

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

**ESCUELA DE ARQUITECTURA Y ESTUDIOS URBANOS
MAESTRÍA EN HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD**

12, 13 Y 14 DE OCTUBRE 2011

**1.^{ras} JORNADAS DE
HISTORIA Y CULTURA DE
LA ARQUITECTURA
Y LA CIUDAD**

HISTORIA, ESTÉTICA Y TEORÍAS DE LA ARQUITECTURA.

**Grandes obras de la arquitectura en la Argentina
(1910-1980)**

ACTAS



**UNIVERSIDAD
TORCUATO DI TELLA**

1RAS JORNADAS DE HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD HISTORIA, ESTÉTICA Y TEORÍAS DE LA ARQUITECTURA: GRANDES OBRAS DE LA ARQUITECTURA EN LA ARGENTINA (1910-1980)

Comité organizador:

Dra. Claudia Shmidt (UTDT)

Lic. Ricardo Ibarlucía (UNSAM, UTDT)

Comité científico:

Lic. Fernando Bruno (UTDT)

Lic. Valeria Castelló-Joubert (UBA, UTDT)

Arq. Sergio Forster (UTDT, UBA)

Lic. Ricardo Ibarlucía (UNSAM, UTDT)

Arq. Jorge Francisco Liernur (UTDT, Conicet)

Mg. Silvio Plotquin (UTDT)

Dra. Claudia Shmidt (UTDT)

Comité evaluador:

Dra. Laura Malosetti Costa (Conicet, UNSAM, UBA)

Arq. Eduardo Leston (UP, UTDT)

Esta publicación cuenta con el aporte del FONCYT, Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, Subsidio RC-2011-0050

Diseño y diagramación

Departamento de Comunicaciones

Universidad Torcuato Di Tella 2011

© Compilación y edición: Claudia Shmidt

© Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad. Universidad Torcuato Di Tella

Sede Alcorta: Sáenz Valiente 1010

C1428BIJ Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 5169-7300

E-mail: mhcac@utdt.edu

Sede Miñones: Miñones 2177

C1428ATG Buenos Aires, Argentina

Tel.: (54 11) 5169-7000

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Rector: Dr. Ernesto Schargrotsky

Vicerrector: Dr. Ignacio Zaldueño

ESCUELA DE ARQUITECTURA Y ESTUDIOS URBANOS

Decano Organizador: Arq. Jorge Francisco Liernur

CARRERA DE GRADO DE ARQUITECTURA

Director: Arq. Sergio Forster

Coordinadora: Arq. Florencia Rausch

MAESTRÍA EN HISTORIA Y CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Directora: Dra. Claudia Shmidt

PROGRAMAS PARA GRADUADOS

ARQUITECTURA DEL PAISAJE

Coordinadora: Arq. Cora Burgin

ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA

Coordinador: Arq. Ricardo Sargiotti

PRESERVACIÓN Y CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO

Coordinador: Arq. Fabio Grementieri

MAESTRÍA EN ECONOMÍA URBANA (C/ ESCUELA DE GOBIERNO)

Director: Dr. Lucas Llach

Directora Asociada: Mg. Cynthia Goytia

CONSEJO DE EVALUACIÓN ACADÉMICA EXTERNA

Dr. Werner Oechslin

Arq. Jorge Silvetti

Arq. Rafael Vinoly

CONSEJO CONSULTIVO

Arq. Jorge Aslan

Arq. Jorge Hampton

Arq. Jorge Morini

Arq. Josefa Santos

Arq. Clorindo Testa

Índice

LA COMERCIAL DE ROSARIO. DE LORENZI, OTAOLA Y ROCCA. (1939-40) JIMENA P. CUTRUEO	8
VERDE, AMARILLO, AZUL MARINO: LA URBANIZACIÓN DE PLAYA GRANDE. CLAUDIO G. ERVITI	18
MONUMENTO A LA BANDERA EN ROSARIO. SÍNTESIS DE BÚSQUEDAS EXCÉNTRICAS EN LA MODERNIDAD ARGENTINA ANA MARÍA RIGOTTI	30
DEPARTAMENTOS TRANSFORMABLES EN BELGRANO, LOS CAMBIOS DINÁMICOS DEL HABITAR. JUAN KURCHAN, JORGE FERRARI HARDOY (1938 -1941) MARTÍN TORRADO	40
EL ENCARGO Y LAS PRÁCTICAS: NUEVAS LUCES EN TORNO A UNA ESCUELA RURAL EN LA PAMPA ARGENTINA. EDUARDO SACRISTE, 1943 MARIANA I FIORITO	46
PROYECTO DE HOSPITAL PARA CORRIENTES. AMANCIO WILLIAMS Y LOS LÍMITES DEL SISTEMA LUIS MÜLLER	54
ÁLVAREZ-RUIZ: MODERNO FIN. EL TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTÍN. 1952-1960 SILVIO PLOTQUIN	66

LAS BUENAS PRÁCTICAS: EL CONJUNTO GALERÍA COMERCIAL Y TORRE RIVADAVIA EN MAR DEL PLATA DE ANTONIO BONET

VIVIANA ELISABET MASTROGIÁCOMO, MARISA BEATRÍZ TROIANO 76

LAS "VILLAS MISERIA", EL "BARRIO SUR" Y LA "REVOLUCIÓN LIBERTADORA". UNA APROXIMACIÓN A LA MÁS IMPORTANTE PROPUESTA DE VIVIENDA COLECTIVA DE ANTONIO BONET.

JORGE FRANCISCO LIERNUR 84

SOBRE HÉROES Y TUMBAS: CONSIDERACIONES EN TORNO AL CEMENTERIO PARQUE DE MAR DEL PLATA

FEDERICO DEAMBROSIS 100

CASA GARIBAY: JORGE SCRIMAGLIO

MARÍA PÍA ALBERTALLI 108

ARQUITECTURA CÍVICA. LA ESCUELA "DELLA PENNA" DE JUAN MANUEL BORTHAGARAY. BUENOS AIRES, 1963-1969

CLAUDIA SHMIDT 118

LA BÓVEDA CÁSCARA. EL PABELLÓN DE BUNGE & BORN DE AMANCIO WILLIAMS (1966)

ANDREA CIGNACCO 128

¿EL CANON ES O SE HACE?

VALERIA CASTELLÓ-JOUBERT 136

Álvarez-Ruiz: moderno fin. El Teatro Municipal General San Martín. 1952-1960

Silvio Plotquin, Universidad Torcuato Di Tella

“El elemento de deleite de la arquitectura moderna parece residir principalmente no en el hecho de proporcionar un placer inmediato a la vista, sino en la idea de turbarla. Dentro de los límites de un complejo de planificada oscuridad estrictamente concebido se presenta una intensa precisión o una exagerada rusticidad del detalle; y se ofrece un esquema laberíntico que frustra la vista al intensificar el placer visual de los episodios individuales, que en sí mismos solo serán coherentes como resultado de un acto mental de reconstrucción.” Colin Rowe, “Mannerism and Modern Architecture,” 1950¹.

La arquitectura del Teatro Municipal General San Martín, proyectado entre 1952 y 1954 y construido hasta el final de esa década, se ha impuesto como edificio moderno, tanto por la prismática claridad material de su perfil, como por el gusto en la selección de acabado para superficies y detalles. ¿Se explica, aunque sea parcialmente, por el golpe de timón que los Estados Unidos realizan en la segunda posguerra a la par del Mies norteamericano² (como manifiestan la suerte del nuevo “tour” al MIT de los compatriotas Juan Ángel Casasco o Juan Manuel Borthagaray)? Es fundamental recordar que, entonces, el *Seagram Building* no existía aún y los *Lake Shore Drive Apartments* acababan de estrenarse. ¿Debe acaso aceptarse su composición como una sosegada reinterpretación de la textura del *brise-soleil* del *Ministero de Educação* carioca (1937-43) ya sublimada en la fachada del *UN Headquarters* neoyorquino de 1948? La apuesta plástica de la magnitud de la fachada principal, mediante un solo y sereno frente integral, es una solución definitivamente anticipatoria, dado que no es posible generalizar muchos casos anteriores a ella, y no solo en nuestro medio, y refiere aplicadamente, a los mandatos del CIAM de 1930³ y a la fachada transparente de la *Cité de Refuge* de 1933 en la ajustada razón mecánica de cada una de las partes que la componen. Pero, así como las primeras casas suburbanas del estudio (Puentes, Podestá y Dalbrollo), comparten el rapsódico labrado y la textura plástica de Ignazio Gardella, (v.g. el Dispensario Antituberculoso de 1938), la sola diminuta sucursal bancaria en Avellaneda de tono menor de 1952,⁴ da cuenta al fin de que la arquitectura de la oficina Álvarez-Ruiz hasta el San Martín, no puede comprenderse del todo sin reconocer la impresión



↑ Álvarez-Ruiz, Teatro Municipal Gral. San Martín, Buenos Aires, 1952

que la arquitectura italiana y alemana de la segunda mitad de los treinta había producido ya en sus autores. La gama cromática que proviene sin artificios de las piedras naturales de los revestimientos, sus reflejos opalinos, las líneas de bronce oscuro respuntadas aquí y allá en equipamientos, carpinterías y herrerías, remedan la paleta de los grandes atrios y monumentales palieres italianos que Álvarez y Ruiz conocieron en las ciudades italianas en aquellos años. Sin dudas, comparten con esas arquitecturas modernas lo que Mumford llamó el “tradicional uso de materiales exquisitos” en el Pabellón de Mies de 1929.⁵

Considerar como canónica a una obra de arquitectura significa reconocer su claro aporte y sesgo absolutos para el derrotero arquitectónico de la cultura local y, a su vez, el rol insoslayable relativo de insumo que el caso deberá revestir para futuras prácticas.⁶

El tipo de resolución urbana arquitectónica que propone el San Martín, ha anticipado algunos resultados más en la propia de Álvarez-Ruiz y en otras oficinas locales. En entradas de concursos contemporáneos, de los que también tomara parte el Estudio, como el de la “Cooperativa de Provisión de Industriales Metalúrgicos Ltda.”⁷ y la “Colonia de vacaciones de la Federación Gremial de la Industria de la Carne, Derivados y Afines”,⁸ todos los participantes, de Suárez a Testa y de Migone a Ellis-Caveri, desarrollan, como nunca antes, nunca tan luego, alguna de las variantes al sur de los Estados Unidos de las posibilidades abiertas por los hallazgos de Mies.

En este sentido, el TMGSM es una bisagra para la sociedad de Mario Roberto Álvarez y Macedonio Oscar Ruiz. La serie de emprendimientos públicos del gobierno municipal peronista, en la gestión de sus intendentes Emilio F. Siri y Jorge Sabaté, ve plasmada con éste (y otros pocos casos contemporáneos) la posibilidad de un imaginario eficientista y moderno (¿Movilidad social? ¿Eficiencia burocrática?)⁹ en piezas modélicas de su equipamiento metropolitano, dentro del que –como ha sido ya suficientemente documentado y comparado–,¹⁰ debe incluirse el complejo programa para sede de despachos y abasto conocido como el “Mercado del Plata” de Crivelli y Heinzemann y los estudios tipológicos para ferias y puestos sanitarios de Juan Ángel Casasco.

El lenguaje arquitectónico representado en el Teatro San Martín se compone, a su vez, de la conducta profesional del Estudio tanto como de cierta preferencia formal de los intendentes Siri y Sabaté. La temprana colaboración entre Casasco y Álvarez en el ámbito público del Municipio de Avellaneda; el contacto casi contemporáneo de ambos con Mies entre 1946-47;¹¹ la participación de ambas figuras en la gestión de Sabaté, -sobre todo, la incorporación del primero al plantel profesional de la Dirección de Arquitectura de la Municipalidad en 1952-; en fin, la similitud que pueden establecerse por encima de cuestiones de estilo entre las generalidades de los planteos espaciales, lingüístico y constructivos entre el San Martín de Álvarez-Ruiz y el Mercado del Plata de Crivelli-Heinzemann, arrojan un diagrama cíclico que sucesivamente rodea y conecta cada uno de estos nodos. Los autores han adoptado como prerequisite la normativa francesa contemporánea que obligaba a los emprendedores de espacios culturales a destinar un porcentaje del gasto total en obras de arte. Pliego cumplido además, con las pinturas de las azoteas del Mercado del Plata y en la interacción de Casasco con Testa y La Gotera en las Ferias Municipales. Frescos y relieves constituyen el acabado

de los paramentos más importantes de los foyeres. El curado ha estado a cargo de los propios diseñadores, constituyendo una suerte de *Gesamtkunstwerk*, pregonada por Léger, Sert y Giedion en Nueva York en 1943¹² y con mayor compromiso y densidad también, por la contemporánea y vanguardista revista *Nueva Visión*.¹³

Sumado al interés particular que Sabaté había demostrado en el campo de la arquitectura teatral,¹⁴ el teatro pertenece a un plan de veinte obras públicas, intervenciones quirúrgicas dentro del ejido porteño que caracteriza la corta gestión de Sabaté.¹⁵ El Plan abarcaba la instalación de puestos sanitarios alimentarios, mercados, exposiciones en espacios de tránsito público neurálgico, un anfiteatro y el Teatro que nos ocupa. Esta estrategia configura un dispositivo, en parte efímero y en parte monumental (proyectado a, tendiente hacia),¹⁶ de armonización de clases, de seducción de la clase media urbana, que signara al proselitismo del último tramo del primer peronismo. La irrupción del imaginario justicialista en enclaves acquerenciados en la cultura urbana porteña no escapa a la conquista del predio del antiguo Teatro San Martín en la calle Corrientes, y a la gestión de Leonidas Barletta en el Teatro del Pueblo, vanguardia teatral ésta que fuese suprimida con esta operación.

En cuanto a su valoración, la crítica favorable no es precoz sino paulatina. La obra vino preñada de folletos y publicaciones explicativas contemporáneas al suceso público que fue el obrador mismo y el paradigma de su moderna artefactura. El estudio Álvarez-Ruiz acostumbraba por demás “justificar” pontificando la lograda magritud de las decisiones proyectuales ilustradas en las publicaciones de sus proyectos en la *Revista de Arquitectura*, en *Nuestra Arquitectura* o en *Construcciones*, nombrando a las que se ocupaban de su obra, por lo que se la ha tenido por arquitectura “povera.” Escuetos comentarios aparte del reconocimiento general de la elegancia y profesionalismo, acaso de la pertinencia pero la falta de un “salto al vacío” en el controlado resultado de los proyectos que firman Álvarez-Ruiz, coinciden en las antologías de Ortiz-Gutiérrez,¹⁷ y las sucesivas de Bullrich.¹⁸ Mientras para los primeros, salva la herencia modernista de los años treinta, para el último, precisamente, Álvarez-Ruiz representan una transición, destacable por la desenvoltura y la claridad cuando no por la originalidad,¹⁹ entre los planteos audaces de los jóvenes de entonces y los de los jóvenes de las generaciones que los sucedieron. Tránsito que permite pensar, en este texto, en la consumación y legado de modernidad heredera del segundo cuarto de siglo ante la expectativa crítica de experimentos nuevos. La perspectiva laudatoria adoptada en el artículo relativamente reciente de Bullrich “*El poder de la Síntesis*”,²⁰ se refleja en la valoración unánime y entusiasta de los epígrafes de las fotografías de la *Arquitectura Argentina del Siglo XX*, de Jorge Francisco Liernur.²¹

El Teatro se organiza mediante un gran edificio que dispone al fondo del predio la escena, la tramoya de escenario, camarines, talleres y logística de dos teatros. Enfrentado a él y sobre el frente, otro bloque autónomo parece elevarse sobre gruesos pilotes y contiene el ingreso y los foyers de las salas. Entre ambos, apiladas, las salas mismas subsidiarias de los escenarios y sus dependencias, ocupan este vacío profundo. La sala superior, Teatro de la Comedia, adquiere un acabado plástico sin precedente, que puede contemplarse siempre fragmentariamente, desde la planta de ingreso, las circulaciones y de modo sublime desde el microcine del último piso. El

apilamiento de las dos salas, produce al nivel del acceso un espacio de escena, libre, no convencional que parece continuación del espacio público de la calle. Las circulaciones verticales se han resuelto de modo original respecto de la tipología del *foyer*, sin protagonizar los espacios de espera y acceso a las salas, de proporciones magnificentes. Las escaleras atravesadas en la composición, (más bien adelantadas respecto de estos espacios para despejarlos), acaso como en la Laurenciana, aluden a otro sistema pero no al que está a la vista: el funcionamiento vertical del teatro ha requerido el uso de ascensores, dispuestos en un tercer cuerpo “poché” en la cuña de predio entre los dos cuerpos del proyecto, que ha densificado y madurado el acabado exterior final de la propuesta.

La construcción corresponde a la tecnología del hormigón armado cuyo cálculo estaba lo suficientemente desarrollado como para habilitar la delicada declinación geométrica de las piezas y sostenes del edificio y la supresión de vigas y arquivadas que dificultaran las instalaciones y las particiones. La construcción, experimental pero aplomada del frente vidriado, de impronta delicada y ligera, consumió a su vez todo el *expertise* disponible.

Blanco sobre negro, las categorías críticas con que los escritos contemporáneos de Colin Rowe²² se esfuerzan por identificar los rasgos y las posiciones teóricas en la arquitectura de la segunda posguerra, aplican a las soluciones definidas en la arquitectura del Teatro. Dichos ensayos no pueden significar influencia alguna en dicho proyecto, pero refieren aquí, para esos años, un modo caracterizado de plasmación moderna, entonces perfectamente intuitas por Álvarez-Ruiz: el claro recorte prismático que ofrece el proyecto sobre la calle, reforzado por el pliegue de la medianera que avala esta impresión; la filigrana y el poché, que en la planta, alumbran finalmente este perfil tan uniforme y que sí caracterizan obras previas del Estudio; la continuidad física entre la vereda y el profundo fondo de la planta baja que implica en el proyecto el despeje de la torre respecto de un basamento “vaciado” –basamento apenas insinuado volumetricamente aquí por el perfil de una marquesina–; el cerramiento oscuro de vidrio que materialmente acentúa el despeje de la torre respecto del vacío de su base y que refuta toda posibilidad portante de este plano; la consecuente liberación de la estructura que adquiere en la planta baja un elevado grado plástico subrayado por la obliteración de los arquivadas en los interiores; la resultante producción de flujo espacial y circulatorio por entre columnas; el juego plástico de los volúmenes que constituyen las partes del programa esforzadamente flotantes y opresivamente ligeros. Este trabajo avanzará someramente por el tipo de tensionamientos y preocupaciones que ya están subrayadas en el epígrafe y que conforman el menú de un proyecto moderno.

Prisma sencillo y seductor, composición arquitectónica de decisiones elementales y claras, cuya fuerza de expresión permite destacar satisfactoriamente en el conjunto la presencia de cada uno de los principales elementos constitutivos²³ –más que el dictum miesiano y lo que se tuvo por él, las variables con que el funcionalismo de la arquitectura norteamericana se diferenciaba del derrotero de las europeas, acaso el paradigma de lo ultramoderno útil a la construcción de un imaginario urbano– el Teatro Municipal General San Martín ha de ubicarse a mitad de camino entre el artefacto y el monumento. La monumentalidad arquitectónica proviene de la actitud “reformista” por la que los edificios modernos de la primera mitad del siglo XX, plasman los fragmentos

sanadores de la arquitectura metropolitana por venir, constituyendo esto el interés puesto por el nuevo proyecto en la ciudad preexistente, proyección en la que se ha visto su monumentalidad.

Un doble proyecto de Sabaté, llamado primero la Casa del Artista y luego Centro Cultural Peronista entre 1938 y 1953, desarrolla el tipo de edificio-usina vertical y multi-función del cual el TMGSM resulta su realización, de acabado preciosista. En ambos el carácter del edificio renuncia en fachada a los elementos compositivos que se han empleado en los teatros o en los cines, a cambio de un panorama moderno de muro cortina con marquesina. Una de estas versiones presenta incluso, su Salón de Actos modelado de manera tal que anticipa ya los trazados trapezoidales y curvilíneos de las plantas y los alzados del Teatro de Comedia del TMSGM. Sendos *renders* interiores son tan afines que puede inferirse de ambas el mismo tratamiento acústico para los cerramientos. Álvarez reconoció en un reportaje²⁴ que Sabaté había depositado en su Oficina la mayor de las confianzas. Se infiere aquí a su vez, que el Intendente habrá aportado know-how proyectual y, por lo que resulta de comparar las siluetas de las salas proyectadas por uno y otro, sentado un precedente firme en la resolución arquitectónica. Sabaté sabía plenamente de qué hablaba cuando hablaba de un Teatro Municipal en reemplazo del existente en el predio. El lenguaje de la arquitectura norteamericana de Mies, ya hacía mella, en uno de sus funcionarios dilectos, tal cual fue dicho. Para el Estudio, que en la actualidad enfatiza la insistencia con que cada partido a adoptar se acompañaba con el dibujo de todas las posibilidades complementarias y confirmatorias, evaluando solo entonces la más adecuada, debe pensarse que el TMGSM, primera obra en su tipo en la oficina misma, sufrió el mismo procedimiento.



↑ Álvarez-Ruiz, Teatro Municipal Gral. San Martín, Buenos Aires, 1952

La maqueta publicada en 1956²⁵ representa un partido semejante al del proyecto definitivo pero de tal modo esquemático y falto de articulación que parece aludir a un master plan o propuesta global de programa sobre el que sucesivas afinaciones, dieron con la nota maestra de la obra terminada. Escenario y talleres se reagrupan finalmente en el solo cuerpo detrás de la silueta anatómica del Teatro de Comedia, articulándose mediante las circulaciones verticales recostadas definitivamente sobre la medianera oriental, con el bloque frontal de foyeres y museo. La maqueta muestra un retiro en la última planta que se ha suprimido en el proyecto construido, a favor del efecto integrador de la fachada de cristales sobre Corrientes; las cubiertas del microcine, torres de enfriamiento y salas de máquinas han evolucionado, a partir de su gestación embrionaria, hacia la terraza actual, de mayor carácter, dramatismo, volumetría acertada y soltura compositiva. En este modelo, el predio se ha representado de modo rectangular con salida hacia Sarmiento, lo que indica que las discusiones arquitectónicas y urbanas del autor en torno a la etapa final del complejo, la expropiación de los predios linderos sobre Paraná y la constitución de la plaza seca en sintonía con los planteos *miesianos*, no hayan tenido lugar aún ni fueran del espíritu de la gestión puntual y breve de la intención peronista.

Ciertos aspectos visuales y compositivos del proyecto, imponen su percepción moderna. El frente telón y el modelado espacial con las piezas de un sistema funcional-estructural ponen de manifiesto, sobre todo, una *idea* respecto a la inmediata percepción de la *razón* tectónica. Inmediatez, dentro de la tradición que enrola a Schinkel,²⁶ al propio Durand y a la lógica del Politécnico de comienzos del SXIX, que la pared de cristal lleva a su extrema expresión. Sin necesidad de remontar la genealogía de la figuración moderna, el proyecto de Álvarez-Ruiz se encuadra perfectamente en el debate local entre una figuración naturalista y una abstracción racional, abriendo el camino de una concreta realización material y constructiva,²⁷ en la que la formación de las piezas refiere ante todo, a sí misma, bajo el aura del ingenio y de la invención.

El frente vidriado *integral* interesa por el contraste con la edificación existente en la manzana y por la uniformidad intrínseca que adquiere, pero no por la transparencia, otorgada apenas a los tramos inferiores donde la continuidad de lo urbano y lo interior quieren ser confundidos, tamizada por la sombra de los parasoles o velada por los cortinados del foyer alto en primer plano. Sin embargo, este cierre ligero ofrece texturas moduladas inmediatamente en proporción a la diversidad y disseminación utilitaria de los interiores. Aquí permite parcialmente percibir la estructura portante, allí la doble altura de un espacio público elevado, más arriba la necesidad de ensombrecer espacios de trabajo o iluminar las circulaciones, cegándose por completo en el remate, en correspondencia con un microcine. Este frente se asienta compositivamente sobre una marquesina bajo la que se ha querido resolver, sin ficciones, las relaciones del público con el teatro y del espacio público urbano con el espacio público teatral.²⁸ Se produce de este modo la misma cesura que un basamento sólido suele inferir en las fachadas pero prescindiendo de él y de otra resolución arquitectónica para el nivel 0 del proyecto, de la que por otra parte, esta arquitectura adolece. El discurso que informa el tipo de decisión en consideración al emplazamiento del edificio y al valor simbólico de la Avenida, corazón de la vida cultural de Buenos Aires, resulta extemporáneo toda vez que el proyecto pretende arrasarse e incorporar predios linderos a los efectos de obtener el entorno adecuado de implantación,²⁹ lo cual se llevará a

cabo en la etapa final del Complejo. Las medianeras fueron un obstáculo y prueba para el “afán de síntesis que impone reducir cada enunciado teórico a su expresión más simple,” tanto como el terreno, en medio de la manzana, que impide vistas panorámicas desde la calle, explicaría además la simpleza de los volúmenes.³⁰ Los autores se han enorgullecido de la iteración maníaca que ha producido la claridad y sencillez de las líneas que caracterizan los perfiles, los interiores y los acabados de este edificio. Nobles son sus proporciones y sus superficies.

El partido de una sólida fachada monumental de vidrio y su marquesina, que albergan con elegancia –y vaya si estos ejemplos la tienen– el ingreso al recinto, remeda inequívocamente, no sin sorpresa, la respuesta que Alberto Prebisch encontrara, veinte años antes, para figurar la elegante cultura urbana del cinematógrafo, en el Gran Rex. Aunque la solución era típica para la mayoría de accesos de salas de cines y teatros de la Avenida Corrientes, ambas marquesinas son ahora enormes esfuerzos estáticos y gestos sublimes de contención que parecen contradecir la inmediatez gravitacional y tecnológica y mediante esa ilusión de ligereza, figuran lo moderno. Elegancia, desproporción, sublimidad y serenidad en ambos casos, parecen dar cuenta de la manera local del espacio moderno. Un modo argentino de ser en el que Marina Waisman³¹ encuentra en este proyecto el temperamento distinguido de *connaisseurs* que en otras oportunidades fueran atribuidos a los arquitectos de la generación moderna anterior.³²

La aceptación de las contingencias funcionales del edificio es el *leit motiv* que subordina las soluciones a cubierto de particularismos obsesivos y anecdóticos, y guía las decisiones materiales y técnicas.³³ Si el plano de la fachada se labra con el apilamiento de escalas mediante catálogo sutil de recursos, resulta de ella aquella compleja textura de verificación sublime, que escapa a las visuales naturales del peatón y escapa a todo observador, pero satisface sobre todo a la misma clarificación funcional-racional que es su cometido. Se cumple así una suerte de *ethos* compositivo moderno ineludible, por el que la obra adquiere una integridad proveniente del cumplimiento material uniforme de su lógica intrínseca compositiva.³⁴ Uniformidad, moral entonces, cumplida a rajatabla, por la que la completitud, la congruencia y la unidad del proyecto superan toda particularidad y que determinan la impresión de aquella claridad y sencillez en las formas y en los detalles ornamentales que, ajenos y propios, atribuyen sin disentir a la obra en cuestión, cuando se identifica a sí misma con “lo moderno”, definiéndolo. Todos los esfuerzos puestos en presentar cada una de estas partes de manera más autónoma posible, de modo que la intersección de piezas no desvirtuara la forma de cada una de ellas, producto de esta voluntad de presentación.³⁵ La impronta de los locales o partes secundarias accesorias debe someterse a la percepción total de las principales. Y esta decisión vale para cada uno de los sistemas que comprende el edificio total: la volumetría externa, el modelado de los espacios interiores, la estructura, etc.: los “elementos maestros” tienden a mostrarse de modo acabado, formalmente autónomos unos de otros.³⁶ Esto explica el gesto de poché que expurga formas geométricas uniformes destinando los remanentes como cuñas, donde encajan las partes subsidiarias y de servicio del programa. La simetría es adecuada al partido: simplifica la distribución de los esfuerzos estructurales, las modulaciones y el ordenamiento estético en el plano y en las secciones. En ese sentido, dado que las salas serán dos, la desocupación de la Planta Baja garantizará una organización circulatoria equidistante.³⁷ Y esta tradición es durandiana, es decir moderna.

La estructura por sí sola debe investir el especial interés arquitectónico que proviene de una lógica de claridad constructiva.³⁸ Por ello, una tensión plástica en el límite de la elasticidad ha sobrecargado la estructura (tanto como la exigida infraestructura del teatro). El rotundo doricismo de los pilares interiores que sostienen la sala del gran teatro de Comedia, triunfan en el sentido de lo “estructural y soportante” a pesar de tratarse de elementos revestidos con pinturas lisas y brillantes aplicadas a presión, acabados estos, más próximos a la piedra o al metal que al hormigón con el que realmente están hechas. Sus gálibos audaces y la suerte de éntasis invertido que manifiestan, no provienen de otra mimesis que la del esfuerzo estático. A pesar del cual, como en las arquitecturas emblemáticas de la entreguerras, los arquitec-trabes en los foyeres son suprimidos visualmente dentro de cielorrasos suspendidos o debido a su gran altura. Así el interior queda puntuado entre los pilares estructurales y comprimido entre planos horizontales, proporcionando la dinámica interior de estos ambientes, manifestando por parte de los autores la especie precisa de intuición espacial moderna. Con ilusión de sostenes exentos y en virtud de su razón estática, los soportes repelen los cerramientos, los tabiques y los divisorios y ordenan el espacio plásticamente indicando doblemente la independencia de la estructura y de los cerramientos.³⁹ Resultan de esa consistencia particular, multitud de espacios diafragmáticos, como paisajes interiores y liberadores, por entre las juntas de los cueros que constituyen las salas y los cerramientos perimetrales. Oscuros y mullidos, amortiguados sus ruidos, estos espacios pertenecen a su vez a la estirpe del hueco devocional de Boullée en su Cenotafio, en los que la penumbra es una calidad visual absoluta exclusivamente arquitectónica inherente al espacio. Luz natural, luz eléctrica y penumbra contribuyen a una misma veladura. Veladura en la que estriba, además, su magnificencia y que refiere al epigrafe.

Última de las primeras y primera de las últimas, encaballada en la posguerra y la coyuntura en medio de que esa crisis impactó en el país, la obra solapa dos tradiciones y las manifiesta. Decanta y sublima las experiencias de la primera mitad moderna del siglo mediante una práctica de trazo sólido y resolución firme, e intuye con el mismo aplomo el derrotero de la arquitectura de la siguiente. Su moderno fin, cantado por un cisne.

-
- 1 Rowe, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, G. Gili 2da Edición, 1980 Barcelona (Primera aparición, Rowe, Colin “Mannerism and Modern Architecture,” *Architectural Review*, 107, May 1950, pp. 289-99).
 - 2 Hitchcock, Henry Russel, *Architecture: Nineteenth and twentieth centuries*, Baltimore, Penguin Books, 1958, pp 411-430.
 - 3 Borthagaray, Juan Manuel, “Industrialización liviana: Curtain Wall”, *Summa* junio 1964 N°3, pp. 67-69
 - 4 Álvarez, M.R., Ruiz, M.R. “Nuevo Banco Italiano, Belgrano 1358,” *Revista de Arquitectura*, enero de 1952, Núm. 364, pp. 30-31
 - 5 Mumford, Lewis, “Monumentalism, symbolism and style” *Architectural Review*, April, 1949, pág. 173
 - 6 Bullrich, F. “Arquitectura argentina 1960/70,” *Summa*, octubre de 1969, Núm. 19, pp. 37-82.
 - 7 Amaya-Devoto-Lanusse-Pierres-Martin, “Concursos de anteproyectos, Cooperativa de Provisión de Industrias Metalúrgicos Ltda.” *Revista de Arquitectura*, mayo-agosto de 1954, Núm. 374, pp. 48-88.
 - 8 Sarraih-Suarez; Vila Moret-Ras-Migone-Aguiar-Bustillo; Dabinovic-Gaido-Rossi-Testa; Caveri-Ellis; García Vazquez-Vitali-Yantorno-Frigerio, “Colonia de vacaciones de la Federación Gremial de la Industria de la Carne, Derivados y Afines”, *Revista de Arquitectura*, V-X de 1953, Núm. 371, pp. 34-69.
 - 9 Vidler, Anthony, “Monument, Memory and Modernism” <http://archweb.cooper.edu/exhibitions/kahn> (essays)
 - 10 Ballent, Anahí, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes, 2005, pp.243-257; Beitía, P., Centeno, J., “Jorge Sabaté y La Nueva Argentina” en Méndez, Patricia, Cacciatore, Julio A., Gutiérrez, Ramón eds., *Jorge Sabaté. Arquitectura para la justicia social*, Buenos Aires, Cedodal, 2009. pp. 89-106.
 - 11 Beitía, P.; Centeno, J.: “Jorge Sabaté y La Nueva Argentina,” op. cit.; Piñón, Helio, *Mario Roberto Álvarez*,

- Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 2002, pp. 25-29.
- 12 Giedion, S. Léger, F. Sert, Ll. *Nine Points for a New Monumentality*, New York, 1943
- 13 Liernur, J.F., "Abstracción, arquitectura y los debates acerca de la 'síntesis de las artes' en el Río de la Plata (1936-1956)" en Liernur, Jorge Francisco, *Trazas de futuro. Episodios de la cultura arquitectónica de la modernidad en América Latina.* Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 2008. pp. 211-232
- 14 Beitia, P; Centeno, J., "Jorge Sabaté y La Nueva Argentina," op. cit.
- 15 Ballent, A., *Las huellas de la política*, op. cit.
- 16 Mumford, Lewis., "Monumentalism, symbolism and style" op. cit., p.180
- 17 Gutiérrez, Ramón, Ortiz, Federico, "La arquitectura en la Argentina 1930-1970," separata de la *Revista Hogar y Arquitectura*, Núm. 103, 1972, Buenos Aires.
- 18 Artículos: Bullrich, Francisco, "Arquitectura argentina, hoy," *Summa*, abril de 1963, Núm. 1, pp. 55-59; "Arquitectura industrial argentina," *Summa*, julio de 1966, Núm. 5, pp. 23-24; "Arquitectura argentina 1960/1970" op. cit.; "Arquitectura moderna en la Argentina," *Summa*, octubre de 1986, Núm. 230, pp. 24-34. Libros: Bullrich, Francisco, *Arquitectura Argentina Contemporánea*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1963; *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*, Barcelona, Blume, 1969; *Arquitectura latinoamericana 1930/1970*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- 19 Bullrich, Francisco, *Arquitectura latinoamericana 1930/1970*, op. cit. p. .52; *Arquitectura Argentina Contemporánea*, op. cit. pp. .99-102.
- 20 Bullrich, Francisco, "El poder de la síntesis. Simplemente Álvarez", *Summa*, enero/febrero de 1987, Núm. 233-234, pp. 36-45.
- 21 Liernur, Jorge.Francisco, *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001.
- 22 Rowe, Colin, "Mannerism and Modern Architecture," op. cit.
- 23 Álvarez, Mario Roberto, *El Teatro Municipal San Martín*, 1959, Buenos Aires, Ed. del Autor, p. 99
- 24 Piñón, Helio, *Mario Roberto Alvarez*, op. cit.
- 25 Álvarez, Mario Roberto. "El teatro Municipal 'General San Martín'", *Nuestra Arquitectura*, julio de 1956, Núm. 324, pp. 25-34
- 26 Kruff, Hanno Walter, *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, New York, Princeton University Press, 1994, pp. 297-299.
- 27 Liernur, Jorge Francisco, "Abstracción, arquitectura ... op. cit.
- 28 Álvarez, Mario Roberto, *El Teatro Municipal San Martín*, op. cit., p. 12-15
- 29 Ibid. p. 9
- 30 Ibid. p.12
- 31 Waisman, Marina, "Mario Roberto Álvarez o el arte de ser simple en un mundo complicado," *Summa*, septiembre de 1974, Núm. 80/81, pp. 36-42.
- 32 Liernur, Jorge Francisco, "El discreto encanto de nuestra arquitectura 1930/1960," *Summa*, marzo de 1986, Núm. 223, pp. 60-79
- 33 Álvarez, Mario Roberto, *El Teatro Municipal San Martín*, op. cit. p. 11
- 34 Ibid. p. 12
- 35 Ibid. p. 99
- 36 Ibid. p. 12
- 37 Ibid. p. 13
- 38 Ibid. p. 99
- 39 Rowe, Colin, "Mannerism and Modern Architecture," op. cit.