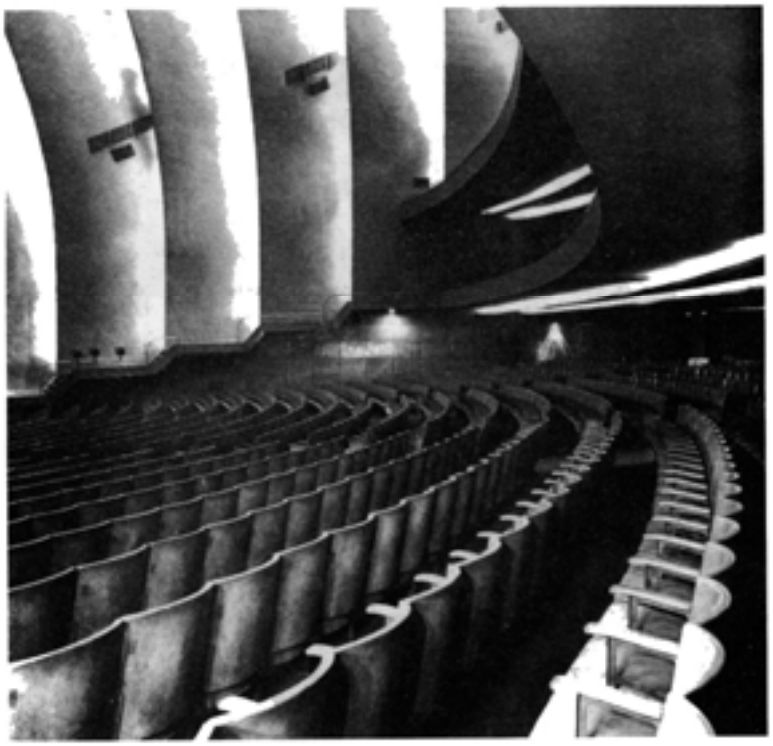
Fuente: Boletín de Obras Públicas de la República Argentina, 1937.

44. Vista del hall desde el interior.

Fuente: Grementieri, Fabio, Tradición y modernidad, Libro Agenda, Editarq, Buenos Aires, 1995. Reproducción de la fotografía de Manuel Gómez Piñero.

45

46



EL CINE GRAN REX. INTERIORES

45. Vista de la pantalla.

Fuente: Boletín de Obras Públicas de la República Argentina, 1937.

46. Vista del interior de la sala.

Fuente: Victoria Ocampo, Horacio Butler y Amancio Williams, Alberto Prebisch, Academia Nacional de Bellas Artes, 1972.

EL CINE GRAN REX. LOCALES ANEXOS

Fuente: Boletín de Obras Públicas de la República Argentina, 1937.

47. Vista exterior de la Confitería.

48. Vista interior de la Confitería.

49. Vista del estacionamiento subterráneo.

50

51

52

53

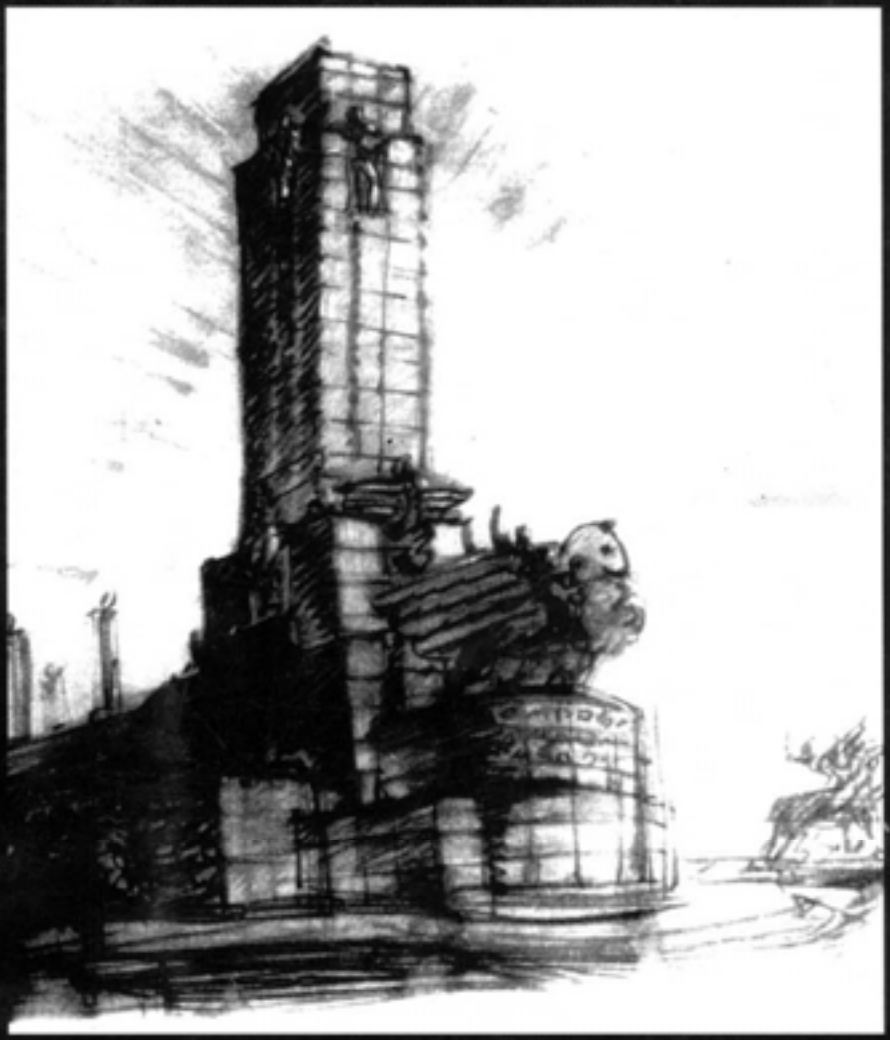
EDIFICIOS EN BUENOS AIRES

Fuente: Fotos de Patricia Bosch Estrada

50. Edificio de departamentos. (1950). Alvear 1829, Buenos Aires.

51. Edificio de oficinas. (1963). Reconquista 320, Buenos Aires.

52. Edificio de oficinas. (1958). San José 336, Buenos Aires.

53. Casa de rentas. (1935). Beruti esq. Larrea, Buenos Aires.

Este libro terminó de imprimirse en Imprenta Mariano Mas, Perú 555, en junio de 1998.
Buenos Aires.
Los fotocromos y las películas fueron confeccionadas en dicha Imprenta