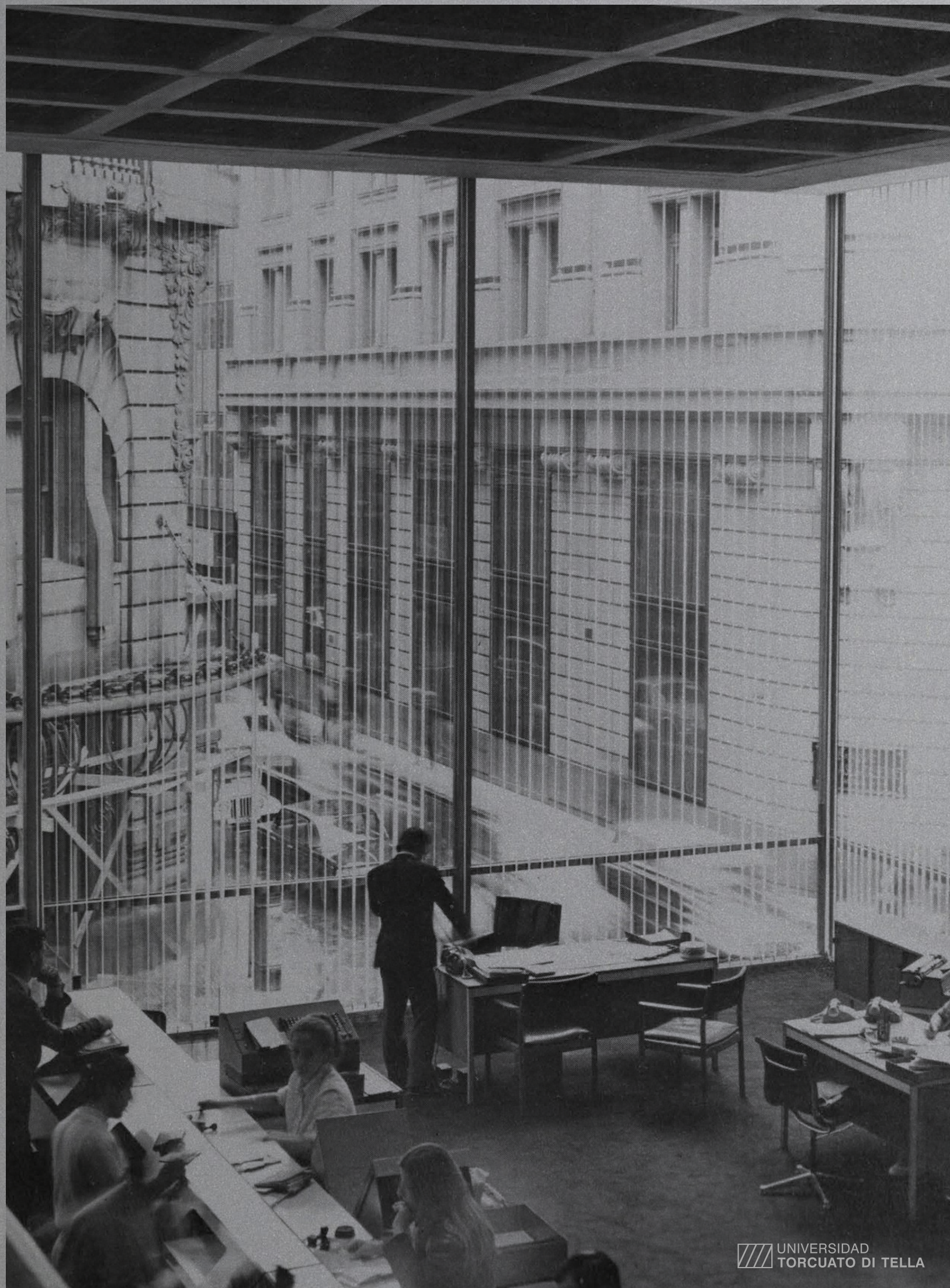




“Nuestra actitud debe ser de cambio (...) Nuestro estudio, a través de todas sus etapas, con diferentes y variadas conformaciones, se ha planteado y ha asumido esta actitud, tratando de que los cambios cualitativos y cuantitativos que aporta el tiempo sean sutiles a la sociedad en lo que nos es posible, haciendo que ellos se traduzcan en espacios contemporáneos reales o, en su defecto, proponiendo y efectuando lo que siempre deseamos y creímos contemporáneo en su tiempo y espacio.”¹

La notoriedad pública de un autor o de alguna de sus obras en ocasiones inhibe el principio revelador y estético en el que se sustenta su valoración, en tanto aporte cultural o artístico. En el primero de los casos, se accede al perfilamiento del autor desde una ortodoxia proyectual o artística asociada a un *–ismo* o a una corriente histórica, recurriendo al avistaje estilístico como sesgo de conformidad. En el segundo, se sobrevuelan las obras sustituyendo el valor esencial de la experiencia basada en el reconocimiento de la estructura formal del artefacto por el relato, que conecte con el sentido histórico de quien lo profiere. En ambos casos, sin embargo, se abandona la noción de juicio por la interpretación razonada de los conceptos: discursivos o testimoniales.

Algo de todo esto sucede con la figura pública y las obras de Mario Roberto Álvarez (1913-2011). En efecto, se conoce a grandes rasgos su trayectoria vinculada a una visión más o menos panorámica de la modernidad. Su producción ha adquirido en estos últimos 25 años un alto grado de consenso público y social, basado en un reconocimiento sostenido de cualidades tan poco frecuentes como inhabituales para un medio tan cambiante como en el que le tocó actuar: coherencia, elegancia, rigurosidad, síntesis o constancia, etc.; atributos bien ganados, pero insuficientes como valoración, ya que eluden, por lo genérico, el principio formativo que le otorga legitimidad disciplinar.

¿Quién —profesional, estudiante o simple transeúnte con sensibilidad hacia la arquitectura o la ciudad— no ha reparado alguna vez, en un recorrido casual, en la calidad de sus edificios, la precisión de sus emplazamientos o la sobria elegancia de sus bajos? Aún hoy sus obras se presentan con ese fino rasgo de distinción que le confiere el valor añadido de la firma.

Tampoco se pueden obviar los aportes tecnológicos y metodológicos del estudio para adaptarse a las nuevas dinámicas o coyunturas a las que nos someten las sociedades contemporáneas: “Dado que toda construcción es la manifestación estética de la organización imperante, su proyecto debe basarse, a nuestro entender, en cuatro condiciones básicas: crecimiento, flexibilidad, cambio e integración de la nueva tecnología a los procesos constructivos. Esta nueva tecnología no solo posibilita dichas transformaciones, sino que modifica todos los procesos y técnicas constructivas tradicionales, conformando una nueva estética que debe integrarse al diseño de los edificios creando una imagen contemporánea.”²

Sin embargo, una de sus mayores contribuciones es haber cimentado una práctica profesional basada y condicionada por los argumentos de la producción —¿acaso hay otra?—, sin resignar valores culturales o disciplinares que le dieron sentido y coherencia metodológica a la oficina. Una arquitectura apalancada en un riguroso pragmatismo ejecutivo que exige una planificación y un diseño acorde con una realidad en permanente estado de transición. “Como arquitectos el cambio se aporta a la sociedad no ignorando la realidad total ni tratando solo de traducir y transformar nuestras sensaciones (elementos subjetivos) en hechos objetivos, sino haciendo que esa conformación ‘construya’ en definitiva. Analizando, estudiando y trabajando con esa realidad, capacitándonos a ese efecto, y sorteando las trabas que nos imponen los períodos de transición, nacen nuestras nuevas posibilidades de hacer; y el hacer es, en definitiva, nuestro fin social.”³

1 Mario Roberto Álvarez, “Que las obras hablen...”. *Summa*, núm. 80/81 (1974), pág. 35.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

En cualquier caso, el paraguas estilístico que rige la conducta crítica sobre la obra de MRA tranquiliza; especialmente a quienes tienen el compromiso de juzgarla con parámetros de ofertas temporales, limitando la multiplicidad de miradas, de sutiles variaciones, o de ligeros cambios de registro que tuvo su arquitectura en virtud de una dilatada trayectoria.

Uno de los desafíos más interesantes será, entonces, poder desmontar ese prejuicio monolítico suspendido en argumentos ligeros e injustificados cuando se accede a una obra tan prolífica para una valoración retrospectiva. Me refiero en especial, a quienes interpretaron la obra de Álvarez como rutinaria o poco imaginativa, con el pretexto de considerarla una “arquitectura profesionalista”; aludiendo a una actividad que privilegiaba su condición de intercambio comercial por delante de su aspiración estética. Un calificativo identificable con toda una generación pero que, en el caso de Álvarez, parece haber encontrado —para la crítica— un destinatario preciso.

Por supuesto que todos los *Álvarez* caben en un solo Mario Roberto Álvarez, del mismo modo que todas las obras caben en un estudio que tuvo distintas miradas y conformaciones a lo largo del tiempo. Me interesa desarrollar aquí no solo las obras en su tiempo y su lugar, sino cómo estas se dieron en el marco de una oficina con distintos grupos de trabajo y asociados. No con la intención de incomodar el personalismo o el liderazgo que Álvarez tuvo, sino con el afán de acceder a los procesos y estrategias que devinieron de las distintas estructuras societarias. ¿Es posible analizar esas primeras obras de finales de los 30 y principios de los 40, sin el contexto en el que Álvarez estudió o la influencia de ese primer pragmatismo europeo de la *nueva objetividad alemana*?

¿Y cómo conecta este primer período con ese otro de carácter público-social vinculado con estrategias regionales de los centros sanitarios? ¿Qué le proporcionó su sociedad con Macedonio Oscar Ruiz? ¿Y cómo evolucionó su arquitectura una vez que decidió rearmar su estudio? ¿Qué le aportaron a esa nueva estructura los sucesivos *partners* que formaron parte de la oficina? Son algunos de los interrogantes que surgen cuando se trata de penetrar con cierto rigor, en una obra tan copiosa como la de su estudio.

De todos esos Álvarez posibles, hay particularmente un momento que me interesa reseñar. Un momento que necesariamente no tiene que ver con una obra, con un proyecto determinado, o con un acontecimiento específico, sino con una actitud, o un reposicionamiento respecto a cómo afrontar el ejercicio profesional. “La facultad y la dificultad de hacer configuran un compromiso y una actitud frente a nuestra misión profesional. Conformar un estudio dedicado a la planificación y el diseño de obras de arquitectura ejerciendo en forma continua esta tarea, importa un compromiso superior.”⁴ En efecto, en el meridiano de su carrera, Álvarez disolvió la sociedad de algo más de 15 años con Macedonio Oscar Ruiz, rearmó su estudio y decidió reinventarse desde una nueva estructura organizativa y societaria, que le iba a permitir afrontar cualitativa y cuantitativamente la demanda, luego de que el estudio ya hubiese adquirido cierto prestigio, envergadura y una relativa estabilidad.

Un momento en el que coincidieron políticas públicas desarrollistas, con la aplicación de la nueva “Reglamentación para la construcción de edificios en torre”⁵ de 1957, la promoción de programas de edificios de oficinas, la instalación de nuevas sedes corporativas y plantas industriales que, junto con el influjo moderador del Estado, propiciaron las condiciones para un desarrollo sostenido de la actividad profesional en nuestro medio. Álvarez se montó a ese impulso expansionista con su visión por conformar una oficina de proyectos, con un titular responsable y socios con capacidad ejecutiva y margen de maniobra para tomar decisiones, en el marco de una estructura piramidal.

Sin duda, la presencia activa de los socios va a explicar en gran medida la continuidad y la calidad de la arquitectura, siempre con una media muy superior a los intereses del mercado. Una continuidad basada en la elección de sus socios y principales colaboradores, elegidos por el propio Álvarez o por su estructura societaria, en un estudio que, al calor de los proyectos y las obras, funcionaba como una auténtica usina formativa, sobre todo para aquellos noveles ingresantes a la oficina. La calidad se explica también desde el método de trabajo y una actitud consciente por imponer un modelo de producción asociado a la planificación de una oficina técnica. Es sabido, por ejemplo, que el estudio contaba con un repertorio de *encuentros* o *detalles reincidentes* que funcionaban como un catálogo propio, que se iba actualizando de acuerdo con el desarrollo evolutivo de la técnica y sus medios de producción. Una suerte de

⁴ Íbid.

⁵ La “Reglamentación para la construcción de edificios en torre” remite a un conjunto de normativas urbanísticas, entre ellas la Ordenanza 4110 de Buenos Aires (1957), pionera en autorizar la edificación en altura bajo esta modalidad.

compendio con activos disponibles presentados como soluciones tipo, dispuestos a replicarse en distintos proyectos y obras del despacho.

La posibilidad de acceder a un volumen importante del archivo de Mario Roberto Álvarez⁶ permite no solo disponer de un índice de trazabilidad de los proyectos y de sus obras, muchas de ellas parcialmente conocidas o inéditas, sino también participar de la experiencia del proyecto en todas sus etapas: desde las primeras intenciones, anotaciones, bosquejos, incipientes organizaciones, perspectivas informales o de aproximación, etc., hasta planos en su etapa ejecutiva. Los documentos tienen en este sentido una entidad formativa, ya que se puede reconocer en ellos el correlato articulado del ejercicio del proyecto y las libres asociaciones que surgen entre los distintos arquetipos formales que constituyen el repertorio *alvariano*.

En lo sucesivo ensayaré una serie de tópicos, más instrumentales que metodológicos, tendientes a identificar, en el marco de una trayectoria, algunos momentos que determinaron el ideario proyectivo de la arquitectura de Mario Roberto Álvarez.

G - 13

Nacido en 1913, Álvarez perteneció a una generación de jóvenes⁷ que habiendo estudiado en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires bajo el influjo del mandato académico, abandonaron tempranamente aquel modelo de enseñanza, optando por un espíritu de renovación que encarnaba los valores y los lineamientos de una modernidad todavía incipiente en Buenos Aires. En efecto, en la década de los 30 se asistía en Buenos Aires a la coexistencia de dos modelos de enseñanza contrapuestos: uno asociado a los intereses de la academia, la arquitectura que se *enseña*; y el otro, a los argumentos de la producción, la arquitectura que se *aprende* desde las publicaciones de época. “Estudiábamos bajo un régimen de Beaux Arts, donde todos los profesores eran académicos y las publicaciones que se encontraban en la biblioteca eran las de París o los premios de Roma, que era en ese momento lo que se podía conseguir. No sé por qué motivos, tal vez personales, debido a mi forma de hacer, un poco simple en todos los aspectos de mi vida, comencé a pensar que todo aquello era pomposo, artificioso. Empecé a leer mucho algo que creo sirven más que los libros: revistas. En mi primer año me suscribí a *Bauformen*, una revista alemana que ya en aquella época mostraba que en Europa se hacía algo que no era lo que hacían nuestros profesores.”⁸

“Las actuales escuelas de arquitectura –almacenes de estilos, divorciados de la realidad arquitectónica–, han contribuido a crear el estado de desorientación existente entre los arquitectos.”⁹

Si bien es cierto que difícilmente se pueda hablar de un proyecto unitario o de “propósitos comunes”, se puede asegurar que estos jóvenes arquitectos actuaron con un sentido histórico preciso: posibilitaron el recambio generacional, incorporándose al desarrollo y evolución de una nueva arquitectura.

Compartieron el rechazo hacia la enseñanza académica de la École des Beaux Arts y mantuvieron posiciones de cautela ideológica respecto de los “maestros locales” (especialmente, Alejandro Bustillo, Antonio Vilar, Alberto Prebisch, Fermín Bereterbide, y el estudio Sánchez, Lagos y de la Torre) por considerarlos, tal vez, demasiado vulnerables en sus convicciones o poco comprometidos con el proyecto moderno que esgrimían. El viaje de egresados de muchos de ellos a Europa los puso en contacto directo con una arquitectura que, habiendo dado muestras claras de un cambio de rumbo, los maestros locales no habían incorporado ni capitalizado, sea por desconocimiento, repliegue generacional, o simplemente por el oportunismo que hizo virar sus posiciones hacia un eclecticismo especulativo, recurrente estilísticamente, a los tiempos heroicos de su primera realización. “...La nueva academia, refugio del mediocres, dando lugar al estilo moderno.”¹⁰

⁶ El Archivo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Torcuato Di Tella cuenta con una parte del Archivo de Mario Roberto Álvarez, por una cesión en comodato de la Fundación IDA. El Fondo Mario Roberto Álvarez está conformado por algo más de 12 mil documentos, muchos de los cuales forman parte de esta publicación. El estudio se reservó la otra parte del archivo, al que no se tuvo acceso.

⁷ La generación a la que se hace referencia estuvo presidida por los líderes del Grupo Austral: Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, y secundada por el resto de sus integrantes: José Alberto Le Pera, Abel López Chas, Luis Olezza, Ricardo Vera Barros, Samuel Sánchez de Bustamante, Ítala Fulvia Villa, Hilario Zalba y Simón Ungar, junto a Amancio Williams, Delfina Gálvez, Jorge Vivanco, Horacio Caminos, Carlos Coire, Eduardo Catalano, Samuel Oliver, José María Pastor, Valerio Peluffo, Federico Peralta Ramos, Alfredo Agostini, Santiago Sánchez Elía, Jorge Aslan, Héctor Ezcurra y el propio Álvarez quienes, entre otros, personificaron los argumentos del cambio cultural y arquitectónico respecto de los posicionamientos académicos de la generación que los antecedió.

⁸ Ariel Bartolini, Mariel Lo Re, “Entrevista al Arq. Mario Roberto Álvarez”. *Itinerario*, núm. 2 (1991), pág. 22. Buenos Aires: Secretaría de Extensión Universitaria FADU-UBA.

⁹ Manifiesto “Voluntad y Acción” firmado por Bonet, Ferrari Hardoy y Kurchan, publicado en la revista *Nuestra Arquitectura*, núm. 119 (1939), pág. 216

¹⁰ Íbid.

Sostuvieron la necesidad de mantener vivo el proyecto moderno a través de una versión que matizaba el contenido universalista de la arquitectura con las condiciones locales de producción:

- Continuidad en la labor de difusión de arquitectura moderna, incorporando argumentos de la cultura y de las artes plásticas.
- Asunción de la técnica como condición evolutiva de la arquitectura moderna.
- Recuperación de los valores de la tradición como acercamiento a las expresiones de la cultura local (sin retórica regional).
- Preocupación por dar respuesta a necesidades objetivas de demanda social a través de un estudio pormenorizado de la producción industrializada o de la confección de prototipos de viviendas populares obreras.
- Indagación sobre nuevos materiales vinculados con el desarrollo técnico y su posibilidad efectiva de aplicación territorial.
- Incorporación de los problemas urbanísticos al debate de la arquitectura.

Se instalaba de este modo una idea de modernidad polarizada entre posibilidades técnicas de realización y valores de la tradición asociados a condiciones de producción regionales o locales. Es precisamente desde esta dualidad que la arquitectura moderna en Buenos Aires va a construir un ideario propio y un horizonte de posibilidades. Si bien compartieron el contenido universalista de la nueva arquitectura, no tardarían en surgir discrepancias respecto al cometido cultural y civilizador de las nuevas ideas en el marco de necesidades regionales y carencias sociales derivadas de la coyuntura local. Surgieron, de esta forma, dos posiciones complementarias que, sin renunciar a unos criterios de genuina modernidad, van a matizar el debate incorporando a los contenidos de carácter internacionalista de las primeras vanguardias los elementos de identificación cultural destinados a recuperar los valores de la tradición como expresión de lo regional o local.

Es en este contexto que surgieron en Buenos Aires las primeras expresiones de quienes iban a representar con más énfasis las condiciones del recambio histórico generacional. Me refiero a los integrantes del Grupo Austral —liderado por Antonio Bonet, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan—, Amancio Williams y Mario Roberto Álvarez. No es propósito de este texto precisar los comportamientos o las posiciones adoptadas por cada uno de ellos, sino señalar las diferentes actitudes que esgrimían a la hora de asumir el proyecto moderno.

Los principales integrantes del Grupo Austral iban a promover las condiciones del cambio desde posiciones que incluían a la arquitectura y a la ciudad en un marco de profundas transformaciones culturales y artísticas, capaces de integrar a sectores amplios de la sociedad. El manifiesto “Voluntad y Acción”, que abre el primer número de la publicación *Nuestra Arquitectura* de junio de 1939, fue el punto de partida y guía de la nueva doctrina. Aceptaron la conquista del funcionalismo como un modo de hacer frente a los embates del eclecticismo y del posacademismo pero consideraban, asimismo, que por esa vía la arquitectura moderna había caído en una “nueva academia, refugio de mediocres, dando lugar al estilo moderno”. Confiaron en el progreso y en el desarrollo técnico, aunque entendieron también que la arquitectura no debía alejarse de los problemas humanos y de las necesidades sociales y colectivas. Se valieron del surrealismo, como un instrumento de superación de la conciencia moderna y como un modo de penetración en una “verdadera psicología colectiva”. Combatieron la ortodoxia racionalista, que “se aprovechaba de los tópicos fáciles y epidérmicos”, con la incorporación de un sujeto que se libere de todo “prejuicio moral, social y estético.”¹¹

Ni bien arribó a Buenos Aires proveniente del despacho de Le Corbusier, Antonio Bonet (1913-1989), junto con Abel López Chas y Ricardo Vera Barros, proyectó los ateliers para artistas en la esquina de las calles Paraguay y Suipacha (1939). Una obra singular con un programa atípico, en la que experimentó algunos de los lineamientos del manifiesto del Grupo Austral, como el interés que le había despertado la corriente surrealista reflejada en los recursos espaciales y figurativos que constituyeron los episodios más celebrados del proyecto: la geometría ondulante en los locales en planta baja y la cubierta de los estudios en la planta terraza del edificio, una configuración que puso en funcionamiento trabajando para Le Corbusier en la Maison Jaoul (1937) y que había ensayado en otro proyecto para Buenos Aires: las Terrazas del Sol de 1938.

Fue su primer proyecto de importancia en Buenos Aires y constituyó una auténtica novedad para el período. La originalidad de un programa poco convencional —ateliers para artis-

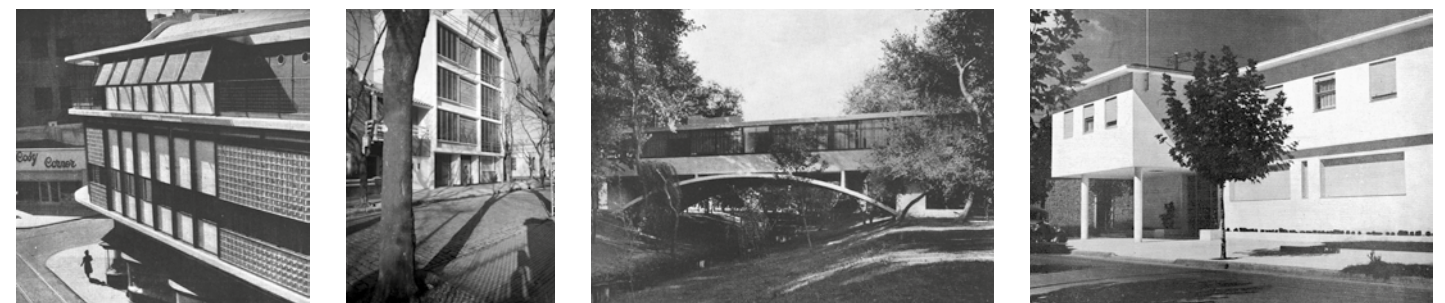
tas— junto con la incorporación de materiales innovadores, poco compatibles con la mentalidad conservadora de la burguesía porteña, dieron lugar a un cambio cualitativo respecto del eclecticismo estilístico predominante en la arquitectura de mediados y fines de los años treinta.

Luego de una estancia en el estudio de Le Corbusier, donde conocieron a Bonet, Juan Kurchan (1913-1972) y Jorge Ferrari Hardoy (1914-1977) iniciaron su actividad profesional con dos emprendimientos separados por un par de años de diferencia: los departamentos transformables de la calle O'Higgins (1940-1941) y el edificio Los Eucaliptos (1944). En ambos casos se incorporó el ideario programático del Austral: contención formal y disciplina estructural expuesta en el plano de fachada y en cierre del edificio; activación de la naturaleza como parte integrada y constitutiva al proyecto; confianza en el progreso y en el desarrollo técnico como instrumento de superación del “estilo moderno”; asunción de técnicas formativas locales aplicadas al ejercicio del proyecto; indagación sobre los usos y costumbres incorporados al habitar contemporáneo, etc. Estas fueron algunas de sus principales prerrogativas a la hora de abordar estos trabajos. Su arquitectura, si bien estaba influenciada por las enseñanzas del maestro suizo, era sumamente personal y atenta a las condiciones locales de producción.

Los integrantes del Austral, principalmente el grupo BKF (Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy), recuperaron la dimensión artística de las vanguardias, incorporando al arquitecto y a la arquitectura en el centro del debate cultural y cerca de las necesidades de lo “humano individual y de lo social colectivo”, sin renunciar por ello al cometido formalizador, vale decir, sin necesidad de distender la forma en pos de una democratización del gusto que permita legitimar el producto desde sectores amplios de la sociedad. Por el contrario, intentaron difundir y propagar los alcances de la disciplina, en un marco que contuviera e incorporara al sujeto y a la sociedad como centro de sus aspiraciones estéticas.

Amancio Williams (1913–1989) reforzaría el vínculo entre posibilidades técnicas y “expresiones espaciales”, determinadas por el estudio de la estructura como argumento configurador del espacio. La Casa del Arroyo (1943), que proyectó junto con su esposa Delfina Gálvez en la localidad marítima de Mar del Plata para su padre, el célebre compositor Alberto Williams, manifiesta ese interés por aunar los principios formativos asimilados de sus estudios sobre ingeniería con la dimensión espacial y territorial que le proporciona la arquitectura como paisaje. Su aporte se orientó a la difusión de valores que ejemplifican una conducta y un ideal de modernidad confiada en la evolución del conocimiento científico y técnico como motor de desarrollo de la arquitectura y como un modo de dar respuesta y hacer frente a las exigencias de su tiempo.

A diferencia de sus compañeros de generación —especialmente el Grupo Austral y, en menor medida A. Williams—, convencidos de la dimensión cultural y transformadora que debía tener la nueva arquitectura para evidenciar las condiciones de un cambio real, Mario Roberto Álvarez optaría por un pragmatismo operativo y silencioso basado, fundamentalmente, en una ética del trabajo, la producción y el esfuerzo, que lo acompañaría como práctica a lo largo de toda su trayectoria. Basta con poner en línea las óperas primas de cada uno de los mencionados para comprobar las diferentes actitudes a la hora de gestionar los criterios de concepción de forma moderna en los que se apoyaba cada propuesta.



Casa de estudios para artistas, Grupo Austral (*Nuestra arquitectura*, núm. 125), Departamentos transformables en Belgrano, Kurchan Ferrari Hardoy (*Tecné*, núm. 1), Casa sobre el arroyo, Amancio Williams, Delfina Gálvez (*Nuestra Arquitectura*, núm. 217), Sanatorio de la Corporación Médica General San Martín, Mario Roberto Álvarez (*Revista de Arquitectura*, núm. 225).

11 íbid.

LOS PRIMEROS AÑOS: LA PIEL DURA

Al terminar sus estudios, Álvarez recibió en 1938 la beca Ader, lo que le permitiría visitar Europa y allí profundizar sus conocimientos sobre técnicas de construcción y temas vinculados a la vivienda de interés social en período de entreguerras. Durante ese breve período formativo construyó un marco de referencia con pocas pero significativas influencias: Auguste Perret, Adolf Loos, Pier Luigi Nervi, Gio Ponti, Walter Gropius, Jean Prouvé, el grupo Tecton, Le Corbusier, Mies van der Rohe, entre otros, referencias que lo van a acompañar a lo largo de toda su trayectoria. Sin embargo, su arquitectura refleja esa voluntad por construir un ideario propio, incorporando a los criterios de concepción universalistas de la modernidad, los contenidos de la “inexcusable y exigente realidad nacional”, como él mismo señalaba.

El Sanatorio de la Corporación Médica General San Martín de 1937 (VER P. 40), junto con el ingeniero Roberto Migliaro, marcó el comienzo formal de su actividad profesional, como así también el inicio de una etapa que duraría algo menos de diez años, período en el que centraría sus esfuerzos en dar respuestas eficientes a condiciones objetivas de producción y mercado: racionalización de los sistemas constructivos, optimización de los recursos y neutralización de la forma, desde un sintetismo volumétrico y espacial que garantice una organización funcional. Su arquitectura adopta, durante este período, rasgos figurativos derivados del pragmatismo de la objetividad alemana y de la enseñanza de sus maestros locales, en especial, Vilar y Prebisch, Sánchez, Lagos y de la Torre, y Wladimiro Acosta.

Aunque se trata de una obra primeriza, ya se vislumbran algunos de los invariantes que van a formar parte del ideario de la producción *alvariana* posterior. Me refiero al modo en que resuelve la incómoda situación de esquina –acceso y chaflán–, disolviendo la presencia material de la ochava en planta baja para construir con el vacío del acceso un episodio a escala media urbana. En efecto, el cuerpo principal del edificio se retrasa en planta baja respecto de la línea de frente sobre la calle Caseros, hasta alinearse con la intersección de la diagonal del chaflán reglamentario sobre Matheu. Se evita de este modo la alineación material que impone la normativa a 45 grados, carente de todo interés arquitectónico, habilitando el flujo de circulación peatonal en la intersección de ambas calles. La ausencia de ochava consolidada construye un ámbito semicubierto que prolonga la vereda hasta los confines del ingreso al edificio y posibilita así un acceso franco y controlado por la proyección emergente del volumen superior y la posición relativa de los pilares sobre la calle Caseros. El porche, delimitado por la línea de frente, los pilares y la proyección del volumen, se convierte en la antesala virtual —a escala urbana— del *hall* privado a escala del edificio. Esta operación casi de sentido común, que replica luego en obras más maduras, como en Posadas y Schiaffino de 1959 (VER P. 96), refleja el compromiso de la arquitectura de Álvarez por generar una urbanidad atenta a los lineamientos de la normativa, pero no sumisa a una deliberada especulación material que impone el código con su traza.

“No es una solución muy valiente, pero evidencia un espíritu de renovación racional (...) La considero una obra muy simple, correcta y desprovista de afectaciones (...) Con los medios de que se dispuso y la poca experiencia de su autor, estimo que no debo avergonzarme de ella y, por lo contrario, creo que indica el punto de partida de quien se propuso hacer obras buenas y perdurables en todos sus aspectos.”¹³

La clínica es un ejemplo acabado de ese período *alvariano* “blanco”, que caracteriza parte de la primera etapa de su producción, especialmente en edificios destinados a la sanidad y a la obra pública.

De regreso de su periplo europeo, en la década siguiente, MRA intercaló su trabajo entre la gestión pública y la actividad privada. Primero como arquitecto del Ministerio de Obras Públicas; después, como director de Arquitectura de la Municipalidad de Avellaneda entre 1942 y 1947, donde realizó una serie de edificios destinados a la sanidad y pabellones para la tercera edad, dándoles continuidad a algunos de los lineamientos tipológicos ya experimentados en su obra precedente: el Sanatorio de la Corporación Médica de General San Martín. Asimismo participó de la actividad privada con dos socios principales, el ingeniero Roberto Migliaro y el arquitecto Macedonio Oscar Ruiz (1906-1987). Con Migliaro, llevó a cabo una importante cantidad de obras en la ciudad de Pergamino, de donde el ingeniero era oriundo.

12 Íbid.

13 Mario Roberto Álvarez, “Que las obras hablen...”. *Summa*, núm. 80/81 (1974), pág. 35.

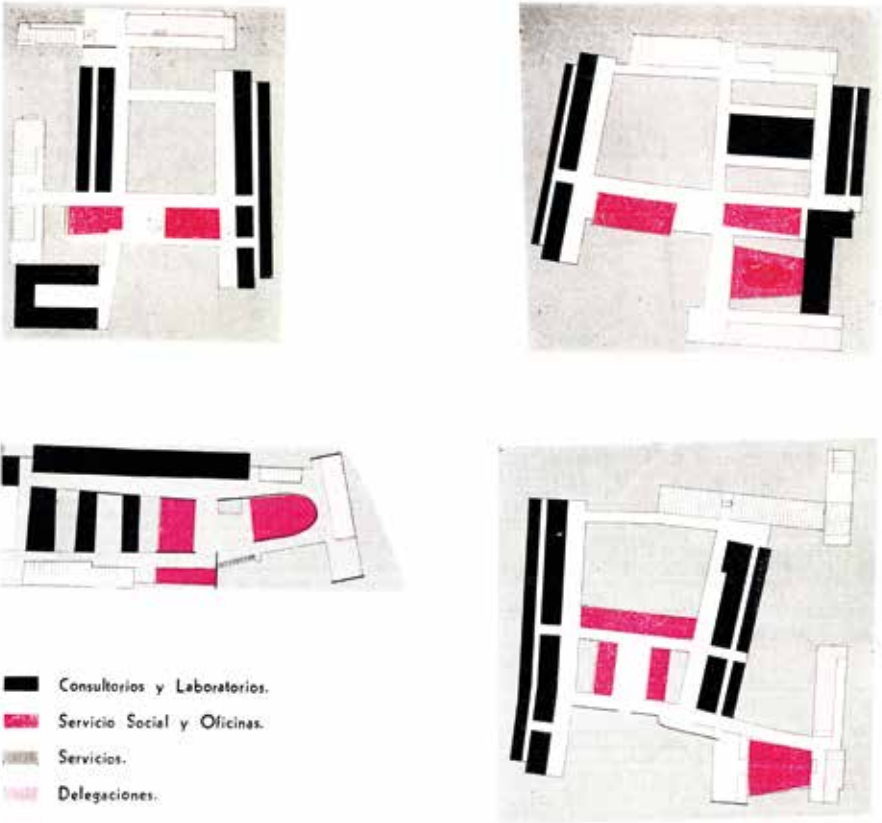
14 Ver: Juan Ignacio Azpiazu, “Ruiz: apuntes para una celebración”. *Notas CPAU*, núm. 27 (2014), pág. 14.

15 Ver: Juan Ignacio Azpiazu. *Los primeros de nosotros: vivienda colectiva extraordinaria en los primeros modernos de Buenos Aires*. Ediciones CPAU, 2017.

Ambos realizaron viviendas particulares: las casas D’Albrollo (VER P. 84) y Mancini (VER P. 87) de 1956 y 1958, respectivamente; edificios de propiedad horizontal; el Sanatorio Pergamino (VER P. 46); el Restaurante Roncatti, y la sede social del Club Gimnasia y Esgrima de Pergamino, entre otros. Además, un volumen importante de obras en Capital Federal y el Gran Buenos Aires, dentro las que se destacan el ya mencionado Sanatorio de la Corporación Médica de San Martín, el Símbolo de la Asociación de Bancos de la República Argentina de 1961 (VER P. 170), el Banco Popular Argentino de 1968 (VER P. 258), y viviendas particulares en el conurbano bonaerense.

Junto a Ruiz, realizó un importante número de edificios, muchos de ellos de renta y de propiedad horizontal, además de fundar a mediados de la década de los 40 la empresa Penta S.R.L., dedicada a emprendimientos inmobiliarios, viviendas particulares y edificios de carácter público como el Teatro Municipal General San Martín (VER P. 116), el Sanatorio MADA (VER P. 68), la ampliación del Lawn Tennis Club de 1955 y el edificio para el Campo Municipal de Golf de 1954 (posteriormente demolido), entre otros.^{14 15}

Los Centros Sanitarios en el norte del país de 1950 (VER P. 57), junto a Gastón Breyer y Eduardo Santoro como asociados, ejemplifican las condiciones de un cambio de época y un ligero redireccionamiento del rumbo al incorporar a los principios modernos de universalidad las condiciones de un programa de despliegue político, social y territorial como fue el plan sanitario llevado a cabo entre 1948 y 1950 impulsado por el ministro de Salud, Dr. Ramón Carrillo (1906–1956), destinado, entre otras acciones, a la construcción de infraestructura hospitalaria. Con los Centros Sanitarios, Álvarez introdujo la idea de sistema como criterio ordenador del programa, la materialidad, como argumento de identificación cultural y territorial, y la naturaleza —expresada en los patios y jardines interiores— como moderadora del medioambiente. Una arquitectura hecha de galerías, recovas y semicubiertos, que incluían dispositivos de sombra —pasivos— tan necesarios como eficaces, teniendo en cuenta las severas condiciones del clima donde se implantaron dichos centros. Una arquitectura atenta a las contingencias locales y a las posibilidades técnicas de realización que lo acercaron, en alguna medida, a los intereses esbozados unos años atrás por el Grupo Austral.



PRAGMATISMO Y ESTRATEGIA

Desde sus inicios, Álvarez conformó diferentes sociedades con intereses comunes, profesionales o comerciales, sin resignar márgenes operativos disciplinares. Convencido del valor agregado que le imprime el carácter asociativo del trabajo, Álvarez convirtió su práctica en un modelo de actuación profesional responsable con capacidad de gestión y penetración en amplios sectores políticos, administrativos y privados de la sociedad. La presencia activa y responsable de los socios garantizaba, en cierto modo, los estándares de calidad, eficiencia y continuidad, que los posicionaría como un estudio de referencia. ¿Acaso implica una renuncia al personalismo del titular? En absoluto. El estudio funcionaría como un todo con un intérprete central, MRA, y, eventualmente, sus socios. En este esquema, cada socio o responsable habilitado le imprimiría un carácter ¿propio? a los proyectos, siempre dentro de un marco de decisiones compartidas con sus *partners* —ocasionales o permanentes—, que luego se transmitirían al resto de los colaboradores. “Básicamente el criterio unitario se mantiene por la uniformidad de los principios con que trabajamos todos los equipos, en una organización de tipo piramidal, complementada con una dedicación total de mis socios y del suscrito, de 10 a 12 horas diarias”. “El trabajo se realiza en equipo con cada grupo de trabajo, con márgenes de libertad para todos, los socios y colaboradores, dentro de conceptos básicos genéricos.”¹⁶

Macedonio Oscar Ruiz (1906-1987) fue durante algo más de 15 años uno de sus socios más destacados. En primer lugar, era siete años mayor que MRA. En esos primeros tiempos de actividad de la práctica profesional, donde unos pocos de diferencia marcan una ligera condición de jerarquía o un principio de autoridad tacita. Álvarez se recibió en 1937, mientras Ruiz lo hizo en 1934. Es probable entonces que Ruiz haya ejercido sobre MRA una primera influencia efectiva en el campo del desarrollo profesional, y tal vez cultural.

Me interesa señalar especialmente la conducta proyectual en un momento clave de la actividad de ambos: los primeros años, en los que la arquitectura de Álvarez-Ruiz genera una identidad propia a partir de una serie de rasgos reconocibles e identificables con un modo específico de concebir:

- Manifestación de la retícula estructural como configuradora del espacio, interior o exterior.
- Utilización de materiales tradicionales, como el ladrillo visto, el revoque o el hormigón —la piedra y la madera para viviendas unifamiliares—, intercalados con elementos de producción industrial, azulejos, venecitas, etc.
- Confianza en los argumentos de la técnica como condición evolutiva de la arquitectura.
- Importancia de la posición relativa del vano como instancia disciplinadora de la fachada.
- Estudio pormenorizado de los dispositivos de cerramientos y oscurecimiento como un modo de hacer frente a las exigentes condiciones del clima.
- Trascendencia del espacio público, en una versión que matiza la continuidad visual y espacial hacia el interior sin resignar la condición de límite.
- Asunción de criterios de urbanidad sustentada en un principio —ambivalente— de continuidad o repliegue respecto de las preexistencias. “...De las [obras] que exponemos cabría en todo caso destacar como presuntas cualidades un acierto de equilibrio entre el aspecto utilitario y el arquitectónico: la expresión definida o velada de los distintos elementos del plano exterior, la utilización del color como recurso plástico y cierta unidad de producción o sello personal.”¹⁷

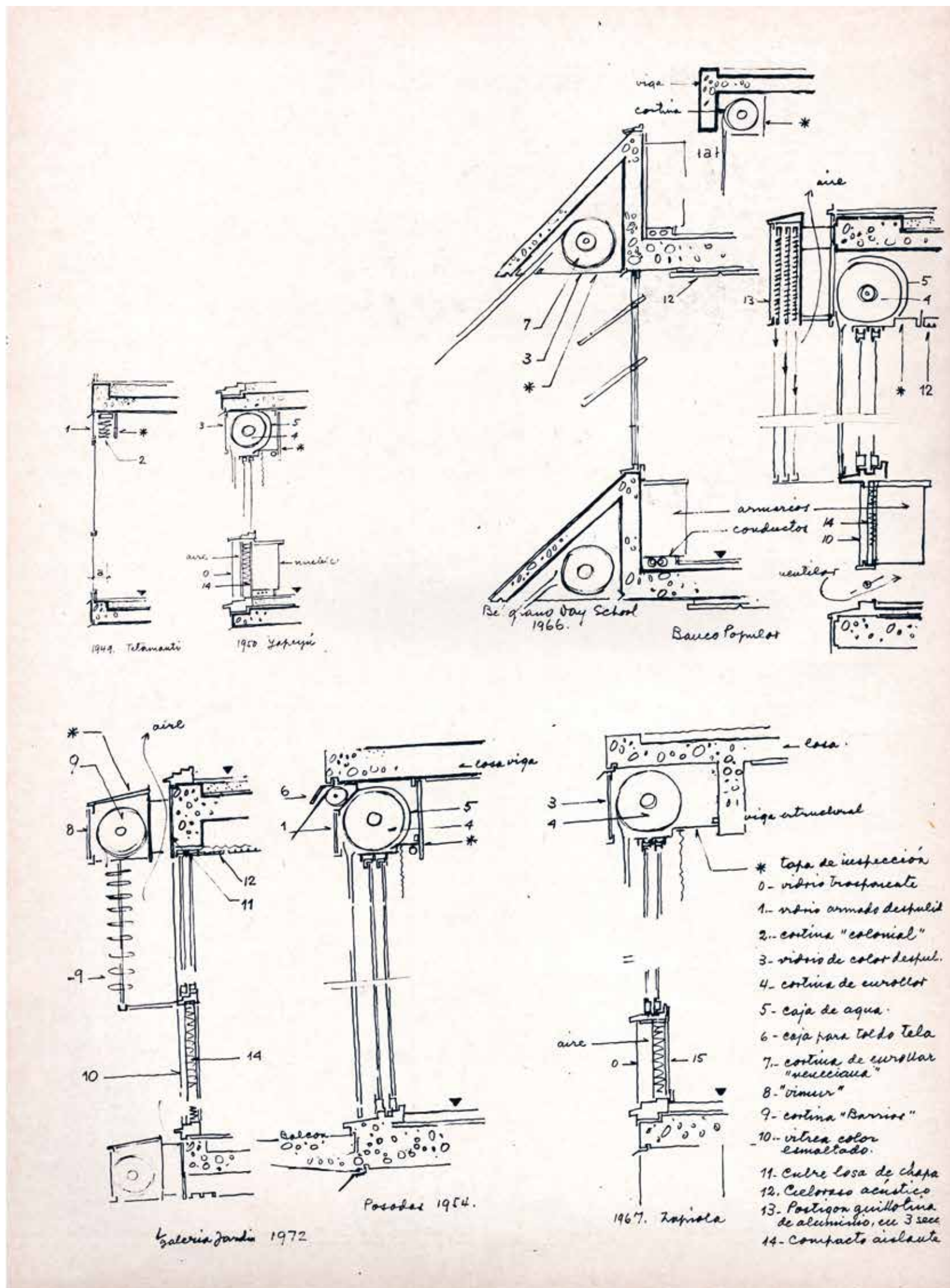
El lento proceso de aprendizaje y maduración de una identidad proyectual de Álvarez-Ruiz, me refiero a definir las condiciones de un perfil propio, se verifica en el tránsito que media entre obras de propiedad horizontal regidas por un repertorio en apariencia sin atributos o sin grandes rasgos de singularidad. Esta condición se aprecia en el carácter que adopta el vano en su tamaño y posición, en relación con el cierre murario y la estructura organizativa interna. En Combate de los Pozos 1164 (1941) y en Hortiguera 20 (1946) (VER P. 50), la carpintería es la condición figurativa de los frentes, al alinearse con el eje de las unidades funcionales como expresión del socavado del muro y no como condición formalizadora de la fachada. Distinto de Combate de los Pozos 825 (1951) o Alsina 3263 (1952) (VER P. 67), donde los vanos constituyen un episodio visual que trasciende la mera condición de los frentes al incorporar la unidad interior —dormitorios/placard— como parte constitutiva e integrada al proceso de construcción de forma del plano de fachada de los edificios.

16 “Arquitecto Mario Roberto Álvarez y Asociados”. *Nuestra arquitectura*, núm. 477 (1972), pág. 33.

17 “Seis obras Modernas. Mario Roberto Álvarez y M. Oscar Ruiz, Arqs”. *Nuestra Arquitectura*, núm. 271 (1952), pág. 30.



Fotografía de la fachada de la Vivienda Colectiva en Combate de los Pozos 1164. Fondo Manuel Gómez Piñero.



Las viviendas de propiedad horizontal de la calle Parera 69 (VER P. 74), de 1955, y Posadas y Schiaffino (1959), ejemplifican un momento de plenitud de la sociedad, donde a los efectivos argumentos de organización espacial les van a corresponder —con lógica naturalidad— la expresión de un frente articulado entre uso y vocación formalizadora.

En efecto, en ambos edificios quedan expuestos algunos de los tópicos ya comentados: plantas bajas libres como continuidad del espacio público interior/ exterior; síntesis y flexibilidad en la organización espacial interna; utilización de materiales tradicionales alternados con los aportes de las tecnologías y los nuevos sistemas constructivos; la estructura como argumento ordenador de la concepción espacial y de la dimensión constructiva material del proyecto; la optimización del confort ambiental interior a partir del estudio riguroso de las orientaciones y la puesta a punto a través de la regulación de los distintos dispositivos de control pasivo del sol: balcones, cierres de barandas y cortinas de oscurecimiento, etc. Una conciencia —no mediatizada— sobre economía ambiental y confort doméstico que se mantiene activa a lo largo de toda su trayectoria, y se formaliza en ese documento gráfico introspectivo llamado: "Evolución en el diseño del taparrollo"¹⁸, un recorrido visual por los distintos dispositivos de cierre a través de sus obras.

El Teatro Municipal General San Martín (1954-1960) supone la puesta en tensión de todo lo dicho hasta aquí, especialmente en lo referido a la condición que adquiere la materialidad en los distintos episodios espaciales del teatro. La depuración técnica que adquiere el imponente frente de vidrio sobre la Avenida Corrientes, con el sutil y eficaz dispositivo parasol de las oficinas, se interrumpe con la presión de la llegada de la marquesina a la planta baja del edificio. Esa imagen se contrapone a la tersa materialidad del ladrillo en el volumen del escenario, ubicado en el tercer cuerpo del edificio, o el ligero reflejo de la venecita en la cubierta del teatro de la comedia, con la rusticidad de los revestimientos símil piedra París en los patios internos o en el contrafrente sobre la calle Sarmiento. De igual modo sucede con la manifestación de la estructura: exenta en el volumen de oficinas de la calle Corrientes, se incorpora al plano de fachada y consolida el hueco en el volumen de la calle Sarmiento. Unas tensiones que bien podían reflejar dos actitudes polarizadas que se disuelven en el ejercicio del proyecto: entre una vocación por la manifestación de los elementos de la tradición material y tectónica, que bien podrían identificar a Ruiz, y los argumentos de la técnica como un modo de hacer frente a una realidad en permanente transformación, posiblemente más cercana a los intereses de Álvarez. Un derrotero que bien puede explicar las actitudes de uno y otro una vez diluida la sociedad comercial. Ruiz, primero con Espinosa y Lafosse, luego con Villar, asimilando los criterios de una arquitectura con rasgos de extracción más "popular"¹⁹, mientras que MRA, consolidaba a partir de los años 60 una nueva estructura societaria. A los históricos Eduardo Santoro y Leonardo Kopiloff, se sumaron unos jóvenes y talentosos profesionales egresados de la FADU, con una visión cercana a los avances propuestos por la tecnología y a criterios metodológicos de organización y sistematización para la producción de edificios.

Álvarez-Ruiz fueron socios en obras concretas. La perspectiva histórica permite inferir que el vínculo entre ambos tuvo igual cuota de pragmatismo que de estrategia. Ambos constituyeron la sociedad Penta S.R.L. para desarrollos propios y emprendimientos inmobiliarios, lo que les permitió acercarse a distintos actores y agentes sociales con recursos y capacidad ejecutiva, privados o del Estado. Un modo de aunar los esfuerzos en pos de un objetivo común: construir edificios. La sociedad se fue resintiendo por las demoras producidas en la construcción del Teatro San Martín y por el desgaste con otros integrantes del estudio de MRA: "Durante la paralización del TMGSM se produjo una crisis provocada, tal vez, por la prolongada interrupción de la obra, que desembocó en una amistosa separación. Cuando fui requerido para la ampliación y reconstrucción del teatro Cervantes, me pareció bien hacer juntos esa tarea, pero finalmente y frente a discrepancias con algunos de los arquitectos que ya trabajaban conmigo en ese momento —Santoro y Kopiloff— nos separamos definitivamente."²⁰

18 "Evolución en el diseño del taparrollo". *Summa*, núm. 80/81 (1974), pág 144.

19 Ver: Juan Ignacio Azpiroz. *Los primeros de nosotros: vivienda colectiva extraordinaria en los primeros modernos de Buenos Aires*. Ediciones CPAU, 2017.

20 Marcelo Martín, "Simplemente Álvarez". *Summa*, núm. 233/234 (1987), pág. 39.

LA MÁQUINA PRODUCTIVA

Como consecuencia de la ola expansionista de la economía y producto del impulso desarrollista de las políticas públicas capaces de articular demandas colectivas con intereses privados, especialmente en las décadas del 60 y 70, se generan las condiciones para la aparición de una arquitectura con capacidad productiva, atenta a las posibilidades y necesidades que ofrece el mercado, pero consciente a la vez de incorporar valores disciplinares y culturales asociados. Una etapa signada por los aportes de la nueva tecnología y la capacidad para adaptarse a los cambios a partir de una organización, o de una estructura de trabajo²¹, que atienda las transformaciones que los nuevos tiempos exigen: “flexibilidad, adaptabilidad, crecimiento, adecuación a la función, integración de las técnicas actuales posibilitando las futuras, uso de la nueva tecnología...”²²

En esos años, MRA reconfigura estratégicamente su estudio con el propósito de brindar una respuesta eficaz y profesional a un mercado emergente. A los proyectos por encargo, se les sumaron una cantidad de concursos públicos y privados que el estudio potenciaría a través de una oficina paralela a Solís 370, ubicada en la Avenida Belgrano 1735, a escasos 50 metros. Una oficina que lideraba Alfredo Gentile, junto a un grupo de jóvenes profesionales, que se hizo cargo de los concursos y los llamados “proyectos raros.”²³

El Centro Cultural General San Martín (1960-1970) (VER P. 146), ejemplifica algunos de los argumentos de ese nuevo posicionamiento societario, especialmente en lo referido a la aplicación de técnicas, estructura, revestimientos, cierres del nuevo edificio y al modo de gestionar la articulación de —y entre— los volúmenes del centro cultural con el complejo teatral. En efecto, una primera decisión respecto del proyecto original sobre la calle Sarmiento fue la reorganización del nuevo conjunto edilicio a partir del ajuste del programa, que incluía una sala de convenciones, radio municipal y distintas dependencias públicas. La decisión de expropiar el solar lindero para ampliar las posibilidades de proyecto —un recurso utilizado en otras obras del despacho—, y el reemplazo de la escuela de arte dramático por el centro de convenciones, permitirán desplazar la torre hacia la medianera oeste, y liberar así la carga programática en el volumen de las convenciones, que queda como pieza de articulación entre el teatro, la placa medianera y la plaza de acceso sobre la calle Paraná. Con similares argumentos se desarrollaría el proyecto de ampliación del Teatro Nacional Cervantes en 1969 (VER P. 280), donde la placa se constituye en la ampliación técnica y funcional del teatro histórico.

A diferencia de las salas principales del teatro —resueltas como mesa estructural—, los pilares de las convenciones se alinean con los frentes interiores hacia el patio y la calle Paraná con el objeto de liberar todo el ancho posible y generar las condiciones de plaza de acceso semicubierta sin apoyos intermedios. Las luces se resuelven con un envigado paralelo a la calle Sarmiento, y la cubierta de las convenciones es un *shed* de hormigón que permite iluminar de forma indirecta el salón principal dada su orientación sur. El frente del volumen de las convenciones sobre Sarmiento es un terso muro ciego revestido con placas de mármol, recurso análogo al utilizado por Álvarez en la ampliación de la Bolsa de Comercio en 1977 (VER P. 384) sobre la calle 25 de Mayo, mientras la fachada este hacia la calle Paraná, adquiere la expresión de las cabinas de traducción, visiblemente expuestas sobre la plaza.

El *block* de doce pisos destinado a oficinas y radio municipal sigue los lineamientos del muro cortina del edificio sobre la Avenida Corrientes, replicando la condición de zócalo en doble altura y grandes paños dobles de carpintería en los *halls* y accesos. De igual manera que en el teatro, el núcleo de circulación vertical se vuelca sobre las medianeras para liberar y generar apertura a los patios y frentes. También, como en el teatro, la condición de espacio animado viene dada por la experiencia intensiva del uso de escaleras, *halls*, accesos, libres circulaciones, y no por la imposición caprichosa de quién reclama atención figurativa.

Durante las décadas de los 60, 70 y principios de los 80, período pleno de la “máquina productiva”, Álvarez y Asociados participaron de variados proyectos ligados a distintos programas bancarios, ingenieriles, de cultura, salud, oficinas, propiedad horizontal, infraestructura, laboratorios, etc. Sin embargo, fue en el desarrollo del edificio en altura —viviendas u

21 Álvarez inició su actividad profesional en 1937. Diez años después, en 1947, se sumaron a su estudio Leonardo Kopiloff y Eduardo Santoro. En 1950, ingresó Víctor Satow y en 1962 lo hizo Alfredo Gentile. En 1974 se reorganizó la oficina, siempre bajo la titularidad de Álvarez. Gentile, Kopiloff, Santoro y Satow, como directores de Planificación y Proyecto. Mientras Carlos Ramos, Mauricio Rantz, Ana María Gaucherón, Fernando Vannelli y Miguel Rivanera trabajaban como jefes de taller.

22 *Summa*, núm. 80/81 (1974), pág. 43.

23 Ver: Juan Ignacio Azpiazu, “Alfredo Héctor “Chiche” Gentile (1935-1977). Notas para una historia de Nuestra arquitectura”. *Summa +*, núm. 170 (2019), pág. 108.



Fotografía de la fachada del Banco de Avellaneda. Fondo Manuel Gómez Piñeiro.

oficinas— donde incidieron sobre la evolución real del “producto” tipológico. Vale el calificativo por su capacidad de penetración en el mercado, no solo desde una concepción material o tectónica, sino desde la asunción de una sensible urbanidad. Me refiero a las relaciones, tácitas o expuestas, que adoptan sus edificios en virtud del entorno físico en que les toca actuar, que corrieron definitivamente los límites de exigencia y calidad de un mercado siempre aletargado.

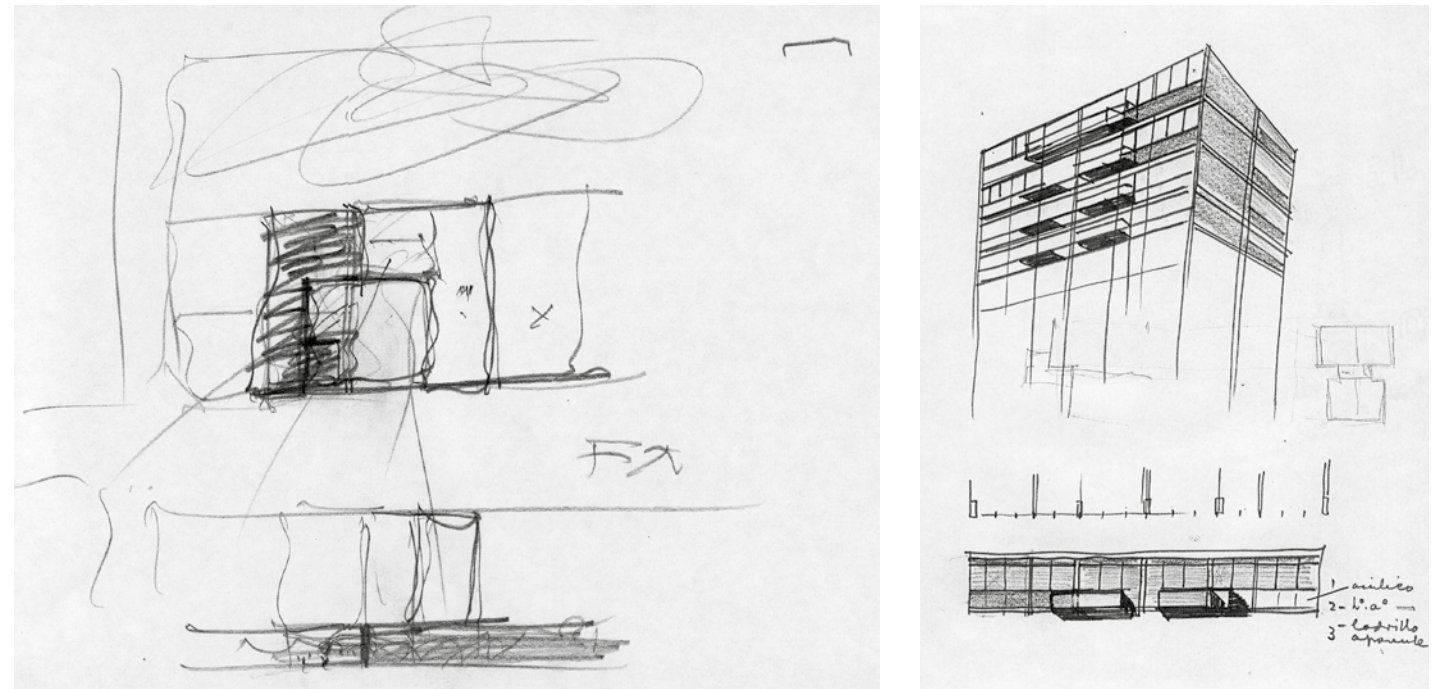
El Banco de Avellaneda de 1961 (VER P. 161) y las viviendas colectivas en Paraguay y Talcahuano de 1965 (VER P. 232) asumen compromisos análogos en cuanto: a situación geográfica, definición del tipo estructural y activación de programas comerciales en la planta baja. En ambos casos, se reduce la cantidad de apoyos en la llegada a la cota cero con el propósito de liberar espacio y flujo comercial. En Avellaneda, a través de una planta de transición que disminuye el impacto de dieciséis apoyos en la planta tipo a cuatro en la planta baja; mientras que en Paraguay y Talcahuano una estructura intermedia minimiza los puntos de apoyo: de catorce en planta tipo a tres a nivel de la gasolinera en planta baja. El cuerpo principal de los dos edificios mantiene el pautado estructural como condición ordenadora del plano de fachada, asumiendo los cierres verticales como frentes de piso a techo. En el banco, utiliza el ladrillo visto de obra de losa a losa —una rémora de sus obras compartidas con Ruiz—; en Paraguay y Talcahuano, alterna frentes premoldeados de hormigón en el lado corto, con paneles tipo sándwich de chapa en el lado largo. En los dos casos, los ingresos y la circulación vertical se vuelcan sobre la medianera corta, liberando la planta para una organización en doble crujía de las unidades. El edificio de vivienda colectiva y oficinas Finanfor de 1972 (VER P. 350) conecta con los lineamientos formales y tipológicos de ambos proyectos: planta baja comercial, basamento de oficinas, planta de transición estructural y torre de viviendas en doble crujía.

En la vivienda colectiva en Virrey Loreto y Arribeños de 1964 (VER P. 188), Álvarez aprovecha la pendiente del solar para permitir el ingreso al *hall* por la parte alta de la calle. La pendiente es absorbida por el subsuelo de la cochera que constituye un nuevo suelo artificial, que activa visualmente el *hall* con el parque. La disciplina organiza el plano de fachada y los balcones, de lado a lado sobre Virrey Loreto, y le aporta un sentido de ligereza que acompaña a la pendiente de la calle.

Con el desarrollo de los edificios en altura, la sección de los pilares comienza a tener un protagonismo que le resta superficie de uso a las unidades. La torre COVIDA de 1971 (VER P. 334) supone uno de los primeros desafíos de Álvarez en el intento por liberar las columnas en el interior de la unidad y en los planos de fachada, que le restan independencia y autonomía al cierre. Hacia el interior, la estructura se resuelve con las pantallas del núcleo y pilares de hormigón embebidos en los tabiques divisorios. La manifestación de la estructura aparece aquí no como expresión de una “verdad material”, tensada por la influencia de los realismos, sino como condición pragmática y formal ligada a un principio de economía y de voluntad verticalista. Como en Arribeños, la pendiente de la calle Teodoro García es absorbida por dos subsuelos de cocheras, que hace las veces de podio parquizado, y conecta el *hall* de acceso con el espacio público exterior.

Las viviendas colectivas Panedile (VER P. 286), de 1969 —con Aslan y Ezcurra, Alfredo Joselevich y Alberto Ricur— y Figueroa Alcorta 3010 (VER P. 358), en 1972, responden a un modelo de habitar la ciudad en densidad priorizando criterios de organización de forma urbana. En efecto, en Panedile el conjunto se organiza en tres cuerpos edilicios, dos sobre la línea municipal y un tercero en torre retrasado de los anteriores. Más allá de la especulación en términos de edificabilidad, importa evaluar la relación entre los volúmenes, el alineamiento con el frente sobre Libertador y el espacio urbano vacante, constituido como plaza. El proyecto asume criterios de continuidad con el perfil edificado existente en términos de alineamiento de fachada y apertura del tejido urbano, por la presencia de la torre y de la plaza que conecta con el imponente marco de los bosques de Palermo. Los edificios laterales se constituyen como pantallas de las medianeras, que de otro modo hubiesen quedado expuestas, mientras que la torre con podio emerge en continuidad con el espacio “plaza”, centrada entre las placas laterales.

Tanto la torre como los edificios laterales mantienen entre sí criterios de autonomía en cuanto a tipo y materialidad. Las placas laterales se organizan en unidades dúplex con la estructura independiente retrasada respecto de la línea de frente, en tanto los balcones alternados por unidad funcional le confieren continuidad a la textura urbana de la ciudad. Las unidades de la torre se distribuyen en un primer tramo, en correspondencia con la altura de las pantallas medianeras en semipisos, liberando los pisos superiores para unidades tipo *penthouses*, con vistas



panorámicas privilegiadas al río y al parque. La estructura en la torre avanza sobre el perímetro de cerramiento de modo de generar un contrapunto entre la horizontalidad de los balcones y antepechos con la verticalidad de las columnas interrumpidas por los frentes salientes, además de liberar superficie de uso hacia el interior de las unidades.

La plaza, delimitada por las edificaciones, asume condiciones de *hall* urbano, atrio de la torre y expansión natural de las viviendas. Sin embargo, el aporte más significativo radica en el hecho de constituirse en una novedosa estrategia de ocupación de suelo y disponibilidad del espacio común que, además de comportar una singular teoría—práctica del habitar en densidad, proporciona una conciencia de intervención con un fuerte compromiso ambiental, dada la presencia del parque.

En Figueroa Alcorta 3010, Álvarez replica para su proyecto las condiciones de pulmón urbano propuesto por Wladimiro Acosta en el edificio vecino, duplicando la superficie de patio que conecta con el espacio público exterior. Al recuperar el cometido formalizador de Acosta, Álvarez resignifica su propia acción de proyecto, mancomunando la iniciativa de uno con la réplica en espejo del otro. Una operación que convalida el criterio de consistencia urbana al incorporar al proyecto una dimensión donde la conciencia de lo público mejora las condiciones de lo propio sin resentir, por supuesto, la identidad de cada pieza.

TECNOLOGÍA EVOLUTIVA VS. POSITIVISMO TECNOLÓGICO

Así como en los edificios de propiedad horizontal MRA lograba optimizar criterios de consistencia urbana y orden material, en los edificios de oficinas esas cualidades adquieren máxima relevancia formativa al incorporar los argumentos de la técnica, “el sentido del material”, como realidad activa y evolutiva del proyecto. En efecto, en el doble comando de las oficinas, la de concursos, liderada por jóvenes y talentosos profesionales, y el estudio de la calle Solís, reservado para los *seniors* de la oficina, Álvarez encontró un equilibrio entre el laboratorio de proyectos y el ejercicio cotidiano de la profesión. En la primera, se coqueteaba con el “clima de época” y las experiencias metabolistas y organicistas de la segunda posguerra, que consideraban los sistemas modulares —análogos a los organismos vivos— como base de organización, desarrollo y crecimiento de la nueva arquitectura. Un modelo de práctica especulativa que quedaría reflejada en los concursos para la Facultad de Ingeniería de la Universidad de La Plata (1967) y la Ciudad Universitaria de la Universidad de Belgrano (1970); en edificios proyectados para la ingeniería y la industria, como la planta fabril Ken Brown de 1968 (VER P. 270) o los laboratorios para el INTA en 1967 (VER P. 232), y en el edificio de oficinas Somisa de 1977 (VER P. 414) por poner algunos ejemplos. En el segundo, se resolvía en un marco de mayor pragmatismo y ajuste, dado por los condicionamientos técnicos o económicos devenidos de las dinámicas de las obras o por la búsqueda de una resolución que hiciera eficiente los proyectos.

Los efectos de la práctica modular trajeron consigo los aportes de las nuevas tecnologías, pero también, la visibilidad del material como horizonte productivo y nuevo ideario estético; entre los jóvenes profesionales que actuaron entre finales de los 60 y principios de los 70, proliferaron unas arquitecturas condicionadas por un repertorio figurativo que recurría al efectismo de la técnica como parámetro de control de forma de la arquitectura. Esa actitud, moderada en los proyectos de MRA, fue, de algún modo, alentada por los jóvenes del estudio de Av. Belgrano 1735 y asimilada por los *seniors* de Solís 370, y por el propio Álvarez, que creyeron ver en los argumentos de la técnica una forma de progreso o de superación histórica, diluyendo los límites demarcatorios entre una y otra oficina en beneficio de un proyecto común.²⁴

El desplazamiento hacia posiciones definidas por la técnica tuvo en la obra de MRA una actitud más de reflejo de “clima de época” o de compromiso con su tiempo, que de sometimiento a un determinismo tecnológico sumiso o acrítico, como sucedió con otros contemporáneos. Resulta relativamente sencillo poder identificar las obras o los proyectos que formaron parte de ese ideario y comprobar cómo esas propuestas matizaron la interpretación del fenómeno.

En el Bank of America (VER P. 190) de 1965, con Aslan y Ezcurra, la condición urbana define las coordenadas principales del proyecto al incorporar la medianera, las edificaciones vecinas y la apertura en planta baja como parte integrada al edificio. En efecto, la planta baja se retira respecto de la línea de frente —cede espacio público en beneficio de superficie de alfombra en los pisos superiores— para amplificar el flujo circulatorio entre las calles Perón y San Martín. La erosión de la geometría en el acceso habilita perspectivas cruzadas entre ambas calles, además de proporcionar mayor superficie de ingreso al edificio. Dos pares de columnas dobles sobre Perón son la única manifestación estructural visible desde la calle. El otro apoyo queda embebido entre la medianera y el dispositivo de circulación vertical, concebido como núcleo lineal medianero. Las dobles columnas, a caballo entre el interior y el exterior, tienen dos correcciones ópticas que vale la pena mencionar. Una de carácter práctico: el afinamiento de la sección a medida que el edificio progresa en altura por disminución del estado de cargas; otra de carácter *puro visualista* al pintar de color negro la cara interior de las columnas, una práctica habitual del estudio que tiene por finalidad desmaterializar el impacto de las columnas en los niveles inferiores. La buña vertical, que constituye el frente del dispositivo circulatorio, permite separar a escala urbana dos universos polarizados: el edificio histórico del nuevo banco. Un sistema de escaleras mecánicas conecta el acceso con el primer piso de la planta de operaciones. El volumen de doble altura queda así “suspendido” entre los dos vacíos de la planta baja y el segundo piso, alineado y referido al edificio histórico vecino.

A diferencia del Bank of America, en el proyecto para el Banco Popular Argentino (VER P. 258) de 1972, los salones operativos se distribuyen en dos niveles: subsuelo y primer piso, reservando la cota cero para el ingreso, escaleras y ascensores. Se evita de este modo la contaminación visual y auditiva de los puestos de trabajo y de atención al público con la bulliciosa calle Florida. El volumen edilicio se retrasa 3,5 metros respecto de la línea de frente sobre la calle Perón, con la finalidad de desdensificar la singular situación de esquina, además de eludir el chaflán como imposición de la normativa. Una decisión acompañada de un frente de vidrio, que proyecta y amplía el campo visual hasta los confines de los edificios vecinos y del espacio público, decisión replicada unos años después en la sucursal del Banco Nación en Rosario. El núcleo de circulación vertical y servicios se recuesta en la medianera larga y, como en el Bank of America, la caja de escalera–ascensores y las medianeras tienen una finalidad portante. Dos columnas interiores de gran porte recorren el edificio en toda la altura y rematan en un jardín colgante superior. Los cerramientos de aluminio y vidrio suman una nueva capa para proteger los frentes expuestos sobre Florida y Perón, y así adquieren el sentido de cierre que les confieren las orientaciones: al este, con un dispositivo fijo de oscurecimiento con lamas horizontales; al norte, con un mallazo que encuadra un dispositivo de aluminio que hace las veces de taparrollo y parasol fijo.

La evolución natural hacia el edificio “síntesis” de oficinas tiene en Fiplasto, de 1978 (VER P. 438), un posible punto terminal. El edificio se instala en un enclave sensible, con intereses culturales y ambientales en juego. Se caracteriza por la presencia del Teatro Colón hacia el sur y la plaza Lavalle, al oeste. Una vez más, el sitio revela e informa la condición de inserción urbana del proyecto al incidir no solo en la consideración organizativa y espacial, sino también en su condición material de reflejo o transparencia de acuerdo con la orientación y la capacidad de amplificar o enmarcar las visuales del entorno natural o construido.

²⁴ Ver: Juan Ignacio Azpiazu, “Alfredo Héctor “Chiche” Gentile (1935–1977) Notas para una historia de Nuestra arquitectura”. *Summa +*, núm. 170 (2019), pág 108.

Como en los bancos, el núcleo de circulación adopta una posición clave en la organización de la planta, que se alinea a lo largo en el eje medianero, liberando el resto de la planta para un funcionamiento flexible y adaptable a los cambios de usos. La estructura de hormigón armado salva la luz mayor con un envigado que descarga en dos líneas de seis columnas al frente y otras tantas en relación con el núcleo, paralelas a la calle Libertad. Los frentes son vidriados con el pretexto de que una forma de integrarse es, precisamente, “multiplicando el entorno construido”, devolviendo en espejo a la ciudad una imagen de sí misma. El vidrio espejado al oeste adquiere, en este sentido, un doble cometido: de protección y reducción del deslumbramiento, además de captación y retención visual de la naturaleza como parte integrada e incorporada al proyecto. Los criterios de equivalencia y continuidad de los frentes sobre Viamonte o Libertad —niveles de cornisa y basamento, entre otras cosas— revelan el compromiso de Álvarez por producir una arquitectura consciente de los valores de una urbanidad, no mimética en lo material, aunque sí responsable de la importancia de la actuación de un edificio en el marco de la ciudad.

En el Club Alemán de 1972 (VER P. 342) y el “alemancito” de 1984 (BANCO FEIGIN, VER P. 432), Álvarez combina argumentos de articulación volumétrica y textura urbana al unificar dos solares a mitad de cuadra anexados voluntariamente con la finalidad de integrar formalmente ambas propuestas “como un modo de favorecer el medio físico urbano.”²⁵ Los edificios proyectados en dos etapas, comparten los lineamientos de un basamento con jardinera, unificando los “bajos” en un espacio común continuo para ambos bloques. La torre se despega del perfil urbano abriendo dos vacíos laterales equivalentes a este y oeste para iluminar las oficinas de los pisos inferiores. La estructura, de las más heterodoxas de MRA, está formada por una serie de losas con voladizos laterales y seis columnas interiores. El núcleo de circulación vertical estructural se ubica en el extremo norte con el propósito de liberar el frente hacia Corrientes, donde un pórtico frontal cierra la intervención. El par de dobles columnas de hormigón visto genera un contrapunto con la pendiente de la calle y la horizontalidad de la doble viga invertida del basamento. El bloque bajo se presenta como continuidad de las preexistencias al oeste, manteniendo criterios materiales y cromáticos análogos a la torre.

La ampliación de la Bolsa de Comercio de 1977 demuestra una vez más el interés por integrar distintas expresiones estilísticas y culturales sin violentar o comprometer la identidad formal de los edificios afectados ni renunciar al cometido formalizador de la nueva arquitectura. A un lado, la académica Bolsa de Comercio, obra de Alejandro Christophersen (1918) que debe ser ampliada. Al otro, el edificio Comega, de Joselevich Douillet (1933). Álvarez reconoce los atributos históricos de sus adyacencias y actúa posicionándose en consecuencia, estableciendo relaciones de equivalencia y correspondencia visual con los vecinos. El terreno, con frente a dos calles y en pendiente, licua el desnivel con un *hall* integrador sobre la Av. Alem, donde se va a ubicar el bloque de oficinas de doce pisos, de modo de liberar el volumen de la sala de operaciones —libre de apoyos intermedios— hacia el frente de la calle 25 de Mayo. La sala en el primer piso flota entre los dos planos de medianeras y el vacío remanente en planta baja se constituye en la antesala del *hall* de ingreso al edificio, definitivamente convertido en plaza semicubierta de acceso público. Asimilación volumétrica del perfil urbano dominante; relación de equivalencias con basamentos, frisos y cornisas; identificación de la textura urbana; compromiso cromático por mantener el “grano de la ciudad”, etc., son algunos de los principios ordenadores de la conducta proyectual urbana alvariana.

En American Express de 1988 (VER P. 544), Álvarez sintetiza lo dicho hasta aquí en cuanto a criterios, organización y forma urbana. En este caso, definidos por las preexistencias ambientales, los edificios vecinos, la pendiente de la calle y el imponente escenario de la plaza San Martín. Un sistema de bandas horizontales, secuela de la torre IBM de 1983 (VER P. 506), recorre el frente del predio hasta alinearse en altura con la rasante de los inmuebles linderos. El edificio, en esquina, se repliega sobre la línea de frente de ambas calles, liberando un jardín interior que conecta con la plaza San Martín y, hacia adentro, con el Palacio Estrugamou (1924). La continuidad de los balcones asegura la identidad formal de la pieza, concebida inicialmente como dos bloques espacialmente integrados. Como en otros proyectos de Álvarez, los núcleos de circulación vertical se posicionan sobre los planos medianeros cortos, de modo de liberar superficie de alfombra con vistas francas hacia las plazas San Martín y Maipú. La singularidad del emplazamiento convierte al edificio en una pieza clave de articulación y continuidad urbana,

²⁵ Memoria descriptiva Banco Feigin. *Construcciones*, núm. 275 (1979), págs. 13 y 14.

dada por la capacidad de acople volumétrico con los vecinos y la progresión de los voladizos sobre las fachadas de Arenales y Maipú, lo que genera un contrapunto de gran intensidad visual abstracta, entre la horizontalidad de las losas “milhojas” y la pendiente de la calle Maipú y de la plaza. La proyección de las losas no solo garantiza el cometido formalizador e integrador del bloque, sino que, además, asume la condición técnica de satisfacer los requerimientos para medios de escape contra incendio, dispositivo pasivo de control solar y mantenimiento del plano de fachada: “Requerimientos funcionales sumados a la resolución estructural y la de los cerramientos exteriores se conjugan para definir una estética, y es en esto que se fundamenta una actitud frente al desarrollo proyectual. Nada se entiende o interpreta como piezas aisladas, sino que, por el contrario, existe una natural forma de interrelacionarlas, la solución de cada una es parte de la resolución del conjunto y viceversa, lo que conlleva a una expresión formal integradora.”²⁶

Con American Express, Álvarez cierra un ciclo iniciado cincuenta años atrás. Algo más que un mero aniversario o un número redondo. Un momento en que las doctrinas del pos-modernismo comenzaron a manifestar síntomas de agotamiento habilitando los primeros escarceos de otro *-ismo*, aún más efímero que el anterior. La primavera democrática, tan bien recibida por las escuelas de arquitectura, dejaba entrever un nuevo desencanto, producto de la coyuntura política, social y económica que atravesaba el país, que provocó una primera diáspora de arquitectos en democracia. En esos años de transición, dos nuevos edificios se erigían frente a las plazas San Martín y Maipú, con superficies equivalentes y separados apenas 70 metros uno del otro: la ampliación del Palacio San Martín para la Cancillería (1983-1998) y American Express (1984-1987). El edificio para Cancillería se presenta como una volumetría robusta que recibe un *curtain wall* hermético, con capacidad de reflejo, sí, pero indiferente a las preexistencias ambientales. El muro cortina descansa en un sólido podio pétreo de tres niveles, que se rompe en la diagonal de ingreso con el despegue del plano de fachada para enfatizar el portal de acceso. Cuatro falsas pilastras monumentales coronan hacia las medianeras la intervención. Ninguna negociación con los lineamientos básicos de la ciudad. Ninguna consideración hacia los alrededores. Puro ejercicio de autonomía objetual. Una práctica de rutina por aquellos tiempos donde las teorías travestían el fundamento del ejercicio del proyecto y la trivialización de los contenidos historicistas hacía estragos en la conciencia de quienes, con menos herramientas, reproducían acríticamente ese fenómeno.

Mientras tanto, Álvarez permanecía allí al margen de los discursos que circulaban por Milán, Venecia, Londres y ambas costas de EE. UU., prefiriendo un partido de tenis, un paseo por el Delta o una acelerada por la Av. del Libertador en su Fiat Spider modelo 59 de Pininfarina, a las vaporosas teorías filosóficas y operativas de los revoltosos años 70 y 80. Confiando en un modelo continuista de crecimiento de la ciudad ordenada y sostenible, en los aportes de las nuevas tecnologías y en los instrumentos metodológicos para la organización y optimización de los proyectos. Confiando, en definitiva, en los argumentos que promueven una práctica profesional responsable y dedicada “a la planificación y al diseño de obras de arquitectura, ejerciendo en forma continua esta tarea. Ese es nuestro compromiso superior.”²⁷

26 Ricardo Izquierdo, “Innovación de cara a la ciudad”. *Summa +*, núm. 70 (2004), pág. 164.

27 Mario Roberto Álvarez, “Que las obras hablen...”. *Summa*, núm. 80/81 (1974), pág. 35.