

Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio

Escuela de Arquitectura
y Estudios Urbanos

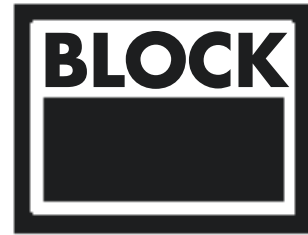
Federico Deambrosis
Ana María Rigotti
Luis Müller
Mary Méndez
Silvio Plotquin
Claudia Shmidt
Jorge Francisco Liernur
Joaquín Medina W.
Werner Oechslin

ARGENTINA AÑOS 50

Número 9,
julio de 2012



UNIVERSIDAD
TORCUATO DI TELLA



**Revista de cultura de
la arquitectura, la ciudad
y el territorio**

**Escuela de Arquitectura
y Estudios Urbanos**



**UNIVERSIDAD
TORCUATO DI TELLA**

Universidad Torcuato Di Tella
Rector: Ph. D. Ernesto Schargrodsky
Vicerrector: Dr. Ignacio M. Zalduendo

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos
Decano organizador: Arq. Jorge Francisco Liernur

Carrera de Grado de Arquitectura
Director: Dr. Sergio Forster
Coordinadora: Arq. Florencia Rausch

Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad
Directora: Dra. Claudia Shmidt

Programa para Graduados:

Arquitectura y Tecnología:
Coordinador: Arq. Ricardo Sargiotti

Arquitectura del Paisaje:
Coordinadora: Arq. Cora Burgin

Preservación del Patrimonio:
Coordinador: Arq. Fabio Grementieri

Maestría en Economía Urbana
(c/Escuela de Gobierno):
Director: Mg. Cynthia Goytia

Consejo de Evaluación Académica Externa:

Dr. Werner Oechslin, ETH, Zurich
Arq. Jorge Silveti, Harvard University
Arq. Rafael Viñoly

Consejo Consultivo:

Arq. Jorge Aslán
Arq. Josefina Santos
Arq. Clorindo Testa
Arq. Jorge Hampton
Arq. Jorge Morini

Block, revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio

Director:
Arq. Jorge Francisco Liernur
Universidad Torcuato Di Tella
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Comité de redacción:

Dr. Fernando Aliata
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Dra. Anahí Ballent
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Dr. Alejandro Crispiani
Pontificia Universidad Católica de Chile,
Santiago

Arq. Eduardo Gentile
Universidad Nacional de La Plata

Dr. Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Mg. Luis Müller
Universidad Nacional del Litoral

Mg. Silvia Pampinella
Universidad Nacional de Rosario

Dra. Ana María Rigotti
Universidad Nacional de Rosario
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Dra. Claudia Shmidt
Universidad Torcuato Di Tella

Dra. Graciela Silvestri
Universidad Nacional de La Plata
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Editores del número 9:

Claudia Shmidt
Silvio Plotquin

Diseño gráfico:

Gustavo Pedroza
Universidad Nacional de Lanús

No está permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica.

Las opiniones contenidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.

ISSN: 0329-6288

Propietario:
Universidad Torcuato Di Tella

Sede Alcorta: Sáenz Valiente 1010
C1428BJJ Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 5169 7330
E-mail: rrodriguez@utdt.edu

Sede Miñones: Miñones 2177
C1428ATG Buenos Aires, Argentina
Tel.: (54 11) 5169 7000

Índice



BLOCK, número 9, julio de 2012

	Editorial	5
Claudia Shmidt Silvio Plotquin	Argentina años 50	6
Federico Deambrosis	Los temas estructurales en el panorama de las revistas de arquitectura en la Argentina de los años cincuenta	8
Ana María Rigotti	Fósiles de futuro: megaestructuras	18
Luis Müller	Un largo y sinuoso camino La bóveda cáscara en los proyectos de Amancio Williams	32
Mary Méndez	Bonet en Soca	42
Silvio Plotquin	Dividir, sumar, multiplicar Eficiencia y burocracia en el ideario del proyecto del Teatro San Martín	52
Claudia Shmidt	«...mucho costó que la arquitectura “oficial” fuera moderna...» En torno a las obras del Estado nacional en Argentina (1947-1955)	60
Jorge Francisco Liernur	Las políticas de vivienda de la «Revolución Libertadora» y el debate en torno al proyecto para el Barrio Sur	70
Joaquín Medina Warmburg	(Re)constructores del Mundo Elegías y elogios de la Tierra en la arquitectura alemana de posguerra	84
Werner Oechslin	El arquitecto moderno y la Historia	92

En la tapa:
Plan regulador
Jujuy-Palpalá.

Casi todas las obras que Antonio Bonet realizó en Uruguay manifiestan una especial consideración de los emplazamientos y sus condiciones topográficas. En conjunto, el Plan de Urbanización de Punta Ballena, la Hostería Solana del Mar y las residencias unifamiliares construidas entre 1945 y 1948 en Punta del Este y Portezuelo reflejan la importancia concedida al paisaje en las estrategias de proyecto.²

Distinta actitud se advierte en una obra menos divulgada, la iglesia ubicada en la localidad de Soca a 60 km al noreste de Montevideo, el único edificio con destino religioso que Bonet construyó. La historiografía raramente la considera y cuando lo hace son frecuentes los errores en las fechas,³ los clientes,⁴ los técnicos que intervinieron⁵ e incluso la comprensión de su sistema estructural.⁶ El edificio se presenta como una obra-objeto, en extremo singular si consideramos el programa, la implantación, las ideas arquitectónicas que manifiesta su forma, el lenguaje y sobre todo, la profusión de elementos simbólicos que revelan un profundo conocimiento litúrgico y sutilezas teológicas poco corrientes.

La ejecución de la iglesia fue completamente financiada por la familia benefactora del pueblo inmediatamente después de la muerte de Susana, la única hija de Francisco Soca y Luisa Blanco Acevedo.⁷ Susana Soca fue una escritora que dedicó su vida al mundo literario y que comenzó a editar una revista cultural mientras residía en Francia. Los *Cahiers de la Licorne* vieron la luz por primera vez en París en 1947 y continuaron como *Entregas de La Licorne* en Montevideo a partir de 1953.⁸ Era una revista de intercambio entre dos lenguas y sus respectivas literaturas que contó con directores de renombre internacional como Roger Caillois, Pierre David o Paul Éluard. En sus páginas se reproducían, en francés o español según el caso, los escritos de Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández y Pablo Neruda junto a los de Supervielle, Blanchot y Daumal. Los textos de Thomas Merton, Hildegard von Bingen, Sor Juana Inés de la Cruz y Esther de Cáceres fueron publicados reiteradamente en sus páginas. La selección de este tipo de autores e incluso la poesía desarrollada por Susana Soca revelan una intensa experiencia mística. La escritora mantenía estrechos vínculos con religiosos franceses, en particular, conocía muy bien al fraile dominico

Iglesia de Soca.
Visita de obra de Bonet
en 1963. COAC, AHAB.
Fondo Bonet.



Marie-Alain Couturier y había elogiado en dos números de su revista el apoyo que éste otorgaba a la actividad de los artistas de vanguardia, tanto a través de encargos concretos como de la divulgación de sus obras en *L'Art Sacré*.⁹ Seguramente fue por medio de Couturier o por sus publicaciones que Susana conoció la arquitectura religiosa de Le Corbusier.¹⁰

Por la rama materna Susana pertenecía a una familia poderosa económicamente y con gran prestigio político; el acceso a los círculos culturales de Montevideo y París se le facilitó a través del Dr. Francisco Soca.¹¹ La familia era amiga de las hermanas Lussich, especialmente de Milka, promotora de la Urbanización Punta Ballena. Milka y Susana pertenecían a un grupo de intelectuales uruguayos entre los que se encontraban varios exiliados españoles como José Bergamín y Rafael Alberti, vinculados entre sí por su ideología y militancia en la Alianza de Intelectuales Antifascistas durante la Guerra Civil Española.

Consideremos brevemente esta red de vínculos significativos. Soca publicaba en su revista los textos de Alberti, Bergamín y Eduardo Dieste, tío del ingeniero Eladio Dieste. Bonet proyectó La Gallarda para Alberti en Punta del Este en 1945, cuando ambos se encontraban en Buenos Aires. Fue a través del poeta que Bonet conoció a Roque García y a Milka Lussich, para



Iglesia de Soca. Vista desde el norte.

los que proyectó la Urbanización de Punta Ballena. Bonet y Dieste se conocieron a propósito de la definición estructural de la Casa Berlingeri en Portezuelo, en 1947. En este contexto, Susana, a su regreso a Uruguay en 1948, pudo ciertamente conocer a Bonet y decidir contratarlo para construir una iglesia en memoria de su padre. Siguiendo «el postulado espiritual discreto» de Couturier ella podría haber buscado para el encargo a un artista reconocido en el medio local por su internacionalismo, su probada calidad como arquitecto y sus conocidas relaciones con los intelectuales y artistas modernos.¹² No descartamos la eventualidad de este encuentro. La hipótesis se apoya en los amigos que ambos frecuentaban, en las múltiples leyendas que rodean la vida de la escritora y los relatos de familiares, pero también en un dato historiográfico. En el texto de Ortiz y Baldellou se presentan algunos croquis de la Iglesia de Soca datados en 1950,

algo difícil de confirmar ya que no se indicaron documentos referenciales. A pesar de la fecha agregada al pie de los esbozos, en la reseña introductoria la obra está fechada en 1959, indicando además que la iglesia «perteneció históricamente al comienzo de un período marcadamente formalista de la arquitectura contemporánea que se prolonga hasta nuestros días», en referencia explícita a la década de 1960.¹³

Si bien el vínculo entre Soca y Bonet se presenta como posible, la muerte de Susana ocurrida el 11 de enero de 1959 plantea dudas respecto al encargo.¹⁴ Aún aceptando que ambos se hayan planteado la construcción de la capilla, es seguro que para 1959 el proyecto no estaba definido ya que los primeros croquis guardados en el archivo del arquitecto en Barcelona son casi esbozos, exclusivamente una planta y un alzado muy esquemáticos y están fechados en noviembre de 1960.¹⁵

Así, si bien Luisa Blanco Acevedo pudo decidir, en memoria de su hija, continuar con el proyecto previamente acordado y comenzar la construcción, es más probable que recién en 1959 le haya encargado a Bonet una iglesia dedicada a Santa Susana.¹⁶ Consideremos que, además de la inexistencia de documentos gráficos, es inexplicable la ausencia de algún comentario sobre la iniciativa en las *Entregas de La Licorne*. Resulta difícil sostener que Soca desaprovechara la oportunidad de difundir desde su revista un emprendimiento capaz de producir tan importante impacto cultural. Emulando la actividad promovida por Couturier, el caso manifestaría la voluntad del cliente para renovar el arte sacro, con una obra revolucionaria realizada en el sur del sur por un arquitecto moderno y sin reconocidas filiaciones católicas.

El problema de la determinación del comitente no es menor, si atendemos a la importancia que adquiere en los artículos publicados sobre esta obra. La condición enigmática del caso y su difícil ubicación en el marco de la producción de Bonet plantea la seductora alternativa de prescindir del arquitecto y basar las decisiones proyectuales en los deseos de un cliente por demás atractivo. Como veremos, con excepción de las circunstancias contextuales del encargo y su financiación, la familia Soca no aporta elementos relevantes para la comprensión de la lógica de este proyecto.

Detengámonos ahora en la descripción del edificio que irrumpe al término de la planta urbana, al final de la calle Juan José de Amézaga, y se implanta perpendicularmente a ella según el eje norte-sur. Se apoya apenas por medio de un zócalo continuo sobre un suelo limpio, liso y sin accidentes, como una materialización pétreo de un ejercicio de papiroflexia.

La planta es un rectángulo de 24 m de largo por 12 m de ancho que adquiere la forma de cruz latina al emerger espacialmente mediante un entramado de vigas o pilares inclinados que determinan crucero y ábside. Mediante este recurso el edificio aumenta considerablemente la percepción de sus dimensiones interiores generando una apertura sobre la zona del altar y definiendo de este modo, el centro de interés.

Está dividida en dos cuadrados de 12 × 12 m. En el cruce de las diagonales del segundo hay un basamento de 4 m de lado, elevado 20 cm, por debajo del cual hay, enterrado, un pequeño espacio. Ni tumba ni cripta sino sacristía, el volumen utilitario imprescindible se oculta bajo tierra evitando así obstaculizar la cuidada geometría del espacio superior que queda, entonces, vacío.¹⁷ A ella se accede por una escalera a medias oculta por el altar de 2 × 0,80 m que respeta las exactas medidas humanas como indican las convenciones litúrgicas. Por la escalera debía aparecer, algo espectacularmente por cierto, el celebrante revestido para dar lugar al rito eucarístico.¹⁸

Además del altar, en los planos figuran otros tres objetos que tampoco fueron colocados. Por detrás del altar y sobre la izquierda, se halla un confesionario de planta cuadrada, a la derecha un cono invertido hace las veces de pila bautismal. Como tercer elemento, una cruz que debía colocarse suspendida sobre el altar fue encargada por Bonet al escultor José Luis Alonso Coomonte. La cruz de hierro forjado con engarce de piedras de cuarzo o vidrios de color fue presupuestada en diciembre de 1962 pero no llegó a realizarse.¹⁹

Una fuerte geometría domina al edificio compuesto por 16 triángulos equiláteros de 12 m de lado. Doce de ellos están divididos en 25 triángulos equiláteros de 1,70 m de lado, divididos a su vez en 9 triángulos también equiláteros de aproximadamente 35 cm de lado que alojan vidrios de colores. Los otros 4 triángulos ofician de testeros ciegos que cierran los lados del ingreso, crucero y ábside y en ellos se ubican los elementos simbólicos que fueron realizados, sobre los diseños de Bonet, por el artista plástico valenciano Ricardo Bastid.²⁰

El ingreso se realiza por un hueco de 2,40 m de altura definido por otro triángulo equilátero invertido, que adquiere aspecto trapezoidal al incluir el zócalo. A la izquierda de la entrada se ubica el baptisterio, una pequeña pila de hormigón que atraviesa virtualmente el muro, referencia atávica del sacramento bautismal. Representa el sacramento iniciático por el cual se participa de la Iglesia cristiana, signo que está apoyado redundantemente por la frase «*per baptismum ingresimus in ecclesiam*».²¹ Del lado interior, tanto el pilón como las palabras «*principium vitae gratia*» refieren al otro sacramento de iniciación, el orden sagrado por el cual son investidos los sacerdotes cristianos.²²

Además de estos dos ritos es la palabra de Cristo la que marca el camino tradicional de comunión eclesial, de modo que sobre la puerta, en la mediana del triángulo formado a partir del dintel, se colocó una cruz griega donde se lee en grandes letras «*iesus christus*» y más arriba, sobre el ángulo superior un hueco donde una campana debía llamar a los fieles. Así, el tímpano del acceso está dedicado a Jesús, la segunda persona de la Trinidad simbolizada por la cruz del lado exterior y en la cara interna por el Crismón, uno de los monogramas de Cristo formado por las dos primeras letras en mayúsculas del nombre en griego.²³ En esta zona, y aprovechando el espacio generado por la proyección del testero, se ubicó la tribuna para el coro, de 3,5 × 5 m, a la que se accede por una compacta escalera caracol.²⁴

En el crucero, el testero izquierdo orientado al este, está dedicado a la primera hipóstasis trinitaria, Dios Padre. Interiormente, un signo compuesto por un círculo central y dos triángulos a

los lados y debajo, los doce atributos de la divinidad organizados también según un patrón triangular.²⁵ Del lado exterior, al mismo elemento se le agregaron las letras alfa y omega y siguiendo el libro del Apocalipsis las palabras «*principium et finis omnium rerum*», Cristo es el principio y el fin en donde se origina y culmina la historia.²⁶ Esta unidad del Padre y del Hijo demuestra un conocimiento profundo del dogma trinitario, particularmente según las enseñanzas de San Agustín.²⁷

El testero derecho se dedicó al Espíritu Santo, la tercera persona. En el interior está representado por una geométrica figura de paloma y sus siete dones «*intelligentia, pietas, sciencia, consilium, fortitud, sapientia, timor dei*»²⁸ se leen debajo. En el exterior, una figura similar se apoya sobre un círculo y las palabras latinas rezan «*spiritus sanctus, implet universum omne*».²⁹

Sobre la pared del fondo que hace las veces de ábside, el signo se define por un triángulo equilátero que alberga los tres símbolos de las personas divinas ya usados en los otros tímpanos, aunque levemente transformados. Más abajo se lee la frase «*trinus et unus*». Del lado exterior la misma forma, pero ahora con los símbolos de las tres hipóstasis en los vértices exteriores del triángulo reafirma el principal Kerygma de Cristo, esto es, que Dios es un ser único que existe simultáneamente como tres personas distintas.

Con esta insistencia en el triángulo como forma primordial que compone el espacio y las repetidas alusiones trinitarias, no hay que ser un experto exégeta para deducir que todo el edificio es un canto explícito al más importante dogma católico.

Podríamos tal vez sospechar que a este discurso teológico escrito en hormigón armado le faltase la referencia mariana. Sin lugar determinado, ésta se encuentra en toda la obra, invisible de tan repetida y velada en la trama que vemos en las zonas ciegas. La palabra «María» está rehundida en cada una de las placas que se desfasan de las contiguas y se vuelve legible en un ciclo continuo. De este modo y comenzando por el acceso, «las marías» parecen animarse y girar velozmente por todo el espacio, tanto interior como exterior. Pareciera que Bonet, en Soca, entonara el Salve.

La iglesia es parte de un conjunto mayor que incorpora el exterior para procesiones pascuales. En la zona posterior del predio se definió un muro de 36 m de largo como soporte de un Viacrucis que nunca llegó a realizarse, pero que Bonet pensaba fabricar en Madrid para controlar mejor la ejecución. Las catorce estaciones fueron dibujadas por el arquitecto siguiendo el simbolismo que comanda toda la composición del edificio. El muro contiene hacia el sur una galería abierta con destino incierto, con una pequeña habitación y un baño en el extremo oeste.



Iglesia de Soca. Fachada norte. Baptisterio exterior e interior.

Crismón. Tímpano norte, interior.



Las plantas y cortes del proyecto fueron completados en el estudio de Buenos Aires entre junio de 1962 y enero de 1963 bajo el control de la arquitecta argentina Marta Allio, a cargo de la dirección de obra.³⁰ Los planos de estructuras están firmados en julio de 1962 por el calculista Jorge Bermúdez, de la empresa uruguaya de ingenieros «Jorge Bermúdez y Mario Simeto». Esta firma se ubicó como una de las más importantes del período y tuvo a su cargo las estructuras de importantes edificios de Montevideo como la Caja de Jubilaciones del arquitecto Mario Payssé Reyes, el Sanatorio del Casmu de Altamirano-Villegas-Mieres, el Edificio Panamericano y el Ciudadela de Raúl Sichero.³¹ Aunque contaba con un equipo de aproximadamente quince técnicos, las decisiones eran tomadas exclusivamente por los directores, de modo que los colaboradores se dedicaban solamente a completar los planos. A diferencia de otros estudios asesores, la empresa de Bermúdez y Simeto requería que el arquitecto trajera completamente definido el proyecto con una propuesta estructural potente sobre la cual se ajustaban las dimensiones, armaduras y anclajes.³² La estructura fue concebida por Bonet como un entramado triangular de vigas apoyadas en pilares inclinados de hormigón armado, empotrados en la cumbreira y en el zócalo. En los huecos se insertaron los marcos triangulares prefabricados que albergan los vidrios. Las caras macizas se resolvieron mediante losas de 10 cm de espesor a las que se adosaron planchas de hormigón por ambas caras de 0,95 m de ancho por 1,05 m de largo y 3,5 cm de espesor.

Estas placas que contienen «las marías» abarcan la inscripción de una palabra y el espacio inferior y fueron colocadas comenzando por las exteriores que, por estar inclinadas hacia abajo, requerían mayor seguridad en la fijación. Como los marcos, fueron moldeadas en taller y se colocaron trabadas entre sí para evitar juntas horizontales de modo de obtener un plano uniforme.

La construcción fue iniciada por la empresa uruguaya «Clerc y Guerra» a mediados de 1962.³³ La fundación del edificio se resolvió mediante pilotes de hormigón hincado y vaciado en el sitio y fue ejecutada por la empresa «Pilotes Franki Uruguay», que se ubicaba entre las tres más destacadas empresas piloteras del país.³⁴

En noviembre se comenzaron a llenar los encofrados, los marcos de hormigón prefabricados ya estaban terminados y se encontraban a pie de obra. En marzo de 1963 la iglesia tenía el techo terminado y en mayo se comenzó la construcción de las cuatro caras macizas. Fue en esta etapa, en junio o julio que Bonet recorrió la obra, quizá por última vez.

En noviembre de 1963 ya estaba libre de encofrados pero se paralizó por más de un año retomándose en abril de 1965, fecha en la que se completaron los tímpanos. A fines de 1965 aún no se habían colocado los vidrios.

Símbolo de Cristo.
Tímpano este, exterior.



Símbolo del Espíritu Santo.
Tímpano oeste, exterior.



Símbolo de la Trinidad.
Tímpano sur, exterior.



Bonet había concedido gran importancia a los cristales ya que en ellos residía buena parte del efecto final y encontrar los adecuados fue una tarea difícil que comenzó en 1962. Bonet siempre pensó en adquirirlos en España a pesar de las dificultades que ocasionarían su importación y traslado además de las posibles diferencias de acoplamiento a los marcos de hormigón. Finalmente se compraron 2.900 piezas especiales de vidrio Duxcrom a la empresa «Padrós S.A.» de Barcelona que fueron fabricadas en el taller Regiopistrina de Molins de Rey en colores violeta, verde y ocre-naranja.³⁵ Miden aproximadamente 36 cm de lado y 2 cm de espesor para resistir el granizo; en total pesaron aproximadamente 7.500 kg. Es probable que hayan sido colocados en 1966, aunque no hay datos precisos al respecto.

En 1978 Bonet afirmaba que había deseado «crear un espacio imaginativo, donde el color envolviera enteramente al hombre.

Iglesia de Soca. Interior.



Por eso la importancia de los cristales, también de forma triangular. Los tres colores que elegí para utilizar simultáneamente fueron el verde, el amarillo y el rojo siena. La iglesia, en su totalidad, resulta así como una cristalera gótica».³⁶

Ciertamente, el arquitecto obtuvo el impacto buscado ya que el interior presenta evidentes referencias medievales. La luz se descompone por efecto de los cristales policromos generando impresiones variables sobre la tracería estructural, recordando, no tan lejanamente, al gótico-flamígero.

A pesar del éxito del proyecto, de la singularidad del objeto y de la relevancia internacional del autor, la iglesia nunca llegó a consagrarse y quedó abandonada prácticamente sin mantenimiento, utilizada como depósito durante muchos años.³⁷

Volvamos a los párrafos en que señalábamos que era poco relevante para la comprensión de la obra la consideración del cliente. Del estudio de los documentos es posible afirmar que la peculiar iconografía utilizada no tuvo relación con Susana Soca, ya que fue definida tiempo después de ocurrida su muerte. Respecto a la lógica general del proyecto no es posible descartar del todo la incidencia de sus ideas estéticas, ya que la tradición oral remite al interés de la poeta en obtener una síntesis entre el triángulo, símbolo de la trinidad, con la cruz del martirio. De todos modos, su posible implicancia quedaría reducida a la selección inicial de un esquema formal basado en dos figuras que, por otra parte, son constantes en la tradición arquitectónica cristiana.

El triángulo como elemento compositivo debe ponerse en relación con otros proyectos de Bonet de la década del 60, como la casa Rubió,³⁸ y especialmente con uno menos conocido también con programa religioso. En 1961 diseñó un oratorio y altar dedicado a Nuestra Señora del Mar para la compañía urbanizadora Nuestra Señora de Núrria, en Port Salou, Tarragona.³⁹ En este caso

la planta fue definida por medio de dos triángulos unidos por la base, uno equilátero de 15 m de lado, el otro isósceles de 10 m. Consistía en una capilla abierta cubierta por una estructura de hormigón en forma de paraboloides hiperbólicos, con el presbiterio ubicado centralmente y descendido 10 escalones desde el nivel de la plaza.⁴⁰

Por lo anterior parece que las singularidades presentes en la iglesia de Soca deben atribuirse a Bonet y en alguna medida, aunque muy menor, a sus colaboradores. Esta idea se apoya en un dato relevante. El proyecto de la iglesia ya se encontraba completamente definido por Bonet varios años antes para otro emplazamiento, la unidad vecinal para los obreros de la fábrica Textil Oeste S.A. (TOSA) en San Justo, provincia de Buenos Aires. En el archivo del arquitecto se conservan documentos gráficos completos y una memoria descriptiva pormenorizada de este proyecto, fechados en 1952.

La Textil era propiedad del industrial Carlos Levin y la relación entre ambos fue fecunda. En 1955 comenzaron a editar la revista *Mirador* dedicada a la difusión del diseño industrial, y en 1962 Bonet le diseñó y construyó una casa en Olivos, provincia de Buenos Aires.

Fue a comienzos de 1952 cuando Levin encargó a Bonet la definición del conjunto habitacional para los obreros de TOSA.⁴¹ Como se indicaba en la memoria, el proyecto se basaba en la manzana vertical en sustitución de la manzana tradicional de borde cerrado. La unidad vecinal reunía las cuatro funciones de la grilla propuesta por los CIAM. Así, para habitar, se definían tres bloques de 160 m de largo por 16 m de ancho y 40 m de alto que se despegaban del suelo por medio de pilares. Los bloques se orientaban a medios rumbos, noroeste-sudeste, para asegurar el soleamiento de todos los ambientes durante todo el año.

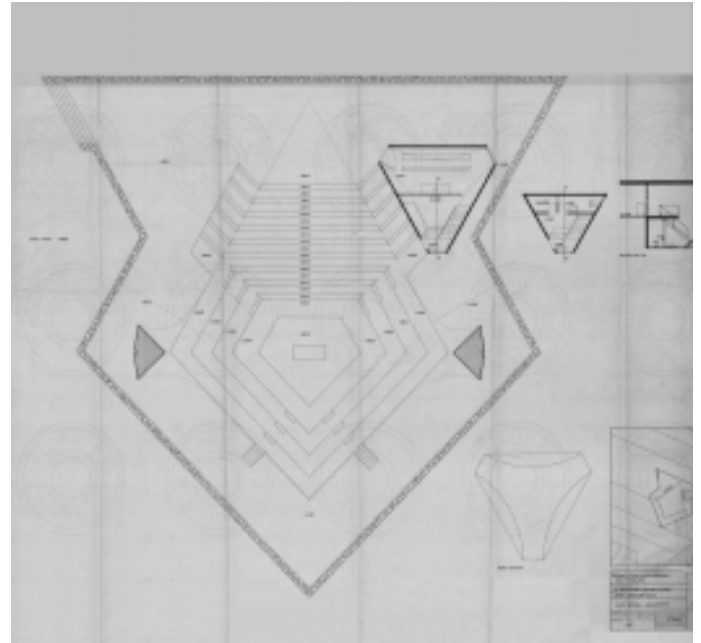
Las cuatro calles de la manzana histórica se superponían en altura dando acceso a las viviendas situadas en tres niveles distintos, el propio, el inmediato superior y el inmediato inferior, determinando 12 pisos. Las calles estaban comunicadas entre sí y con el parque inferior por medio de ascensores. Como los habitantes eran obreros de la fábrica textil, muy próxima, los desplazamientos máximos hacia el trabajo no superaban los 15 minutos a pie, lo que evitaba problemas circulatorios de importancia. Esto no impedía que se diferenciara las vías para peatones de las destinadas a los automóviles.

Las actividades recreativas de los habitantes se alojaban en edificios unidos por paseos cubiertos mediante bóvedas cáscaras con las que se vinculaban los bloques, determinando un espacio exterior central a modo de plaza principal. A los equipamientos para alojar actividades sociales, deportivas, comerciales y educativas se agregaba el cultivo del espíritu. Así, según afirmó Bonet, una «iglesia» fue proyectada y ubicada en un lugar cercano a la gran plaza, perpendicularmente a uno de los paseos cubiertos que podría entonces utilizarse como atrio. En la memoria Bonet escribió que la iglesia había «sido concebida a base de una estructura triangular, de tal manera que partiendo de una planta totalmente rectangular, esta forma se convierte en una gran cruz en el espacio. Está constituida íntegramente por un gran *vitreaux* (sic), violeta, verde y amarillo-anaranjado».⁴²

Como se puede apreciar en los gráficos, la iglesia diseñada para TOSA es idéntica a la de Soca, y aún con los testeros sin definir, está muy claro que fue una transposición de un encargo a otro.

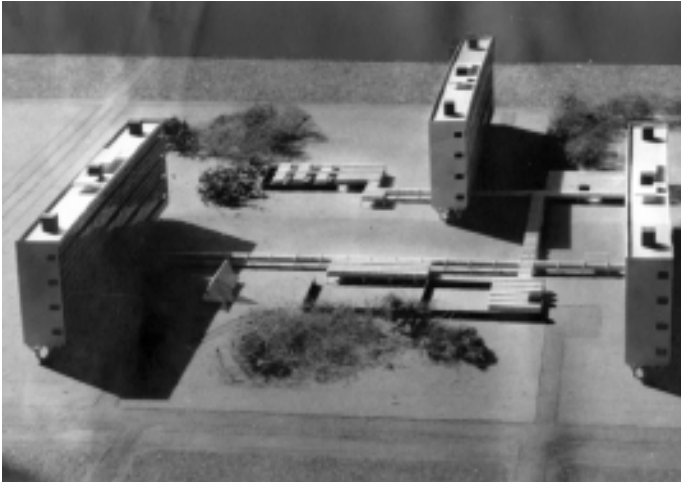
El proyecto de 1952 presenta una bifurcación en apariencia algo divergente en el análisis de la iglesia pero que sin embargo, es relevante. Por un lado porque el edificio está ya completamente determinado en él, y al estar bien documentado parece desarrollar la hipótesis de la incidencia de la poeta uruguaya. Más importante, el caso indica que algunos de los elementos que se explicitaron en Soca, como las referencias góticas por ejemplo, permanecieron al menos durante 15 años en el pensamiento de Bonet, trascendiendo la pequeña obra en Uruguay.⁴³

Nos permite, además, enlazar las decisiones estructurales de los proyectos y revisar Soca a la luz de TOSA. En los bloques de vivienda la estructura alveolar tabicada de los pisos superiores era recibida por cuatro pilares que se empotraban en unos cortos troncos. Bonet utilizó una solución similar en las unidades proyectadas para el conjunto Barrio Sur de San Telmo de 1956,⁴⁴ que se materializaron años después en el edificio Mediterráneo, construido en Barcelona en 1963. En la iglesia, una versión atrofiada de similares «troncos» recibe dos o tres pilares, en una solución que resulta ahora bastante familiar.



Nuestra Señora del Mar, Port Salou, 1961. Planta. COAC, AHAB. Fondo Bonet.

En Soca, Bonet puso en práctica una estructura que había sido pensada varios años antes buscando extraer y potenciar los contenidos plásticos del hormigón armado; contó para ello con expertos calculistas y constructores uruguayos. Algo similar había ocurrido en 1947 con las bóvedas de ladrillo.⁴⁵



Conjunto habitacional Textil Oeste S.A. Detalle.
Ernesto Katzenstein, Gustavo Natanson,
Hugo Schwartzman. *Antonio Bonet. Arquitectura
y Urbanismo en el Río de la Plata.* Espacio editora,
Buenos Aires, 1985.

Conjunto habitacional Textil Oeste S.A. COAC, AHAB.
Fondo Bonet.



Edificio Mediterráneo, Barcelona.
Fotografías de Jorge Nudelman.

Iglesia de Soca. Encuentro de vigas.

Notas

1. Este escrito es parte de mi tesis en la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Torcuato Di Tella, dirigida por Jorge Francisco Liernur, en la que se aborda el estudio de tres obras con programa religioso en Uruguay, *Bonet en Soca, Dieste en Atlántida, Payssé en Toledo*. A través de la confrontación de los documentos con la realidad edilicia se busca registrar las particularidades de los procesos de proyecto y la gravitación de los técnicos que intervinieron. El estudio pretende ubicar los casos en el contexto de la cultura arquitectónica uruguaya del período 1950-1965 definiendo un marco interpretativo pertinente en el que se articulan vertientes múltiples como la permanencia del racionalismo estructural en la enseñanza en la Facultad de Arquitectura (UdelaR) de la ciudad de Montevideo; las relaciones con la ingeniería; los estudios sobre las teorías de las proporciones y los cursos de Filosofía del Arte; las importantes relaciones con Le Corbusier en los años 50; los vínculos con Francia luego de la Segunda Guerra; la relación con la Escuela de Ulm y la incidencia de Joaquín Torres García y su escuela constructivista. Dado que los casos seleccionados tienen en común el programa religioso el estudio de los grupos católicos, las convenciones canónicas respecto a los espacios sagrados y las ideas estéticas afines a Roma o incluso también, las anatimizadas, resulta aquí de rigor.
2. Entrevista realizada a Bonet por los autores en 1978. Ernesto Katzenstein, Gustavo Natanson, Hugo Schwartzman, *Antonio Bonet. Arquitectura y Urbanismo en el Río de la Plata*, Espacio editora, Buenos Aires, 1985. Al respecto ver también: Antonio González-Arno, Jorge Nudelman, «Mirar en Bonet se separarse», *Elarqa* 2 n° 5, diciembre de 1992, pp. 16-17 y J. Nudelman, «Antonio Bonet Castellana 1913-1989», Boletín SAU, Montevideo, marzo-abril-mayo de 2009.
3. Ortiz y Baldellou la fechan en 1959, aunque inexplicablemente presentan gráficos de 1950. En Federico Ortiz, Miguel Ángel Baldellou, *La obra de Antonio Bonet*, Ediciones Summa, Buenos Aires, 1978.
4. Bonet nunca aclaró quien realizó el encargo ni se puede deducir totalmente del estudio de la correspondencia. Sólo afirmó que la obra fue un pedido particular de la familia. Ver E. Katzenstein, G. Natanson, H. Schwartzman, *op. cit.* Las dudas que existen respecto a la fecha del proyecto y al cliente inciden en la interpretación del programa, presentado como panteón familiar por el historiador Roberto Fernández en el artículo «Bonet: Modo Moderno. Notas de situación» en «Bonet al Sur», *Revista X*, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, UNMDP, año 3, n° 3, Mar del Plata, agosto de 2011.
5. La estructura suele ser atribuida al uruguayo Leonel Viera, experto calculista de hormigón armado con importante actividad en los años 60 que calculó, entre otras obras, el Cilindro Municipal de Montevideo y el puente ondulado de la Barra de Maldonado.
6. El sistema se interpreta como una estructura plegada en Fernando Álvarez, Jordi Roig, *Antoni Bonet Castellana 1913-1989*, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Ministerio de Fomento, Barcelona, 1989.
7. Los pagos por honorarios y compra de materiales fueron autorizados por Manuel Rodríguez Richero, apoderado de Luisa Blanco, la propietaria de la obra. COAC, Arxiu Històric d'Arquitectura de Barcelona, Fondo Bonet (en adelante COAC, AHAB, Fondo Bonet).
8. Susana Soca (1907-1959) fue una poeta y crítica literaria uruguaya. Escribió *En un país de la memoria y Noche cerrada*, que se editaron póstumamente en 1959 y 1961 respectivamente.
9. Soca escribió el obituario de Fray Couturier fallecido en febrero de 1954 en *Entregas de La Licorne* n° 4, agosto de 1954. Anteriormente había comentando las obras que Couturier estaba realizando con Matisse en Saboya en *Entregas de La Licorne* n° 1-2, noviembre de 1953.
10. La Unidad de Habitación de Marsella se publicó en el n° 5-6 de enero-febrero de 1950 de la revista *L'Art Sacré* y en el n° 7-8 de marzo-abril de 1953. Fotografías de la maqueta de Notre Dame du Haut en Ronchamp se publicaron en ese mismo número y la iglesia terminada apareció en el n° 7-8 de marzo-abril de 1955. Otras imágenes interiores aparecieron en el 9-10 de mayo-junio de 1957.
11. Sobre la biografía de la poeta ver Juan Álvarez Márquez, *Más allá del ruego, vida de Susana Soca*, Linardi y Risso, Montevideo, 2007.
12. El «postulado espiritual discreto» fue atribuido por Soca al padre Couturier, comentando los criterios que comandaron la construcción de la capilla de Nuestra Señora de la Gracia de 1946 en Assy para la cual había hecho un llamado a artistas modernos sin importar sus creencias y observando únicamente su talento y su voluntad para crear un arte religioso cuyo esplendor surgiera de una vitalidad espiritualizada y se apartara de la decadencia del lujo. *Entregas de La Licorne* n° 1-2, noviembre de 1953.
13. En F. Ortiz, M. A. Baldellou, *op. cit.*, pp. 25 y 63.
14. Murió cuando regresaba de París en un accidente aéreo en el aeropuerto de Río de Janeiro. El n° 12 de las *Entregas de La Licorne*, se publicó póstumamente en su memoria, en mayo de 1959.
15. Los croquis fueron dibujados por Wilma Zipper. COAC, AHAB, Fondo Bonet.
16. La dedicación de la iglesia a Santa Susana motivó alguna controversia con la curia, la que solicitó su modificación. Carta de Héctor Guerra a Bonet, 1963. COAC, AHAB, Fondo Bonet.
17. El local figura con ese destino en los planos de 1962. COAC, AHAB, Fondo Bonet.
18. Conviene aquí recordar que la sacristía representa el útero de María y que el sacerdote sale de ella como Cristo del vientre de la virgen. Ver Santiago Sebastian, *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, Iconografía, Liturgia*, Infinito, Madrid, 1994.
19. Presupuesto firmado por el escultor en diciembre de 1962. COAC, AHAB, Fondo Bonet. José Luis Alonso Coomonte nació en Benavente, Zamora en 1932 en una familia de carpinteros. Estudió en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y en 1960 fue seleccionado para representar a España en la Bienal de Arte Sacro de Salzburgo obteniendo la Medalla de Oro en Escultura. En 1962 regresó a Madrid donde, en compañía de Carlos Muñoz de Pablos y Francisco Argüello, creó «Gremio 62».
20. Ricardo Bastid (1919-1966) era un pintor y escritor nacido en Valencia que se exilió en Argentina a mitad de la década de 1950. En 1962 estaba realizando otros diseños para Bonet, entre los que destacamos la Galería de las Américas en Mar del Plata. Carta de Bastid a Bonet, fechada en Buenos Aires el 22 de noviembre de 1962. COAC, AHAB, Fondo Bonet.
21. En latín: «Por el bautismo se ingresa a la Iglesia».
22. En latín: «Principio de la vida de gracia».
23. El nombre de Cristo en griego es *XPistos*. El otro signo es el pez.
24. La ubicación de la *Schola Cantorum* sobre la entrada de las iglesias era un recurso utilizado en las iglesias barrocas. Julio César Delpiazzo, *Arquitectura y liturgia. La funcionalidad eucarística de la arquitectura sagrada contemporánea en Europa occidental*, tesis doctoral inédita, Pontificia Universidad Gregoriana, Roma, 1960.
25. Escrito en latín: «*sanctus, bonus, aeternus, paciens, fidelis, verax, justus, sapientissimo, misericors, omnipresent, omnipotent, omnisciens*». Santo, bueno, eterno, paciente, fiel, verdadero, justo, sabio, misericordioso, omnipresente, omnipotente, omnisciente.
26. Libro del Apocalipsis (Ap. 1,17; 22,13).
27. San Agustín de Hipona, *De Trinitate*.
28. En latín: «Inteligencia, piedad, ciencia, consejo, fortaleza, sabiduría, temor de Dios».
29. En latín: «Espíritu Santo, inflama al mundo».
30. Durante el proceso de la obra Bonet había estado ausente varios meses por sus compromisos en España, trasladándose definitivamente en 1963. Desde su radicación en Barcelona había dejado la supervisión de las obras que se estaban realizando en el Río de la Plata a Justo Solsona, Ernesto Katzenstein, Marta Allio y Nélida Gurevich. Marta Allio fue quien firmó la correspondencia con Bonet, donde se informa del avance de las obras del Banco del Plata, del edificio de la Galería de las Américas en Córdoba y la Galería Arax en la calle Florida, además de la Iglesia de Soca. COAC, AHAB, Fondo Bonet.
31. Más datos al respecto en Santiago Medero, *Los ingenieros y sus relaciones con la Arquitectura en Uruguay. Autonomías, dependencias, casos 1870-1980*, marzo de 2010, Archivo del Instituto de Historia de la Arquitectura, Farq-UdelaR, inédito.
32. Entrevista a Mario Simeto, en E. Ruiz, M. L. Martínez, M. De León, *Memorias de una profesión silenciosa*, Facultad de Ingeniería, UdelaR, Montevideo, 1997.
33. Raúl Clerc y Héctor Guerra eran destacados proyectistas que formaron una empresa constructora con una gran actividad en la década del sesenta. Entre sus obras sobresalen la sede del club Nacional de Fútbol del arquitecto Idelfonso Aroztegui.
34. Las otras dos empresas eran «Viermond», de Leonel Viera y Luis Mondino y «Dieste-Montañez».
35. La empresa Padrós fabricaba piezas de vidriería artística en el taller Regiopistrina en Molins del Rey. Fue fundada por Santiago Padrós Elías (1918-1971) un escultor catalán, ceramista y pintor, autor del mosaico que corona la bóveda principal del Valle de los Caídos, completada en 1951.
36. Entrevista realizada por H. Schwartzman y G. Natanson en Barcelona en 1978. En E. Katzenstein, G. Natanson, H. Schwartzman, *op. cit.*
37. En 1997 fue adquirida por el empresario italiano Mario Ortolani y fue recuperada parcialmente por el arquitecto William Rey. En 2007 alojó la exposición «Susana Soca y su constelación vistos por Gisèle Freund» en homenaje a la poeta realizada al cumplirse el 130 aniversario de la localidad de Soca. Luego volvió a ser clausurada.

38. Vivienda unifamiliar construida en Salou en 1961.
39. A juzgar por los documentos, es probable que en ese mismo año se planteara la posibilidad de rehabilitar el Convento medieval de San Francisco en Montblanc, también en Tarragona.
40. La propuesta no se materializó pero la solución estructural reapareció en otros proyectos posteriores, como la cubierta del patio central de la zona comercial de la Galería Rivadavia en Mar del Plata construida en 1963. COAC, AHAB. Fondo Bonet.
41. Carta de Levin a Bonet fechada en enero de 1952. COAC, AHAB. Fondo Bonet.
42. Programa del Conjunto Habitacional TOSA. COAC, AHAB. Fondo Bonet.
43. Es posible rastrear el interés de Bonet en la arquitectura medieval a través de su relación con las obras de Gaudí y su consideración de la «lección objetiva» del maestro catalán, quien había reconocido los principios estructurales del gótico recuperándolos para la arquitectura moderna, enlazando así lo espiritual con lo material. En 1960, Sert y Sweeney presentaban al arquitecto en su *Antoni Gaudí* como el constructor que trasladó el enfoque estructural del gótico a la arquitectura de su tiempo, en una actitud similar a los ingenieros modernos sin por esto dejar de lado el interés por la forma. Gaudí era quien había logrado sintetizar lo espiritual con el cálculo estructural, atribuyendo carácter escultórico a la arquitectura. En este sentido, los autores lo consideraban un antecedente de la arquitectura como escultura, con una visión nueva del espacio donde los elementos estructurales desempeñaban una función plástica esencial. Su arquitectura representaba así una lección y una inteligente solución en la que se integraba la expresión extratécnica con la constructiva en una unidad totalizante. Que Bonet era admirador de Gaudí se sospecha por algunas fotos tomadas en la azotea de la Casa Batlló, pero sin duda se puede confirmar por los indicios dejados en las obras que realizó en Uruguay a partir de 1945. Tanto la hostería Solana del Mar como la Urbanización de Punta Ballena presentan la personal apropiación de las lecciones espaciales aprendidas en el Parque Güell. Sobre este análisis y los vínculos entre Bonet y Gaudí ver el artículo de J. Nudelman, «La línea serpenteante: Le Corbusier, Aalto, Gaudí; en la memoria de Antoni Bonet», *Lars, cultura y ciudad* n° 13, 2008, pp. 32-42.
44. Ver en este número el artículo de J. F. Liernur, «Las políticas de vivienda de la "Revolución Libertadora" y el debate en torno al proyecto para el Barrio Sur».
45. En lugar de bóvedas cerámicas, bóvedas de hormigón armado aparecen en varias obras de Bonet, por ejemplo en las Casas en Martínez (Buenos Aires, 1942) y en la Galería Rivadavia (Mar del Plata, 1963). A pesar del permanente interés en la tradicional bóveda tabicada catalana, Bonet sólo utilizó una única vez el ladrillo como estructura. Fue en la Casa Berlingeri en Punta Ballena y se debió a la intervención de Eladio Dieste, un joven ingeniero uruguayo con apenas dos años de egresado. Ambos se conocieron a propósito de la definición constructiva de esta obra. El sistema se basó en una estructura de ladrillos colocados en sentido paralelo a la curvatura, y en el mismo sentido, dos barras de acero de 4 mm en las juntas. Sobre esta estructura resistente se colocó una cubierta catalana, con ticholos de canto y tejuelas. Bonet aplicó una estructura en apariencia similar en La Ricarda pero que en realidad funciona como una cáscara de hormigón aligerada con cerámicos huecos, conceptualmente muy diferente, tanto al comportamiento resistente de la cerámica armada de la Berlingeri como de la bóveda tabicada a la catalana. Algunos años después del encuentro, Dieste desarrolló intensamente el estudio de las bóvedas de doble curvatura con las que construyó su reconocida obra. Este sistema constructivo le permitió materializar a muy bajo costo uno de los deseos más caros del ingeniero, la Iglesia de Atlántida, que fue concluida en 1960 a sólo 10 km de la localidad de Soca, en cuya financiación se cree que colaboró Susana Soca.

Salvo las excepciones que se consignan cuando corresponde, todas las fotografías fueron tomadas por Andrés Cardinal.

Cantidad de ejemplares: 500
Tipografía: Garamond Stempel y Futura
Interior: papel obra de 120 g
Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Diseño gráfico: Gustavo Pedroza
Preimpresión: NF Gráfica SRL
Impresión: Akian Gráfica Editora

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348
Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723



CIUDAD DE N. EYA
BARRIO REORGANIZADO

VILLA CUYAYA
BARRIO REORGANIZADO