

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

Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea

# BLOCK

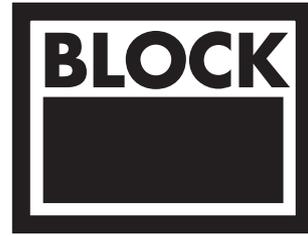
Kenneth Frampton  
Fernando Aliata  
Fernando Pérez Oyarzun  
Jorge Francisco Liernur  
Graciela Silvestri  
Carlos Ferreira Martins  
Anahi Ballent  
Luis Müller  
Rosario Pavia  
Robert Harbison

NATURALEZA

Número 2,  
mayo de 1998



UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA



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

**Centro de Estudios  
de Arquitectura Contemporánea**



**UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA**

**Universidad Torcuato Di Tella**  
Rector: Dr. Gerardo della Paolera

**Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea**  
Director: Arq. Jorge F. Liernur  
Vicedirector: Arq. Mario Goldman

## **Block**

### **Director**

Jorge F. Liernur  
*Universidad Torcuato Di Tella*  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

### **Comité de redacción**

Noemí Adaggio  
*Universidad Nacional de Rosario*

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

Anahi Ballent  
*Universidad Nacional de Quilmes*  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Fernando Caccopardo  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*  
*Consejo Nacional de Investigaciones*  
*Científicas y Técnicas*

Alejandro Crispiani  
*Universidad Torcuato Di Tella*  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Universidad Nacional de La Plata*

Silvia Dócola  
*Universidad Nacional de Rosario*

Eduardo Gentile  
*Universidad Nacional de La Plata*

Adrián Gorelik  
*Universidad Nacional de Quilmes*

Luis Müller  
*Universidad Nacional del Litoral*

Silvia Pampinella  
*Universidad Nacional de Rosario*

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

Javier Saez  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*

Graciela Silvestri  
*Universidad de Buenos Aires*  
*Universidad de Palermo*

Graciela Zuppa  
*Universidad Nacional de Mar del Plata*

### **Editores del número 2**

Fernando Aliata  
Alejandro Crispiani

### **Secretario de redacción**

Alejandro Crispiani

### **Diseño**

Gustavo Pedroza

Permitida la reproducción parcial o total del material que aquí se publica, previa autorización expresa de la Dirección.

ISSN: 0329-6288

Propietario  
Universidad Torcuato Di Tella  
Miñones 2159/77, (1428) Buenos Aires  
Argentina  
Tel. 784 0080, 783 8654 (CEAC)  
Fax 784 0087

# Indice



**BLOCK, número 2, mayo de 1998**

---

	Introducción	4
	Naturaleza	6
Kenneth Frampton	En busca del paisaje moderno	8
Fernando Aliata	Entre el desierto y la ciudad	24
Fernando Pérez Oyarzun	Juan Borchers en «Los Canelos», poética rústica o el árbol de la arquitectura	41
Jorge Francisco Liernur	Departamentos en Virrey del Pino: el equilibrio inestable	54
Graciela Silvestri	La medida de la naturaleza	62
Carlos Ferreira Martins	Bajo aquella luz nació una arquitectura...	76
Anahi Ballent	<i>Country life</i> : los nuevos paraísos, su historia y sus profetas	88
Luis Müller	Postales de la pampa gringa	102
Rosario Pavia	Florestas urbanas	110
Robert Harbison	Estudio Sauerbruch-Hutton: arquitectura en el nuevo paisaje	116
	Actividades 1998 del Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea	124

---

## Cuatro interpretaciones paisajísticas en la arquitectura rioplatense

A principios de los años 70, la arquitectura rioplatense había abandonado casi por completo la fuerte relación con el paisaje local que alimentara sus formas en las décadas anteriores. Tanto en la Argentina como en el Uruguay, la construcción de una mirada particular sobre la naturaleza había estado ligada a la pregunta por la identidad, y esta comunidad de fuentes articulada con la aparente similitud de tantas situaciones geográficas hace más evidente el contraste entre las vías elegidas por ambos países. Anclado entre la Argentina y el Brasil, el Uruguay debió buscar su excepcionalidad en el detalle, en lo pequeño, en la variación mínima. Gozne entre la austeridad pampeana y la exuberancia tropical, el paisaje del «solar de las cuchillas» fue interpretado con los atributos de la gracia: «Nuestros paisajes –dice un geógrafo uruguayo– son de orografía doméstica... todo el país está hecho a la medida del hombre; posee un equilibrio sereno, destila una intimidad esencial... no hay acentos sino énfasis sutiles»<sup>1</sup>.

La Argentina, en cambio, hizo hincapié en la diversidad de situaciones cuya magnificencia natural auguraba un destino de grandeza, y finalmente terminó resumiendo esta diversidad ante el mundo en su vasta pradera distintiva, la Pampa, que albergaba para sus cultores ecos metafísicos. Las décadas que van desde la primera postguerra hasta los años 60 asisten a la fijación cultural de estos clisés contrapuestos, que la arquitectura recogió y también, construyó.

A aquellas activas construcciones culturales le sucede, en ambos países, el rechazo o el olvido. La común renovación de los años 60 no casaba con la retórica enfática de la patria ni con el intimismo poético; tampoco era sensible a las inflexiones estéticas que la mirada paisajística conlleva. La arquitectura no fue ajena a este clima de época que transitó desde la celebración pop-tecnológica hasta el juego de la autonomía. Y las reacciones posteriores a este bloque de abstracción no hicieron más que confirmarla: la pobreza de ideas de las arquitecturas «propias», que realizaron el *ambiente* o el *contexto*, ignoraron las diferencias entre naturaleza y paisaje, y se pertrecharon en convenciones cuyas claves de elaboración habían olvidado. Así, no es extraño encontrar hoy, enfrentados, los manifiestos ingenuos y reaccionarios del ecologismo con la fiebre de especulación más desenfadada. En ambas versiones, caras de la misma moneda, se ha renunciado a

profundizar en los valores estéticos y morales que plantea la relación del habitar humano con lo radicalmente distinto de sí, que es de lo que trata, en resumen, el problema del paisaje.

Las cuatro arquitecturas que aquí se describen cubren aquel período en el que el tema del paisaje aparecía todavía activo para pensar los proyectos. Muy diferentes entre sí, revelan en su variedad la multitud de posibilidades abiertas entonces. Exceden, en los cuatro casos, el campo arquitectónico, para enlazarse con los valores, esperanzas y utopías de amplios sectores sociales, y son aún hoy reconocidas, retomadas, releídas, aunque los sentidos históricos tan disímiles que entonces poseían se hundan, convenientemente, en las sombras.

### 1. La tarjeta postal: Bustillo

En el verano de 1931, Victoria Ocampo decide ilustrar el primer número de *Sur* con paisajes argentinos. Las perspectivas fotográficas son convencionales: las cataratas del Iguazú, los hielos continentales, la pampa como un mar, flanqueada convenientemente por dos ombúes cuya simetría biaxial otorga a este llano un equilibrio clásico. Las ilustraciones acompañaban el sentido que Victoria quería para la revista: «estudiar los problemas que nos conciernen, de un modo vital, a los americanos» sin «volver la espalda a Europa». Y para definir esta América virgen, la mirada europea ya había elegido la morfología goethiana, interpretada por Spengler.

Actitud moderna, la de Victoria, pero no vanguardista: Borges critica severamente esta elección, que le parece banal. Moderna era la actitud de Victoria en tanto moderna era, también, la sociedad argentina entregada a la espiral de ascenso social que los avatares políticos no detuvieron; banal, desde el punto de vista de Borges, justamente por lo reconocidas y transitadas. Los paisajes publicados en *Sur* ya eran reproducidos sistemáticamente en aquellos años que inauguran, junto con las carreteras de vialidad nacional y el Automóvil Club Argentino, junto con las vacaciones pagas y los primeros *country clubs*, un nuevo impulso hacia el reconocimiento de la naturaleza. Cada región argentina ya posee por entonces una figura definida por tres o cuatro perspectivas de

tarjeta postal, y estas figuras convocaban precisos repertorios arquitectónicos. Los convocaban porque la tradición académica ya había fijado las formas de relación con el *locus*. No es extraño que Victoria, en busca de un refugio para quienes, como ella, sufrían simultáneamente de «la nostalgia de Europa y el ahogo de Europa», haya contratado al versátil pero eficiente Bustillo para su casa particular, buscando afanosamente una síntesis entre la materia –el supuesto terreno de América– y la belleza, o el espíritu –el supuesto terreno de Europa.

La casa de Victoria Ocampo es de 1928, y si poco tiene que decir sobre el paisaje es porque éste no es tema urbano: mudas son también, en este sentido, las casas de renta convenientemente lavadas que Bustillo realiza en la década del 30. En el campo, en cambio, queda claro que se debe confirmar la tradición pintoresca: en 1931, su casa de campo en los Plátanos toma como base algunos ranchos existentes. Bustillo, que es lo más parecido a un aristócrata que puede encontrarse en el Plata –descendiente, se afirma, de incas y españoles– posee la misma obsesión que Victoria y que tantos de sus coetáneos: el origen y su ausencia. El Partenón, dice, es un rancho monumental y exquisito<sup>2</sup>. Su formación académica no se altera por ningún rancho, ya que el rancho o cualquier pabellón folclórico resulta una opción contemplada por el mundo de la arquitectura europea, contaminada a fondo, desde fines del siglo XVIII, por historicismos y localismos. Por el contrario, es en aquellos sitios en que naturaleza y habitar rústico o pintoresco permiten convocar un repertorio particular, en donde su talento académico se despliega.

En la vuelta de la década del 30 Alejandro Bustillo realiza dos de sus obras más conocidas, de mayor consecuencia en la construcción de paisajes que, obedeciendo las reglas académicas, confirmaban: el hotel Llao-Llao en las cercanías de Bariloche (1936-1940) y las obras de urbanización de la playa Bristol, en Mar del Plata (1939-1946).

Tanto en el caso del hotel de Puerto Pañuelo como en el conjunto marplatense, uno de los problemas radica en la articulación de un repertorio arquitectónico pintoresco con la gran dimensión de ambos emprendimientos. En los dos casos, Bustillo, lejos de fragmentar las masas edificadas con recursos de disposición, acentúa la monumentalidad a través de la simetría biaxial (aquella que otorgaba dignidad aún a los dos ombúes de la fotografía pampeana de Victoria). La decisión obedece, sin duda, a la poética del mismo arquitecto que hubiera querido construirse como el clásico renovado de América, pero también al imaginario paisajístico construido durante décadas.

El área en donde Bustillo implantaría el Llao-Llao había merecido un cuidado especial desde las políticas de nacionalización argentinas. Se trata de una frontera en permanente disputa; la

conciencia de la propiedad nacional debió ser acentuada a través de un persistente bombardeo de lo bello, y aún hoy derechas e izquierdas se regodean en la belleza de los hielos continentales ante cada hipótesis de conflicto con Chile. El área, poco conocida antes de la conquista del desierto, fue deliberadamente construida como tesoro natural por Francisco P. Moreno, quien, con la donación de las tierras que le fueran adjudicadas en propiedad con explícito destino (la creación del Parque Nacional del Sud, concretado legalmente en 1922), define los primeros pasos de la conservación naturalista en el país, al mejor estilo norteamericano. Se habían eliminado los indios, se eliminó luego la producción maquinista, se controló la edificación; se obtuvieron, así, grandes ventajas para la conformación de una conciencia unitaria del territorio nacional.

En la época en que Bustillo emprende la operación del Llao-Llao, los temas de la conservación son objeto privilegiado de debate: los defensores de la filosofía del «santuario natural» deben rendirse ante el avance de la concepción que articula preservación, turismo de masas y defensa de las fronteras. Bustillo participó activamente de la segunda alternativa, y no por ningún talento particular: su hermano Exequiel dirigió la Administración de Parques Nacionales, creada en 1934, durante diez años. Exequiel Bustillo se regodeaba en los clisés formulados más de cincuenta años antes para los maravillosos paisajes del sur del Neuquén –el «país de las manzanas», según la sugestiva nomenclatura del inglés Chasworth Mumster–, objeto de leyendas bucólicas que se remontaban a los Césares blancos. La comparación era obvia: se trataba de la Suiza argentina, como bien había reconocido el ingeniero francés Ebelot en 1870, acompañando a las huestes de Roca. «Hacer de Bariloche una ciudad de rasgos típicos, con cierta gracia arquitectónica y con algo de europeo. Una de esas pintorescas ciudades de montaña que son el encanto de Suiza y del Tirol» era el objetivo de Exequiel; esta idea compartida por Alejandro es la que dio origen a los códigos estilísticos que normalizan la habitación en estas áreas: madera y piedra, rústico alpino. En los mismos años, Bustillo estuvo vinculado a otro parque nacional, el de Iguazú, intentando trazar los rasgos de un «colonial misionero» que no alcanzó la contundente definición del repertorio barilocheño.

Rústico alpino, es decir, una variedad de lo pintoresco: esta era la caracterización obligatoria del Llao-Llao. Pero el rústico alpino es la casa del reloj cucú, pequeña y kitsch, y Bustillo, desde las cimas del panteón helénico –o desde las cimas de la convocatoria paisajística argentina, poblada de próceres y espadas– no iba a sucumbir a lo pequeño. El Partenón, recordemos, era para él un rancho monumental: el hotel será una cabaña monumental, en todos los proyectos sucesivos. Los paisajes argentinos deben



Alejandro Bustillo: Urbanización de playa Bristol. Edificios Casino y Hotel, 1939-46. Fotografía Manuel Gómez Piñeiro. Fuente: *Buenos Aires, tradición y modernidad*, Editarq, 1995.



Gainza y Agote: antigua rambla en playa Bristol, 1913.

Alejandro Bustillo: Urbanización en playa Bristol. Fuente: *Alejandro Bustillo. Arquitecto, 1889-1982*. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1988.

destilar, para él, dimensiones sublimes, y las obras deben convocarlas.

Así, la dimensión de la obra excede la ambición del programa específico, excede la necesaria confrontación con las montañas. El chalet normando reproduce en su estructura a Versalles, con su patio de honor, con la disposición en U que apenas disminuye el énfasis de la omega palaciega. Sólo dos elementos convocan el repertorio pintoresco: los techos y el color logrado a través del contraste de los materiales y sus texturas. No se trata de variar la estructura, sino la imagen: Bustillo, pintor eximio, sabía bastante de esta oposición. Trabaja en la estructura arquitectónica para el origen inmodificable, y en la imagen para el público impresionante. El conjunto parece así identificarse con el lugar sin mediaciones: pero el equilibrio entre la simetría mayestática y los materiales rústicos, los techos alpinos que recuerdan humildes cabañas

y el gusto aristocrático, hablan de una perspectiva definida con respecto al paisaje. A través del signo humano el paisaje se manifiesta, aludiendo a las convenciones que adjetivan la patria: grandiosa para un futuro grandioso, rústica por sus valores simples magnificados por la arquitectura hacia el lugar de las esencias.

Más que en Bariloche, es en Mar del Plata donde Bustillo despliega su sabiduría académica sobre la forma de adecuarse, como Taine enseñaba, al *milieu*. En el conjunto marplatense la clave de lo pintoresco abandona cualquier elemento arquitectónico para radicarse exclusivamente en el color, y la estructura de la implantación recuerda —aunque él, a propósito, no lo mencione— el *maximun* de la arquitectura occidental, la plaza de San Pedro en Roma. Bustillo no nombra esta referencia porque no se puede nombrar, en efecto, un lugar sagrado, y entonces evoca plazas francesas. Pero utilizó a Bernini para lograr el difícil equi-

librio entre lo monumental y lo doméstico que el maestro italiano había logrado en Roma.

En efecto, ¿cómo hacer para construir un *continuum* entre el hábitat pintoresco de pequeños chalets de vacaciones y el programa requerido para una ciudad que convocaba ya el turismo masivo? y, más sustancialmente, ¿cómo enfrentar ese fragmentado mundo del pintoresco con la naturaleza sublime del mar? La dimensión, nuevamente, excedía los dictados de la función: debía ser expresada en su magnificencia. La rambla antigua, una tímida propuesta de Gainza y Agote, carecía de articulación con el parque adjunto, con la playa y con la ciudad. Aterrizaba, recta, en el filo de lo construido. La playa central de la ciudad se reducía así progresivamente, entre las olas y la arquitectura. Bustillo encara los problemas principales: desecha la convención del parque en función de ampliar la playa, entierra los equipamientos para mejorar la limpieza de las vistas, y dispone los edificios de manera que el eje principal del conjunto se corresponda con el eje del sector preservado del parque. A partir de esta decisión de avance sobre el verde para ganar playa, arma dos conjuntos dispuestos a los lados de un eje, abiertos hacia el mar con la leve inclinación de la *piazza retta*. Y los mismos volúmenes se disponen, sobre la trama urbana, con la sinuosidad elíptica de los brazos de la columnata romana en la *piazza obliqua*. En una sola operación se yuxtaponen las dos plazas clásicas. Y, también como en San Pedro, se utiliza el mismo volumen escandido en columnatas para trazar las relaciones mediadas con la construcción de escala diversa de la ciudad, los pequeños chalets que todavía ornaban Mar del Plata. La recova funciona aquí como funciona el límite de la plaza romana, como transición, en un espléndido conjunto persuasivo armado desde presupuestos perspectívos. El resultado es la armonía de lo pequeño con lo grande.

Armonía acentuada con el color a través de «materiales locales». El estilo de los edificios, un francés áulico, es enriquecido con los matices lumínicos de los materiales, recurso que resultaba ya habitual a los maestros de la Academia, en la tradición de Charles Garnier. Así rebajada la austeridad de la elección, la imagen pintoresca prevalece en la perspectiva popular sobre la estructura clásica, sin que ambos niveles disputen su primacía.

En ambos casos, en el Llao-Llao y en Mar del Plata, Bustillo no resigna la magnificencia a la intimidad doméstica que pareciera ser el fruto revolucionario de las líneas maestras del paisaje inglés. Se adhiere, por el contrario, al esquema puntualmente preparado por los sectores dominantes de la Argentina, que siguen la jerarquía francesa, ya sean modernos o conservadores; que afirman, a través de la morfología geográfica, un destino histórico de grandeza, nostálgicos de la nunca poseída cultura, pero fervientes defensores de su nueva conquista, la civilización.

## 2. El jardín: Vilamajó

Julio Vilamajó, contemporáneo de Alejandro Bustillo, se formó también en la tradición académica, cuyas normas, como Bustillo, nunca abandonó. Esta persistencia otorga a sus obras tardías un encanto particular, que nace del cruce entre temas asociados con los modernismos y temas clásicos —contraposición, como veremos, sólo aparente. Pero su temperamento íntimo y recogido fue bien distinto al de Bustillo.

El tema clásico que Vilamajó trabajó incansablemente fue el del ornamento. Este aspecto tan característico de su obra permanece soslayado por una crítica preocupada por señalar, ante todo, los perfiles que podrían enlazarse con las vanguardias más reconocidas en el Plata. Pero este ornamento descartado como rémora, a lo sumo propuesto como factor personal, resultaba esencial en la poética de este arquitecto para quien la arquitectura era «un hecho sensorial, algo que debe ser visto de dentro y de fuera», hecho que debía, entonces, ser contemplado antes que usado<sup>3</sup>. Y el ornamento es también un elemento clave en la relación de su arquitectura con el paisaje que interpreta. Poco de lecorbusierano tiene esta relación con el paisaje, y en cambio cabría recordar otras asociaciones con modernismos europeos laterales: los sutiles modos, por ejemplo, de la experiencia vienesa de entreguerras.

El ornamento de Vilamajó se articula con el paisaje uruguayo en varios sentidos. En principio, porque también en la ornamentación se juegan muchos de los valores estéticos y morales con que el Uruguay construye su diferencia a través del ambiente. Se trata del reverso de una mimesis naturalista o de una metafísica motivación spengleriana. Sobre ese fondo material modesto, sin contrastes abruptos ni rasgos especialmente marcados, la opción uruguaya fue la transformación activa de los lugares en jardines amables, civilizados y tranquilos, que lejos de reproducir las características originales de su geografía, se apoyan en ella para crear un paisaje distinto. La ciudad misma, abundante en bulevares florecidos, calles arboladas, parques y playas públicas, está pensada como un gran jardín, y es la ciudad la que, como jardín urbano, se extiende por la costa hasta más allá del límite del río de la Plata. La topografía otorga la base para que la ciudad recupere, sin resignar el orden regular que alude también a la igualdad social, accidentes y sorpresas de los que carece su vecina, Buenos Aires. El mar, como así se nombra al amplio río común, nunca se divisa en toda su extensión plana, sino fragmentado por pequeñas penínsulas y bahías, edificios y árboles. Tan amplia y chata como Buenos Aires, Montevideo se extendió, en las décadas en que Vilamajó construía, en infinidad de casitas que sin destruir la unidad, variaban *ad infinitum* la pérgola, el acceso, la guarda o la

cornisa. En lo mínimo del ornamento –como si hubiera aprendido la lección de Alberti: calles y plazas son el ornamento principal de la ciudad–, Montevideo se diferencia de Buenos Aires como dos mellizas que hicieron, cada una, su vida, a pesar de los rasgos naturales e históricos en común.

La «dictadura de la ciudad sobre el campo» se revela, en el Uruguay, en la extensión del jardín urbano, que se destaca de la naturaleza en los atributos de lo pequeño, lo variado, lo pulcro, lo tranquilo. La costa antes poblada de dunas móviles se fijó con pinos y eucaliptos; la autopista floreció con laureles y lirios; junto a las especies exóticas que importaron con entusiasmo los *brokers* de la época –con escándalo de los ecologistas actuales– se mantiene también, persistente, la flora húmeda del entorno fluvial que en la Argentina sólo recuerdan ciertos márgenes de la Mesopotamia cantados, con la misma intimidad, por Juan L. Ortiz. Episodios variados, como en un jardín italiano que albergara novedades, permiten que, en lugar de la retórica enfática de la patria masculina, florezca otro tipo de patria, la que elige el placer antes que la virtud, la belleza antes que la espada.

La obsesión por el detalle ornamental se nutre, en Vilamajó, no sólo de las elecciones de su patria; también de una imaginaria personal que edificó en sus viajes por una Andalucía observada desde las *arabiscances* parisinas, y por las ciudades clásicas italianas. Esta elección no es ajena al clima rioplatense que, en los tempranos 20, se encontraba ya completamente abierto, en la búsqueda de un «lenguaje propio», a la cuna española y a la latitud mediterránea. Específico fue, sin embargo, el entusiasmo con que Vilamajó estudió los jardines árabes e italianos –íntimamente emparentados– en los que encontró su propia voz. De sus descripciones de becario se deducen los aspectos que colocó de relieve en su arquitectura «El jardín italiano –dice– está concebido como una sinfonía... pues son muchos los instrumentos usados para su ejecución»: elementos naturales, enumerados cuidadosamente (árboles, cascadas, fuentes, escalinatas, terrazas, rampas, estatuas), articulados en armonía, pero preservando la variedad y el contraste entre «la naturaleza y la ordenación impuesta por el hombre»<sup>4</sup>. Lejos de estas experiencias tranquilas de condensación ornamental en proporciones claras, se encuentra tanto la pura naturaleza (que sólo se perfila en el horizonte, transformada por la mirada en paisaje pintoresco) como el amplio gesto ingenieril de los jardines versallescos. Limitados, los jardines del quinientos italiano subrayan el *paseo deleitoso*, el *recogimiento interior*. La dirección que ha tomado Vilamajó, dentro de una constelación de ideas común en el Plata, se aleja del gesto ampuloso que posee Bustillo aún en sus programas domésticos; por el contrario, Vilamajó logró imprimir también en los programas institucionales el carácter íntimo de aquellos antiguos *locus* del pensamiento.

La clave de la relación entre la arquitectura y esta perspectiva sobre la naturaleza que metaforiza el jardín, no se encuentra en la existencia o no de jardines en los edificios, sino en el tratamiento mismo de la belleza que comparten artificios de piedra y artificios de verde. Bien podría Vilamajó suscribir las definiciones con que Burke separa lo sublime de lo bello, la cualidad de los cuerpos «por lo que éstos causan amor o alguna cosa parecida a él». Bustillo aspiraba a la magnificencia de lo sublime, Vilamajó a la gracia: y hay, como decía Burke, una diferencia sustancial entre la admiración, núcleo de lo sublime, y el amor, núcleo de la belleza.

A pocos años de su regreso a Montevideo, Vilamajó realiza una serie de casas entre las cuales se destaca la suya propia, en donde ya se han asentado estos motivos genéricos en un lenguaje personal. Las dimensiones de esta casa son mínimas; mínimas son las terrazas que, como jardines colgantes, se insinúan y se cierran a la vez sobre la calle. La casa de Vilamajó puede ser pensada como una operación realizada en un jardín italiano. La rampa y las pequeñas escaleras que conectan los niveles en altura de la casa –casi una torre medieval por lo exiguo del terreno– son los elementos utilizados para conectar las terrazas de los jardines italianos, adornados con fuentes y esculturas, como lo están las tres pequeñas terrazas ajardinadas de la propiedad. Las habitaciones son tratadas, así, como recintos conectados a la manera en que lo están los recintos de los jardines italianos. La clave de Vilamajó se encuentra en esta operación que construye como objeto único jardín, casa, entorno, sin que el equilibrio destruya la variedad.

Al verde de los mínimos jardines y *parterres*, a las rosas, jazmines, fuentes y estatuas que son sustanciales y no accidentes del proyecto, le corresponde la decoración mural. Vilamajó eligió la cerámica coloreada, en abierta alusión a los usos del toscano clásico. Una serie de gárgolas simuladas que imitan la proa de una nave y las ondas del río, tapizan regularmente la fachada principal, y se retoman parcamente en las otras dos; la cornisa, cuya presencia material es manifiesta –y que, desde el punto de vista de los elementos estructurales, destaca nítidamente esta obra de la arquitectura austera, sin comentarios, de las vanguardias más duras– está también decorada y así realizada con círculos elementales azules y verdes, los colores del agua. La uniformidad y orden de la decoración consiguen que el muro sea leído como tal, la cornisa como tal. Pero en la fachada sobre la calle Cullen que tan amablemente se curva en un *cul de sac*, irrumpe como un acento sutil el medallón de la Medusa, que nos recuerda que existe aquí la voluntad del intelecto para vencer los misterios del mundo: esta es la clave de lectura de la casa. Quien no quiera comprender puede seguir su camino o convertirse en piedra; al que penetra en la casa, el ángel del Verrochio, en la pequeña fuente de la terraza superior, le está reservado<sup>5</sup>.



Julio Vilamajó: Vivienda Vilamajó, 1930.  
Fuente: *Vida y obra de Julio Vilamajó*, César J. Losteau,  
Montevideo, 1994.



Fachada sobre Domingo Cullen. Fotografía del autor.

Vilamajó no abandonó en los programas institucionales este carácter intimista que, muchos años después, permitió a los uruguayos identificarse plenamente con su arquitectura. Esta posición resulta clara en su obra más conocida, la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República, proyectada en 1937. Los vastos alcances del programa no conducen a la monumentalidad: los pabellones encastrados y compuestos según una cuidada gradación proporcional quiebran los efectos del tamaño. La rusticidad del hormigón visto está controlada por el ornamento, que se despliega con variaciones en cada pabellón, en cada panel de aventanamiento resuelto con revestimiento de travertino. No se trata de un efecto caprichoso. Los motivos ornamentales y los lugares en donde aparecen están determinados por un orden complicado pero manifiesto en sus claves. Así horadados, punteados y escandidos, el peso de los bloques se disuelve. La robustez se in-

clina ante la delicadeza, los juegos tonales son claros y sutiles, las asperezas se disuelven en gradaciones de luz y sombra.

Demasiado se ha insistido en la modernidad lecorbusierana del pabellón elevado por pilotes sobre una planta libre. Pero Vilamajó, lejos de someterse a un programa crudo, utiliza libremente este recurso para articular aquellos espacios semiabiertos con el paisaje del parque Rodó, que se extiende sobre la rambla. El pasaje hacia el *mar* está graduado desde el mismo edificio, que requería además un tratamiento particular del parque que no llegó a realizarse. Bullrich cita con agudeza una observación de Vilamajó en la memoria descriptiva del proyecto de 1937, que alude a la importancia del espacio limitado pero abierto: «tiene ... un sentido dinámico al no mostrarse de una sola vez en todas sus formas y magnitud: hace sentir la existencia de algo más allá, tiene algo de futuro que orienta al tiempo»<sup>6</sup>. En base a estos espacios



ambiguos, Vilamajó trama la conexión con el parque y con el paisaje que lo encuadra. Las cualidades del tiempo (del tiempo cíclico del mundo vegetal y acuático, del tiempo lineal de la técnica, del tiempo suspendido de la belleza) son los efectos que los humanistas destacaban en los paseos espirituales por el jardín; esa cualidad ambigua que desaparece en el mundo anclado en el origen sublime, ya sea en la naturaleza pura o en la retórica heleanista; que también desaparece en la pura eficacia técnica.

### **3. La pampa sublime: Williams**

Muchos considerarían a Williams en oposición a Bustillo. Qui- siera ponerlos en íntima relación cultural, si bien no arqui- tectónica. Williams estableció su prosapia con el mismo espíritu aristocrático de Bustillo: la pulsión hacia el origen impoluto (la búsqueda de otro origen, más «antiguo» que el de Bustillo, se manifiesta en toda su producción). De manera radical rechazó cualquier articulación con la vida social: en el caso de Bustillo, ésta se producía a través de la fruición aceptada de la imagen, más allá de un discurso que sublimaba esta práctica convencional; en el caso de Williams, todo puente había sido minado. La garantía de su aristocracia se afirmaba en la ausencia de comprensión

pública inmediata, y ésta halló un lugar seguro en su radical austeridad.

Como nadie en arquitectura, Williams llegó a inventar el *ser nacional* argentino en su perspectiva plástica moderna. Que anidaba, por supuesto, en la pampa y en el río que la espeja. Pero, a diferencia de Bustillo, que también sabía de esta elaboración pastoral de las vanguardias, Williams incorporó con fuerza el elemento técnico, convirtiéndolo en sustancial: el casamiento entre tecnología de punta y belleza sublime caracteriza toda su obra. Queda eliminado, así, el accidente, queda eliminada la ambigüedad, queda eliminada, en fin, la percepción sutil del paso del tiempo que los objetos de Vilamajó ponían de relieve.

La pampa ya había sido elaborada como paisaje cuando Williams comienza su trabajo de arquitecto en la década del 30; lo fue primordialmente en sede literaria. Desde los viajeros dieciochescos, los tópicos característicos para nombrarla ya estaban desplegados (el desierto, su extensión que la asemejaba al mar, sus hijos nómades y fieros). Mientras la pampa constituyó una amenaza, antes de las campañas militares de Roca, antes de la organización definitiva del país que excluyó gauchos y caudillos, los escritores políticos que, como Sarmiento en *Facundo*, la evocaban con tintes orientales, pretendían su transformación radical. Pero, ya a las puertas de la gran inmigración, hacia 1870, este mundo en retroceso es bañado por una nueva luz. Casi virgen, más antiguo que Europa, simple y severo, ausente de carácter, resulta un material adecuado para perspectivas modernistas. Con el *Don Segundo Sombra* de Güiraldes se ha cumplido ya este trabajo literario de positivización, que confiere a los rasgos canónicos ya fijados para la Pampa valores perennes y sustanciales: ya no se necesita la Hélide para evocar los orígenes. En el trabajo de santificar la pampa, los modernismos argentinos se enfrentan con el ascenso social, el gusto gringo y las promesas de igualdad. Y si la literatura sólo puede lamentar los cambios de un paisaje ahora explotado, alambrado, «geometrizado», la arquitectura estará allí para reconstruirlo. La pampa sin carácter constituye un material adecuado para trabajarlo dentro del repertorio más severo de las arquitecturas blancas, con gestos únicos, como el de Le Corbusier ante la extensión del horizonte, refutando el ornato identificado con la blandura femenina de los eclecticismos decimonónicos, con el lujo vano y la especulación. Así, también estaba planteado, en el 30, uno de los caminos característicos de la renovación arquitectónica, el que tomará Williams con entusiasmo: rechazando la construcción presente que testimonia el avance social de lo mediocre, de la igualación, de lo múltiple, retrocede hacia el origen, el lugar mudo de la Pampa.

Desde temprano, Williams realiza algunas operaciones de índole diversa que le asignarán un lugar distintivo entre los entu-

siastas de la arquitectura nueva. La primera consiste en fijar una perspectiva personal sobre ese paisaje pampeano ya trabajado literariamente. La clave radica en articular río y pampa (un tópico característico), de manera de otorgar al río, que permanece aparentemente incólume, los atributos de la pampa que ya ha sido modificada. El río, amplio como un mar, tan distinto de los ríos habituales y tan distinto de los mares azules mediterráneos, duplica la apuesta de la pampa: el agua barrosa evoca el momento más elemental de la creación.

No se trata, para Williams, de la observación atenta de la naturaleza, como algunos críticos recientes han querido ver: se trata de una imagen altamente estilizada, que así elaborada puede ser devorada fácilmente por la arquitectura. En la arquitectura de Williams, se cumple a la perfección lo que Adorno observa para la estética idealista: la falta de libertad para lo distinto, el absoluto dominio del sujeto. La coherencia de su obra descansa en este alto precio.

Williams se dedicó de manera sutil a borrar las huellas de esta operación compleja, para presentar su obra como producto espontáneo de la belleza y la verdad. Allí están, antes que sus obras mismas, los croquis deliberadamente *naïves* en los que pretendía recoger la esencia de los lugares: la pampa, la ciudad y el río, indicando la magnitud horizontal y la elementalidad de las formas adecuadas; el panorama observado desde una unidad de sus viviendas en el espacio, el sol, el cielo azul y el jardín verde. Nada recoge la realidad: nada indica que desde la terraza de la vivienda se viera, en la realidad construida, una masa múltiple de edificios desiguales que sólo una bomba atómica hubiera podido eliminar, ni que en la Pampa vivieran algo más que dos vacas simétricamente dispuestas y un ombú. Muchas de sus obras (la sala de espectáculos, el aeropuerto, la cruz) fueron presentadas, además, montadas sobre fotografías del río vacío, en el que sólo juega la luz plateada de amaneceres y atardeceres. Williams era afecto a las vistas panorámicas y aéreas (le gustaba, en efecto, volar), vistas que diluían los accidentes y eliminaban las mezclas e interferencias molestas. El auditorio, el aeropuerto y la cruz sugerían programas masivos, pero nada de este uso se manifiesta en el montaje fotográfico que engañosamente hipertrofia lo real. «La tierra de Amancio era pura y el hombre debía pedir permiso para pisarla», interpreta Ambasz, con entusiasmo ecológico<sup>7</sup>. La tierra de Amancio era pura; la tierra real, el río real, no son puros. Williams nunca quiso enfrentar el mundo; sus obras son elípticas para evitarlo.

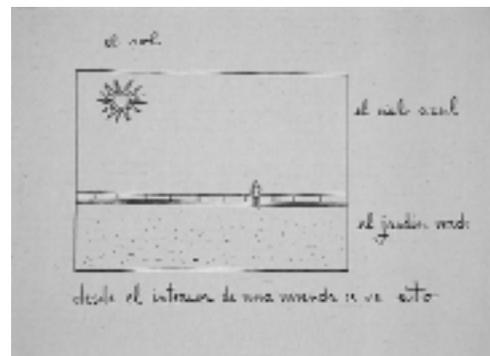
¿Cómo juega la obsesión técnica en este concierto de belleza prístina? La aceptación de la tecnología es el otro aspecto fuertemente innovador de Williams con respecto a sus predecesores modernos. A diferencia de Prebisch, para quien la operación mo-

derna radicaba sobre todo en sustracciones y proporciones, Williams entusiasmó a sus contemporáneos más radicales por la maestría con que inventaba nuevas formas con nuevas técnicas: formas tan perfectas –como la bóveda cáscara cuyos primeros estudios datan de 1939– que parecen haber logrado el pleno equilibrio entre los medios y el producto, esa unidad que, según compartidas opiniones de derechas e izquierdas, seducía en el arte-sanado y se habría quebrado en la alienación de la máquina. Oponer técnica y belleza, sin embargo, era apenas una de las variadas posibilidades de comprensión y juicio sobre el mundo industrial. Sabemos que ésta no era la sensibilidad más extendida en entreguerras; y que los modernismos reaccionarios (para utilizar la feliz definición de Herft) lejos de rechazar la tecnología de punta, la utilizaban ampliamente para sus persuasivas construcciones. Pensemos, extremando por cierto las posibilidades de esta vertiente, en los documentales de Leni Riefenstahl o en las ambientaciones de luz de Albert Speer. La oposición estaba planteada no con el mundo de la tecnología, sino con el mundo de las finanzas, del comercio, de todas las actividades de mediación y transacción, «improductivas». En este plano coincidían ambiguamente las ideologías fascistas más retrógradas con las más radicales propuestas comunistas. A esta tradición, también, cabe ligar la crítica modernista argentina, que desde la crisis de 1890 (y aún antes) identificó el mal no en la figura del ingeniero, sino en la del comerciante; no en el gaucho pobre sino en el inmigrante que duramente escalaba su camino de progreso social; no en la belleza sublime, perfecta y única, que apela al espíritu, sino en el placer de los sentidos que puede ser ampliamente compartido. Casi con ingenuidad Ambasz pronuncia esta frase elocuente, en relación a la moral de Williams: «Era ciertamente un gran Príncipe trabajando para Burgueses ilustrados... si pudiera reprocharse a Amancio alguna forma de ingenuidad ella tendría que ser considerada como consecuencia de que la belleza y la verdad pueden ser tan evidentes por sí mismas que hasta los generales y capitanes de la industria podrían ser conmovidos por ella»<sup>8</sup>.

Los generales, en efecto, se conmovieron; y este epílogo tardío de Amancio resulta más elocuente de los riesgos de esta búsqueda de perfección, del origen impoluto, de la recia y masculina coherencia, que las obvias retóricas de Bustillo. Se trata de la cruz en el río, que en principio fue proyectada para ser edificada en tierra, como escenario del Congreso Mariano Interamericano de 1960. La cruz original fue realizada, aunque ciertamente no como Williams la imaginó en un principio. Como escenario efímero de un acontecimiento, la forma perfecta debía acomodarse necesariamente a las posibilidades reales de los tiempos de producción y montaje. Williams hubiera querido una cruz de hormigón armado en piezas prefabricadas, pero los plazos breves lo llevaron a cons-

Amancio Williams:  
Viviendas en el  
espacio, 1942.

Fuente: *Amancio  
Williams*, Archivo  
Williams, 1990.



Amancio Williams:  
Cruz en el río,  
1978-1980. Fuente: *Amancio  
Williams*,  
Archivo Williams,  
1990.



Amancio Williams:  
Monumento del  
Primer Congreso  
Mariano Inter-  
americano, 1960.  
Fuente: *Amancio  
Williams*, Archivo  
Williams, 1990.



truir la cruz y una pirámide adjunta –que ocultaba el académico monumento a los españoles en Palermo– en perfiles de hierro. El resultado estuvo lejos de la pureza imaginada en el proyecto.

Pero la cruz posee derivaciones por cierto más siniestras. Williams volvió a proponer su proyecto entre 1978 y 1980 en hormigón armado y esta vez de 200 m de altura, y si no se construyó, sí obtuvo el beneplácito de la prensa y del gobierno. La cruz fue presentada entonces en el habitual montaje fotográfico en el río, pero se agregó una perspectiva elocuente, tomada desde arriba del monumento, que remitía directamente a la conocida perspectiva del Cristo en la cruz de Dalí (¿Quién mira desde lo alto?). La cruz, mucho más que la bóveda-cáscara o que la especie de plato volador que fue el auditorio, posee la contundencia del símbolo, de lo que reúne, en forma inmediata e inescindible, contenido y forma, y así ella podría leerse entonces como la apoteosis de la reunión entre la naturaleza y el hombre, entre Dios y el mundo; en fin, como la realización de la tan largamente buscada *reunión* romántica y cristiana.

Probemos, en cambio, otra clave de lectura: ¿es este río el mismo río que podía admirarse en los 40 como esa demasía quieta pero recogedora y familiar? ¿acaso alguno de los críticos que han celebrado este espectáculo, en la misma línea que las demás obras, no han notado las fechas en que Williams repropone *una cruz en el río*? ¿No era acaso en este río sublime en donde los aviones de la muerte desaparecían los cadáveres? Esta cruz no evoca, como quería Burke, el horror controlado del sublime romántico: evoca para nosotros el horror real, sin ninguna catarsis estética posible.

#### 4. El elogio del árbol: Bonet

Williams era sensible a una belleza que, para realizarse, debía eliminar los accidentes de la vida. No estaba sólo en esta empresa de purificación. No sería justo aislarlo en aquellos años 30 y 40 argentinos que, bajo el equívoco de la patria, vuelve la mirada hacia el rancho modesto, la llanura austera y aún hacia nuevas versiones de la hispanidad que discuten con los neos anteriores. Como él, muchos arquitectos que sin embargo poseen *vocación social* reelaboraron arquitecturas pobres, paisajes desconocidos y, sobre todo, la pampa, que termina por cubrir en el imaginario el horizonte de lo que fuera la Argentina de entonces, desde el Tucumán hasta la Patagonia. A diferencia de los arquitectos de la década del 30, en los años 40 la vanguardia abandonó radicalmente la mimesis europea del origen para buscar nacimientos propios. Pero, nuevamente, existen caminos diversos en esta elección. La antítesis de Williams es Antoni Bonet, como la antítesis de Bustillo es Vilamajó: y la comparación es pertinente ya que

ambos participaron de una educación común, plenamente moderna, a diferencia del clima académico que rige las obras de Bustillo y Vilamajó. Desde este horizonte compartido, cada uno recorrió caminos distintos.

Bonet poseía una ventaja indiscutible sobre Williams: era extranjero. A diferencia de lo que suele repetirse, es el extranjero quien agudiza la sensibilidad ante la multiplicidad del mundo en que no nació. Bonet no absorbió los clisés que a los otros le habían repetido sus mayores y que por lo tanto habían naturalizado. Había hecho sus primeras armas en el estudio de Le Corbusier, así como Williams, indiscutiblemente, se inspiró también en la obra del maestro. Pero Bonet no fue seducido por la conocida imagen corbusierana del horizonte porteño desde el transatlántico, dominado por el cielo de la Cruz del Sur. El Le Corbusier que el catalán conoce es el que se detiene en las variedades del hábitat popular posteriormente reunidas por la crítica en torno a la idea de regionalismo: junto con el pintor chileno Roberto Matta, ha realizado en el estudio una variante para las casas Jaoul. Viene, Bonet, no de la pureza clásica sino de la vertiente surrealista, que, si en la arquitectura no ha dado frutos evidentes, por la cualidad constructiva de este arte que expulsa necesariamente lo amorfo, ha movido la cultura europea desde sus raíces, y mezclando en forma tal vez *kitsch*, tal vez banal, materiales contrastantes, ha dejado en claro que el control del espíritu es precario, ocasional, difícil, y muchas veces ni siquiera deseable. Pero Bonet, que a la vez es, como los otros, arquitecto y artista, debe conciliar orden y caos, como debe conciliar aspiraciones de igualdad y preservación de la diferencia. Puede atribuirsele, precisamente por estas decisiones, falta de coherencia en su acción profesional: prefiero aquí, por el contrario, destacar la coherencia de una obra que renunció a colocar en primer lugar la marca del sujeto.

El tratamiento variado que Bonet otorga al paisaje radica en un equilibrio difícil. ¿Qué relación existe, por ejemplo, entre el proyecto de Casa Amarilla, en el que parece seguir las mismas líneas de su colaborador Williams, con el conjunto de Punta Ballena en Uruguay? Uruguay no es Argentina, como pronto comprendió Bonet, el extranjero; tampoco la playa agreste es la ciudad; no existen denominadores comunes y cada caso abordado se enlaza, para Bonet, con características particulares.

Es que Bonet deja paso no a la naturaleza del lugar, sino a la cultura y a la sociedad del lugar. Retomemos las dos obras citadas. Casa Amarilla es un fragmento de arte concreto, su composición obedece a la intención de no mediar con la trama de la ciudad, de destacarse del paisaje de la boca del Riachuelo, que la cultura de los arquitectos argentinos de entonces rechazaba. A diferencia de las elecciones montevidéanas, Buenos Aires ya era una metrópoli que no permitía ninguna dulcificación, y sólo podía

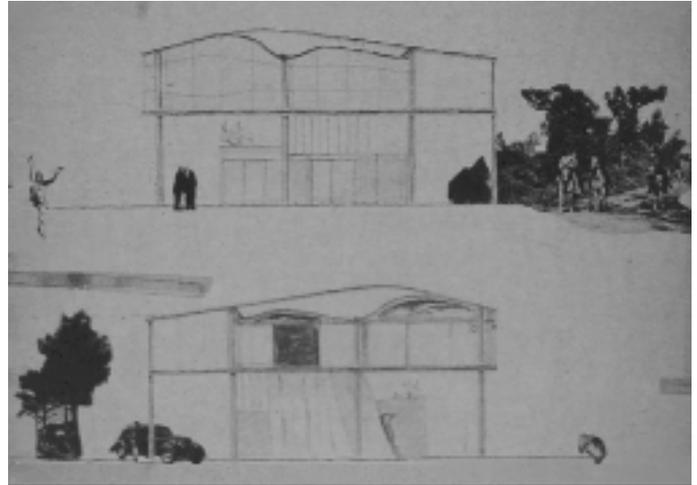
medirse, según sus variados intérpretes, con la abstracción de la naturaleza virgen, es decir, con la pampa. Hasta aquí las similitudes aparentes entre Williams y Bonet.

Porque cuando Bonet se enfrenta con el paisaje uruguayo, cambia radicalmente. Detengámonos nuevamente en las características de este paisaje que se extiende desde Montevideo hasta más allá de Punta del Este. Borges, en los tempranos 20, supo ver la diferencia cultural que recogerá, más tarde, Bonet. En «Reverencia del árbol en la otra banda», Borges habla de un sentir «arracimado» que caracteriza la poesía oriental, un sentir «tupido» y casi selvático, ajeno, sin embargo, a la verdadera selva, la brasileña. Los uruguayos construyeron, para Borges, un mundo de sustantivos frondosos que halló en el árbol el sujeto de descripción. La contracara de la poesía uruguaya, se entiende, está en la otra margen: «cuyos ejemplares y símbolos fueron siempre el patio y la pampa, arquetipos de rectitud»<sup>9</sup>. Borges, en efecto, está armando estos arquetipos, en sus moldes modernos, para Buenos Aires.

El árbol recuerda su particularidad dentro de la naturaleza. En Inglaterra, la cuna de las interpretaciones contemporáneas sobre el mundo natural, era el árbol el vegetal que podía compararse en su dignidad con el hombre, el rey del mundo vegetal. Desde el siglo XVIII los aristócratas siembran con árboles la isla británica, como obligación estética y moral. «Plantar un árbol, escribir un libro, tener un hijo»: leyes cívicas, sarmientinas, abonadas también en el Plata, que el Uruguay tomó al pie de la letra en el caso de los árboles y los libros. Pero los árboles, en Uruguay, poseen una presencia mucho más destacada que en la desnuda orilla opuesta del Plata. Planes privados y públicos comparten desde principios de siglo la voluntad de arbolar la costa. Estudiantes de medicina en Atlántida, grupos católicos en La Floresta, o emprendedores pseudoanarquistas en Piriápolis, primero forestan y luego parcelan. «El árbol», dice Borges, «es uno de los dioses lares que en la poesía de los uruguayos presiden». Bonet utilizará activamente esta humanización histórica del árbol, distintivo de la costa uruguaya con respecto a la argentina, en su trabajo en Punta Ballena.

Punta Ballena ya estaba construido como paisaje cuando, en 1945, se le encarga a Bonet la urbanización. Antonio Lussich, marino y rescatador de tesoros hundidos en naufragios, ha venido construyendo un bosque exótico a partir de 1896. Desde orquídeas hasta pinos de Alaska son coleccionados en el marco especialmente propicio que se extiende desde la Laguna del Sauce, sobre las suaves cuchillas, hacia los promontorios que penetran en el mar. Sus herederos emprenden el proyecto de regulación que quedará, sin embargo, inconcluso.

Bonet ya ha trabajado en el anteproyecto de la casa Jaoul la articulación de la arquitectura con un paisaje pintoresco delibera-



damente construido. No le interesa, queda claro, que el entorno responda a ninguna naturaleza intocada: los croquis presentados, por el contrario, ponen de manifiesto, en fragmentos fotográficos escogidos, el carácter de selección sobre el verde utilizado. Entonces, en 1937, trabajaba además con las posibilidades formales de las cubiertas. Mientras evidencia la artificialidad de la operación con la naturaleza que rodeará la casa, naturaliza el techo en blandos movimientos curvos. Entre estos dos temas, el general del paisaje pintoresco y el particular de la cubierta que define las unidades de habitación, se mueve el proyecto de Punta Ballenas.

En la urbanización, Bonet destaca dos elementos principales: el bosque y la playa. El bosque es preservado como unidad; la playa, sin paseo costero, se mantiene aparentemente virgen. La «exaltación del bosque como unidad» posee diversas consecuencias: explícitamente, se rechaza en base a este presupuesto una parcelación geométrica; se plantean los mínimos caminos pavimentados para el automóvil, atravesados por sencillos puentes de madera para la continuidad de la circulación peatonal; las vistas hacia el mar se estudian a través del bosque. El bosque se convierte así en el organismo que articula la obra «puramente humana» –la casa, las instalaciones de servicio, las carreteras– con lo puramente natural, el río y la playa, que se integran en una gradación calculada sin costaneras ni obras artificiales visibles. El árbol descubría un camino posible a tal gradación, tanto en la combinación de técnicas específicas (el uso de la madera es sistemático), como desde el punto de vista del paisaje. El árbol se utiliza y se contempla. Ya no tenemos aquí un vacío continuando otro vacío, (la pampa continuando al río) sino una pantalla de árboles esbeltos y poco frondosos que operan velando la contundencia infinita del río-mar.

Antonio Bonet:  
La Solana del Mar,  
1946-47.



Antonio Bonet:  
Casa Berlingieri, 1947.



La serie de casas que Bonet construye en el área (la mayoría en el límite entre el bosque y la playa) resultan también, como la urbanización, de un equilibrio entre sencillos temas distintivos y austeridad blanca, entre la caracterización pintoresca y la seriación, el modo típico de la vivienda social, una de las preocupaciones sistemáticas de los grupos en que Bonet participa.

En todas las casas, la articulación con el paisaje es el tema dominante de la forma arquitectónica. Los medios para lograr esta articulación son mínimos. La Solana del Mar (una pequeña hostería) consiste en una extensa losa de hormigón que toma una duna, dejando los árboles como fondo. La relación con el bosque se juega, precisamente, en esta contraposición entre la horizontalidad del edificio y la acentuada verticalidad de los pinos que fijan las dunas, un recurso que utilizará en todas las casas; y la relación con la playa, en la incorporación de la topografía ondulada que construye la arena, y que le permite, en el interior, variar los niveles y obtener la doble altura del salón comedor. La duna no existía allí, sin embargo: como el bosque es artefacto creado por Lussich, la duna es una construcción deliberada de Bonet, que simula la naturalidad de la playa para que la casa parezca surgir de las condiciones previas. El motivo de las dunas se espeja también en los bloques ondulados del techo jardín. Parecida es la solución de la casa Berlingieri; distinta, porque distintas son las evocaciones del lugar, La Rinconada, su propia casa, ubicada en una meseta sobre acantilados que dan a la playa; pero también en este caso la casa se intersecta con la «naturaleza», mediante recursos sencillos como la aspereza de la pared de piedra que parece continuar la aspereza del acantilado, como si desde él se la esculpiera. Como en la Solana, la Rinconada exhibe, en contraste con los muros rústicos, la perfección técnica y proporcional de la cornisa horizontal y del excepcional y escueto mirador.

También existen otros contrastes magistralmente resueltos entre la voluntad serial de las plantas y la particularidad que Bonet, participante del grupo Austral, pretendía lograr para estas casas, oponiéndose al «estilo moderno» en estos términos: «La arquitectura funcional, con todos sus prejuicios estéticos e intransigencia pueril, llegó por la incompreensión del espíritu de la frase *machine à habiter* y por el desconocimiento conciente de la psicología individual, a soluciones intelectuales y deshumanizadas»<sup>10</sup>. La bóveda «a la catalana» que resuelve la sucesión de unidades en la casa Berlingieri tiene que ver con este rechazo. No se trata de un comentario arqueológico sobre el repertorio *folke*, sino de un hallazgo tecnológico (en su resolución colabora el joven ingeniero Eladio Dieste); pero evoca, sin realizarla, la sencillez de la «arquitectura sin arquitectos» que tanto éxito tendrá en las décadas sucesivas, la historia anónima. Evoca, además, los recuerdos europeos del mismo Bonet. La bóveda es también una destilación de

aquellos primeros pasos en el trabajo de definición de las secciones a través de las cubiertas libres, en las casas Jaoul o en Paraguay y Suipacha, tan ligadas a las formas del surrealismo abstracto (que también pretendía reflejar sueños y recuerdos). Queda clara la distancia entre la evocación y la realización: no se pretende recrear sustancia en un mundo que ya es un juego infinito de espejos.

Los recursos pintorescos utilizados por Bonet para particularizar la austera forma moderna en sus vertientes funcional-tecnológicas contrastan notablemente con los modos en que, como vimos, Williams trabajaba la relación de la arquitectura con el mundo natural o más bien declaraba trabajarla, presentándolo idéntico a si mismo «sin interferencias del hombre» —aunque la magnitud de los emprendimientos de Williams desdigan inmediatamente esta voluntad—, destacando de manera absoluta el artificio de la obra de arte del entorno intocado. Bonet, en cambio, realiza un trabajo en el que asume plenamente la inevitabilidad de la intervención y de la mezcla; una mezcla que no sólo se manifiesta en el producto arquitectónico, sino también en las diferentes vías intelectuales utilizadas para construirlo. En la misma línea, altera tanto sus planes urbanísticos como su arquitectura según las convenciones culturales del lugar, como puede notarse, por ejemplo, en las diferencias entre la urbanización de Punta Ballenas y el casi contemporáneo plan de Necochea-Quequén, que se ordena bajo la sugerencia de la grilla de la vieja ciudad. Lejos de aferrarse a un principio único (a la severidad, o a la proporción, o a los preceptos organicistas) Bonet pospone la identidad de su «obra» general para moverse libremente en cada caso particular. Donde Williams pretende medirse con la naturaleza, Bonet, más modestamente, se enfrenta con el paisaje, es decir, con un hecho social y cultural, no metafísico; a la medida del hombre y no del cielo.



#### Notas

1. Vidart, Daniel, *Las tierras del Sin Fin*, Enciclopedia Uruguaya, n° 2, Editores Reunidos/Arca, 1968, p. 26.  
2. Citado por Ramos, Jorge, «Bustillo» en *Cuadernos de Historia* n° 6, Instituto de Arte Americano, abril 1995, p. 91.  
3. Citado por Bullrich, Francisco, en *Arquitectura Latinoamericana 1930-1970*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, p. 62.  
4. Vilamajó, Julio, «Los jardines italianos», reproducido en Loustau, César, *Vida y obra de Julio Vilamajó*, Dos Puntos, Montevideo, 1994, p. 86.  
5. El detalle de la reproducción del *puttino* de Verrocchio en la terraza más íntima no es menor: el original, desde el quinientos en el Palazzo Vecchio, corona también una fuente, situada originalmente en la villa medicea de Careggi. Vilamajó realiza así un juego de develamiento de las referencias similar a los recorridos iniciáticos del jardín renacentista, en donde fruición sensible y reconocimiento intelectual iban de la mano. El motivo acuático de la estatua, el reflejo del agua en el cielorraso del estar, el ruido del agua, subrayan esta relación íntima de la casa con la arquitectura de los jardines italianos.

6. Bullrich, Francisco, op. cit., p. 62.  
7. Ambasz, Emilio, «Algunas notas sobre una correspondencia mental que mantuve a través de los últimos veinticinco años con Delfina Gálvez de Williams sobre la obra de Amancio», en Amancio Williams (idea y selección), *Amancio Williams*, Buenos Aires, 1990, p. 13.  
8. Ambasz, Emilio, op. cit.  
9. Borges, Jorge Luis, «Reverencia del árbol en la otra banda», en *El tamaño de mi esperanza*, p. 59.  
10. *Nuestra arquitectura*, manifiesto de Austral, separata de julio 1939.

# Universidad Torcuato Di Tella

## Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

### Actividades 1998

#### La ciudad

##### 1. Berlín/Buenos Aires: Taller DES-LIMITES

###### El valle del Riachuelo/Matanzas

En la segunda fase de este taller se llevarán a cabo dos actividades:

##### a. Presentación del Taller DES-LIMITES

Arq. Matthias Sauerbruch (Berlín-Londres), arq. Juan Lucas Young (Berlín), arq. Cecilia Alvis (Buenos Aires) y *el futuro está en el papel pintado de la bauhaus* (Buenos Aires).

En conjunto con el Instituto Goethe.

##### b. Segundo Taller de proyecto

Dirección: arq. Matthias Sauerbruch (Alemania).

##### 2. Seminario y exposición:

###### La ciudad contemporánea: el renacimiento de Bilbao

Presentación de las estrategias de transformación de Bilbao y su ría.

En colaboración con el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

##### 3. Coloquio internacional:

###### La ciudad y el cine

Estará integrado por tres grupos de actividades:

##### a. Coloquio internacional

Se desarrollarán los siguientes aspectos:

- I. La ciudad como forma;
- II. La ciudad como problema;
- III. La ciudad como metáfora;
- IV. La ciudad como condición.

##### b. Concurso de videofilms

##### c. Proyección de films

##### 4. Seminario:

###### La ciudad en la economía global. Temas teóricos y metodología

Prof. Saskia Sassen (USA).

##### 5. Seminario:

###### Ciudad, urbe, metrópoli. Las respuestas arquitectónicas

Prof. Ignasi de Sola-Morales Rubió (España).

##### 6. Conferencia abierta: Rem Koolhaas

##### 7. Simposio:

###### Arte y espacio público

Catherine David (Francia), Américo Castilla, Adrián Gorelik, Alan Pauls, Beatriz Sarlo, Pablo Shanton y Lita Stantic (Argentina).

Con el Instituto Goethe y la Fundación Proa.

##### 8. Taller de experimentación urbana

Arq. Jesse Reiser (Reiser + Unemoto, Nueva York).

Arq. Marcelo Spina (Argentina).

## **El proyecto**

### **9. Ciclo de talleres de arquitectura: Los usos de la materia**

#### **a. Taller I: el aluminio**

Arq. Richard Horden (Gran Bretaña) con arq. Mederico Faivre (Argentina).  
En colaboración con Aluar División Elaborados.

#### **b. Taller II: la madera**

Arq. José Cruz (Chile).  
En colaboración con la Embajada de Chile y la Pontificia Universidad Católica de Chile.

### **10. Taller de arquitectura Pablo Beitía (Argentina)**

### **11. Taller de arquitectura Bernard Tschumi (USA)**

### **12. Proyecto Hejduk, etapa final: construcción**

Con la colaboración de los arqs. Jaime Grinberg y Roberto Busnelli.

### **13. El Paisaje**

Constará de dos tipos de actividades:

#### **a. Seminario paisaje y arquitectura**

Dra. Graciela Silvestri (Argentina) y arq. Fernando Aliata (Argentina).

#### **b. Taller de experimentación proyectual:**

#### **El arroyo bajo la casa (Desencuentros- Naturaleza y arquitectura)**

Arq. Claudio Vekstein (Argentina).

#### **14. Laboratorio de vivienda**

Desarrollo de las actividades iniciadas en 1997. En colaboración con el *Joint Centre of Housing Studies* de la Universidad de Harvard.

#### **15. Taller experimental de diseño: imágenes de la inmensidad**

Arq. Gerardo Caballero (Argentina).

## **La historia**

### **16. Seminario:**

#### **Historia de la vivienda: Rusia, URSS, Rusia**

Prof. Alessandro De Magistris (Italia).

### **17. Seminario:**

#### **Revisión del Renacimiento**

#### **a. Preseminario de lectura de textos**

Dra. Graciela Silvestri (Argentina).

#### **b. Seminario 1: La obra y el pensamiento de León Bautista Alberti**

Prof. Christine Smith (USA).

#### **c. Seminario 2: Andrea Palladio y su arquitectura**

Prof. James Ackerman (USA).

---

Próximo número: **Aldo Rossi**.

**Block** recibe colaboraciones que serán evaluadas por lectores externos.



**El Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea  
es patrocinado por las siguientes empresas:**

---

**Aluar**

---

**Constructora Iberoamericana SA**

---

**Tecno Sudamericana**

---

**Alarqui SA**

**Ascensores Thyssen**

**Baucor SRL**

**Biblos**

**Sanitarios Cointer**

**Eseve Maderas SA**

**Exxal SA**

**G. T. Eximport**

**Gabelec SRL**

**Iggam 2000**

**Interieur Forma SA**

**Kalpakian**

**La Europea SRL**

**Obras Civiles SA**

**Phonex Isocor**

**Richard Ellis**

**Industrias Saladillo**

Cantidad de ejemplares: 1000

Tipografía: Garamond Stempel y Futura

Interior: papel ilustración mate de 115 g

Tapas: cartulina ecológica de 220 g

Composición y películas: NF producciones gráficas

Impresión: Sacerdoti SA talleres gráficos

Registro de la propiedad intelectual n° 910.348

Hecho el depósito que marca la ley n° 11.723

Precio del ejemplar: \$ 18

