



## **Anexo II**

Colección de textos publicados e inéditos de Jorge J. Goldemberg

Universidad Torcuato Di Tella  
Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos  
Maestría en Historia y Crítica de la Arquitectura  
Tesis de maestría

Alumno: Matías Moreira  
Director: Jorge Francisco Liernur  
Junio 2025

## Índice

|                                                                                                                                                                                                                                                                              |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducción.....                                                                                                                                                                                                                                                            | 3   |
| Textos.....                                                                                                                                                                                                                                                                  | 4   |
| Goldemberg, Jorge. «La poética técnica de Amancio Williams». Nueva Visión, nº 9 (1957): 11-19.....                                                                                                                                                                           | 4   |
| Goldemberg, Jorge. «San Nicolás y los efectos sociales del desarrollo industrial urbano.» Mirador, nº 6 (mayo 1960): 58-60 y 101-102.....                                                                                                                                    | 15  |
| Goldemberg, Jorge. «Presentación y Defensa de la Arquitectura Fantástica». Summa, nº 2 (octubre 1963): 85-97.....                                                                                                                                                            | 22  |
| Goldemberg, Jorge, Horacio Torres, y Joaquín Fisherman. «Déficit habitacional y tendencias ecológicas en la ciudad de Buenos Aires». Summa, nº 9 (agosto 1967): 61-64. ....                                                                                                  | 37  |
| Goldemberg, Jorge. «DU: El compromiso de construir ciudades». Summa, nº 63 (junio 1973): 69-72. ....                                                                                                                                                                         | 43  |
| Goldemberg, Jorge. «Historia de nosotros». Summa, nº 64/65 (julio 1973): 28-33.....                                                                                                                                                                                          | 48  |
| Goldemberg, Jorge. «América Latina: la vivienda de Macondo». Summa, nº 85 (enero 1975): 87-89. ....                                                                                                                                                                          | 55  |
| Fernández, Roberto. «Encuentros. Entrevista a STAFF: Bielus / Goldemberg / Wainstein-Krasuk .» Dos Puntos, nº 7/8 (diciembre-enero 1982-1983): 70-79.....                                                                                                                    | 60  |
| Goldemberg, Jorge. «20 años de diseño urbano». Summa, nº192 (octubre 1983): 50-51. ....                                                                                                                                                                                      | 72  |
| Goldemberg, Jorge. «Teoría crítica de la ajenidad». Texto de circulación interna del taller vertical de arquitectura Goldemberg de la FADU-UBA. Buenos Aires: 1984. ....                                                                                                     | 76  |
| Goldemberg, Jorge. «Introducción», en <i>Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires</i> , 11-19. Buenos Aires: CP67, 1985. ....                                                                                                                                               | 84  |
| Goldemberg, Jorge. «Legitimización de la creatividad seguida de sus reflejos arquitectónicos». <i>Coloquio internacional creatividad, arquitectura, interdisciplina</i> . Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 1989..... | 97  |
| Goldemberg, Jorge. «Arquitectura y ciudad», en <i>Pensar la arquitectura</i> , de J. M. Marchetti (comp.), 143-148. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2000.....                                                                    | 112 |



## Introducción

Esta compilación de entrevistas y textos –publicados e inéditos– de Jorge J. Goldemberg tuvo por primer objetivo constituirse en un insumo para la investigación de la presente tesis. Sin embargo, el arco temporal en el que se ubican los mismos –desde un primer texto sobre la obra de Amancio Williams de 1957 cuando Goldemberg integraba *oam* hasta el breve artículo para el libro *pensar la arquitectura* del año 2000– excede por mucho el período estudiado en este trabajo. Así, esta colección se presenta como el testimonio del pensamiento de un arquitecto no siempre coincidente con las corrientes disciplinares hegemónicas del momento, pero siempre original y valioso de ser revisado.

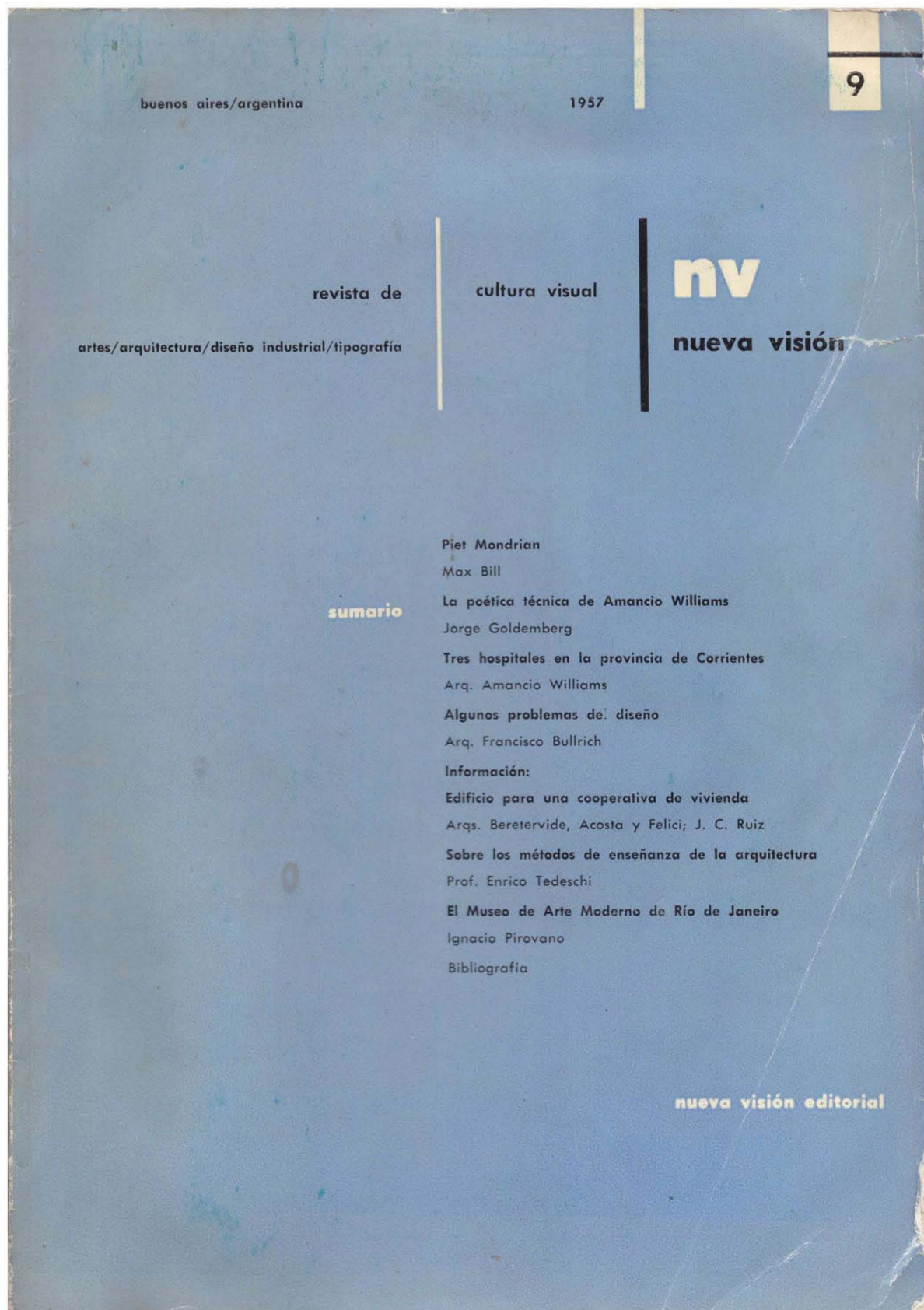
Entre los textos pueden encontrarse desde colaboraciones variadas con la revista *summa* hasta una entrevista realizada por Roberto Fernández para la revista Dos Puntos o una ponencia de 1989 para el coloquio organizado por la *Ecole Polytechnique Federale de Lausanne* y la FADU. Se han dejado fuera de la presente colección por su brevedad y especificidad algunas reseñas que se encuentran entre las páginas de la revista *nueva visión* y que ya son mencionadas en el cuerpo de la tesis.

El material aquí recogido fue escaneado de ejemplares de la biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos de la Ciudad de Buenos Aires y de la Biblioteca de la FADU-UBA. Se trata de un trabajo abierto que podrá ser ampliado a futuro. En el caso de la ponencia y el texto de circulación interna del taller vertical de arquitectura Goldemberg de la FADU, estos fueron generosamente brindados por el arquitecto Claudio Do Campo, quien fuera docente de aquella cátedra.

Imagen de portada: Fotografía en blanco y negro de un sector común del estudio STAFF en el que se aprecia la macrográfica en piso y paredes diseñada por Guillermo González Ruiz y asociados. En el fondo: Ángela Teresa Bielus. Autor: Alejandro Leveratto. Año: 1979. Fuente: archivo personal de Eric Goldemberg.

## Textos

Goldemberg, Jorge. «La poética técnica de Amancio Williams». Nueva Visión, nº 9 (1957): 11-19.





## La poética técnica de Amancio Williams

Jorge Goldemberg

Nuestro concepto del mundo está cambiando. En efecto, ello se manifiesta, entre otras cosas, en la gestión unificadora de campos científicos a la luz de una nueva filosofía, en la aparición de lógicas ideomatemáticas en la esfera de ideas y actos, en la creciente sistematización de conocimiento y control en los más íntimos aspectos del vivir. Evidentemente, no es ésta una mera "mutación del pensamiento", pues abarca principalmente a nuestras "herramientas" y a los objetos de nuestra antropología cambiante, los que, a su vez, invaden el pensamiento. Pero esta dialéctica, esta interacción de objetos-ideas, no es casual.

Si miramos en derredor, notaremos con sorpresa que ha sido precedida por pretericiones formales y que también en la actualidad es conformada por muchos de los que no trabajan específicamente el problema. Puede decirse que ellos manifiestan en sus obras los efectos sensoriales de la nueva cultura instrumental. Fundan así, como Amancio Williams, una nueva poética. Establecen las bases de una poética "técnica", porque se basa en la cultura objetivizada, científica. Aclaremos que no debe confundirse con la que propone la morfología cultural.

Los morfólogos, al establecer una correspondencia unívoca entre los temas materiales y los llamados "espirituales" de una época, pretenden explicar una forma sólo por otra forma, un complejo cultural, por objetos deliberadamente aislados. En esa concordancia mecánica se engendra una cierta poesía que surge del solo hecho de su existencia, ya que no comunica expresamente algo, ni gira en torno a una ideología concreta. Es lo que los artistas del decenio 1920-30 llamaban "la poesía de los tiempos nuevos", de valor casi tautológicamente literario.

Sería difícil decir si Williams se halla libre de la influencia de esta poesía morfológica, como no lo está casi ningún arquitecto contemporáneo. Tampoco podríamos calificarlo de poeta científico, pero es indudable que su poética se vincula notoriamente a los temas enunciados en el comienzo de este artículo. Williams es un estudioso activo de varios problemas nuevos. Pero también —y esto vuelve excepcional su posición— ha abierto su sensibilidad a la captación intuitiva de muchos otros, que pueden percibirse en él como vivencias.

Esta impresión es constante y particularizable en las diversas residencias, el edificio de oficinas Bs. As., el teatro y los tres hospitales para la provincia de Corrientes. En ellos se configura espacial y formalmente el poeta Williams.

Veamos cómo sucede esto en los hospitales.

En relación con el primer problema, aparece sagazmente resuelto el tema del tradicionalismo folklórico. Es en él donde se sitúa geográficamente la poética de Williams. Señalemos, por otra parte, que todo folklore la engendra al establecer una conexión subjetiva entre el hombre y la cultura del suelo. En nuestro país, el tema no ha penetrado profundamente en la vida nacional, pero permanece vago e indefinible, como carga tácita en la tarea de los arquitectos. A él responde la falsa querella acerca de la oposición e inmersión de las formas en la naturaleza, lo cálido, etc.

Williams aborda el tema desde otro ángulo. Trata de explotar las razones funcionales implícitas en la arquitectura regional y las incluye, previa una importante transformación, dentro de una ordenación técnica. Concretamente, ha considerado el tema de las aceras-galerías de la arquitectura del noroeste de Corrientes (producto, a su vez, de la cultura virreyrial chaqueña) introduciéndolo en la organización del hospital. Vemos así cuerpos sueltos, como las manzanas de los pueblitos correntinos, con calles interiores o exteriores (los pasillos) donde se concentra toda la circulación y la vida de los lugares. Un gran techo general vincula entre sí los cuerpos y crea sub-espacios, abiertos al exterior aun cuando sean internos, como sucede en la viviendas del personal. La transformación física del tema folklórico es tan grande que no se lo reconoce a primera vista, pero la percepción sensorial, la poética que crea, no ha sido alterada, sino vigorizada y despojada del primitivismo que le dió origen.

El tratamiento de cada elemento, los procedimientos con que se lo desarrolla, particularizan la faz de los otros problemas, aquellos de los cuales dijéramos que Williams intuye. En efecto, la forma del techo



y la columna tipo, la definición de los lugares por aristas, el mecanismo interno de funcionamiento, configuran el aspecto formal de la "poética técnica" de Williams. Hay un método de belleza en la elaboración de la arista ondulante que sirve de perímetro al segundo techo y en el entronque de la estructura con el edificio que está debajo, pues cada columna cae aparentemente dentro de la grilla del modulado pero determina siempre pequeños lugares propios. La belleza lógica se acentúa en el pequeño cosmos de sensaciones que crea el lugar entre los dos techos; en fin, todo sugiere la posibilidad de relaciones topológicas y logo-matemáticas notables. Se vislumbra así la influencia favorable que tendría en nuestras vivencias una sistematización de la experiencia estética a través de ciencias especiales.

Es verdad que no está aun presente la ley creadora concebida con una técnica científica (como no lo está en la arquitectura actual), pero se presente ya otra concepción de una simbología arquitectónica. Porque Williams, con una intención verdaderamente ejemplar y excepcional, tantea esa problemática. Es un nuevo género de poeta.

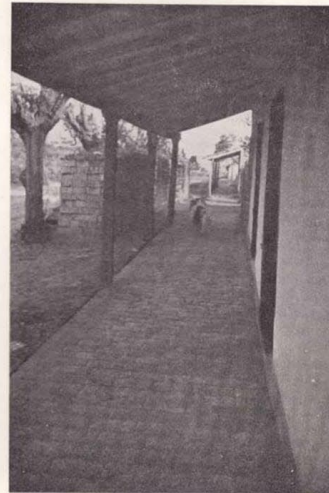
Podría decirse que tal poética técnica ya existe —es el caso de Nervi y algunos arquitectos americanos— pero, curiosamente, son sus mismos creadores quienes la destruyen, al no abordarla como una manera especial de comunicación.

Porque una poética está implícita en toda actitud por medio de la cual se quiere expresar algo. Existe en toda transmisión o contacto inter-subjetivo, ya se realice éste como hecho lato, de comunicación irreversible, ya como penetración para acotar lo desconocido y volverlo metodológicamente objetivo. En el primer caso, se trata de la vibración de un estado físico o de conciencia; de una poética empíreo-sensual producida por un paisaje o un texto literario. Opera con la percepción y la retórica. En el otro caso, se trata de una dialéctica lógica, de una metodología: de una poética técnica, producida por la rigORIZACIÓN sistemática de una estética o por una estructura. Opera con la semántica y la percepción. A este último caso se aproxima indudablemente la obra de Williams y, en especial, los hospitales cuyos proyectos aquí reproducimos.

## Tres hospitales en la provincia de Corrientes

Arq. Amancio Williams

Una típica vereda-galería en la provincia de Corrientes.

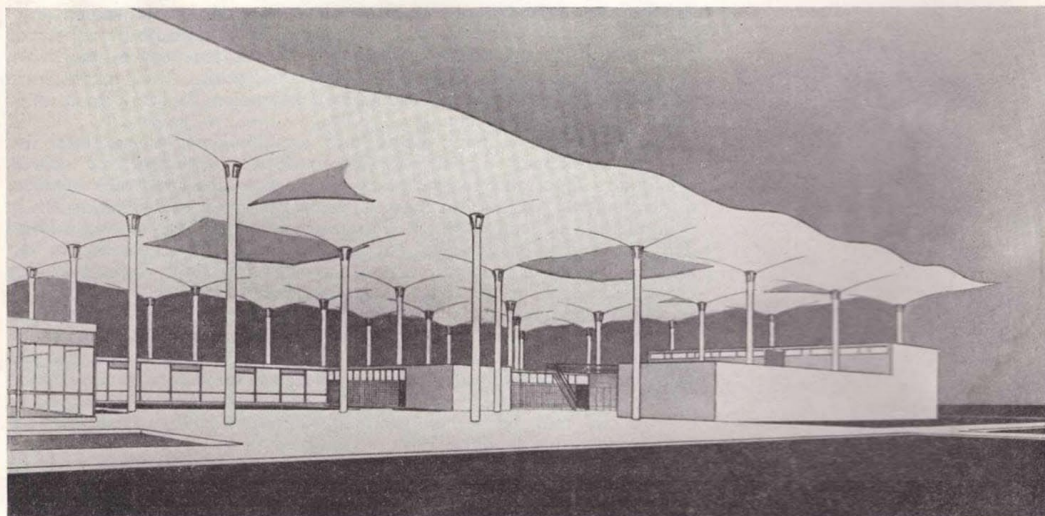


Asesor en el anteproyecto: Arq. Antonio Bonet

Asesor para las estructuras: Ing. Julio Pizzetti  
Asesores para las instalaciones eléctricas: Ings. Corti y Oneto  
Asesor para las instalaciones mecánicas: José Muñiz  
Asesor para las instalaciones sanitarias: Juan Luis

Equipo del estudio del Arq. Williams: Arqs. C. Amengual, F. Bullrich, N. Fedullo, S. Kavanagh, R. Lange, H. Martínez Carreras, H. Pando, J. Pérez Cases, D. Schneider, C. Siller, V. Sigal, B. Sigal, J. Saal, H. Toscano, M. Winograd.  
Estructuras: Arqs. J. Saal y H. Toscano

Perspectiva



Aspecto de la calle de un pueblo correntino.



Terreno elegido para uno de los hospitales.



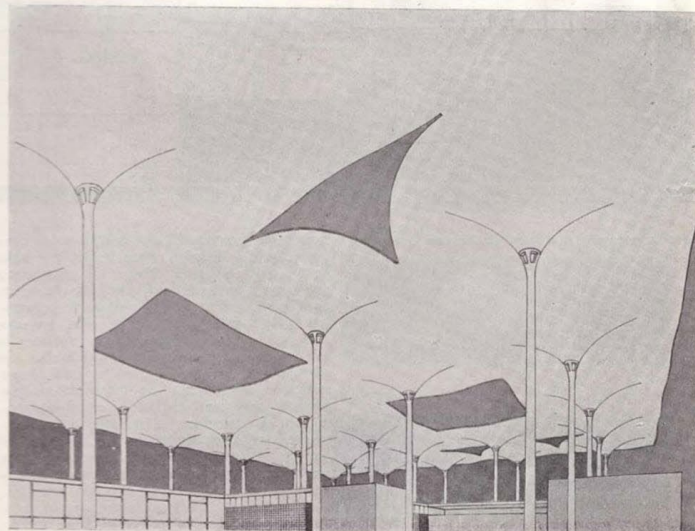
Planteo. Estos tres hospitales fueron encargados a Amancio Williams por el Ministerio de Salud Pública. Debían levantarse en la provincia de Corrientes, en las zonas de Mburucuyá, Curuzú Cuatiá y Esquina, quedando a cargo del arquitecto la elección de los terrenos y la elaboración de los programas.

Los lugares elegidos poseen un clima de características particulares. Son frecuentes las grandes lluvias, las diferencias de temperatura y las marcas térmicas elevadas, que alcanzan a menudo los 45°.

La población es de carácter netamente rural. Su nivel social, en general muy precario, hace necesarias una acción educativa eficaz y la práctica intensiva de la medicina preventiva. El hospital, en consecuencia, debe actuar a la manera de un centro aglutinador que atraiga a los vecinos y pueda funcionar a la vez como un ente autónomo. Williams se propuso estudiar cada sector constitutivo del hospital como un elemento-tipo que pudiera ser utilizado en los diferentes proyectos variando solamente sus conexiones, tamaño o posición, pero sin sufrir otras modificaciones. Esto crearía una estrecha relación y unidad entre los tres proyectos y facilitaría considerablemente la construcción. Por otra parte, la ausencia de servicios mecánicos y una imposición del Ministerio, obligaban a desarrollar los edificios en una sola planta, por lo que existía el peligro de convertir al hospital en un conjunto de pabellones independientes, con los inconvenientes de organización y circulación que ello traería aparejado.

El arquitecto resolvió todos estos problemas proyectando el hospital como un conglomerado de cuerpos estrechamente vinculados y protegidos por un gran techo de 12 mts. de altura que los abarcara totalmente. Los hospitales se convirtieron así en pequeñas ciudades con sus edificios perfectamente protegidos del calor, los vientos y las heladas, sin necesidad de recurrir a techos de gran espesor, generalmente antieconómicos y de una efectividad relativa. Como consecuencia, la fisonomía del conjunto cambió fundamentalmente con respecto a la de los hospitales comunes. Estos se transformaron en lugares de fácil acceso para la población, que podría acudir a ellos para observar de cerca su funcionamiento, enterarse de sus actividades, reunirse para escuchar conferencias o presenciar exhibiciones cinematográficas, etc. Si se tiene en cuenta el bajo nivel cultural y sanitario de la zona, podrá apreciarse la importancia

Perspectiva



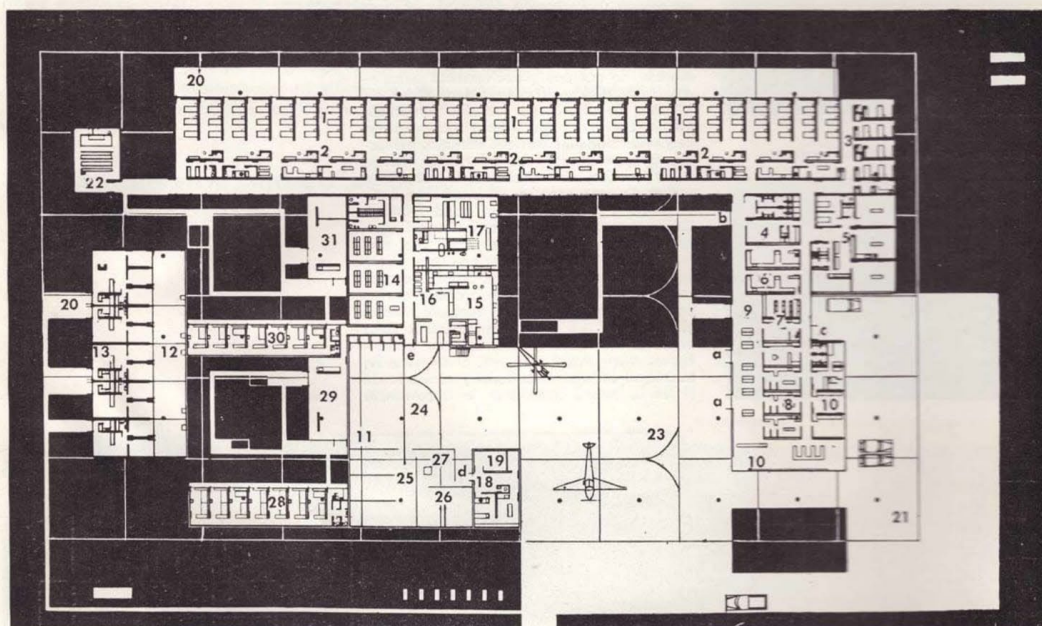


que reviste el hecho de que el vecino se familiarice con ese ambiente y se acerque al mismo sin temor, permitiendo así hacer efectivos los principios de la medicina preventiva.

Todos estos factores determinaron que los hospitales se proyectaran en las afueras de los pueblos, a distancias menores de los 800 metros y unidos a los mismos por buenos caminos. Con las poblaciones más alejadas y, especialmente en tiempos de lluvia, las comunicaciones son mucho más difíciles. Se previó entonces el funcionamiento de una pista de aterrizaje anexa que permitiría utilizar un avión pequeño y un helicóptero para transportar enfermos de urgencia. Dichos aparatos podrían además guardarse bajo el techo del hospital.

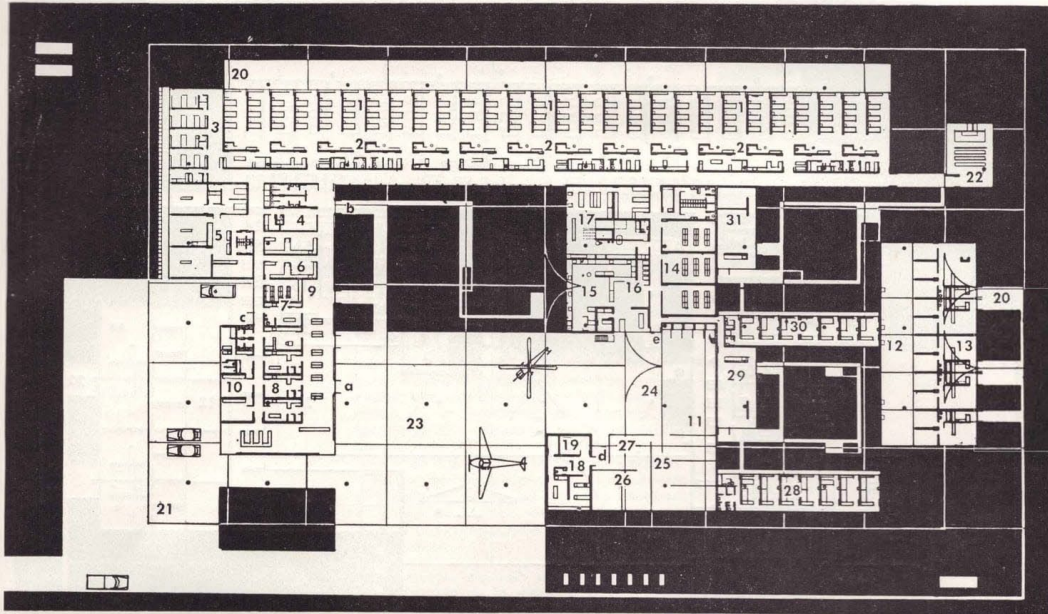
**Organización.** El hospital está dividido en varias zonas que se conectan entre sí por corredores o bien, de una manera más fluida, a través de la parte techada. Ellas son: servicios internos, externos, generales y anexos; estos últimos comprenden las viviendas para médicos y personal administrativo. En Esquina y Curuzú Cuatía existe, además de los anteriores, un sector para escuela y vivienda de nurses y alojamiento para monjas.

Al estudiar la internación se llegó a la conclusión de que ésta debe ser lo más pequeña posible, con el objeto de que los enfermos pasen la convalecencia en sus casas y



Planta general del hospital de Esquina

su estadía no gravite demasiado en el presupuesto del hospital. Pero como, por otra parte, los enfermos deben ser agrupados por sexos, tipos de enfermedad, etc. y es conveniente evitar en lo posible la concentración de gran cantidad de ellos en una sola sala, habría entonces que prever la existencia de un número considerable de salas pequeñas. Se llegó así a una nueva solución (ver planta de internación) que permite una gran elasticidad en el agrupamiento de enfermos, al trabajarse con elementos unitarios de tres camas, conectados por un sistema de peine con los servicios sanitarios y que mediante puertas pivotantes pueden aislarse constituyendo una unidad que se abastece completamente a sí misma.



Planta general del hospital de Curuzú-Cuatiá

Planta general

- a entrada del público a servicios externos.
- b entrada del público a servicios internos.
- c entrada de médicos, personal, productos farmacéuticos; llegada de ambulancia a primeros auxilios.
- d entrada a servicios generales.
- e entrada a la morgue.
- 1 unidad de enfermería, con elementos tipo, para tres camas.
- 2 unidad de enfermería, servicios de sala, enfermeras, toilettes.
- 3 unidad de enfermería, aislados, dormitorios, y toilettes.
- 4 rayos X, radiografía, radioscopía.
- 5 grupo operatorio.
- 6 laboratorio y farmacia.
- 7 primeros auxilios.
- 8 consultorios externos.
- 9 hall de público.
- 10 dirección y oficinas.
- 11 garage.
- 12 patios de viviendas.
- 13 viviendas para médicos y personal administrativo.
- 14 depósitos.
- 15 cocina.
- 16 comedor de personal, junto a entrada de carritos.
- 17 lavadero.
- 18 morgue.
- 19 laboratorio, morgue.
- 20 veredón.
- 21 estacionamiento.
- 22 capilla.
- 23 patio general.
- 24 patio de servicio.
- 25 taller y depósito.
- 26 usina.
- 27 calderas.
- 28 vivienda, escuela nurses: zona dormitorios.
- 29 vivienda, escuela nurses: zona de estar.
- 30 vivienda, hermanas: zona dormitorios.
- 31 vivienda, hermanas: zona de estar.



Modelo en yeso de una bóveda con su columna.

Armadura de una bóveda.



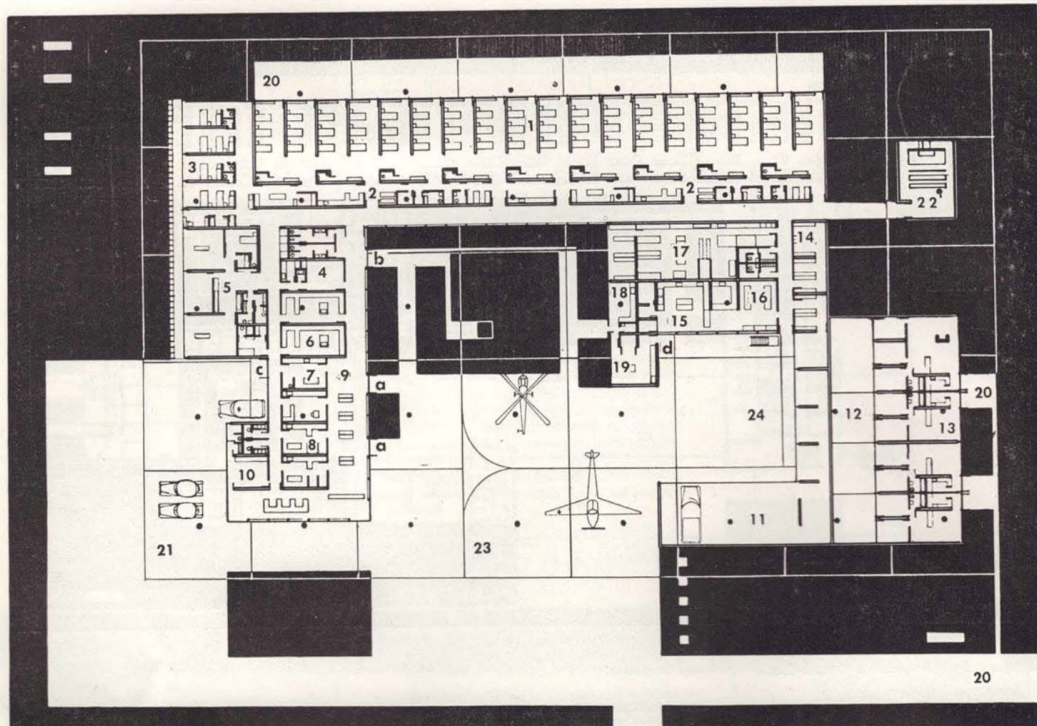
Perfil.



Corte diagonal.







Planta general del hospital de Mburucuyá  
(Ver indicación de locales en la planta anterior)

El grupo operatorio fué proyectado con la mayor simplicidad posible teniendo en cuenta el carácter del hospital, asignándose especial importancia a los servicios externos y de acción social. Cada hospital cuenta con usina propia, talleres anexos, depósitos y cocinas, con el objeto de lograr un funcionamiento totalmente autónomo.

Estructura. El elemento principal y que puede definirse como el más característico de los hospitales es el gran techo que cubre los pabellones. Una vez determinado el carácter general del mismo, en vez de elegirse el tipo de columna que mejor se adaptara a lo proyectado, se decidió estudiar un nuevo elemento que llenara íntegramente las condiciones requeridas (ver "nv" nº 5).

Planta intermedia.

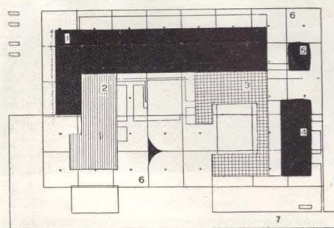
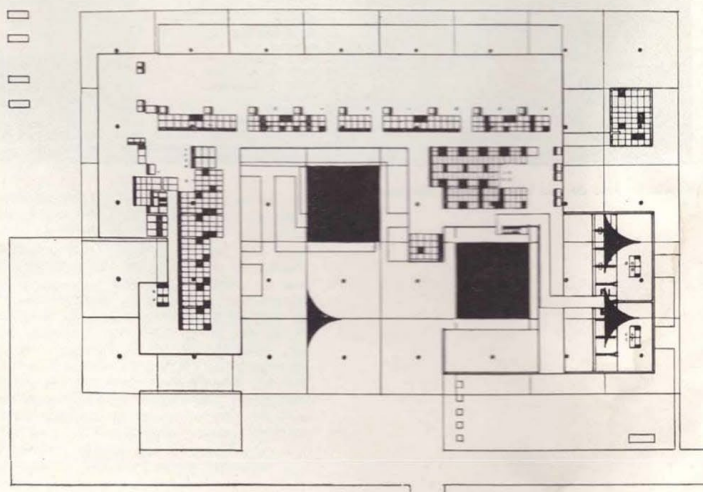


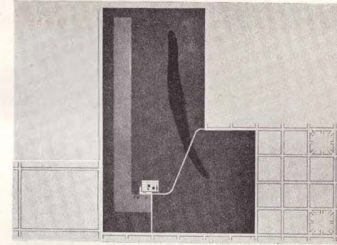
Diagrama de zonas

- 1 servicios internos: grupo operatorio y salas de internación.
- 2 servicios externos: consultorios y oficinas.
- 3 servicios generales: cocina, lavadero, morgue, etc.
- 4 servicios anexos: viviendas para médicos y personal administrativo.
- 5 servicios anexos: capilla.
- 6 zonas exteriores cubiertas por el techo superior.
- 7 camino general de acceso.





Se ideó así una unidad estructural que en su parte más alta mide 12,53 mts. y en la más baja 10,70 mts. Cada columna es estática y autoportante, es decir, no necesita de ningún otro apoyo para mantenerse en equilibrio. Los efectos del viento tienden a descargarla y la mayor parte de las deformaciones se producen en sentido vertical. Los desagües se realizan por el interior de las columnas, cuya unión con la bóveda actúa como una válvula de seguridad. No siendo posible calcular matemáticamente la estructura, se realizaron previamente maquetas en yeso y plástico y 7 modelos en escala 1/10 para ensayar las fargas, llegándose tras sucesivas modificaciones al diseño final del elemento.

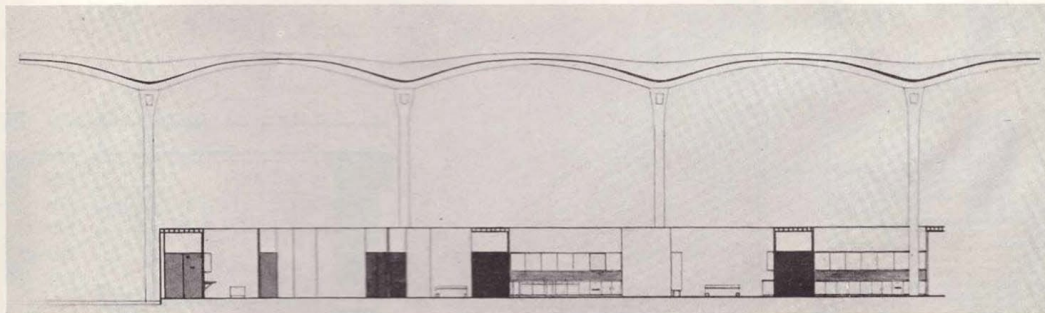


Plano de ubicación

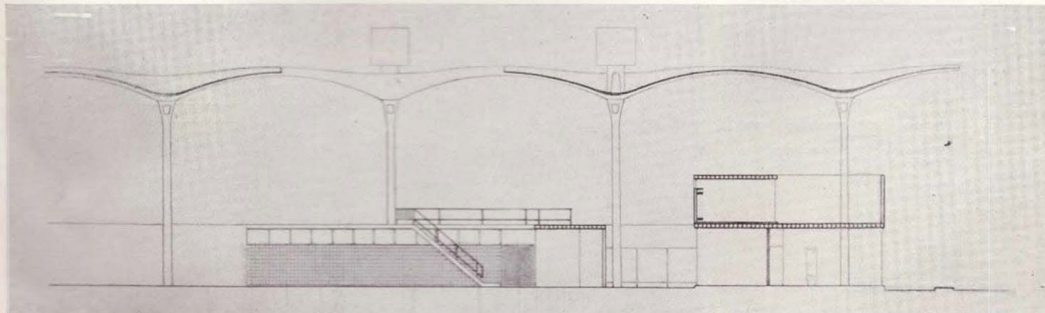
**Asoleamiento.** Un tema de tanta importancia en un hospital fué aquí objeto de especial atención. Como las bóvedas pueden suprimirse totalmente o en parte, algunas zonas interiores pudieron iluminarse cenitalmente, mientras que otras recibían el sol por medio de un oventaneamiento lateral. En las zonas de iluminación cenital se estudió un sistema de plástico que permitiera el pasaje de luz por los techos. En colaboración con técnicos argentinos y holandeses se calculó la intensidad luminosa necesaria en todos los lugares, deduciéndose de ella la abertura correspondiente en las ventanas y el techo.

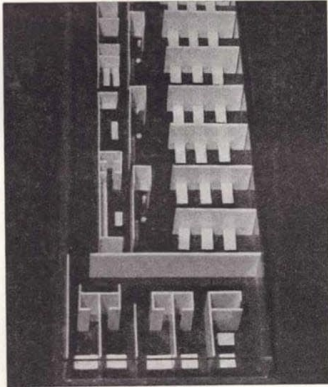
Este proyecto ha sido un ensayo en gran escala acerca de la manera en que puede encararse el estudio de un problema arquitectónico con la ayuda de un intenso trabajo científico funcional e integral. Los estudios, iniciados en 1947, fueron aprobados en 1951 y continuaron hasta 1954. Sería sumamente importante, por la calidad del aporte que representan para el desarrollo de la arquitectura hospitalaria, no sólo en el plano nacional, sino también en el internacional, que el Ministerio de Salud Pública autorizara sin más dilaciones el comienzo de las obras, que se encuentran aprobadas desde 1955.

Sector de un corte longitudinal. Hospital de Mburucuyá



Sector de un corte longitudinal. Hospital de Mburucuyá

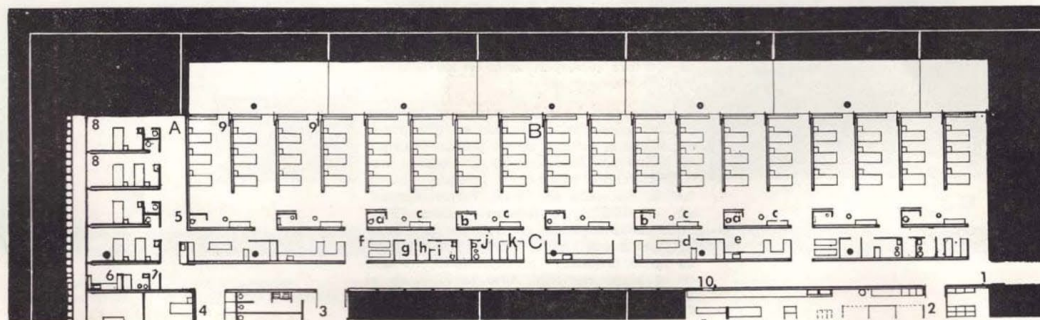




Maqueta de la zona de internación.

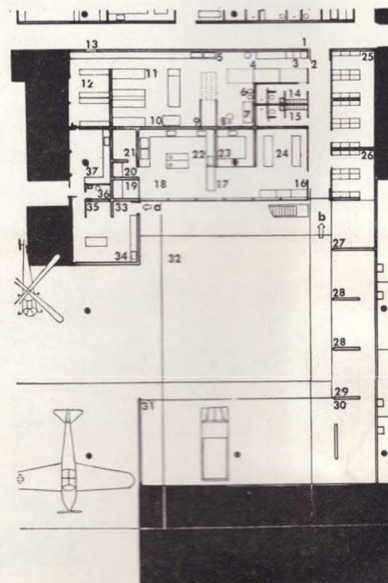
## Internación.

- 1 circulación general.
  - 2 comunicación a servicios generales.
  - 3 comunicación a hall de público.
  - 4 comunicación interna a grupo operatorio y servicios externos.
- A** unidad de aislados.
- 5 circulación.
  - 6 office y baño.
  - 7 ropa sucia.
  - 8 dormitorio.
- B** unidad de enfermería (sección camas).
- 9 elemento tipo para tres enfermos.
  - 10 ropería, ventanilla, entrega de ropa limpia.
- C** unidad de enfermería (sección servicios).
- a toilette enfermos.
  - b lavachatos y slopsinks.
  - c armarios individuales para enfermos.
  - d curaciones y médico jefe.
  - e enfermeras, sala de trabajo y controles.
  - f circulación y guardacamillas.
  - g depósito de útiles de limpieza.
  - h ropa sucia.
  - i vestuario, toilette de enfermeras.
  - j baños, toilette.
  - k baños, bañaderas.
  - l office mucamas.

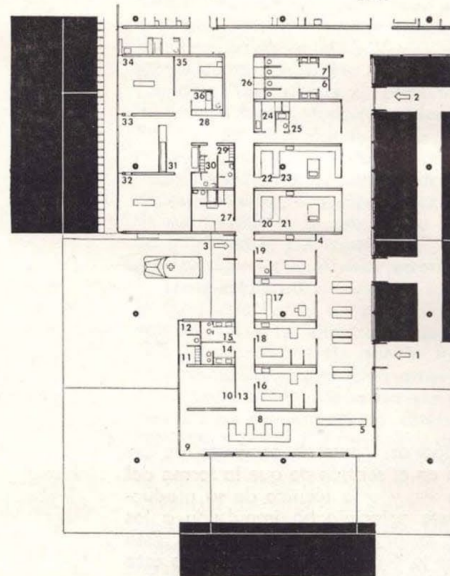


## Servicios generales.

- a entrada a morgue.
- b entrada a servicios generales.
- 1 circulación general.
- 2 circulación general.
- 3 lavadero, piletas para remojo.
- 4 lavadero, autoclave.
- 5 lavadero, piletas para lavar.
- 6 tanques para preparación de jabón y azul.
- 7 lavadero mecánico.
- 8 centrifuga.
- 9 secador.
- 10 prensa plancha.
- 11 mesas de trabajo.
- 12 ropería, entrega de ropa limpia.
- 13 ropería, ventanilla de entrega de ropa limpia.
- 14 personal, vestuarios y toilettes hombres.
- 15 personal, vestuarios y toilettes mujeres.
- 16 cocina, entrada y estacionamiento de carritos.
- 17 cocina, hall.
- 18 cocina, local general.
- 19 cocina, despensa.
- 20 cocina, frigorífico, antecámara y fabricación de hielo.
- 21 cocina, frigorífico, cámara.
- 22 cocina, preparación.
- 23 cocina, cafetería y lavado mecánico de vajilla.
- 24 cocina, comedor del personal.
- 25 depósito general comestibles y ecónomo.
- 26 depósito general, comestibles y útiles de limpieza.
- 27 depósito general.
- 28 calderas.
- 29 depuración del agua.
- 30 usina.
- 31 garage.
- 32 patio de servicio.
- 33 morgue, entrada.
- 34 morgue, sala de autopsias.
- 35 morgue, cámara frigorífica.
- 36 toilette.
- 37 laboratorio.







## Servicios externos.

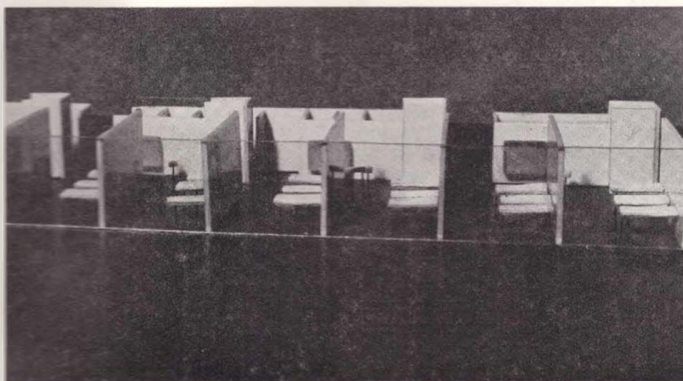
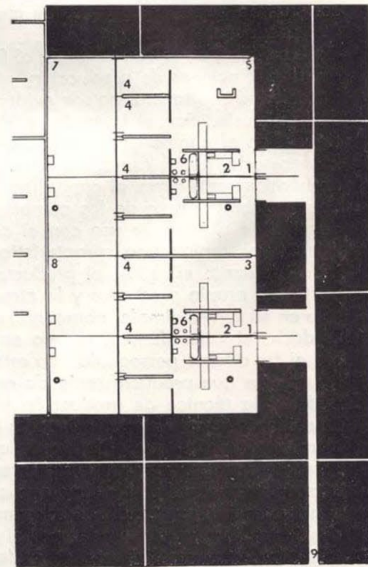
- 1 entrada público a servicios externos.
- 2 entrada público a servicios internos.
- 3 entrada médicos, personal, productos de farmacia, llegada de ambulancias.
- 4 hall de entrada, circulación del público.
- 5 informes.
- 6 toilette público, mujeres.
- 7 toilette público, hombres.
- 8 ficheros.
- 9 director, despacho.
- 10 médicos, sala.
- 11 médicos, vestuario.
- 12 médicos, toilette, ducha.
- 13 circulación interna de médicos, enfermeras, personal administrativo.
- 14 toilette personal, hombres.
- 15 toilette personal, mujeres.
- 16 consultorio, clínica médica y quirúrgica.
- 17 consultorio odontológico.
- 18 consultorio oftalmología y otorrinolaringología.
- 19 primeros auxilios.
- 20 farmacia, depósito.
- 21 farmacia local de trabajo.
- 22 laboratorio, archivo.
- 23 laboratorio, local de trabajo.
- 24 rayos X, laboratorio.
- 25 rayos X, radiografía y radioscopia.
- 26 depósito de útiles.
- 27 médico de guardia, dormitorio y toilette.

## Servicios internos.

- 28 grupo operatorio, hall.
- 29 grupo operatorio, vestuario médicos.
- 30 vestuario enfermeras.
- 31 grupo operatorio, lavado de cirujanos.
- 32 grupo operatorio, sala de cirugía.
- 33 grupo operatorio, esterilización.
- 34 sección partos, sala de partos.
- 35 sección partos, preparatos.

## Servicios anexos.

- Vivienda para médicos y personal administrativo.
- 1 entrada.
  - 2 office, cocina.
  - 3 sala de estar.
  - 4 dormitorio.
  - 5 director, sala.
  - 6 baño.
  - 7 director, patio.
  - 8 patio.
  - 9 comunicación con camino de acceso y hospital.



Maqueta de la zona de internación.

Goldemberg, Jorge. «San Nicolás y los efectos sociales del desarrollo industrial urbano.» *Mirador*, n° 6 (mayo 1960): 58-60 y 101-102.



# MIRADOR

## PANORAMA DE LA CIVILIZACION INDUSTRIAL

### COMITE DE DIRECCION

Director General  
**Ing. Carlos Levin**  
Director del Consejo de Redacción  
**Arq. Antonio Bonet**

### CONSEJO DE REDACCION

**Dr. Mauricio Abadi**  
**Sr. Jorge D'Urbano**  
**Dr. Guina Germani**  
**Sr. José Luis Lanuza**  
**Sr. Antonio López Llausás**  
**Ing. César de Madariaga**  
**Dr. Eduardo G. Prieto**  
**Dr. Mario Segre**  
**Ing. Paolo Tedeschi**  
**Dr. Alberto Zanetta**

### SUMARIO

NUESTRA PORTADA: "Chimeneas". Simbolizan la necesidad en nuestro país de un desarrollo industrial extensivo y armónico. (Foto: José Costa).

Noticias e informaciones.  
Editorial.

#### Descentralización industrial (Monografía).

Carlos A. Carena: Desarrollo económico equilibrado y descentralización.  
Alberto Zanetta y Humberto Rico: Patagonia Industrial.  
Ricardo M. Ortiz: La zona de Bahía Blanca en relación con sus problemas internos de vinculación.  
Samuel Gorbán: Rosario y litoral.  
Gerardo M. J. Degiorgis: Economía e industria de Mendoza.  
Lorenzo Pedro Fontana: Aluminio, industria descentralizada del futuro.  
Jorge J. Goldemberg: San Nicolás y los efectos sociales del desarrollo industrial urbano.

Heinz-Klaus Metzger: A propósito de Igor Strawinsky.

Richard Neutra: Filosofía y arquitectura.

La buena forma industrial.

George D. Gotschall: Planta de forja de Industrias Kaiser Argentina.

Kalondi: La cabeza de Goliath.

Sigfrido Lichtenthal: ¿Qué es la teoría de la información?

Ejemplo industrial: ATANOR.

A. J. Deutsch: Un subterráneo llamado Mobius.

Max Bill: forma, función, belleza.

Bibliografía.

Revista de Revistas.

Resúmenes de artículos.

La diagramación de MIRADOR ha sido realizada bajo la dirección del Arq. A. Bonet, por Guillermo de la Torre. Ilustraciones de Claudio Segovia.

La responsabilidad de los artículos firmados en MIRADOR recae sobre sus autores.  
Editorial MIRADOR agradece el material gráfico facilitado por: Casa de San Juan, Casa de Corrientes, Universidad Nacional de Cuyo, Dirección Nacional de Puertos, Biblioteca Lincoln, Archivo Gráfico de la Nación.

Imprimió: La Técnica Impresora S. A. C. I. Fotos ULDE. Grabados: ALFA.

Todos los artículos son propiedad de MIRADOR. Queda prohibida su reproducción total o parcial.

Publicada por Editorial MIRADOR S. R. L.

Redacción y Administración: Santiago del Estero 315 - Of. 55. - T. E. 37 - 1638 y 37 - 2778.  
Buenos Aires. (Horario: de 12 a 19 hs.).

Mayo de 1960

6

## San Nicolás y los efectos sociales del desarrollo industrial urbano

Jorge I. Goldemberg



Maqueta de la Planta Siderúrgica Gral. Savio.



Planta General Savio.



Nuestro objeto es presentar aquí algunos de los problemas urbanos del desarrollo industrial incipiente; particularmente sus efectos sobre el grupo humano. Tal es el caso, entre otros, de la ciudad de San Nicolás, donde, con el objeto de resolver la planificación física de ese centro, tuvimos oportunidad de estudiar la cuestión.

San Nicolás es un ejemplo muy adecuado, por ser un futuro emporio metalúrgico pesado (o sea, de máxima densidad industrial); además, lo que es también importante, hemos comenzado nuestro trabajo en el momento en que se inicia dicho desarrollo, lo que equivale a decir desde el punto de vista de la planificación, que nuestro trabajo comenzó en el momento oportuno. En tercer orden, la contextura peculiar de San Nicolás favorece el estudio del efecto del desarrollo industrial, y en particular la modificación que se produce dentro del tejido urbano que, a su vez, también modifica los grupos humanos residentes.

Ahora bien ¿Por qué nos interesa indagar los efectos del desarrollo industrial incipiente en áreas urbanas? La respuesta que podría darse es que el conocimiento del problema permitirá prever y planear en un sentido económico tanto como social, los intereses y las direcciones por las cuales se canalizarán las nuevas áreas que surjan con motivo del crecimiento industrial. Esta parece ser la etapa presente del desarrollo argentino.

Particularizando con los efectos del asunto en cuestión, la principal consecuencia que podría surgir a raíz del mismo es un acrecentamiento cohesivo de los grupos humanos urbanos, lo cual significará una gran modificación de la estructura social argentina y como consecuencia, de todos los procesos de trabajo así como también de las relaciones industriales y las intergrupales. El ejemplo de San Nicolás nuevamente lo prueba, en virtud de que la situación en que se encuentra la ciudad actualmente es la de cambio social, o sea la de modificación de una estructura por otra a raíz de una secuela de hechos exteriores al grupo humano residente y otros también internalizados en él, que provocan la total transformación de las variables de conducta de agrupación y de pauta material.

Es interesante señalar en primer término algunas características del estudio realizado sobre la distribución espacial de los grupos —cuyo detalle técnico no interesa aquí— que permite conocer, del punto de vista del planeamiento físico, los efectos y los procesos dinámicos que sigue el grupo

residente. Pero también, desde el presente punto de vista nos permite reconocer de una manera inmediata cómo esa distribución va modificándose, y si se investigan los elementos componentes de la misma, se hallará la base general de los mecanismos y las transformaciones sociales que se están desarrollando.

En la ilustración que acompaña este artículo, aparece un mapa de la ciudad dividida en nueve áreas numeradas, las que representan áreas sociales, es decir, grupos urbanos cuyo contenido humano es socioeconómicamente homogéneo, con características de clase y pautas estratificadas secundarias, homogéneas (ver p. 102).

Las áreas corresponden a los siguientes grupos sociales: las áreas I y IV son de clase obrera relativamente especializada, en particular la IV (son el principal núcleo obrero de la industria que rodea la ciudad tanto al sur como al norte que no aparece marcada en el mapa). Las áreas I y II, II, III y V forman el núcleo tradicional de la ciudad y son la parte más antigua tanto desde el punto de vista histórico como del crecimiento urbano. Particularmente el área II, contiene vestigios históricos, y fue el probable núcleo originario de todo el recinto urbano. El área V comprende un pequeño grupo de clase media alta mientras que la II comprende la zona céntrica comercial, y la residencia de los grupos de clase alta. El área VII, de formación reciente, oscila entre la clase media y algunos grupos de bajos recursos, mientras que las áreas VI y XIII son las económicamente menos dotadas de todo el recinto urbano, particularmente el área VI, que comprende una población que hoy día es obrera, pero que originariamente provino de áreas rurales y de ocupaciones agrarias.

Detallando algunas características demográficas de esos grupos podríamos señalar ya algunos efectos inmediatos del nuevo impacto industrial.

Con relación al desarrollo familiar, parecería ser que la familia tradicional completa de tipo patriarcal, que se suele suponer que correspondería a los grupos de origen agrario, está siendo substituida por un tipo de familia diferente, en la cual la presencia de los hijos y la tendencia a formas más integradas familiares parecería por un lado favorecer las relaciones internas, si bien por otro lado comienzan a registrarse las primeras señales de delincuencia juvenil. En cuanto a las edades, diremos que la curva de crecimiento de población de San Nicolás ha sufrido sensibles modificaciones en

los últimos años. El desarrollo numérico de la población, como producto de una intensa migración interna, se ha producido en los últimos cinco años en forma acentuada, y entre 1946 y 1947 en una forma menos sensible (se realizó casi exclusivamente y en ambos períodos en las áreas IV, VI y XIII).

Señalaremos ahora la distribución por grupos de edad, ya que las exigencias propias del trabajo industrial provocan una concentración de individuos más jóvenes. Efectivamente, las áreas donde predominan los jóvenes son las áreas obreras: el área I, las VI, VIII y IV, presentan como grupos mayoritarios los que oscilan entre los 20 y 30 años; incluso en el área VIII y en la VI se presentan también grupos de los 15 a los 20 años como mayoritarios.

Por el contrario, en las áreas I y II si bien hay núcleos importantes de gente joven, tienden a predominar los grupos de mayor edad y en el área V, ocupan un renglón principal los individuos en el límite de la edad ocupacional. Es decir que, como efecto general, el desarrollo industrial provoca lo que se denomina la urbanización, es decir la presencia de nuevos grupos de otro origen, generalmente rural, dentro del recinto urbano, y en el pequeño grupo familiar una apertura de las conductas que si no está acompañada de una acción social también planificada e intensa, deriva como puede suceder en el futuro de San Nicolás, hacia formas conflictivas, tal como la delincuencia a que hemos aludido al principio. También provoca un rejuvenecimiento de la población atraída por razones de trabajo, y para reforzar lo dicho diremos que el grupo entre los 15 y los 30 años de edad en San Nicolás, es el 26 % del total de la población, mientras que como grupo más inmediato está el de 6 a 14 años (aunque es un grupo importante de población en todos los casos).

Hemos hablado anteriormente, del crecimiento producido por la migración. Este es un fenómeno típico de industrialización y, en el caso de San Nicolás se registra principalmente en las áreas de tipo obrero. Es así como en el período de los últimos cinco años las áreas IV, VIII y I han crecido en más del 25 % sólo con población migratoria; a su vez la población originaria de San Nicolás ha permanecido estacionaria. Quiere esto decir que el crecimiento vegetativo ha sido influido también por la población nueva. En cuanto al primer período (alrededor del año 1947) se produjo en las mismas áreas un aumento cercano al

(Continúa en la pág. 101)

## Distribución cuantitativa de obreros por jurisdicción

| Jurisdicción             | 1935           |       | 1946           |       | 1950           |       | 1954             |       |
|--------------------------|----------------|-------|----------------|-------|----------------|-------|------------------|-------|
|                          | Nº de Obreros  | %     | Nº de Obreros  | %     | Nº de Obreros  | %     | Nº de Obreros    | %     |
| Capital Federal .....    | 194.062        | 46,42 | 369.885        | 39,41 | 354.055        | 38,32 | 341.662          | 32,44 |
| Buenos Aires .....       | 107.756        | 25,76 | 284.358        | 30,30 | 315.290        | 34,12 | 352.543          | 33,47 |
| Catamarca .....          | 991            | 0,23  | 3.559          | 0,37  | 3.807          | 0,41  | 3.082            | 0,29  |
| Córdoba .....            | 18.029         | 4,31  | 42.814         | 4,56  | 39.088         | 4,23  | 58.122           | 5,51  |
| Corrientes .....         | 2.216          | 0,53  | 6.769          | 0,72  | 6.257          | 0,67  | 8.664            | 0,82  |
| Chaco .....              | 5.753          | 1,37  | 12.921         | 1,37  | 9.977          | 1,07  | 18.182           | 1,72  |
| Chubut .....             | 4.844          | 1,15  | 617            | 0,07  | 618            | 0,06  | 949              | 0,09  |
| Entre Ríos .....         | 6.951          | 1,66  | 16.283         | 1,73  | 14.932         | 1,61  | 20.541           | 1,95  |
| Formosa .....            | 449            | 0,10  | 1.957          | 0,20  | 1.475          | 0,15  | 2.875            | 0,27  |
| Jujuy .....              | 2.612          | 0,62  | 6.082          | 0,64  | 5.885          | 0,63  | 8.936            | 0,84  |
| La Pampa .....           | 1.306          | 0,31  | 3.663          | 0,39  | 2.885          | 0,31  | 3.284            | 0,31  |
| La Rioja .....           | 894            | 0,21  | 2.213          | 0,23  | 1.992          | 0,21  | 2.892            | 0,27  |
| Mendoza .....            | 8.666          | 2,07  | 23.133         | 2,46  | 20.584         | 2,22  | 23.292           | 2,21  |
| Misiones .....           | 985            | 0,23  | 4.273          | 0,45  | 3.933          | 0,42  | 6.184            | 0,58  |
| Neuquén .....            | 1.090          | 0,26  | 3.137          | 0,33  | 3.045          | 0,32  | 4.209            | 0,39  |
| Río Negro .....          | 854            | 0,20  | 3.689          | 0,39  | 3.185          | 0,34  | 4.492            | 0,42  |
| Salta .....              | 3.704          | 0,88  | 11.417         | 1,21  | 10.048         | 1,08  | 16.536           | 1,57  |
| Santa Cruz .....         | 65             | 0,01  | 546            | 0,05  | 1.427          | 0,15  | 2.197            | 0,20  |
| San Juan .....           | 2.788          | 0,66  | 5.883          | 0,62  | 5.055          | 0,54  | 8.427            | 0,80  |
| San Luis .....           | 1.463          | 0,34  | 4.546          | 0,48  | 2.391          | 0,25  | 7.404            | 0,70  |
| Santa Fe .....           | 40.270         | 9,63  | 86.850         | 9,25  | 77.795         | 8,42  | 98.546           | 8,02  |
| Sgo. del Estero .....    | 2.829          | 0,67  | 15.438         | 1,64  | 10.763         | 1,16  | 15.523           | 1,47  |
| Tucumán .....            | 9.149          | 2,18  | 19.758         | 2,10  | 21.406         | 2,31  | 35.449           | 3,36  |
| Tierra del Fuego .....   | 247            | 0,05  | 511            | 0,05  | 260            | 0,02  | 396              | 0,03  |
| Los Andes .....          | 47             | 0,01  | —              | —     | —              | —     | —                | —     |
| Comodoro Rivadavia ..... | —              | —     | 8.085          | 0,86  | 7.671          | 0,83  | 8.813            | 0,83  |
| <b>Totales .....</b>     | <b>418.020</b> |       | <b>938.387</b> |       | <b>923.824</b> |       | <b>1.053.200</b> |       |

Fuentes: Censos Industriales 1935 y 1950. Boletín Mensual de Estadística, enero 1959. IV Censo Gral. de la Nación. (Revista **Cemoati** - Nº 225 - diciembre 1959.)



## San Nicolás y los efectos sociales del desarrollo industrial urbano

(Viene de la pág. 59)

10 %. Entre la población migratoria predomina la de Buenos Aires, y luego la de Santa Fe, pero además como provincias migratorias secundarias pueden mencionarse a las de Corrientes y Entre Ríos (la zona circundante es la que provee la población). Esto es lo habitual en procesos de crecimiento industrial, pero cuando el mismo ha llegado a la saturación para el que el área circundante, generalmente agraria, ha sido despoblada, la población proviene de áreas más alejadas. En el caso de la Capital Federal, Santiago del Estero, Corrientes y también Santa Fe son provincias que surten constantemente de emigrantes.

Examinemos a renglón seguido algunos aspectos de la conducta observada por esos grupos. Es evidente que en lo que se llama la participación social (los medios por los cuales los integrantes del grupo se nuclean por contacto y acción social específicos) la población de San Nicolás no es particularmente activa. Es interesante comparar las áreas tradicionales (II y III) con el área que llamamos nueva —las áreas obreras—. En el área tradicional es más fácil encontrar elementos característicos institucionales, algunos de ellos antiguos. Pero en las áreas nuevas los elementos institucionales no abundan.

Las últimas son áreas en las cuales la organización está en un punto de duda, todavía no se ha llegado a una situación estable; esta característica también acompaña los períodos incipientes de industrialización, vale decir, que lo observado en San Nicolás no es un caso excepcional sino que, casi podríamos decir, es típico. En efecto, en las zonas industriales nuevas se produce una mezcla social tanto por origen, nivel de ocupación, migración, por roles familiares, por grupos de edades, de tal naturaleza que cualquier organización social existente tiende a ser borrada. Según algunos sociólogos, esto significaría la aparición de un tipo de situación mixta entre la organización incipiente y la desorganización existente; debe ser por lo tanto considerada como una situación social específica de cambio social en medios urbanos industrializados. Este aspecto tiene incidencia importante en cuanto a la urgencia de los medios de organización y de los programas sociales de previsión, porque como frecuentemente sucede y se observa en la historia del desarrollo industrial, el proceso suele ser acompañado de un crecimiento tan

intensivo que en breve plazo se entra en situaciones de desorganización social, es decir, de pérdida de instituciones y otros efectos que hacen que el cuerpo social como tal, prácticamente quede anulado. Dijimos sin embargo, al principio, que la industrialización en general tendía a crear situaciones cohesivas urbanas. Estas se producen por aumento del consumo y medios de participación.

Efectivamente, otra característica encontrada en San Nicolás es que en el área IV —que tomamos como tipo— y que es el área donde se encuentran los obreros estables, de salarios más altos y casi todos ellos especialistas dentro de la industria metalúrgica, los niveles y tipos de consumo presentan características peculiares, como una tendencia muy marcada al consumo de artículos especiales o de lujo; incluso la posesión de algunos objetos adquiere un valor de prestigio y su adquisición asigna al usuario cierta categoría. Tal el caso del uso de relojes de oro. Esa elevación del estándar de vida cuyo símbolo anecdótico y pintoresco puede ser el de los relojes de oro (acompañado de numerosos ar-

tículos de confort doméstico y hábitos más complejos) hace que la cohesión urbana encuentre un plano material donde manifestarse. Esta cohesión, a partir del momento en que se cuenta con un estándar económico alto, da lugar a una programación económica y a una organización de servicios de bienes.

Es interesante también, en un estudio paralelo que efectuamos sobre el tema de la vivienda, la comprobación de que, preferentemente en las zonas nuevas (obreras), es marcado el interés por una vivienda mejor, en oposición a la zona tradicional con preferencia por el tipo de vivienda existente, con todos sus defectos, que son señalados por los ocupantes. Es decir que en las áreas nuevas hay menos adhesión a los valores materiales tradicionales y mucho mayor a los valores nuevos reflejados en la vivienda. Algo similar se observó en lo referente a cambios de jerarquía y tipos de ocupación en la misma clase social. Esto indicaría una cierta aspiración de movilidad dentro del plano de la estratificación social.

Entonces, la posibilidad que debe bus-

## iprevéngase.!!

Vd. puede colocar a salvo sus intereses eliminando riesgos e imprevisiones. Solicite una consulta.

## incendios transportes

Marítimos - Fluviales - Terrestres - Aéreos

### LA DEFENSA

COMPANIA ARGENTINA DE SEGUROS GENERALES S. A.

Capital autorizado: M\$N. 3.000.000

Suscripto: 1.800.000 Realizado: 1.800.000

MORENO 1379 - Tel. 38-2031/0499 - BUENOS AIRES



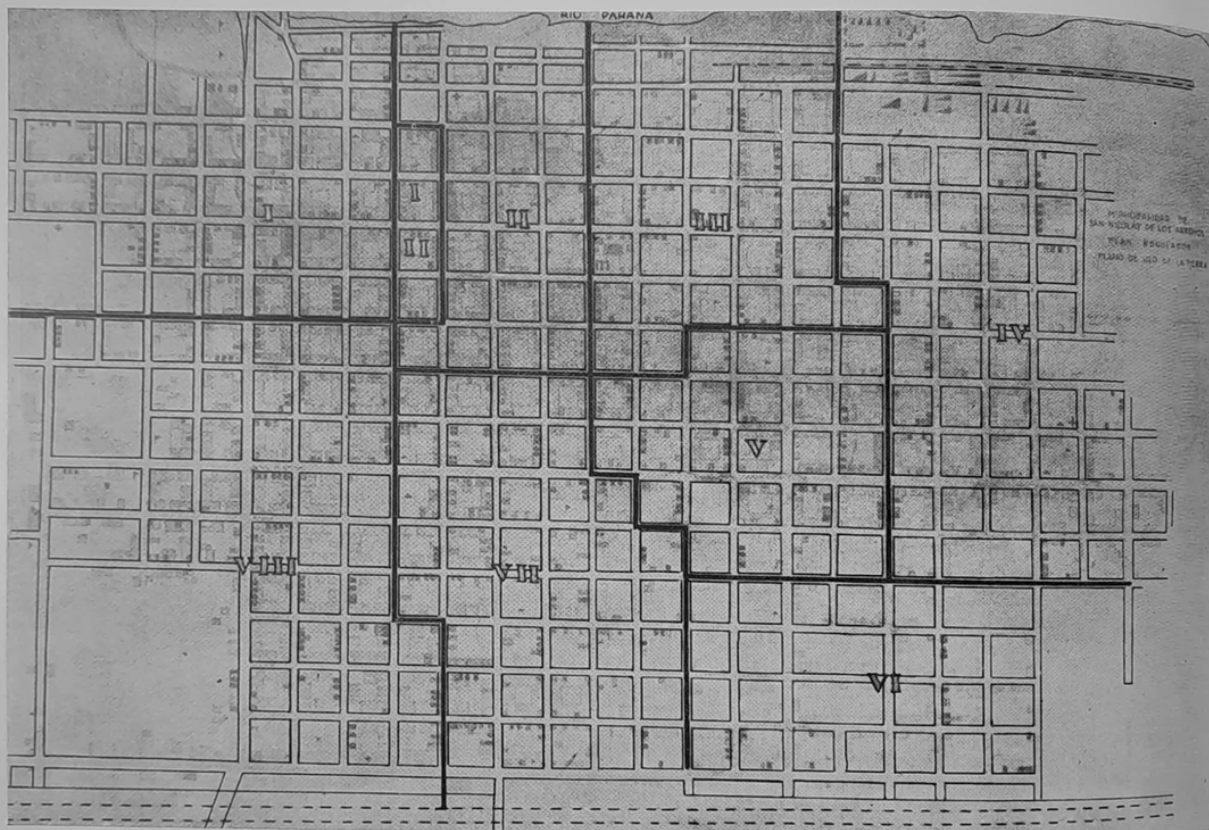
carse en un área industrial de desarrollo creciente es una integración en medios de tal nivel que esa cohesión encuentre desde el principio un plano material dentro del cual pueda estar canalizada y desarrollada intensivamente, a través de la movilidad social. Al respecto, es característico el ejemplo de otras comunidades industriales nuevas —surgidas dentro del último decenio— como algunas regiones de Inglaterra, Canadá y el sur de Francia. Allí la presencia o la ausencia de facilidades materiales a la población para su desarrollo ha impedido o favorecido, según el caso, el crecimiento del grupo urbano y la pre-

sencia de factores conflictivos o no, en la cohesión del grupo, lo que a su vez es necesario a la estabilidad del mismo.

Como aspecto final, entonces, podemos decir que la cohesión de la comunidad está ligada estrechamente a la participación social. Para que esta última tenga lugar, es imprescindible la presencia de medios materiales económicos que puedan brindar una programación adecuada. Por lo tanto, la simple presencia de la industria de ninguna manera puede significar una modificación social urbana importante y positiva. Es sólo el canal imprescin-

dible pero de ningún modo la solución. Debe siempre estar acompañada de instrumentos de desarrollo.

Hemos tratado de mostrar en algunas someras observaciones referentes a San Nicolás la realidad de este fenómeno. Por lo tanto generalizando, podemos decir que la aplicación de un planeamiento integral tenderá a cubrir y a solucionar los problemas conexos al proceso de industrialización incipiente que hemos señalado para la formación de una comunidad socialmente orgánica, base en todos los casos de relaciones sociales y laborales beneficiosas. ≠



#### a propósito de Igor Strawinsky

(Viene de la pág. 66)

lo, los ejemplos más esquemáticos, como el final de la **Deuxième Cantate** y el segundo movimiento del **Quatour à cordes op. 28**, si el esfuerzo inaudito que significa esta producción tardía de Strawinsky no impusiera como mínimo un relativo respeto.

No puedo dejar de recurrir a una paradoja para concluir mis reflexiones

sobre Strawinsky: el compositor que más se rebeló contra el humanismo en la música, constituye un ejemplo moral. Jamás se comprometió con la industria cultural, del cine o de cualquier otro tipo, sino que por el contrario, sus **pastiches** de música ligera son una crítica burlona. Además, ha tenido el valor de reconocer que las tendencias que siguió durante décadas fueron erróneas. Actualmente se dedica a lo que ningún otro compositor de cierta edad ha tenido la

fuerza de hacer: sigue la producción musical de los más jóvenes y se orienta por ella. Aún no se ha dicho la última palabra sobre Strawinsky, puesto que sigue componiendo. Puede ser que aún descubra lo que madura actualmente en Estados Unidos, país que eligió como residencia cuando el fascismo amenazaba Europa y donde vive. Es decir: John Cage. Algunas páginas de su **Poétique Musicale** llevan casi ahí. ≠

Goldemberg, Jorge. «Presentación y Defensa de la Arquitectura Fantástica». Summa, nº 2 (octubre 1963): 85-97.



## summa

Revista  
de  
arquitectura  
tecnología  
y  
diseño

número 2 octubre 1963

### Índice

|      |     |                                                                                       |
|------|-----|---------------------------------------------------------------------------------------|
| pág. | 24  | Tres obras en la Argentina                                                            |
|      | 25  | Hosteria San Javier, Misiones.                                                        |
|      | 39  | Casa de Gobierno de la Pampa.                                                         |
|      | 50  | Escuela Anastasio Escudero, Rosario.                                                  |
|      | 57  | Tres proyectos                                                                        |
|      | 57  | Iglesia de Venado Tuerto.                                                             |
|      | 63  | Cementerio en Mar del Plata.                                                          |
|      | 69  | Monumento a Batlle y Ordóñez.                                                         |
|      | 77  | La arquitectura expresionista.                                                        |
|      | 83  | Reyner Banham<br>Justo J. Solsona, arq.                                               |
|      | 85  | Jorge J. Goldemberg, arq.                                                             |
|      | 98  | Arquitectura: año 1963.                                                               |
|      | 100 | Presentación y defensa de la<br>arquitectura fantástica.                              |
|      | 101 | Plan urbanístico de la zona centro<br>de Buenos Aires.                                |
|      | 103 | Diseño industrial, Argentina 1963.                                                    |
|      | 106 | Primera Exposición Internacional de<br>Diseño Industrial.                             |
|      | 108 | Diseño Industrial, Misha Black y un<br>seminario.                                     |
|      | 109 | Seminario Tapiovaara.                                                                 |
|      | 110 | Impresiones acerca del seminario<br>de Tapiovaara.                                    |
|      | 111 | Comentario sobre el seminario de<br>Ilmari Tapiovaara.                                |
|      | 116 | Seminario Tapiovaara.                                                                 |
|      | 122 | Aspectos del diseño.                                                                  |
|      | 124 | Diseños de muebles contemporáneos<br>argentinos.                                      |
|      | 125 | Diseño industrial: una nueva plancha.                                                 |
|      | 129 | Nuevo calefactor a gas.                                                               |
|      | 132 | ¿Diseño industrial argentino?                                                         |
|      | 134 | Artes visuales - Nueva tendencia.                                                     |
|      | 135 | Noticias.                                                                             |
|      | 136 | Cartas a la Redacción.                                                                |
|      | 145 | Concurso de anteproyectos para el<br>Centro Cívico del Partido de<br>Tres de Febrero. |
|      | 147 | Comentarios bibliográficos.                                                           |
|      | 148 | Revista de revistas.                                                                  |
|      |     | Boletín bibliográfico.                                                                |
|      |     | Noticias biográficas                                                                  |

## Presentación y Defensa de la Arquitectura Fantástica

### Fantastic Architecture: Presentation and Defense

### Présentation et défense de l'Architecture Fantastique

Jorge J. Goldemberg, arq.

Es lamentable, al menos para un propósito de ubicación del tema, tener que comenzar por hablar de la "arquitectura fantástica" y no del devenir de las corrientes arquitectónicas, pues se insinúa una probable confusión que creo prudente aclarar.

Evidentemente, al evaluar los críticos 40 años de arquitectura más o menos moderna, han hallado extraños residuos laterales, indefinibles e inalineables en escuelas, sólo vinculada entre sí por su gran vuelo imaginativo, una peculiar coherencia y fuerza formal y el hecho de que en su gran mayoría son proyectos no contruidos. Tal vez por exclusión, los han agrupados en publicaciones recientes bajo el nombre de "arquitectura fantástica", por oposición a la "arquitectura real", esta última en un harto comentado callejón sin salida.<sup>1</sup>

Desde los dibujos de Sant'Elia y Erich Mendelsohn, hasta Tange y Soleri, se ha reunido una notable pléyade de obras y se dice que son, si no una salida, por lo menos un fenómeno a estudiar. Canto a la expresión individualista que sustituirá a la arquitectura funcional, ¿es la llamada "arquitectura fantástica", una realidad pujante, con futuro? ¿Tiene en sí algún significado programático? ¿Es una mera curiosidad de torre de marfil, producto de la crisis social actual?

Me propongo demostrar que la "arquitectura fantástica" (resulta imposible quitarle las comillas a denominación tan inoportuna) es sólo la etapa inicial de una evolución nueva y distinta, con largas raíces históricas y resultado de un proceso social de creación y desarrollo técnico.

Para los que no creemos en la persistencia indefinida de la arquitectura racionalista de los años 1920 - 1950, la aparición de formas no canonizadas en dicha corriente no es un fenómeno ni nuevo ni súbito. Es un desarrollo paralelo y constante de la arquitectura en nuestro siglo y en todas las épocas históricas, sin por ello llegar a formar un cuerpo coherente y homogéneo.

Esta es, pues, la probable confusión antes aludida: la "arquitectura fantástica" no es un fenómeno particular, sino la activación, el punto de arranque de procesos culturales posteriores; es un fenómeno generalizador. Mi objetivo verdadero en este artículo es intentar predecir el carácter generalizador, el sentido de futuro que puede llevar implícita cierta arquitectura actual no estilística (o sea la que evade los patrones conceptuales de 1920 - 1950).

No intentaré definirla. Creo que puede construirse una teoría sin definiciones estrictas a priori. La "arquitectura fantástica" es un campo indeterminado, y, como dijera Einstein, lo existente indeterminado puede ser probado éticamente (por la ley de la verdad lógica de aceptación y rechazo). En cambio, intentaré ubicarla por su trayectoria histórica a través de algunos ejemplos elocuentes.

<sup>1</sup> El nombre de "fantástica" que se da a esta arquitectura expresa una cierta crítica. Vale decir, arquitectura que no existe en la realidad. El producto de la magia, los sueños, en fin, la fantasía, ese humano artificio escapistista que sólo surge en los mecanismos de la imaginación y no responde a necesidades concretas. Esperemos que en el ínterin algún crítico invente un nombre más adecuado.



## Breve historia en ejemplos

Es manifiesto que a lo largo de muchos estilos han aparecido en la historia variaciones bruscas del gusto dominante, exploraciones en un territorio estético hasta ese momento desconocido. Admitido ese carácter exploratorio, se justifica que sean formulaciones a veces incompletas, en tanto que están tratando de encontrar términos o lenguajes distintos. A veces aparecen como la formulación ultra-refinada y modificada de un estilo.<sup>2</sup>

No historiaré todos los casos, porque serían innumerables las fantasías arquitectónicas oponiéndose a un estilo dominante. Me detendré en cambio en varios ejemplos del pasado para, apoyado en ellos, aproximarme a la definición de la "arquitectura fantástica", ya que los ejemplos escueto aclararán más el asunto que la abundancia de variedades actuales. Así podría citarse la creación del manierismo luego del Renacimiento y el rococó dentro del barroco, para hablar de dos periodos típicos.

Comenzando por la escalera de la Biblioteca Laurenciana de Miguel Angel (presentado siempre como ejemplo manierista), no supone una ruptura formal del estilo del Renacimiento; es en realidad la reordenación de sus elementos en un orden ilógico para el sistema renacentista. Así, las enormes pilastras que no sostienen nada, los escalones derramándose en un fantástico derroche de formas libres, etc. Hay un constante esfuerzo de llegar al absurdo utilizando elementos conocidos. A esto se agrega la búsqueda de contradicciones formales de un estilo, llevada con una lógica y sistema rigurosos y nuevos, que involucren la totalidad del espacio tratado.

Tal vez el ejemplo (llamado rococó) de Vierzehnheiligen de Balthasar Neumann sea aún más perceptible a fuer de ser una obra más libre e imaginativa. El tratamiento del espacio como una sabia y matemáticamente calculada caverna luminosa, producida por la superposición en el espacio de elipsoides tridimensionales constituidos por series de arcos neoclásicos y ojivales, revela el mismo afán de Miguel Angel, vale decir usar elementos de un estilo conocido, pero dispuestos en una lógica que no es propia de este estilo y que lo contradice. En ambos casos, tanto Miguel Angel como Neumann crean un espacio perceptual inubicable e indefinible. No existe espacio manierista o barroco que se les compare, por más complejo que sea, porque ninguno como estos dos geniales arquitectos pudo poner en cada obra una coherencia ordenada tal, que sugiriera la multiplicidad de interrelaciones espaciales y técnicas propias de la arquitectura actual.

Incidentalmente, conviene aclarar que el barroco, o sea la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, o lo que D'Ors llama "barroco",<sup>3</sup> no es un antecedente o justificación necesaria de la "arquitectura fantástica". Lo fantástico rehuye la clasificación. Lo barroco, dentro de su aparente libertad, es canónico y estilístico. Digo esto como advertencia frente a ciertas corrientes actuales que sólo pretenden renovar el barroco con formas modernas. Si me detengo más en este estilo, es por su utilidad de tesis y su correspondencia con algunas situaciones urbanísticas actuales.

Pese a mediar dos siglos entre Miguel Angel y Neumann, en ambos se nota un mismo esfuerzo que en el transcurso del tiempo tiende a acentuarse hasta llegar al estado eclíptico actual.

Crean un lenguaje propio a la obra en sí, no codificable en términos de un formulario de situaciones repetibles (y por lo tanto, fuera del estilo de la época) que es a la vez lo suficientemente ordenado como para ser, sí, formulizado al establecer las relaciones internas de la obra (coherencia estética y estética propia y que tiene la deliberación suficiente como para sustraer al espectador al mundo perceptivo así creado). En Neumann se agrega un hecho más, que la coloca, por primera vez en la historia, directamente en la problemática actual: crear ese mundo perceptivo para responder eficazmente a una necesidad social de masas conforme a la nueva iglesia reformada.<sup>4</sup>

Desde mi punto de vista, en los periodos históricos, estas dos obras son las que presienten más de cerca a nosotros la "arquitectura fantástica", y deben ser incluidas conceptualmente en ella.

Podríamos entonces arriesgar una primera generalización y decir que la "arquitectura fantástica" se precisa como fuera del estilo dominante, provista de una coherencia y estética propias de cada obra, no repetibles, y dotada de situaciones perceptuales que se adapten funcionalmente a un hecho social. (No en vano, los mejores ejemplos contemporáneos de "arquitectura fantástica" son urbanizaciones, obras destinadas a masas.)

Mencionaré ahora a Ledoux. Este arquitecto francés del siglo XVIII trató de ir más allá y extravasando su estilo originario —el rococó— comenzó a descubrir, no sólo el funcionalismo, sino la arquitectura de formas simples y directas. Tal su caso, incluida en una esfera perfecta. Este edificio ha sido señalado como precedente histórico para sus respectivas escuelas, por Le Corbusier (funcionalismo, International Style), Wright (neoprimismo, organicismo) y por algunos teóricos de la "arquitectura fantástica".

Es de explicar que escuelas opuestas puedan atribuirse el mismo antecedente. Creo que la obra de Ledoux es indefinida, donde, sin una ordenación determinada, coexisten varios proto-lenguajes formales y estructurales. A arquitecturas del tipo de la de Ledoux, podríamos llamarlas "caprichos".

Nadie definió el capricho estético mejor que Francisco Goya y Lucientes. En carta a un amigo, decía, refiriéndose a "Los Caprichos" (fantasía romántica, mezcla de lo macabro y erótico): "...los llamo así porque no puede existir ningún nombre para ellos. No son arte ni estilo; no entran en ninguna academia; son restos incompletos de mi fantasía y mis sueños, el aroma de mis vísceras. Sólo con lo que conozco, lo que odio y lo que deseo he construido un mundo"....

"Restos incompletos de una fantasía". Una visión sin símbolo, el azar de una forma, he aquí los componentes del capricho

<sup>2</sup> Pero en todos los casos me refiero a concepciones visual y materialmente distintas, bien separadas de obras contemporáneas a ellas.

<sup>3</sup> Para D'Ors, en cada época se suceden un estilo —"clásico"— y una fase siguiente de ese mismo estilo, más recargada y compleja —"barroco".

<sup>4</sup> En efecto, la Iglesia de la Contrarreforma trata de acercarse al creyente con una comunicación más directa y humana, de carácter vivencial-profundo. O sea, la iglesia para multitudes, planta central, carencia de un lugar dominante, etc. La gran caverna luminosa de Vierzehnheiligen no está hecha como una casa de santos, sino como un espacio de orar para hombres.



estético. No lo señala peyorativamente. Se atribuye a la "arquitectura fantástica" el capricho, ese elemento atrabiliario y perturbador por sus implicaciones. Creo que el capricho ha sido otra constante secundaria de los estilos históricos, diferente de la "arquitectura fantástica" por cuanto no expresa una ordenación propia y nueva y, aún más, no formula una estética precisa.

Como último ejemplo y pasando al espacio urbano, citaré la Acrópolis de Atenas. No me refiero a los edificios, sino al recinto en su conjunto en la época de su apogeo. Pese al ordenamiento de vistas, la modulación de distancias métricas y el rigor estilístico del Partenón —ejemplo de perfección de estilo por antonomasia—, la Acrópolis se presenta como un espacio irregular, donde audazmente, al distanciamiento sabio y la oposición de grillas transparentes y verticales de columnas se oponen, negándolas, volúmenes opacos fuera de eje (los Propileos), edificios de varias bandas horizontales (el Erecteyon) y a esto se suma un escandido de monumentos colosales que destruyen la escala del hombre (dada por sutiles desplazamientos de plintos y escaleras). A esto se agrega el casi surrealista efecto de la Nikké Aptera, gran monumento cuya plataforma es en realidad un edificio que por su volumen domina todo el conjunto.

Para encontrar una combinación de espacios urbanos tan compleja y contradictoria del estilo, pese a estar en él, tenemos que llegar 2.300 años después, al espacio urbano del Centro de Gobierno de Brasilia donde —salvando distancias y por qué no decirlo, jerarquías— se reproduce una situación parecida entre la gigantesca araña de la Catedral, los dos Palacios (Alvorada y Tribunales), el Palacio Legislativo y el Museo, en una superficie que aparece perceptualmente igual aunque métricamente mayor que el precedente histórico ateniense.

Pese a que la Acrópolis descrita es el resultado de una acumulación de épocas anteriores, cada arquitecto no agregó su parte al azar, sino siguiendo algún plan emergente del espacio que se venía configurando. En cambio, en Brasilia el mismo efecto ha sido obtenido con deliberación y construido de una sola vez.

En ambos casos, el propósito es más limitado que el anterior de "capricho estético". Convengamos en llamarlo "casualidad fantástica". Es decir, aquello en donde un efecto inesperado surge de una acumulación de situaciones sin un plan preciso. No es un fin, sino una consecuencia.

Cabe ahora mencionar un fenómeno tanto histórico como presente, dado por la arquitectura popular de diversas regiones europeas y del Oriente.

Los escasos ejemplos góticos y renacentistas de algunas aldeas alemanas e italianas presentan (tal vez con más calidad que los grandes ejemplos de los textos) formas en nada similares al estilo de su época. Son harto casuales, ya que son el producto de una estética ingenua (y muy bella); no obedecen a otro plan que el dictado por la necesidad de agregar nuevas funciones en edificios existentes o la adaptación con recursos modestos a situaciones climáticas rigurosas. Con frecuencia esto resulta en formas sorpresivamente modernas con una adaptación plástico-funcional muy audaz.

Dicha arquitectura persiste hoy en edificios domésticos de Europa Central (especialmente Grecia), sur de Italia, Cercano

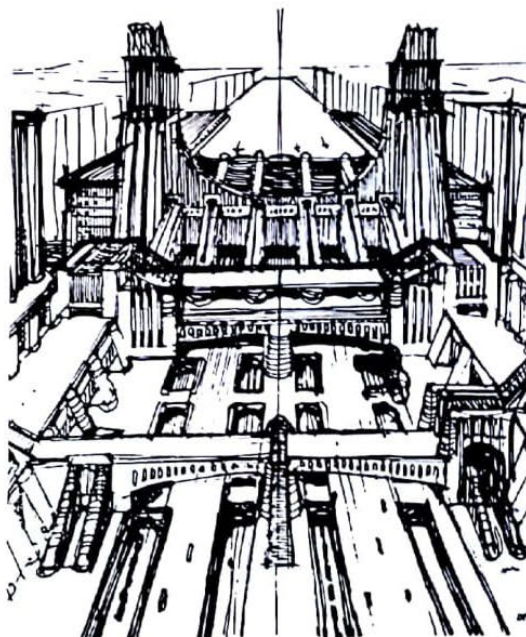


Escalera de Miguel Angel.  
Michelangelo's staircase.  
L'escalier de Michelange.



Balthasar Neuman, iglesia de  
Vierzehnheiligen: lo fantástico es  
racionalizado.  
Balthasar Neuman: Vierzehnheiligen  
church: the fantastic is rationalized.  
Balthasar Neuman, église de  
Vierzehnheiligen: le fantastique est  
rationalisé.

San't Elia. Visiones premonitórias.  
San't Elia. Premonitory visions.  
San't Elia. Visions prémonitoires.





Oriente, etc. Este fenómeno es bien conocido para seguir detallándolo. Sólo diré que su estética es infusa, lo que da lugar a que se la suponga como ejemplo de diversas escuelas, dada su inmarcesible perfección.<sup>5</sup>

Mucha de esta arquitectura se atribuye a la "arquitectura fantástica". Creo que es solo una coincidencia. Ninguna de las importantes figuras actuales de la "arquitectura fantástica" ni sus padres directos de comienzos de siglo se apoyaron en ella.<sup>6</sup>

No obstante, dado el peso que se le atribuye, debe ser mencionada aquí y llamaré a la arquitectura derivada de ella, "folklorismo fantástico". Es una arquitectura casual, producto del azar formal y con reminiscencias regionales.

Antes de pasar al período contemporáneo y a una ulterior profundización del tema, podría resumirse la aparición de formas no estilísticas en cuatro grupos. Se encuentran así, siguiendo nuestros ejemplos en grado decreciente:

1º "Arquitectura fantástica" dada por su totalidad, coherencia estética propia, espacio perceptual y relación social con concepción de masas.

2º "Capricho fantástico", versión incompleta, donde no se define una estética precisa, compuesto de elementos sólo ligados parcialmente entre sí.

3º "Casualidad fantástica", arquitectura creada por yuxtaposición accidental.

4º "Folklorismo fantástico", formas de origen folklórico e interpretadas espacialmente.

Deseo señalar que los casos 2º y 4º no se mencionan con connotaciones despectivas sino que por el contrario, se reconoce en ellos a creaciones de gran fuerza y brillo estético, pero incompletos desde el punto de vista de este artículo.

Hasta aquí he tratado de demostrar, aunque muy ligeramente, el largo abolengo de la "arquitectura fantástica" y que por lo tanto no es una invención de este siglo. De paso, se ha podido dar una categorización definitiva del tema.

Sería fácil señalar cómo a partir de mediados del siglo XVIII, en Oriente y Occidente, aparecen en orden progresivamente creciente, obras o partes de obras fantásticas (en las cuatro clasificaciones vistas).

El siglo XIX podría ser mencionada como un "vacío arquitectónico" si en él se buscaran estilos, pues la abundancia de revivalismos historicistas y eclecticismos es enorme.

Si bien el funcionalismo llenó este vacío en los 50 años siguientes, con una doctrina sólida, coherente y eficaz, desde

el punto de vista de la "arquitectura fantástica" tendríamos que retroceder a las ideas de diversas figuras del siglo XIX para hallar sus ascendientes directos. Esta filiación es tanto más perceptible, cuanto que, por su actitud como por sus obras, algunos arquitectos fantásticos actuales (como Paolo Soleri) mantienen una actitud profesional vital definitivamente romántica, tal como era la ideología estética dominante del siglo XIX.

A comienzos de este siglo, con el futurismo y el expresionismo, este desorden creador toma una forma doctrinaria que formaliza por primera vez "la arquitectura fantástica" moderna.

Si se dijera que el eclecticismo del siglo XIX es el abuelo, el futurismo y expresionismo son los padres de la "arquitectura fantástica" actual. Las perturbadas visiones de los artistas de esos movimientos atravesaron en silencio el período funcionalista para aparecer hoy radicalmente transformadas.

Pero así como el hijo suele negar al padre, la "arquitectura fantástica" actual no debe verse como una repetición tecnificada o intento de materialización de sus precedentes. Si bien los planteamientos para una sociedad concreta de masas hacen su aparición expresa en estos movimientos —enraizados en los grandes conflictos sociales europeos de 1910-1920— también aparece el énfasis en lo singular, individual y de comunicación angustiada del individuo, la "expresión". Su consecuencia es la idealización fantástica, cargada de símbolos y alusiones representativas.<sup>7</sup>

Pero no bien la sociedad occidental se estabilizó, estos temas casi figurativos desaparecieron y sólo quedó declarada la libertad de forma del funcionalismo y el ceñimiento del binomio forma-función. Es sintomático que los audaces dibujos de Sant'Elia murieran con él en una trinchera de 1914-18 y los de Mendelsohn nacieran en otra. En medio de la destrucción física y social resurgió la soledad del artista y la necesidad desesperada de crear formas en oposición a un medio adocenado o perturbado.

Si bien sólo existe menos de una docena de ejemplos valiosos construidos y muchos proyectos, es evidente que lo que antes se definió como "arquitectura fantástica" está ya dado: las obras están fuera del eclecticismo adocenado y los pequeños movimientos seudomodernistas de principios de siglo (no estilismo). Son concepciones estéticas totalitarias, ya que se montan complejas estructuras alrededor de una única idea estética (propia y flexible). Por último, hay un espacio perceptivo muy definido, énfasis de la línea para llevar direcciones, concentración del espacio interior en puntos focales, figuración del tema, etc., y una manifiesta referencia a la social, romántica e ingenua pero avanzada: los proyectos y dibujos —temas elegidos libremente por sus autores— son fábricas, teatros, casas comunales. Hay una preocupación por responder a las necesidades de un medio social que se transforma.

Pero tal plástica surge esencialmente de una reacción al

5 Es así como la Catedral de Nykanos (Mar Egeo) aparece en los cuadernos de viajes de Le Corbusier y es admirada por Wright (su oponente estético) y sus seguidores.

6 Los expresionistas, por ejemplo, sólo la mencionan a través de los comentarios de viaje de Bruno Taut, quien sólo se propuso analizar el sentido funcionalista espontáneo de diversas regiones, y Mendelsohn mismo solamente se refiere a la arquitectura folklórica como ejemplo de la relación forma-función.

7 Las ciudades con respecto de "diques" de Sant'Elia; la fábrica de óptica en cuya planta hay "dos ojos" de Mendelsohn —según lo dijera él mismo—; su fábrica de Luckenwalde donde los techos picudos "expresan" los altos motores y cintas, etc.



ambiente y se dice, con mayor o menor grado de admisión, que la actual "arquitectura fantástica" es también una reacción a un medio enrarecido por bruscos cambios sociales e intelectuales, como el contemporáneo.

Las razones se suelen presentar así:

1  
**Sociales:** desocupación tecnológica y frustración del arquitecto moderno para huir de lo comercial, y realizar grandes expresiones artísticas.

2  
**Profesionales:** el agotamiento de las re combinaciones formales del funcionalismo, harta ejemplificadas en la arquitectura moderna americana.

3  
**Doctrinarias:** la progresiva desaparición de los Grandes Maestros y la ausencia de reemplazantes orientadores con la consecuente confusión.

4  
**Intelectuales:** La necesidad de explorar al azar fórmulas nuevas, mediante el artificio de combinaciones inauditas, libradas de rigores funcionalistas, a la espera de dar con algún replanteo útil.

5  
**Psicológicas:** el simple y humano acto de patricular constantemente nuevas áreas por cansancio de la permanencia de las actuales.

En resumen: frente a una crisis profesional total, se buscarían escapismos imaginativos.

Probablemente existan más argumentos. Creo que todos son válidos e inútiles como explicación. Estas son las circunstancias actuales en que se da el quehacer arquitectónico, y no se menciona lo principal: la incapacidad al límite de la actual sociedad para producir verdaderas formas útiles que se adecúen a ella; la impotencia capitalista de conquistar socialmente la vivienda (en economía se la llama "bien de consumo", o sea, no imprescindible), etc.

Pero las circunstancias son sólo las condiciones de las situaciones, nunca su causa. Una misma causa, en circunstancias distintas da resultados distintos, como lo prueban todos los grandes movimientos culturales europeos si se los examina país a país. Admitidas, pues, las circunstancias queda por examinar la causa.

## Explicación y defensa

Hasta aquí hice un intento de apología histórica de la "arquitectura fantástica". Permítaseme pasar a su explicación y defensa.

Insisto en que la causa de la actual eclosión de proyectos fantásticos no está dada como reacción o respuesta a un medio hostil atascado. Por eso, si las circunstancias en que aparecieron el expresionismo y futurismo pueden convertirse en su causa y motor, ya que trasmutaron en estética los conflictos sociales, tal planteo no es repetible hoy, aplicado a la arquitectura.

Creo que en el caso contemporáneo, las causas que motivan la aparición de la actual "arquitectura fantástica" deben hallarse en una maduración propia del funcionalismo y su ulterior extravasamiento.

Aún más, desde un punto de vista personal, diría que la "arquitectura fantástica" no existe como corriente paralela, como movimiento distinto, sino que es una prolongación evolutiva natural del funcionalismo y lo incluye doctrinariamente.

Proyectos actuales importantes, como la urbanización para la rada de Tokio, de Tange, empiezan a ser nuevos a partir del momento en que se descubre que, además de reunir los requisitos de una obra fantástica (vistas antes), tienen una resolución funcional completa y reproponen una organización distinta a través de una muy audaz arquitectura.

Se dirá entonces que si se plantea una exigencia funcional, es probable que muchas obras reputadas como fantásticas, pero no funcionales, queden fuera del tema. Esto no sucede así.

Lo realmente nuevo de la arquitectura fantástica es que incluye la magia como función nueva, la emoción estética intensa, como condicionante espacial (de ahí que se diera antes, entre los elementos definitivos de esa arquitectura, la creación de espacios perceptivos). Algunos proyectos responden casi exclusivamente a ese criterio. Así, el "Merzbau", rara habitación construida por el pintor Schwitters, en Inglaterra, basado en ideas dadaístas, es un fabuloso ensamble de cubos en las tres dimensiones. No es un espacio funcionalmente habitable aunque sí lo es emotivamente, dada la maravillosa plasticidad del conjunto.

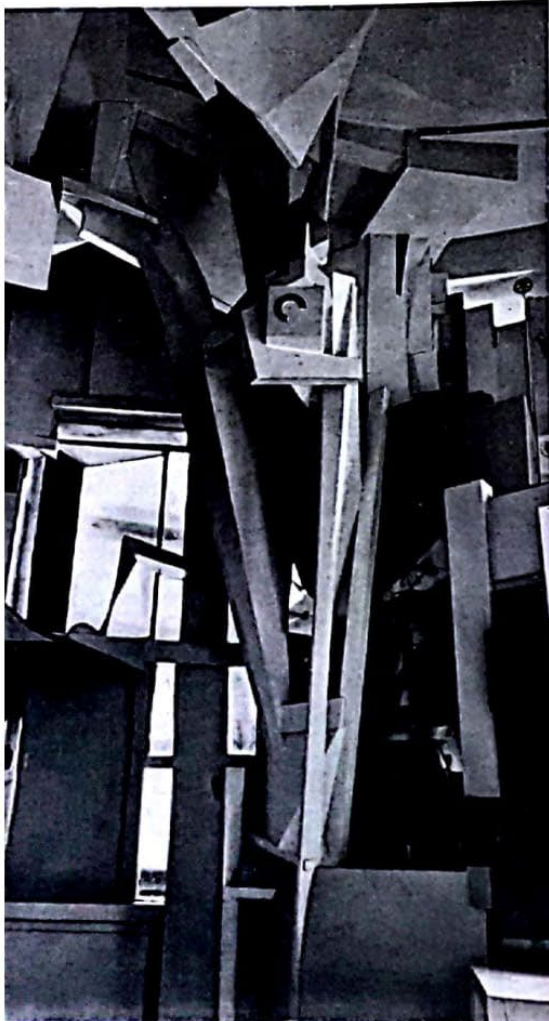
En el orden de la perceptividad plástica como único elemento para estructurar arquitecturas fantásticas existen numerosos ejemplos, de los que sólo citaré los proyectos de los hermanos Luckhardt (de origen expresionista) y algunos interiores de E. Castiglioni. No es raro encontrar en proyectos de este género signos evidentes de arbitrariedad.

Sugiero que no se considere fantástica a cualquier construcción por el solo hecho de no ser estilística. También tiene que ser esencialmente arquitectónica en el sentido literal del término. La sola aparición del azar formal o de algún elemento raro no define ningún edificio, del mismo modo que un chalet rococó con ventanas opaisadas no se llamaría por esa razón funcionalista. Diría que es, en cualquier época y término, un objeto casual sin finalidad, pues sólo es característico aquello que explícita o implícitamente contiene elementos precisos de una cultura.<sup>8</sup>

Lo único que nos aproxima a obras tan arbitrarias es el ser intuiciones pre-lógicas de un fenómeno. Poseen sólo el atractivo y la magia que nos padrian inspirar formas caprichosas de la naturaleza. A veces, son únicamente "tours de force" de imaginación incontrolada.

Teniendo en consideración lo que antecede pienso que para el

8 Esta última notación puede ser útil al hablar de "arquitectura fantástica" ya que los críticos, en especial los autores del libro "Phantastische Architektur" Conrads y Sperlich, incluyen numerosas obras que por lo dicho no pueden reputarse de fantásticas.



futuro lo valioso debiera ser la lógica estética fantástica y no la mera imaginaria.

Pero debe respetarse y considerarse en obras como la de los Luckhardt, su carácter de premoniciones limitadas y sobre todo, el que aporten a la arquitectura la dimensión literaria de lo fantástico no racional, que los surrealistas supieron explotar con tanto acierto.

Se hace a esta altura evidente que al hablar de "arquitectura fantástica" (dentro de las cuatro clasificaciones vistas antes) se impone una selección y ciertas exclusiones.

La primera exclusión es la vista, o sea, las premoniciones plásticas (justificables en el pasado inmediato e inadmisibles hoy).

La segunda exclusión sería la de obras principalmente sensacionalistas. Es evidente que lo nuevo, y en nuestro caso, la ordenación de percepciones espaciales inesperadas tiene que causar una impresión intensa. Creo que lo sensacional no es igual a lo fantástico y en todo caso puede ser un aditamento emergente, pero no la razón de ser de la arquitectura.

El capítulo de la "seudo-arquitectura-fantástica-sensacionalista" está ocupado en su casi totalidad por Bruce Goff, arquitecto autodidacta norteamericano, de Oklahoma City. Goff, que preocupa a la crítica actual, tiene por clientes en su mayoría a los millonarios del petróleo y trabaja como el arquitecto del siglo XVIII para satisfacer el egotismo de sus clientes.

Sus obras son una acumulación de efectos decorativos, como podrían serlo los escenarios de un film moderno en cinemascopé. Las viviendas están resueltas funcionalmente con el mismo grado de abuso.

Cabe repetir acerca de Goff que la "arquitectura fantástica" existe sólo cuando también repropone o sintetiza funciones. Es en realidad una síntesis, sobre nuevas bases, de forma-función-percepción-sociedad. Valga este recordatorio para los probables epígonos de Goff.

La tercera exclusión correspondería a dos figuras enormes e irremediablemente históricas: Gaudí y Wright.

Creo que Gaudí es un precursor, el mejor premonitor de la "arquitectura fantástica" (priva en él la cuarta clasificación: folklorismo fantástico). Gaudí pareciera ser el resultado originalísimo de la decoración Art-Nouveau exacerbada, un funcionalismo crudo y neto (resuelto con especial brillo en sus casas de departamentos), supervivencias regionales catalanas (de las que extrae la fuerza decorativa del mosaico y los colores primarios) y del Lejano Oriente (en esa época, la "Japonnaiserie" y la "Chinoiserie" estaban de moda). Todo esto aparece mezclado con una argamasa imaginativa más allá del adjetivo. Pero sus obras son mezclas y experimentos incompletos. Este personaje no cabe en ninguna escuela. Es una doctrina arquitectónica en sí, sin seguidores.

Algo similar diría de Wright, sobre quien no me extiendo dada la cantidad y calidad de su obra. Wright nunca superó la fantasía romántica y el afán telúrico whitmanesco que lo alejan del espíritu social de los constructores de este siglo. Es por ello que probablemente permanezca como una figura aislada (con escasos seguidores), de dimensiones geniales como





Bruce Goff. La arquitectura fantástica  
en cinemascopio.  
Bruce Goff. Fantastic architecture in  
cinemascopio.  
Bruce Goff. L'architecture fantastique  
en cinemascopio.

Gaudí. Un maestro singular.  
Gaudí. A unique master.  
Gaudí. Un maître unique.

Merzbau, de Schwitters. La magia y  
(aunque le pese a los dadaístas) la  
coherencia de Schwitters.

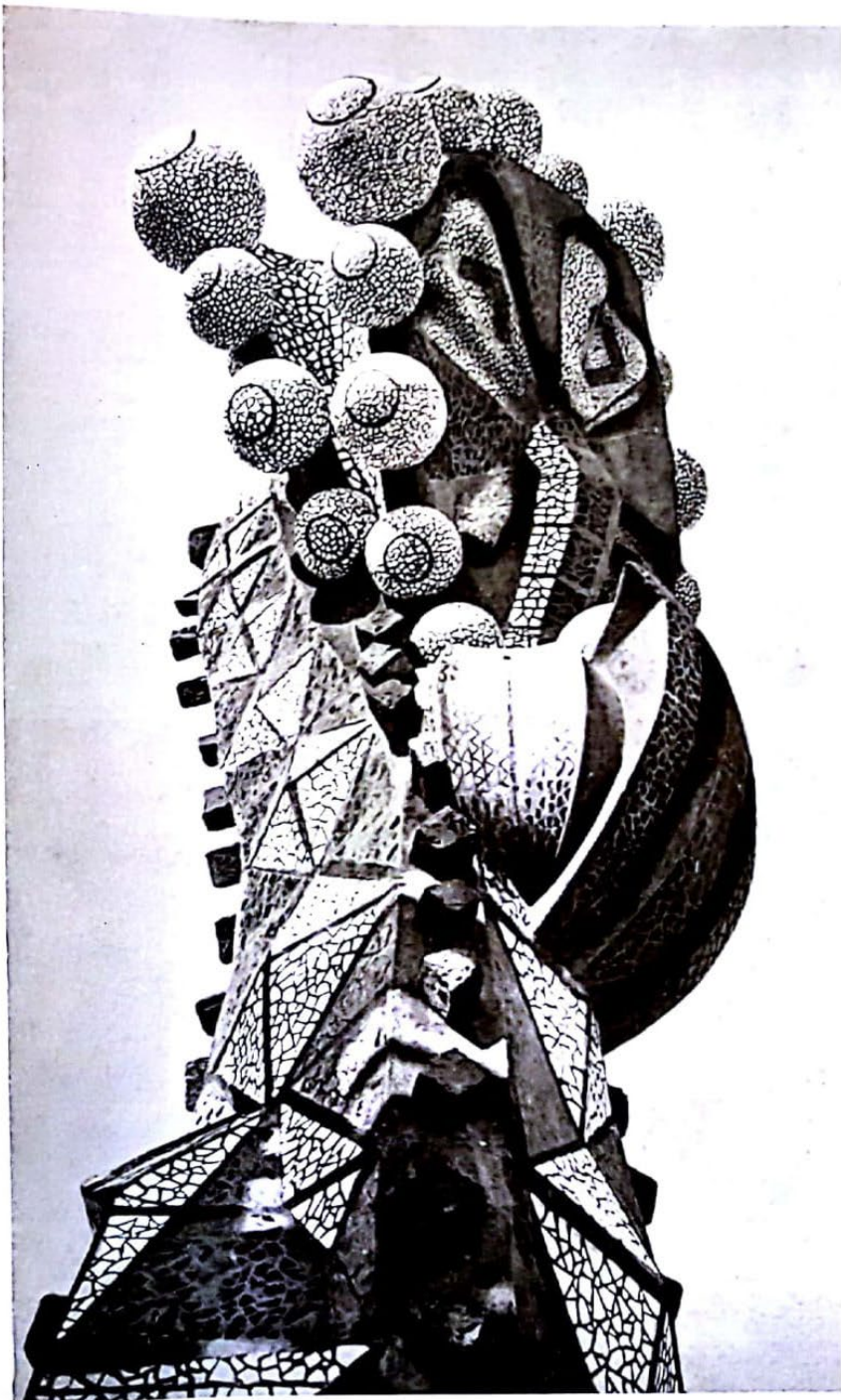
Schwitters' Merzbau. The magic and  
(to dadaists' grief) the coherence of  
Schwitters.

Merzbau, de Schwitters. La magie et  
(malgré les dadaïstes) la cohérence  
de Schwitters.

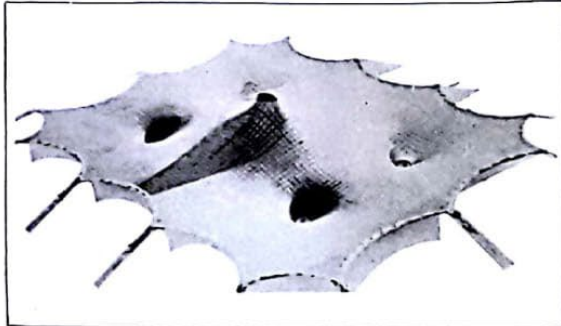
Enrico Castiglioni. Premonición  
fantástica, pero proyectada hoy.

Enrico Castiglioni. Fantastic  
premonition, but designed to-day.

Enrico Castiglioni. Prémonition  
fantastique, mais projeté aujourd'hui.







Frei Otto, estructura de lona. La tecnología articula lo fantástico.

Frei Otto, canvas structure. Technology articulates the fantastic.

Frei Otto, structure en grosse toile. La technologie articule le fantastique.

Félix Candela. La tecnología articula lo fantástico.

Félix Candela. Technology articulates the fantastic.

Félix Candela. La technologie articule le fantastique.

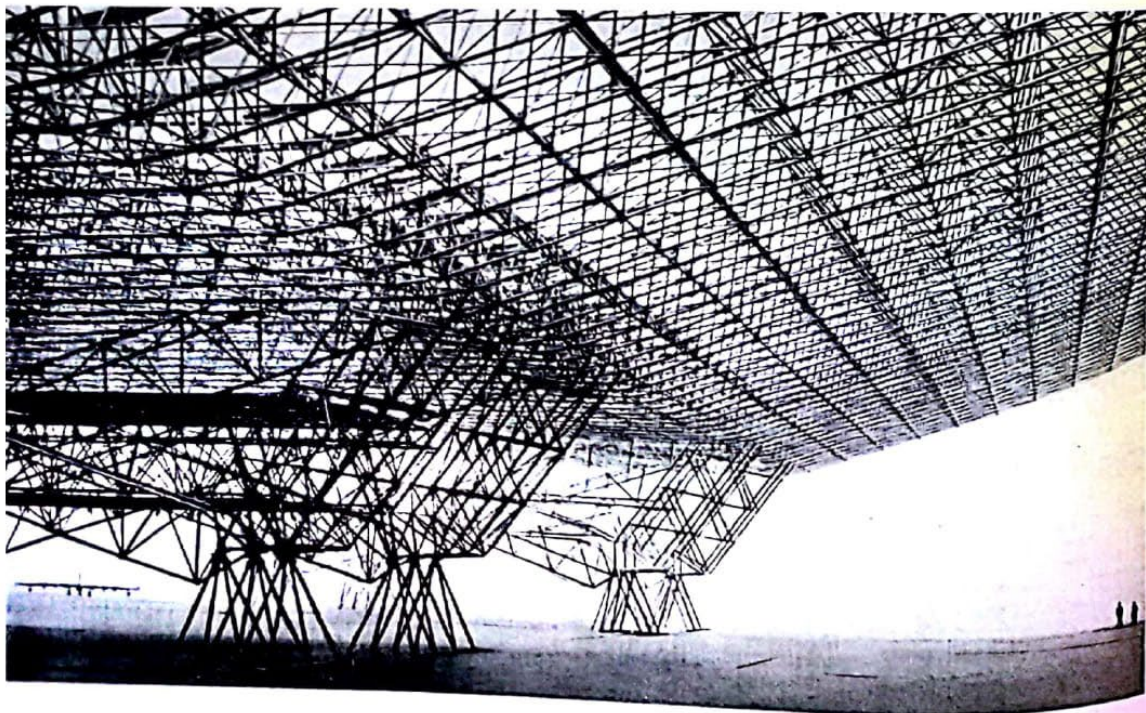
Konrad Wachsmann, estructuras.  
Konrad Wachsmann, structures.  
Konrad Wachsmann, structures.



Le Ricolais, estructuras. Primeras definiciones sistemáticas.

Le Ricolais, structures. First systematic definitions.

Le Ricolais, structures. Premières définitions systématiques.





profesional y poeta, pero negando a su época, como se evidencia en su única urbanización de Broadacre City. Por otra parte, Wright se acercó a veces al sensacionalismo por simplista y por algunos proyectos discutibles como el de un club en Hollywood y algunas viviendas, planteados como platos gigantes, casi totalmente en voladizo y a gran altura, o en su propuesta para un rascacielos de oficinas de 1600 m de altura.

Se podría proponer una cuarta exclusión (aunque sólo en el plano estético) y es la de las estructuras ingenieriles de F. Candela (español), Frei Otto (alemán) y en otro plano, Buckminster Fuller (norteamericano).

El primero, para analizar un caso, con numerosas obras realizadas, crea espacios inusitados gracias a una acabada fusión de diseño de estructuras y resultado espacial. Pero debajo de esas extraordinarias bóvedas y techos alabeados, no se desarrolla ninguna arquitectura, no hay lógica estética alguna, ni aun en espacios tratados poéticamente, como sus numerosas capillas. El problema estructural sobrepasa en mucho aquí al arquitectónico, dando como resultado una cuasi-estética accidental. Candela no existe como esteta sino como ingeniero.

No obstante, si se examinan ejemplos y proyectos, "la arquitectura fantástica" propone y propuso siempre ejercicios profundos de diseño, en particular de estructuras. Aprovecha al máximo, en todas las épocas, los adelantos tecnológicos y su efecto en la construcción. Casi diría que sin ellos no habría "arquitectura fantástica", pues el acero y hormigón en estas obras aparecen expresados con cálculos novísimos. Aún más, la clave de las repropuestas funcionales fantásticas parece apoyarse hasta ahora en estructuras novedosas.<sup>9</sup>

También la ingeniería de arquitectura ha experimentado un proceso renovador de corte fantástico y por ello, si se mira a Candela, Frei Otto y Buckminster Fuller, sólo en el aspecto de diseño estructural (excluido el proto-estético) están entre los articuladores de la "arquitectura fantástica".

#### Proposiciones y fines a largo alcance

A riesgo de pecar de exageración, podríamos decir que técnicamente esta arquitectura solamente se puede plantear condicionada a nuevos conceptos estructurales y a una síntesis función-forma-percepción. Y esto es lógico; Giedion ha dicho con gran acierto: "los nuevos métodos son nuevos instrumentos para la creación de nuevas formas de realidad".

Según la tesis sustentada anteriormente, la "arquitectura fantástica" es sobre todo el resultado de nuevos hechos sociales y tecnológicos, y acabamos de ver —de entre los últimos— aquellos que inciden directamente en ella.

Pero si las circunstancias difíciles de la época actual son solamente circunstancias y no causas —como también se vio— los edificios fantásticos no son escapismos imaginativos a una situación social y profesional sin salidas visibles, ¿cuáles pueden ser las causas verdaderas de esta eclosión de proyectos?

<sup>9</sup> Frei Otto entra en la misma categoría que Candela, aunque con una imaginación más variada y un mayor afán experimental en sus estructuras de lana. Paolo Soleri en el proyecto de puente sobre el Potomac (Washington) alcanza una estatura similar.

Insistí antes en afirmar que la situación de apertura profesional que se inició en el siglo XIX y culmina hoy —aunque sin respuesta del medio social— es un factor secundario. No pretendo negar de ningún modo que circunstancias sociales, profesionales, doctrinarias, intelectivas y psicológicas (ya descriptas) presionan sobre los hacedores de hoy apresurando planteos que en procesos sociales menos explosivos hubiesen aparecido, tal vez, más adelante y respondiendo a una secuencia lógica más natural y lenta. Pero tal admisión no implica suponer que la arquitectura se desarrolla como una consecuencia literal de los hechos sociales. Creo que en lo artístico pueden ser un trasfondo subconsciente. Si se habla de arte, o sea de creación, debe reconocerse que ésta también tiene sus razones y evolución; que a través de la historia, se relaciona con los hechos sociales dentro de un cierto margen de elasticidad propia. La creación artística es una dialéctica especial cuyas tesis son influidas y tan sólo modificadas por el continuo interaccionar con la realidad.

Así como en las cuadros del primer Renacimiento se fueron inventando las formas de la arquitectura de ese período antes que hubiese sido construida, en el siglo XX la arquitectura se está reponiendo, antes de ser llevada al terreno, en los nuevos diseños tecnológicos y los fenómenos perceptivos que ellos suscitan.

A esto se agrega el marco social de "apertura" y sobre todo, la superación por agotamiento del estilismo funcionalista.

Estas son, según mi entender, las causas de la aparición actual de la "arquitectura fantástica".

Desde hace muchos años, se percibe en algunos individuos —que incluso no son arquitectos— como Le Ricolais (mezcla de matemático, ingeniero y diseñador), el deseo de captar formalmente y con una lógica rigurosa, un mundo de formas susceptibles de devenir en arquitectura. Los modelos matemáticos de Le Ricolais de 1950, por ejemplo, intuyen totalmente la síntesis y falta de prejuicio formalista de la arquitectura de exploración espacial (algunos objetos se parecen a proposiciones posteriores del ingeniero Van Braun, padre de los cohetes Júpiter, Thor, etc.).

Es evidente que por esos años, la definición del International Style —definición canónica y formal de un estilo acuñada por Le Corbusier— estaba rota. Durante 30 años la fórmula de este arquitecto se aplicó a conciencia, aunque no en cantidad suficiente: plan libre, fachada libre, techo jardín, planta baja abierta, ventana apaisada larga, complementada con la trilogía forma-función-estructura. Cuando todas las variaciones posibles se agotaron, los arquitectos siguieron por inercia trabajando en lo mismo sin seguridad ni fe.<sup>10</sup>

Es propio de la genialidad de Le Corbusier que fuera quien saliera primero de la impasse —sin sustituirla por ninguna fórmula—, como lo prueba el Pabellón Phillips de la Feria Internacional de Bruselas, ya en pleno planteo fantástico.

Independientemente de tales hechos Le Ricolais comenzó por plantear estructuras novedosas que facilitarían una reordenación funcional; K. Wachsmann y Buckminster Fuller realizaban algo

<sup>10</sup> Refinamientos como el neo-gótico moderno o el curtain-wall, entre otros, aunque avances técnicos, no han aportado aún ningún concepto nuevo.



similar, inventando estructuras universales desarmables, aunque adolecen de la falla de limitarse exclusivamente a ensambles y no tratan espacios habituales.

No sería fácil historiar los pasos exactos de la reaparición de temas fantásticos; convengamos temporariamente entonces, con los trabajos y obras citados, en que 1950 es el año de arranque de nuevos planteos.

Varios arquitectos pueden historiar con su propia obra el paso y la evolución de una forma a otra. El mejor ejemplo es Eliel Saarinen, arquitecto bastante convencional y que por entonces dio término a la primera parte del centro de investigaciones de la Ford (llamado el "Versalles industrial" por su tamaño, lujo y el convencionalismo casi comercial de su estilo). En 1959 el mismo arquitecto proyecta y construye los edificios (recién terminados ahora) de los aeropuertos F. Dulles (Washington) y TWA (Idlewild) ambos en la terminología completa de la "arquitectura fantástica", aunque con más éxito y síntesis en el primero de ambos.

Es significativo que Saarinen dijera —poco antes de morir prematuramente— que había querido crear en los aeropuertos la atmósfera de técnica precisa y forma libre que rige los diseños aeronáuticos.

La mención era oportuna y Saarinen comprendió bien la sugestión tecnológica de este siglo. Ya no se trata de "máquinas para vivir", que una casa sea un símil de un tren, el puente de un barco o que tenga la misma exactitud que la disposición de las partes de un automóvil, como decía Le Corbusier en su libro "Hacia una nueva arquitectura".

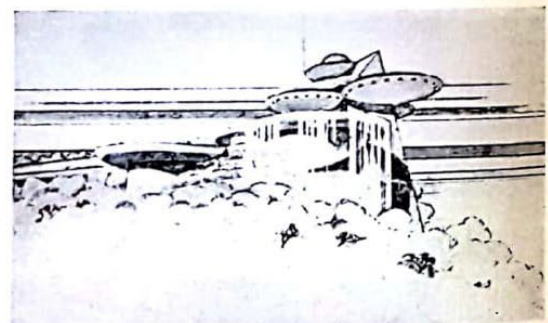
Hoy no se trata más, como en los tiempos exultantes del funcionalismo, de copiar formas tecnológicas eficaces. El problema no es formal sino conceptual.

La "arquitectura fantástica" propone operar en la esfera propia del arte arquitectónico (y su tecnología) con concepciones (con la invención de una lógica formal) similares a las reinantes en el diseño avanzado actual. Para mi entender la causa profunda de la aparición de la "arquitectura fantástica" está en la presencia de una tecnología (atómica, aeronáutica y espacial) que permite, al estar ya materializada, suponer sistemas de creación parecidos en otras esferas del pensamiento.

La síntesis formal, matemática, funcional y perceptual implicada, por ejemplo, en un avión a chorro, no halla aún su correlato en la arquitectura. No hay una atadura en tales diseños —como en la vivienda— a la forma-función; hay también voluntades conceptivas en juego. De un mismo tipo de avión, hoy existen centenares de modelos técnica y conceptualmente distintos, como lo prueba cualquier exposición aeronáutica. El ingeniero juega en el túnel de viento con numerosos criterios distintos. No es la aerodinámica la que preside únicamente las decisiones de diseño.<sup>11</sup>

Mucho más audaz es la imaginación lógica desplegada en artefactos atómicos y de exploración espacial; no insisto sobre

11 Por ejemplo, el "ram-jet", tipo de avión a reacción dotado de un sobrefuselaje que permite usar todo el largo del fuselaje como cámara de combustión; o el "oído gigante", reproducción a enorme escala de la trompa de Eustaquio humana que amplía el radar para rastrear y captar satélites.



Buckminster Fuller. Estructuras/  
Structures/Structures

Frank Lloyd Wright. A veces se acercó  
al sensacionalismo.

Frank Lloyd Wright. Sometimes he  
approached sensationalism.

Frank Lloyd Wright. Quelquefois  
s'approcha du sensationnalisme.

Eero Saarinen, aeropuerto. Que los  
aeropuertos tengan la misma libertad  
del diseño aeronáutico.

Eero Saarinen, airport. Let airports  
have the same liberty than aeronautic  
design.

Eero Saarinen, aéroport. Que les  
aéroports aient la même liberté du  
dessin aéronautique.



esto, porque las revistas las reproducen a diario para nuestra sorpresa y admiración.

En toda esta tecnología se crea una ergonómica, una adaptación del diseño a un uso humano eficaz y por consecuencia bello que no podría concebir la más sólida imaginación de arquitecto.

Cuando se codificó el funcionalismo, su relación con la tecnología era clara: ambos habían alcanzado un grado de madurez y formalidad similares. Muy pronto esa coherencia se perdió. La tecnología industrial dio muchos saltos hacia adelante. En cambio, para la arquitectura, los hechos no parecieron cambiar mucho. Las viejas obras funcionalistas siguen hoy vigentes, no sólo por su permanente belleza, sino por falta de evolución profesional.

Recalco que la razón de esta paralización es de origen social. Son bien conocidos los hechos histórico-políticos y económicos que la provocaron. Si ellos no hubieran pesado —como no lo hacen en la tecnología industrial— la arquitectura hubiera llegado a lo fantástico, seguramente muy pronto.

Obsérvese, si no, las obras suprematistas soviéticas (1921-29) cuyo desarrollo va de un International Style en cuyo seno estallan inimaginadas fantasías, hasta su primera eclosión fantástica en El Lissitzky. Desgraciadamente Stalin se encargó de barrer con todo eso. La arquitectura aún es "cultura" en sentido peyorativo, bien de consumo, adorno del hombre; de lo contrario, la reacción del primer cuarto de este siglo no hubiera osado detener con tanta indiferencia el desarrollo de las corrientes arquitectónicas.

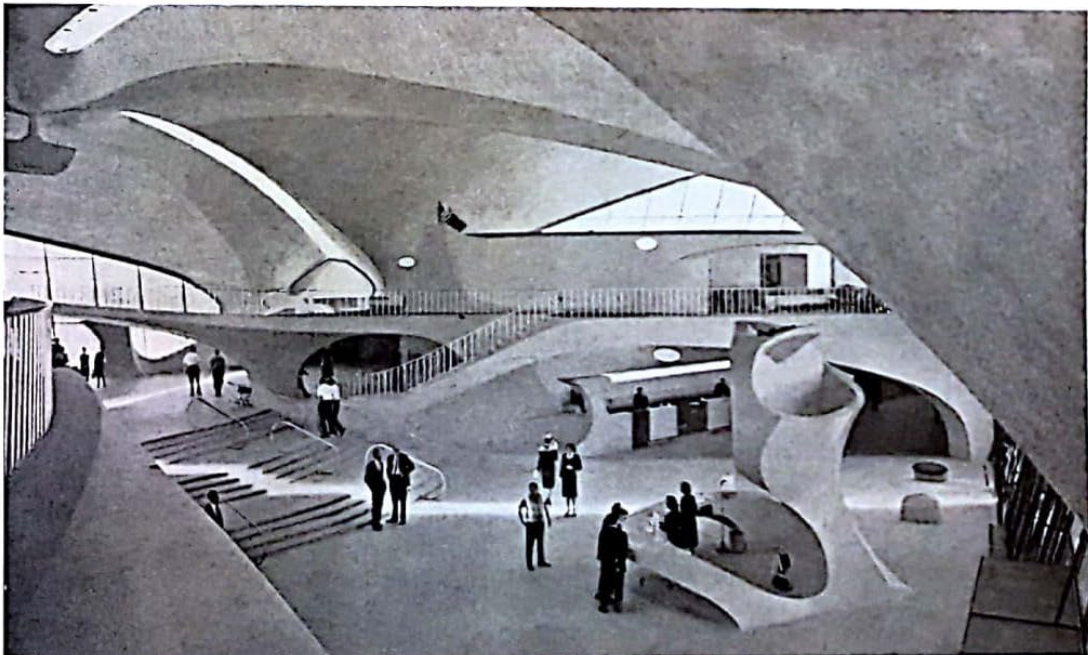
La "arquitectura fantástica" no es, pues, sólo plástica. Implica una nueva tecnología necesaria para proyectarla y construirla (que ya existe) pero también la tecnología necesaria para servir eficazmente a la sociedad de masas. Por ahora, la "arquitectura fantástica" es el único hecho nuevo profesional de los 30 últimos años. Pero lo nuevo, para perdurar, debe adaptarse hábilmente a las necesidades de una sociedad en continuo cambio.

Sólo un diseño flexible, que incluya las posibilidades prácticas de la prefabricación, la serialización o la producción en cantidad (pero que no sea su exclusivo servidor) podrá responder a tal sociedad.

Por ello, no creo que las expresiones más exacerbadas o individualistas fantásticas sean las más aceptables en el futuro. Aquí es donde la crítica crea confusiones al atacar a la totalidad de la "arquitectura fantástica" a través de los tres grupos de casos que anteriormente tuve la precaución de excluir.

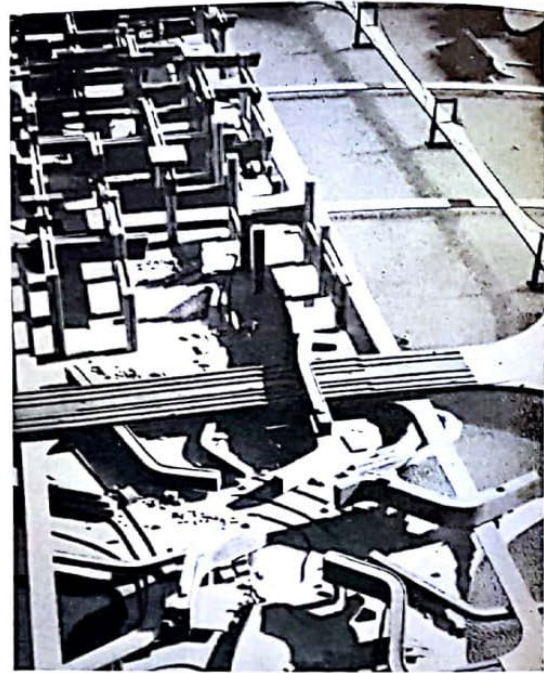
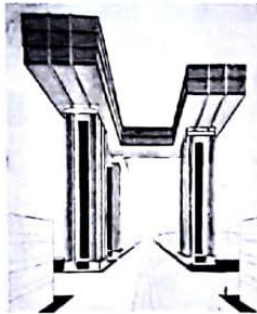
No notan que, pese a ser la arquitectura en cuestión tan incipiente, se perfilan ya dos corrientes netas en ella.

Una, con las características de definición, tecnologismo y formalidad que vinimos enunciando. Por otro lado, los planteos fantásticos solamente de forma y que pueden llevar a una reproducción del primer funcionalismo con nuevo ropaje o bien a barroquismos exacerbados que se agotan en sí mismos (el teatro de Sidney de Utzon para el primer tipo y los caprichos fantásticos de Paolo Soleri para el segundo).



# Di Tella Arquitectura

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos  
Universidad Torcuato Di Tella



Louis Kahn, proyecto (abajo), y Kenzo Tange, urbanización de Tokio (derecha). Los más completos realizaciones actuales de la arquitectura fantástica.

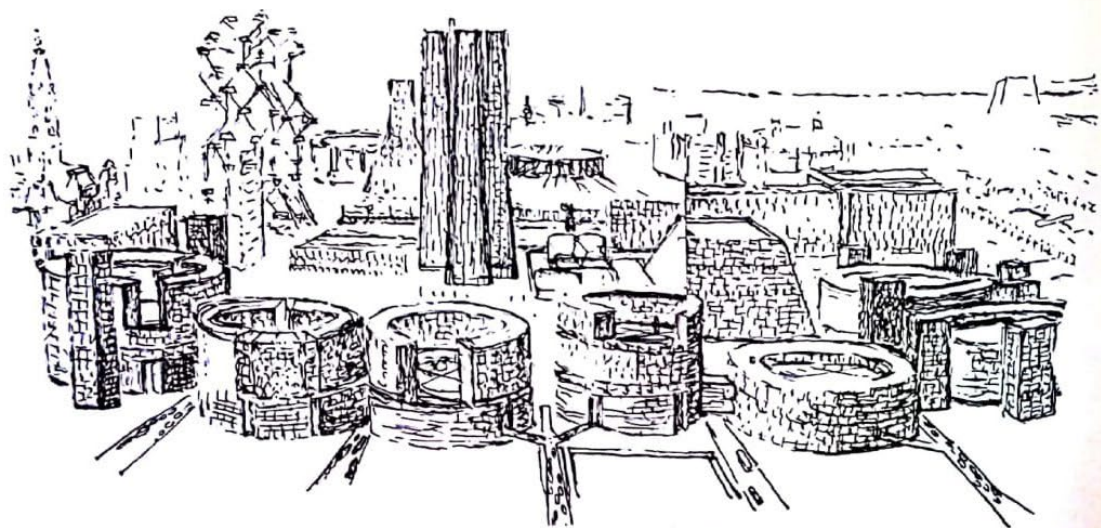
Louis Kahn, project (below) and Kenzo Tange, Tokio's plan (right). Most complete present fulfillment of fantastic architecture.

Louis Kahn, projet (en bas) et Kenzo Tange, urbanisation de Tokio (à droite). Les plus complètes réalisations actuelles de l'architecture fantastique.

El Lissitzky proyecto. Una configuración brillante que no logró sobrevivir.

El Lissitzky, project. A brilliant configuration that could not survive.

El Lissitzky, projet. Une configuration éblouissante qui ne put survivre.





La historia no se repite. No propongo un nuevo romanticismo de la forma que se diferencie de épocas anteriores porque adora el cohete Thor y lo que éste implica en vez del automóvil Ford T. Se trata de enraizar la arquitectura a las corrientes creadoras actuales, que, como en todas las épocas, las construcciones expresen y a la vez formulen el espíritu contemporáneo.

Por ello insisto en una "arquitectura fantástica" de formas fantásticas, pero apoyadas en una lógica y tecnología propias y una relación manifiesta con la sociedad de masas.

Estas proposiciones no son necesariamente hipotéticas. Ya he citado los proyectos urbanísticos de Khan y sobre todo el de Tange en Tokio.

Es probablemente mediante una síntesis de arquitectura y formas urbanísticas donde se alcance el verdadero nivel creador. El urbanismo, y dentro de él, el "diseño urbano" son los únicos instrumentos verdaderamente originales de la arquitectura del siglo XX; si alguna vez se los lleva a una práctica efectiva y ejecutiva, pueden constituir un elemento orientador esencial. Además la "arquitectura fantástica" parece tender a grandes temas —y es lógico— puesto que la plástica de una sociedad de masas no puede expresarse en otra cosa que en temas masivos.

Desgraciadamente, el urbanismo parece detenido, debido, creo, a que propone organizaciones que están en el límite de un sistema social competitivo, no planificado, que no se puede renovar urbanamente.

Las proposiciones urbanísticas fantásticas, en cambio, presuponen, por hoy, dejar la ciudad relativamente intacta (es un absceso que debe reabsorberse naturalmente, dice Tange) y paralelo a ella, instaurar un orden formal —funcional— perceptivo nuevo. En esto, el urbanismo fantástico tiene el vigor y la frescura renovadora del Renacimiento; es la inversa del urbanismo tradicional que considera a la ciudad como el desarrollo de una planta a la que se debe podar, regar y cuidar durante su crecimiento.

Frente a la "renovación urbana" actual (que como las iglesias románticas, construye lo nuevo sobre las columnas de lo viejo) el urbanismo fantástico plantea la solución del ámbito humano y circulatorio mediante el único recurso de una arquitectura donde todas las funciones urbanas quedan incluidas. Esto da lugar a un "clima" no ya de la ciudad actual, con una función contigua a la otra, sino de grandes edificios, o mejor dicho, de grandes "universos" con funciones sincréticas.

Creo que esto es lo más original e importante de la corriente renovadora fantástica: proponer a) una nueva arquitectura para una nueva tecnología; b) elevar esa arquitectura al rango ciudadano incluyendo en su vientre todas las funciones urbanas.

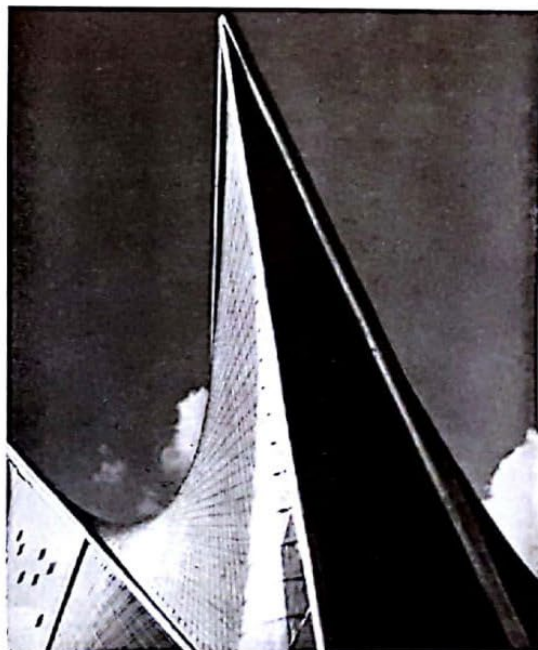
Los que nos entregamos con toda fe a la "arquitectura fantástica" somos propensos a creer que por primera vez, después de la primera era del funcionalismo, se ha logrado fundir en un cuerpo doctrinario probable y por ahora intuitivo, la problemática tecnológica y social de hoy. Es por eso que, contemplando buenos ejemplos de arquitectura de

siglos pasados uno se pregunta con tristeza: ¿Cómo y cuándo lograremos realizar nosotros una arquitectura tan detallada, completa y que se ajusta a todo lo que su época brindó como ésta que contemplo?

En estas páginas me esforcé por dar una respuesta. Esta no debe tardar. Los tanteos y las dudas deben superarse y provocar un despertar arquitectónico para el que ideas y técnicas están maduras. De lo contrario, así como la tecnología espacial fue prevista mucho antes por las tiras de historietas, ¿deberemos esperar nosotros a que el señor Von Braun resuelva en el espacio nuestra arquitectura futura?

Buenos Aires, julio de 1963.

Le Corbusier, Pabellón Phillips. Corbu  
de nuevo abre el fuego.  
Le Corbusier, Phillips Pavillion. Corbu  
opens fire again.  
Le Corbusier, Pavillon Phillips. Corbu  
ouvre de nouveau le feu.



Goldemberg, Jorge, Horacio Torres, y Joaquín Fisherman. «Déficit habitacional y tendencias ecológicas en la ciudad de Buenos Aires». Summa, n° 9 (agosto 1967): 61-64.



| summa                                                                                                              |                                                                                      | Revista<br>de<br>arquitectura<br>tecnología<br>y diseño |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| Indice                                                                                                             |                                                                                      | número 9 agosto 1967                                    |
|                                                                                                                    | Editorial                                                                            | 19                                                      |
|                                                                                                                    | Comentarios                                                                          | 21                                                      |
|                                                                                                                    | Arquitectura                                                                         |                                                         |
| Jorge E. Hardoy, arq.                                                                                              | Política urbanística y política del<br>suelo urbano y suburbano en<br>América Latina | 25                                                      |
| Horacio Pando, arq.                                                                                                | El desarrollo de la vivienda<br>en la Argentina                                      | 29                                                      |
| Juan Manuel Boggio Videla, arq.                                                                                    | La vivienda en la Rep. Argentina.<br>Panorama de realizaciones                       | 37                                                      |
| Juan O. Molinos, arq.                                                                                              | Investigación habitacional                                                           | 53                                                      |
| Juan Manuel Boggio Videla, arq.<br>Celia Ursini, arq.                                                              | Acondicionamiento espacial a<br>escala comunitaria y a escala<br>familiar            | 55                                                      |
| Jorge Goldemberg, arq.<br>Horacio A. Torres, arq.<br>Joaquín Fisherman, sociólogo                                  | Déficit habitacional y tendencias<br>ecológicas en la ciudad de<br>Buenos Aires      | 61                                                      |
|                                                                                                                    | El paisaje "artificial" del hombre                                                   | 65                                                      |
|                                                                                                                    | Concurso summa 1966                                                                  |                                                         |
| Gastón Breyer, arq.                                                                                                | El ambiente de la vivienda                                                           | 73                                                      |
| Francisco Bullrich, arq.                                                                                           | Arte-Vivienda-Habitat                                                                | 79                                                      |
| Silvio Grichener, arq.                                                                                             | Diseño de vivienda y desarrollo                                                      | 82                                                      |
|                                                                                                                    | Diseño                                                                               |                                                         |
|                                                                                                                    | Estudio CH. Las telas de Churba                                                      | 84                                                      |
|                                                                                                                    | Noticias                                                                             | 87                                                      |
|                                                                                                                    | Bibliografía                                                                         | 93                                                      |
|                                                                                                                    | Noticias biográficas                                                                 | 95                                                      |
| Dirección                                                                                                          | Lata Méndez Mosquera, arq.                                                           |                                                         |
| Editor                                                                                                             | Carlos Méndez Mosquera, arq.                                                         |                                                         |
| Secretario de Redacción                                                                                            | Leonardo Aizenberg, arq.                                                             |                                                         |
| Comité de Redacción                                                                                                | Jorge Grisetti, Francisco Bullrich,<br>arq., José A. La Pera, arq.                   |                                                         |
| Asistente Gráfico                                                                                                  | Héctor Fridman                                                                       |                                                         |
| Fotógrafo                                                                                                          | Eduardo Colombo                                                                      |                                                         |
| Promoción                                                                                                          | Raúl González Alsina<br>Ciella Volonteri                                             |                                                         |
| Redacción y administración                                                                                         | Viamonte 494, piso 7º<br>Buenos Aires, Rep. Argentina,<br>teléfono 32-9633           |                                                         |
| Composición e impresión                                                                                            | Parada Oblio<br>Cochabamba 344<br>Buenos Aires                                       |                                                         |
| Grabados                                                                                                           | Fotograbados Titán y Lima<br>México 768                                              |                                                         |
| La Dirección no se<br>responsabiliza por los artículos<br>firmados, ni devuelve las<br>colaboraciones espontáneas. |                                                                                      |                                                         |
| Registro Nacional de<br>Propiedad Intelectual<br>Nº 899.784                                                        |                                                                                      |                                                         |
| Distribuidor para librerías:<br>Ediciones Nueva Visión S.A.I.C.<br>Viamonte 494, 4º piso<br>Buenos Aires           |                                                                                      |                                                         |

## Déficit habitacional y tendencias ecológicas en la ciudad de Buenos Aires

Jorge Goldemberg y Horacio A. Torres, arqs.

Joaquín Fisherman, sociólogo

Síntesis de una publicación de la Organización del Plan Regulador de la Ciudad de Buenos Aires (diciembre de 1966).

### Determinación de áreas deficitarias

#### Objetivos

Este trabajo tuvo dos objetivos principales: a) cuantificar globalmente el déficit habitacional en la ciudad de Buenos Aires; b) determinar la distribución ecológica de ese déficit. Se pretendió, en lo referente a este último punto, ubicar geográficamente el déficit de vivienda, es decir delimitar con precisión aquellas áreas en que éste es máximo y conocer al mismo tiempo el nivel socioeconómico de las personas afectadas. Se estudió además una tipología de las viviendas existentes en la Capital para verificar si una variable "tipo de vivienda" estaba correlacionada con los demás datos y contribuía a definir las áreas en estudio.

El conjunto de estos datos y las relaciones que se encontraron entre ellos dieron una imagen objetiva de la situación habitacional en la Capital, elemento de juicio importante, sin lugar a dudas, en la medida en que sea utilizado para definir una política de renovación urbana.

#### Metodología

Es conocida la carencia de datos confiables en relación con la vivienda existente en nuestro país. Los censos nacionales se elaboran tardíamente, y por otra parte, los datos que contienen, en relación con la vivienda, son tan generales que impiden elaborar una definición precisa de déficit a partir de los mismos.

Estas limitaciones llevaron a elaborar una definición de déficit basada en un indicador principal: hacinamiento<sup>1</sup>. Este rasgo es fácilmente obtenible, ya sea que se lo extraiga del Censo Nacional de Vivienda o por medio de encuestas o procedimientos similares.

La utilización del mismo exige, sin embargo, que se cumplan ciertas condiciones básicas: en primer lugar, que sea posible la determinación de un umbral, es decir un punto de la escala de hacinamiento a partir del cual una vivienda es considerada hacinada y, en segundo lugar, que se verifique que el hacinamiento es un indicador suficientemente válido de déficit, es decir que sea posible correlacionar ese rasgo con otras características de las personas y de las viviendas.

El primer paso consistió, por lo tanto, en establecer una definición operativa de déficit de vivienda, fijándose dos umbrales —uno crítico y uno mínimo— que permitieron categorizar a la población en tres niveles: hacinados, semihacinados y no hacinados. El segundo paso consistió en dividir a la Capital Federal en "áreas homogéneas", es decir delimitar una serie de áreas ordenadas según el distinto grado de hacinamiento que caracteriza a cada una de ellas. En el plano que se obtuvo, la Capital aparece dividida en siete áreas.

Hasta aquí la metodología empleada consistió en el establecimiento de definiciones teóricas y en el manejo de datos censales. El paso siguiente consistió en la realización de una encuesta casa por casa en una muestra de 44 manzanas en la que estaban representadas todas las áreas.

Por medio de la encuesta se trataba de reunir información tanto acerca de las personas como de las viviendas.

En relación con las personas se recabaron datos sobre ocupación, posición ocupacional, ingresos y educación, resultando finalmente una categorización que dividía a la población en 6 niveles ocupacionales. En relación con la vivienda, la información reunida iba dirigida a establecer: la

cantidad de personas, la cantidad de cuartos, el tipo de vivienda y el estado de la misma.

Para poder categorizar el tipo de vivienda fue necesario construir una tipología que apelara a indicadores externos, observables directamente por el encuestador, dada la imposibilidad de utilizar otros datos, tales como edad de la vivienda, información imposible de obtener de manera práctica de los archivos municipales. El método elegido para la construcción de la tipología estuvo basado fundamentalmente en una evaluación realizada por jueces<sup>2</sup> siguiendo un criterio que se detalla a continuación:

- a) se fotografiaron los frentes de 180 viviendas distribuidas en la Capital, tratando de incluir la totalidad de los tipos existentes;
- b) se encomendó a los jueces la elaboración de un criterio teórico de clasificación;
- c) cada uno de los jueces aplicó por separado dicho criterio a los 180 casos;
- d) una vez establecido que existía un acuerdo básico y luego de realizar varias pruebas de consistencia, se confeccionó una cartilla con 75 fotografías seleccionadas de las primitivas 180, agrupadas en 18 tipos;
- e) la cartilla fue probada en manzanas seleccionadas al azar por varios encuestadores, arrojando la prueba resultados satisfactorios.

La encuesta realizada con posterioridad permitió encontrar un criterio objetivo de ordenamiento, llegándose de esta manera a una verdadera escala ordinal dividida en seis categorías que fue llamada "escala modificada de vivienda".

El trabajo de campo fue cumplido por un equipo de aproximadamente 20 encuestadores entrenados en la administración del cuestionario general y especialmente en la aplicación de la escala de vivienda. Se llevó a cabo entre los meses de noviembre de 1965 y marzo de 1966<sup>3</sup>.

Los resultados de la encuesta permitieron, por una parte, describir con mayor precisión las áreas mencionadas anteriormente, y, por otra, establecer la correlación existente entre las variables estudiadas.

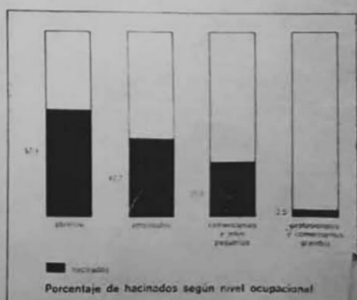
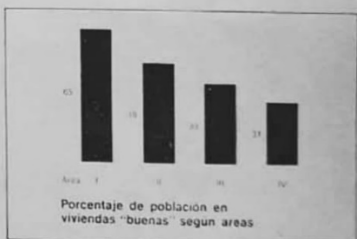
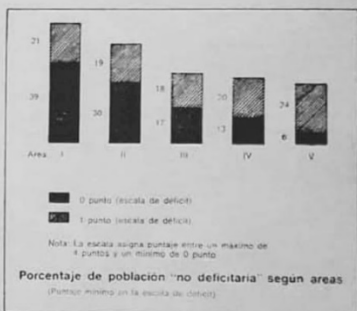
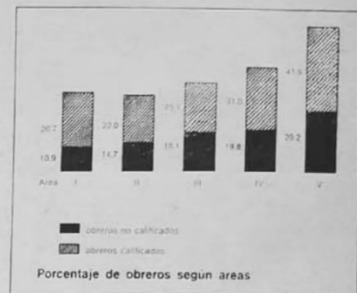
#### Conclusiones

##### 1. Umbrales de hacinamiento

Tal como fue explicado anteriormente, resultó necesario adoptar un umbral de hacinamiento que constituyera la definición básica del estudio. Existen antecedentes extranjeros con respecto al uso de este indicador, pero los criterios empleados para definir un umbral varían considerablemente. Pueden considerarse como casos extremos el índice de 1,5 personas por cuarto considerado como deficiencia básica en estudios norteamericanos<sup>4</sup>, y el índice de 2 personas por cuarto a partir del cual se computa como déficit en el área metropolitana de Madrid<sup>5</sup>. Otros criterios más complejos son expuestos en estudios franceses<sup>6</sup> e ingleses<sup>7</sup>.

El supuesto adoptado en este caso se basa en una apreciación teórica del número de personas a partir del cual una vivienda supone condiciones negativas de habitabilidad. La conveniencia de no provocar una dicotomía demasiado estricta (hacinados-no hacinados) llevó, tal como se mencionara anteriormente, a definir:

- a) un umbral mínimo, a partir del cual las condiciones son aceptables aunque no ideales;
- b) un umbral crítico superado el cual la vivienda se considera hacinada. El umbral mínimo surge de considerar aceptable una población de 2 personas por dormitorio (definición I), mientras que el umbral crítico acepta dos personas por dormitorio más una persona en la sala de estar (definición II).





Estas definiciones, sin embargo, no eran suficientes para cumplir con uno de los objetivos principales del trabajo: trazar áreas homogéneas de hacinamiento en la ciudad.

En efecto, un determinado índice de personas por cuarto (p.p.c.) no determina por sí solo el grado de hacinamiento, puesto que el mismo índice indica peores condiciones de hacinamiento en viviendas de menor número de cuartos. Es decir que la postulación de umbrales aplicables no ya a casos individuales (viviendas), sino a áreas extensas tales como la Capital Federal depende en realidad de dos factores: a) una definición teórica de las condiciones consideradas como hacinamiento; b) la aplicación de dicha definición al caso estudiado teniendo en cuenta la frecuencia en que se dan viviendas de distinto número de cuartos.

El manejo estadístico de los datos anteriores llevó a fijar los siguientes umbrales definitivos: un umbral crítico de 1.72 p.p.c. y un umbral mínimo de 1.40 p.p.c.

El número total de personas viviendo en condiciones de hacinamiento según la definición II asciende a 636.547. (Elaboración del cuadro nº 7 del Censo Nacional de Vivienda de 1960).

## 2. Áreas homogéneas

Como se vio anteriormente, a cada manzana de la Capital Federal puede serle asignado un coeficiente. El conjunto de estos valores constituye una serie continua que abarca aproximadamente de 0,5 a 3,5 personas por cuarto. Atendiendo a criterios operativos, esta escala fue dividida en 7 intervalos, lo que permitió llegar al concepto de **área homogénea**, definida como un conjunto de manzanas en las que el índice de hacinamiento de cada una de ellas se mantiene dentro del mismo intervalo de la escala. Estos intervalos definen por lo tanto 7 áreas, cuyos límites físicos fueron precisados en tres planos, tal como se indica a continuación, y de esta manera fue posible estudiar la **tendencia ecológica** de la variable estudiada.

| intervalo de la<br>esc. de hac.<br>personas por cuarto | área<br>nº | plano<br>nº | áreas discrim.<br>en c/ plano |
|--------------------------------------------------------|------------|-------------|-------------------------------|
| menos de 1                                             | 0          | I           | a                             |
| de 1.00 a 1.19                                         | 1          | II          | a                             |
| de 1.20 a 1.39                                         | 2          |             | b                             |
| de 1.40 a 1.69                                         | 3          | III         | a                             |
| de 1.70 a 2.09                                         | 4          |             | b                             |
| de 2.10 a 2.39                                         | 5          |             | b                             |
| 2.40 y más                                             | 6          |             |                               |

Las conclusiones referidas a la estructura ecológica del hacinamiento, tal como surgen de los planos I, II y III, pueden ser resumidas de la siguiente manera:

1 El hacinamiento en la Capital no se distribuye al azar, sino que configura áreas estructuradas que pueden delimitarse con cierta precisión. Estas áreas son particularmente nítidas en los casos extremos, tal como puede observarse en los planos I y III. El hecho de que las manzanas pertenecientes al mismo intervalo se aproximen físicamente configurando áreas fue interpretado como una certificación del método empleado, por cuanto quedaba demostrado que el mismo guardaba un estrecho isomorfismo con la realidad estudiada.

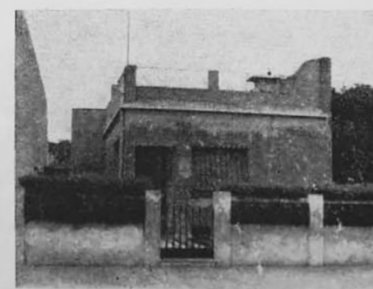
2 Las zonas de menor hacinamiento dentro de la Capital están incluidas en los ejes norte y oeste (plano I). Dichos ejes forman parte de las prolongaciones de la ciudad que, consideradas dentro del contexto del área metropolitana, han sido llamadas "ciudad dormitorio". Las zonas de menor hacinamiento coinciden con un uso del suelo dedicado predominantemente a vivienda.



1 A



1 B



1 C



2 A



2 B



2 C



2 D



3 B



4 C



4 A



5 B



4 B

## Escala de vivienda

- 0.A Vivienda precaria (Villa Miseria).
- 0.B Vivienda prefabricada (construida con materiales no permanentes).
- 0.C Vivienda extremadamente deteriorada (cualquier tipo de vivienda en la que pudieran señalarse manifestaciones evidentes de deterioro).
- 1.A Vivienda de baja calidad con espacio libre al frente separado de la calle por un muro ciego. (En este tipo de viviendas sólo se puede apreciar del exterior un muro bajo —aproximadamente 2 m— y una puerta) (foto).
- 1.B Departamento en horizontal con pasillo descubierto (foto).
- 1.C Casa individual de una planta con jardín o espacio al frente y verja separándola de la vereda (construcción antigua y de calidad regular) (foto).
- 2.A Casa individual de una planta con espacio o jardín al frente (construcción relativamente reciente y de calidad regular) (foto).
- 2.B Iguales características que la anterior pero sin espacio al frente (foto).
- 2.C Casa individual de una planta (construcción antigua y calidad buena) (foto).
- 2.D Casa individual de una planta con jardín al frente y verja separándolo de la vereda (construcción antigua y calidad buena) (foto).
- 3.A Casa de dos plantas, viviendas en planta alta y negocio en planta baja (construcción antigua y de buena calidad).
- 3.B Casa de dos plantas con dos o tres viviendas con entradas independientes (construcción antigua y de buena calidad) (foto).
- 4.A Casa individual de una o dos plantas, vivienda exclusivamente o vivienda y negocio (construcción relativamente nueva y calidad buena o regular) (foto).
- 4.B Casa individual de P.B. exclusivamente o P.B. y 1er. piso (construcción de cierta antigüedad y calidad buena) (foto).
- 4.C Casa de departamentos sin ascensor (foto).
- 5.A Casa de departamentos con ascensor (construcción antigua).
- 5.B Casa de departamentos con ascensor (construcción moderna) (foto).
- 5.C Casa individual de una o más plantas, con o sin jardín (calidad muy buena).



3 Las zonas de mayor hacinamiento se encuentran próximas al límite sur, es decir la zona de mayor concentración industrial del área (plano III).

4 La comparación con un mapa de altura de la edificación permite apreciar una correspondencia entre mayor altura y menor hacinamiento y viceversa. Es necesario excluir de esta correlación la zona céntrica (de uso mixto administración-comercio-vivienda) en donde hay edificación alta y hacinamiento mediano y ciertas zonas bajas residenciales que son excepcionales en la Capital Federal, en las que se corresponden una altura baja y un mínimo hacinamiento.

5 La comparación con un mapa de valores de la tierra permite extraer conclusiones similares (mayor valor - menor hacinamiento y viceversa).

#### Encuesta

El análisis de los datos obtenidos mediante la encuesta que forma parte de esta investigación confirmó en general un conjunto de hipótesis de trabajo y obtuvo información básica para el diseño de estudios complementarios de éste que se comenta.

Las relaciones que se analizaron se refieren a la asociación entre hacinamiento, que constituye como se dijo el único indicador censal disponible de déficit, y otras variables referentes a la vivienda, como Tipo y Estado. La importancia de verificar estas asociaciones radica en el hecho de que a partir del primer dato (hacinamiento) es posible inferir la existencia de un verdadero déficit habitacional, definido de manera más compleja, en el que el hacinamiento constituye sólo una de sus dimensiones, muy importante pero no la única.

Operacionalmente, el problema fue encarado de la siguiente manera: combinando las escalas de Tipo y Estado de la vivienda se obtuvo una nueva escala que fue denominada Escala de Habitabilidad y permitió clasificar nuevamente a las viviendas en tres valores: Obsoletas, Obsolescentes y Buenas. Finalmente, la Escala de Habitabilidad se combinó con la de Hacinamiento resultando la Escala de Déficit que clasifica a los individuos dentro de un rango de variación que va desde los muy deficitarios (aquellos que viven hacinados en viviendas obsoletas) hasta los no deficitarios (no hacinados en viviendas buenas).

Por otra parte, y para corroborar la consistencia de la tipología de vivienda, construida por el ya descripto método de jueces, con algún criterio externo de ordenamiento, se le asignó a cada vivienda el valor resultante de promediar los puntajes obtenidos en la escala ocupacional por la población habitante de ese tipo de vivienda.

Como se recordará, la población fue clasificada según su ocupación por medio de una escala que variaba entre 1 y 6 puntos. De acuerdo con esto cada tipo de vivienda podía alcanzar cualquier valor dentro de estos mismos puntajes. Finalmente, para obtener el mismo número de estratos de vivienda que ocupacionales, se dividió el rango real de variación de la escala en 6 intervalos iguales. Este nuevo ordenamiento de las viviendas, que fue denominado escala corregida de vivienda, mostró una estrecha correspondencia con el ordenamiento original.

Hay que aclarar que todas las variables analizadas pueden ser consideradas como propiedades de los individuos, o, ecológicamente, como propiedades de colectivos, en este caso áreas. La prueba de las asociaciones postuladas se realizó, por lo tanto, en ambos niveles, con el objeto de obtener conclusiones en cada uno de ellos.

En general, es posible afirmar entonces, a partir de estos datos, que las áreas definidas a partir de su grado de hacinamiento varían también en cuanto al resto de los rasgos investigados. En otras palabras, que las áreas más hacinadas tienen una probabilidad más alta de contener viviendas obsoletas que las áreas menos hacinadas y que a medida que el hacinamiento va disminuyendo dicha probabilidad disminuye concomitantemente.

También a partir del grado de hacinamiento del área es posible predecir la composición socioeconómica de la población que la habita, por cuanto se verificó que a medida que las áreas "empeoran" en hacinamiento aumenta la proporción de población de estratos bajos y disminuye correspondientemente la proporción de personas de los niveles socioeconómicos más altos. Sin embargo la proporción de población en estratos medios bajos es relativamente independiente del área, por cuanto sólo tiende a disminuir en el área en que el hacinamiento es mínimo, manteniéndose sin variaciones en el resto de ellas. Consideradas estas relaciones como propiedades de los individuos, se encontró que a medida que desciende el nivel socioeconómico de éstos la probabilidad de que vivan en viviendas obsoletas es mayor que la de los individuos que viven en zonas no hacinadas.

Consecuentemente con estas conclusiones puede sostenerse entonces que las áreas que se delimitaron constituyen verdaderas áreas sociales, ya que su composición social mostrará características diferenciales; también se encontrarán condiciones de vivienda que las diferencian de las otras, así como seguramente otros rasgos que no se investigaron en este trabajo. Esto último servirá como hipótesis en futuras profundizaciones de este tema.

La ciudad de Buenos Aires no presenta cortes ecológicos naturales en relación con las variables estudiadas. La división en áreas que se propone es una de las tantas posibles, por cuanto, como ya se señaló, el hacinamiento (y por lo tanto los otros rasgos a él vinculados) configura un continuo ecológico. Esto puede explicarse por el hecho de que la variable nivel socioeconómico está estrechamente vinculada con el déficit habitacional (en cierto sentido constituye su "causa") y las áreas son entonces más o menos deficitarias según que contengan una mayor o menor proporción de estratos bajos.

Pero la ciudad de Buenos Aires contiene una proporción muy grande de personas dentro de los estratos medios (principalmente empleados) que, como ya hemos visto, se distribuyen sin una clara tendencia ecológica, convirtiendo en continuo lo que de otra manera aparecería como una verdadera dicotomía.

Si esta última hipótesis es verdadera, en ciudades donde la ecología muestre cortes precisos, a partir de este mismo método, su pirámide socioeconómica deberá reflejar los mismos cortes. Un análisis comparativo de ciudades permitiría poner a prueba esta interpretación de los resultados obtenidos.

#### Notas

<sup>1</sup> Cada individuo tiene un valor en la escala de hacinamiento igual al cociente entre el número de miembros de la familia y el número de cuartos de la vivienda. De manera similar, cada manzana tiene un valor en la escala de hacinamiento igual al cociente entre el número de habitantes de la manzana y el número de cuartos de la misma.

<sup>2</sup> Ocho arquitectos con un marco de referencia suficiente como para evaluar y clasificar viviendas.

<sup>3</sup> Los encuestadores fueron en su totalidad alumnos de la carrera de Sociología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que colaboraron "ad-honorem" en la realización del trabajo de campo y la posterior codificación de las encuestas.

<sup>4</sup> "An Appraisal Method for Measuring the Quality of Housing: A Yardstick for Health Officers, Housing Officials and Planners. Part II, Appraisal of Dwelling Conditions", American Public Health Committee on the Hygiene of Housing, N. York, 1946.

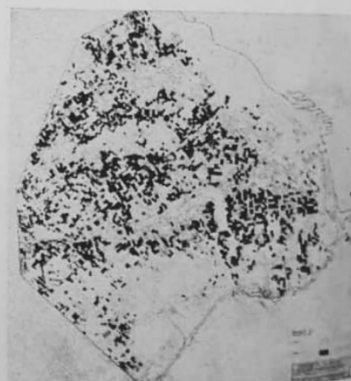
<sup>5</sup> "Plan General de Ordenación Urbana del Área Metropolitana de Madrid", Ministerio de la Vivienda, Comisaría General para la Ordenación Urbana de Madrid y sus alrededores, 1961.

<sup>6</sup> Pierre George, "Compendio de Geografía Urbana", Ediciones Ariel, Barcelona.

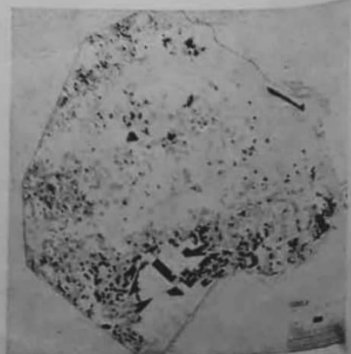
<sup>7</sup> Denis Chapman, "The Home and Social Status", Routledge & Kegan Paul Ltd., Londres, 1955.



Plano I



Plano II



Plano III

Goldemberg, Jorge. «DU: El compromiso de construir ciudades». Summa, n° 63 (junio 1973): 69-72.



# Summa

revista de arquitectura, tecnología y diseño  
número 63, junio de 1973, \$ 22,00

|    |                                                                                                                                                                                          |
|----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 13 | <b>Arquitrama</b>                                                                                                                                                                        |
| 17 | <b>Concurso nacional de anteproyectos: Banco Hipotecario Nacional, Dirección General Impositiva y viviendas en Mar del Plata</b>                                                         |
| 18 | <b>Primer premio:</b> Miguel A. Lama, Oscar F. Soler, María R. Traficante, Heriberto Cummins, Edgardo Massera, Guillermo Pastore, arqs.                                                  |
| 22 | <b>Segundo premio:</b> Ricardo Carminati, Roberto Cerutti, Eduardo Duek, Susana Fasciolo, Carlos Gainza, Miguel Guisasola, Juan C. Lemos, Miguel Martínez, arqs.; Agustín Reboredo, ing. |
| 25 | <b>Tercer premio:</b> Francisco L. Crespo, Carlos A. Lebrero, Felisindo J. Miranda, arqs.                                                                                                |
| 28 | <b>Mención:</b> Luis Terán Etchecopar, León J. B. de Soldati, Luis Orbaiz, Juan A. Gallelli, Alberto R. Moglia, arqs.                                                                    |
| 31 | <b>Mención:</b> Fernando Aftalión, Bernardo J. Bischof, María T. Egozcue, Guillermo Vidal, arqs.                                                                                         |
| 34 | <b>Mención:</b> Jorge O. Moscato, Rolando H. Schere, Carlos A. Viarengi, arqs.; Jorge Hampton y Marco Pasinato                                                                           |
| 37 | <b>Modelo heurístico de volúmenes</b><br>Arturo F. Montagu, arq.                                                                                                                         |
| 43 | <b>Plan integral para el desarrollo del turismo en la provincia del Chubut</b>                                                                                                           |
| 49 | <b>Desarrollo de algunas zonas turísticas: 1. Puerto Pirámides; 2. Lago Puelo; 3. Hoya de Esquel; 4. Lago Futalaufquen; 5. Cerro Avanzado.</b>                                           |
| 69 | <b>D.U.: El compromiso de construir ciudades</b><br>Jorge Goldemberg, arq.                                                                                                               |
| 73 | <b>Homenajes</b><br>Alfredo Agostini, 1908/1972                                                                                                                                          |

base a Summa en  
a SACIFI, Perú 689,  
y, Buenos Aires.  
10-8817 y 30-8823

de la suscripción  
\$ 240.—

ción no se responsabiliza  
riculos firmados,  
ve las colaboraciones  
tes.

#### Suscriptores de honor

Estudio Mario Roberto Alvarez  
y Asociados, arqs.

Estudio Aslan y Ezcurra  
y Asociados, arqs.

Estudio arquitectos Flora  
Manteola, Ignacio Petchersky,  
Javier Sánchez Gómez,  
Josefina Santos, Justo J.  
Solsona, Rafael Viñoly

Estudio arquitectos  
Ana Resnick Brenner y  
Francisco García Vázquez e  
ingeniero Moisés Resnick  
Brenner

Estudio SEPRA

Luis Morea, arq.

Clorindo Testa, arq.

Directora general  
Lala Méndez Mosquera, arq.

Jefa de Redacción  
Alicia González Malleville

Secretaria de Redacción  
Diana Blumenfeld

Secretario técnico  
Santiago Ghigliano

Redacción  
Graciela Fridman

Diseño gráfico  
Felipe Larrea

Colaboradora permanente  
Marina Waisman, arq.

Colaboradores de este número  
Jorge Goldemberg, arq.  
Juan O. Molinos, arq.  
Arturo F. Montagu, arq.

#### Publicidad

Lorenzo Posse  
Carlos G. Sorensen

Corresponsal en Europa  
Andrés Carosio

Redacción y administración  
Ediciones Summa SACIFI, Perú 689,  
7º piso, Buenos Aires, Argentina.  
Tel.: 30-8817 y 30-8823

#### Impresión

Parada Obiol, Cochabamba 344,  
Buenos Aires

#### Grabados

Fotograbados Titán y Lima,  
México 768, Buenos Aires

Registro de la Propiedad Intelectual  
Nº 1.153.784

# DU: el compromiso de construir ciudades

Jorge Goldemberg, arq.



Arquitecto SCA.

Miembro del colegio de Jurados, del de Asesores y del Tribunal de Honor de la SCA.

Ex-Consejo Directivo y fundador de la Organización del Plan Regulador de Buenos Aires (sociología y diseño de conjuntos urbanos). Co-formulador del Plan Director de Buenos Aires.

Miembro fundador del equipo profesional OAM, con numerosas obras (1951-64). De 1964 a la fecha, junto con O. Wainstein Krosok y T. Bieluz integra el estudio Staff que se ha ocupado activamente de vivienda y diseño urbano, proyectando y realizando numerosos conjuntos de vivienda y/o servicios.

Asimismo ha obtenido más de cuarenta primeros premios y distinciones en concursos de arquitectura.

Ex-profesor titular de Sociología Urbana y fundador de la cátedra (UNBA) 1957-59 y de Sociología (UNL) 1958-60; es autor de más de veinte modificaciones originales sobre temas de planeamiento, sociología y vivienda con más de diez estudios publicados. Ha participado activamente en diversos equipos de planeamiento urbano.

Gracias a la paciente espera de la arquitecta Méndez Mosquera y a necesidades de nuestro equipo de trabajo, me he puesto a adoptar puntos de vista acerca del diseño de conjuntos urbanos, o mejor del "diseño urbano" (DU) a secas. Este trabajo intentó ser una exposición introductoria, pero en los meses transcurridos entre que fue concebido y la fecha surgieron opiniones y criterios discordantes sobre asuntos que hacen al tema central. Por ello, lo que era un documento de trabajo circunstancial se transformó en una "toma de posición" sobre el DU en general, su grado de existencia y el Diseño, palabra desgastada, corrolada por la esnobiteria cultural de todas las tendencias; la aplicaré como notación de una concepción integradora de los objetos. "Diseño urbano", por qué no: ¿construir ciudades? La arquitectura versa sobre el diseño de edificios; el DU sobre el de ciudades o conjuntos. No encuentro definición más breve ni precisa. Posee todo el bagaje de la arquitectura convencional, el planeamiento urbano y disciplinas asociadas.

Muchos profesionales lo asocian —y desmiedran— vinculándolo a la vivienda: "hacer casas en cantidad", "por repetición de modelos". Los planificadores, peor aún, ubican al DU como materialización postmortem, última y lejana consecuencia del planeamiento territorial abstracto.

Las reclamaciones ante tal ambigüedad se obvian si traducimos el concepto de DU a teoría de los sistemas: es un metalenguaje específico, en tanto conforma estructuras especiales empleando lenguajes conocidos (arquitectónico, de planeamiento, semiótico general, etc.). Podríamos redondear la idea, llamándolo una "metarquitectura"; se conforma a partir de la explicitación de los fines últimos del habitar. Con formulaciones conocidas determina sus reglas semánticas inherentes e independientes de las de diseño. Como el personaje de Molière, estos metalenguajes se usan casi de continuo "sin saber que hacíamos poesía"; los habitáculos aparecen sin darnos cuenta, de manera espontánea o planeada.

En trabajos futuros conflamos en poder profundizar en la sistematización de este tema. Nuestro interés inmediato es señalar la urgencia y alto grado de compromiso que el DU presupone frente a una verdadera "ceguera profesional" (¿o ignorancia?) a nivel de quienes deciden o construyen. Máxime cuando la fundación de recintos urbanos nuevos es un proceso mundial permanente, casi tanto como el de "techar" (construir por todos los medios económicamente compatibles el mayor número de habitáculos).

Díra más: toda expansión social a lo largo de la historia, con un origen colonial, se consolida luego en ciudades: la marca romana, la conquista de América, el crecimiento del Tercer Mundo a fines del siglo

XIX (Asia, Africa, América y sus respectivas ciudades tipo: Hong-Kong, Capetown, Buenos Aires).

Con la independencia y consolidación posterior del poder neocolonial, cesa el desarrollo dentro de los países dependientes y crecen solo áreas urbanas existentes. Porque para un crecimiento de la población terciaria y de servicios no hay un aumento neto de la producción ni expansión del consumo interno.

Como resultado se engendra una acumulación de riqueza solo en las grandes concentraciones humanas de mercado, por economía de distribución del poder dominante y por "vaciamiento" de áreas rurales estancadas. Se forman así ciudades "dependientes" (de un área urbana mayor) y no autoperforantes.

No obstante, en cada región nueva aparecen excepciones a la regla, se forman ciudades nuevas alrededor de comercio y servicios. Por ejemplo, en Brasil: Londrina, Campo Grande, Brasilia.

En las naciones metropolitanas la creación de nuevas urbes es constante, por razones inversas al caso anterior: la concentración de producción supera en sitios la capacidad de soporte del territorio. Se estiman 32 ciudades nuevas en Estados Unidos por año; desde las urbanizaciones para recreo de la industria aeroespacial de Sol Pereyra, en el Oeste, convertidas en ciudades, a las urbanizaciones mediterráneas de Francia y Norte de Italia, convertidas en ciudades industriales, el avance es continuo. A veces, el proceso se produce en el interior de una nación metropolitana por colonización de una región sobre otra: la nueva conquista de Siberia por parte de la URSS (con fundación de casi 40 ciudades); el proceso de reurbanización de áreas deterioradas en el sur de Estados Unidos.

En esencia: las ciudades se hacen nuevas en las metrópolis, y a veces dentro del orden neocolonial. Por ejemplo, en la Argentina los planes PEVE y VEA, que presentan unidades con 15.000 habitantes o más, significan para la tasa urbana nacional el equivalente a urbes completas, la población de San Nicolás, Olavarría, etc., aunque mal ubicadas, en razón de la estructura territorial portuaria-dependiente, aún vigente.

Para Argentina el presente y el futuro es urbanizar. En la medida que vayamos dejando de ser un país dependiente y desarrollemos la riqueza interior, cuando conquistemos el noroeste y la Patagonia y se revierta la enfermiza política antiinmigratoria del último cuarto de siglo, necesitaremos construir verdaderas ciudades efectivas con todo su equipamiento.



El DU es entonces vigente como hecho, y es lógico afrontarlo en el orden latinoamericano donde la evolución urbana es veloz.

Más aún, la solución de la urbanización en nuestro continente está en estrecha relación con una redefinición del DU en términos propios de la región, con aplicación del relativismo cultural.

En consecuencia, la discusión es significativa para nuestro país, en un momento en que el subdesarrollo local sigue siendo examinado como comparación "especular" respecto de las metrópolis ideológicas y culturales.

Nosotros suponemos posible, como tesis básica, determinar parámetros propios e independientes de creatividad y funcionalidad de DU; proponemos la creación generalizada de artefactos culturales que sean sometidos a condiciones patrilocales, por restringidas que ellas sean, puesto que dichas condiciones son el contexto real donde se delinea la acepción nacional del DU. Por estrechas que ellas parezcan, son condiciones del tipo "plataforma de lanzamiento" a partir de las cuales pueden crearse ideas genuinamente nuevas. El complejo de subdesarrollo impide "ver el bosque" de las resoluciones masivas. No cabe hacer un DU "ejemplar" o sentar prototipos. Se trata de dar soluciones aceptando las determinantes de diseño del Tercer Mundo que son distintas, frente al objeto terminado, de los centros culturales tradicionales, en razón de las diferentes motivaciones sociales que las originan.

La necesidad particular de solucionar urgentemente en cantidad creará forzosamente los lenguajes distintos, alterará finalmente la calidad, sin necesidad de "importar" variantes formales que no son otra cosa que "estilizaciones", o sea meras inflexiones del pensar (reproposiciones dentro de un esquema simbólico lógico ya conculcido).

Pero entre la necesidad y la actualidad hay distanciamientos evidentes. El DU aún no ha sentido "hábitos"; no integra nuestra cultura material, dada la aún escasa magnitud de las realizaciones. La historia del diseño local, en el sector de investigación y formación, tampoco registra grandes avances.

En la Universidad se habla desde hace tiempo del tema: los alumnos proyectan "barrios" a título de "investigación" no convalidable en la práctica. El DU en general era hasta hace unos años aquí una extensión hipotética de "la arquitectura" (peyorativamente: viviendas aisladas y edificios especiales); algo ubicable dentro del charlatanismo profesional, ya que lo real y rotundo es "lo que se hace", o lo que "se ensaya para ver qué pasa". Esta mentalidad se hace extensiva a quienes son, o debieran ser, lo opuesto: los especialistas en planificación urbana.

Casi ningún planificador argentino tan siquiera menciona al DU o lo hace transferido a una mixtura de código de edificación y generalización histórica (según recuerdo del temario de un curso especializado); pero nada sobre técnicas de acción o proyecto de casos concretos. En general, las investigaciones urbanas de escala (macro-diseños, ciudades o conjuntos urbanos) son

miradas como hecho utópico, "teórico" (vale decir, irrealizable en términos de construcción) que aún no supera el nivel de los esquemas discursivos. Desgraciadamente entonces, y por esta causa, el DU sigue siendo la experiencia de unos pocos.

Con la aparición de algunos planes gubernamentales de vivienda como el VEA, PEVE, Municipal de Buenos Aires y algunos otros, han comenzado a materializarse y verificarse experiencias; es posible que de proseguirse planes, finalmente aparezcan proposiciones valiosas y que éstas sean bases eficaces.

Aparente contradicción: quienes niegan la existencia del DU, aprenderán a aceptar construyendo lo que niegan; con la masificación profesional de los tanteos y su repetición futura en la Universidad, todos harían "poesía sin saberlo". Pero si esto puede ser contradictorio aunque natural, mucho más extraño es que siendo el DU una disciplina especial, se lo adopte sin un bagaje teórico operacional.

Esta contradicción ilustra otra vez sobre lo ambiguo del tema y su escasa concreción actual, aún en las metrópolis. Asimismo, al ligarse el DU a planes gubernamentales, se ata a la coyuntura política y al régimen económico-social vigente, de lo que ningún planeamiento global o sectorial estuvo aislado a lo largo de la historia. Aparece otra faz del problema: la dependencia política del DU. Particularmente en el Tercer Mundo está ligado el sistema imperante en cada lugar, propugne éste o no el avance social.

Más en detalle, su finalidad suele ser —y se lo identifica ideológicamente a veces— con la resolución de carencias de viviendas. La existencia del diseño depende incluso del barómetro económico local: se realiza en tanto el sistema prospere y se detiene ante la primera crisis (caso de Inglaterra de los años 70, o Rusia de los años 30), debido a las cuantiosas inversiones que un programa nacional de DU requiere.

No cabe entonces proponer filosofías finalistas antidialécticas que se autosatisfagan por leyes formales. En todos los casos el DU se encontrará ligado a una particular cultura y es consecuencia estricta del sistema que lo origine. Es esta su potencia y labilidad.

Curiosamente, dos libros disímiles *Ideología urbanística* de Ramón y *People & Plans* de H. Gans (anarquista y liberal, respectivamente) plantean lo mismo: la subordinación final del planeamiento y el DU a la ideología dominante.

No era necesario que Ramón escribiera un libro para demostrar que Sitte era un defensor de la propiedad individual o Le Corbusier un socialista utópico. Esto es casi obvio, pero ambos instrumentaron importantes armas técnicas actuales que Ramón no considera.

El arquitecto fue siempre servidor indirecto del régimen: Le Vau de los Luises, Le Corbusier de los grandes industriales, el Bauhaus de la reconstrucción alemana, etc.

Pero si el DU y sus actores son consecuen-

cia de un sistema social, no cabe la rectiprocía: un sistema social no engendra inevitablemente nuevas formas de habitar; los cambios socio-políticos no vienen gravados de cambios técnicos, al menos por un largo período de asentamiento. Las condiciones futuras no podemos predecirlas, aunque ellas resulten de la concreción de tendencias actuales; el cambio no es lineal y es tan lento que padece de asincronía. Como ejemplo, véase el atraso de los criterios urbanos en los países capitalistas, donde las estructuras físicas caducas sobreviven junto a tecnologías avanzadas pese a que es allí donde se ensaya o crea doctrina y ejemplos "al límite del sistema"; pero el atraso es más enorme aun en los países socialistas, ya que pasada la etapa de desarrollo industrial reproducen mecanicistamente la tecnología capitalista, aunque cuantifican la producción a volúmenes colosales.

Si se inducen cambios de aceleración dentro del sistema, estos esfuerzos fracasan. El caso del grupo soviético MERV, de arquitectos de avanzada, mal conocido en Rusia inclusive, no pasa del urbanismo utópico; al superar en mucho con sus propuestas las posibilidades del sistema caen en "una fuga ideológica" sin lograr su fin: el avance y evolución de dicho sistema. El tiempo futuro dirá si estos esfuerzos trajeron consecuencias. La masificación creciente del desarrollo urbano, resultado del avance industrial, a escalas no conocidas hasta ahora, da origen no obstante a nuevas posibilidades.

La URSS se propone construir 47 millones de nuevas viviendas en el período 1970-80, lo que la está llevando a una tecnología de construcción totalmente nueva y posibilita de a poco a los MERV, al igual que sus progenitores ingleses, los Archigram —a quienes siguen—, el planteo de ciudades-edificio que se autoconstruyen y modifican, igual a lo que los ingleses previeron para su sociedad supercapitalista de alto consumo y despilfarro tecnológico, en la década del 60.

La doctrina se va construyendo a golpes. Significativamente después del trío histórico: Le Corbusier, Gropius, Van der Rohe, no han aparecido teóricos que suministren bases programáticas completas. Es que la crisis de estos años es destructora y germinal a la vez. Produce un desarrollo cultural turbulento; la doctrina ha dejado de ser el componente básico de la cultura antropológica. El monumento recordatorio de nuestra época no será un nuevo Rhig-Veda, no serán libros, sino el transistor.

Los exegetas de una cultura han aparecido en el período en que esta declina, cuando ha acumulado suficiente información sobre el mismo, y nunca surgen para crearla o acompañarla. La historia es más fáctica que libresco. Esto explica el fracaso de los Eco, Alexander, y teóricos de alto círculo restringido internacional. Tal vez se recupere la teorización cuando existan quienes aúnen la capacidad realizativa con la expositiva, en un alto grado de compromiso personal: de acción programática y política sin aristocratismos intelectuales. O sea que finalmente los cambios vuelven a depender de las posibilidades de los actores.

Hace poco leí una encuesta profesional argentina sobre la arquitectura para el cambio; se condicionó esta a un mayor equilibrio



sobial; se pedían programas más adecuados: menos arquitectura de lujo, menos "boutiques" culturales y más conjuntos de vivienda, hospitales, etc.; el todo dentro de un marco de ambigüedad ideológica, y suponiendo que un mundo nuevo traería automáticamente una arquitectura nueva; sin actores y, por lo tanto, sin terribles compromisos.

Pero tales propósitos exigen nuevos compromisos, y una actitud de prueba y aprendizaje. Si el futuro que suponen mis colegas es cierto (descontando que podamos posponer nuestra responsabilidad actual a una época ideal donde se pueda crear sin negación ni dolor), entonces algo tendrá que cambiar ya hoy. He oído decir a Tomás Maldonado que "vivimos en una sala de espera".

El aprendizaje de construir ciudades puede hacerse ahora, para evolucionar con las re-proposiciones sociales, pero no puede suponerse que un conocimiento hoy inexistente surgirá por arte de magia en una edad futura. Este aprendizaje es más urgente en el Tercer Mundo, donde el costo de los errores y los aprendizajes a costa de los demás es oneroso y políticamente fatal.

Como señal, la profesión se está transformando de una "venta de servicios al cliente" individual, en una estructura de organización en vez de servicios, para comunidades concretas. No "clientes" sino grupos o asociaciones entre las que el Estado empieza a descollar.

No parece entonces necesario hibernarnos esperando la hora dorada de la sociedad nueva. No vendrá. Cambia ahora y continuamente, y en el Tercer Mundo, con o sin revoluciones, este cambio será largo y lento, porque por lo menos nuestra actual pobreza productiva requerirá tiempo para pasar a ser riqueza. No se explican así las inoperancias individuales, las sorpresas o las demoras intelectuales. Los años próximos serán, probablemente, una puesta a prueba cruel y despiadada para los individuos con procesos de cambio dado por "saltos y detenciones" y alternancias políticas de retroceso y avance agotadores, de los que solo podremos decir que habrá que superarlos incidiendo sobre ellos y no por mera supervivencia.

Lo dicho trae aparejado, junto con el compromiso personal y doctrinal, una intensificación en la concepción e investigación del diseño de objetos.

Ultimamente ha surgido una corriente supuestamente "progresista" que propone la liquidación del diseño (sea urbano como de aparatos domésticos) como medio de cumplir objetivos sociales de masas, que preferentemente se aplica a arquitectura. "Suprimir lo lindo" (prejuicio convencional: diseño como sinónimo de estética y de inteligente). Se afirma que la cantidad solo se logra por sacrificio de la calidad, un verdadero principio super-capitalista: máxima renta con mínima inversión. No se considera la "economía de escala" (disminución de costo por volumen) y, sobre todo, el verdadero significado de "economía de diseño" (disminución de costo por aumento de funcionalidad general y capacidad de rendimiento).

En América latina, la tremenda tarea de cubrir un déficit de 25 millones de viviendas, superando adversidades tecnológicas (ciertas o promovidas por las metrópolis) se logrará "perforando" desde adentro de la crisis con sistemas inventados ad hoc, adaptados al medio para mantener la productividad de una sociedad expansiva.

En construcción lo bueno debe ser durable (los costos de reposición durante largo tiempo serán inalcanzables).

La durabilidad a bajo costo solo puede lograrse (si no se incrementa el utillaje o la tecnología) mediante la sofisticación en la conformación y combinación de los componentes, con mínimo insumo industrial y con una gran dosis de imaginación que permita, con implementos rudimentarios, resultados refinados.

El doctor O. Varsavsky toca incidentalmente el tema. Para él existen en nuestro país tres tipos de investigación: 1º) la cipaya: referida totalmente a fuentes y temas extranjeros, se realiza aquí, pero no se refiere al país; 2º) la extranjerizante: investiga cuestiones locales, pero en cuanto estas coinciden con asuntos similares de otros países que son "fuente" técnico-cultural; 3º) la creativa: dotada de escasos medios "elabora sus herramientas con originalidad y mediante ellas inventa o repropone los términos de su investigación" (sic). Sustitúyase, en el tercer caso, investigación por diseño y entonces quedará caracterizado nuestro problema. Porque diseño es, en fin, el mecanismo de adaptabilidad de un objeto a una funcionalidad trascendente (no meramente útil y eficaz sino también ubicado en un contexto socialmente válido).

Por lo general, el concepto de diseño ha sido deformado por su adaptación al servicio de intereses discutibles y precisamente por los mejores "diseñadores". Por ejemplo, existe una muestra itinerante del Diseño Industrial Italiano, de objetos domésticos, que pude visitar. Casi todo lo allí expuesto es visualmente excelente, como que se trata de objetos célebres. Son solo magníficas e imaginativas carcasas. Los industriales apelaron al "diseño" para penetrar un mercado que no podrían conquistar por calidad mecánica del producto. Algunos famosos diseños, en última instancia, son producto de una decisión de marketing.

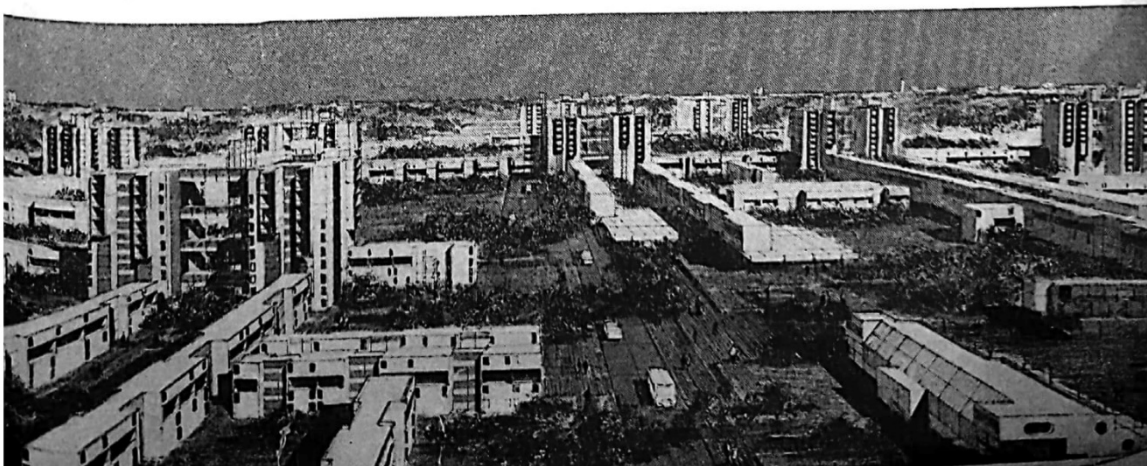
La construcción de ciudades debe estar despojada de un diseño "mercantilista" como los objetos domésticos mencionados, y su formalidad —tan fuerte como estética— debe responder a un criterio semiótico de "signo" y "notación", pero con funcionalidad social e ingeniería de producción efectiva.

Por lo expuesto, la palabra diseño, tal como la usamos referido al DU, no se refiere a "lindo", "feo" o "indiferente". Connotado el verdadero significado del término, creo que la arquitectura y las ciudades se concretan solo por medio de "diseño", producido como resultado de las condiciones objetivas, superándolas.

Esto implica tecnología. Hay un nivel contemporáneo mínimo que no se reinventa en cada país; pero la selección de métodos, la conversión de las condiciones artesanales locales a condiciones industriales, diferentes en cada caso, el "crear sus propias herramientas" a partir de las carencias, programa un quehacer para nosotros. Si debemos prever un cambio futuro en nuestros programas ello implica forzosamente una toma de posición honesta y es entonces cuando afirmamos que "debemos volver a la escuela" y aprender el complicado arte de construir ciudades.

No hay tiempo para sentarnos ante el televisor de la historia y asistir cómodamente al alumbramiento de la arquitectura de una época nueva.

Tal televisor no existe ni hay sillones cómodos ni la nueva época tiene anuncio triunfal. Solo las circunstancias y experiencias han dado a algunos de nosotros la oportunidad de sospechar un devenir urbano al cual nos volcamos afanosamente, comprometidos a edificarlo.





Goldemberg, Jorge. «Historia de nosotros». Summa, n° 64/65 (julio 1973): 28-33.

## Historia de nosotros

por Jorge Goldemberg, arq.

Aprovechar esta autopresentación para sentar enfáticas teorías o programas significa una pretensión que —desde nuestro punto de vista— supera en mucho lo que puede lograr la labor personal de un pequeño grupo de arquitectos; ellos se han esforzado, en realidad, por encontrar la oportunidad de desarrollar varias ideas, no totalmente hiladas; al hallarlas han introducido, a veces, algún “hecho” en el medio social procurando ensanchar su brecha dentro del muy limitado juego de relaciones de fuerzas (muy pequeño a grande) en un medio hostil.

Por ello preferimos contar una historia de un decenio tratando de pensar y, en parte, de actuar.

La figura de pág. 32 es la idea urbana de un niño de seis años, hijo de uno de nosotros. Aproximarnos a esa improvisada imagen infantil nos llevó más de diez años de intentos continuados, hasta el punto de que una imagen “futura-actual” se proyectara en la mentalidad de nuestros descendientes directos. Podemos decir, en cierto modo, que este niño empieza donde nosotros terminamos; por eso, esta historia tiene un final que en realidad es un principio.

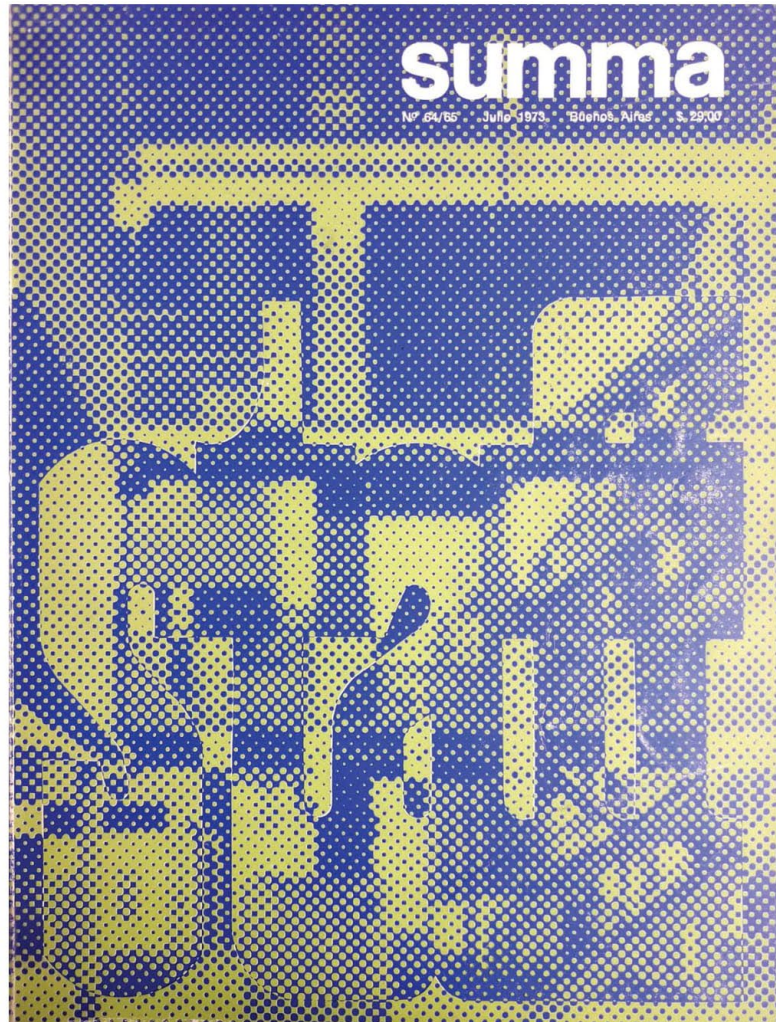
En 1960 se funda el estudio Staff. El nombre surge del concepto de entidad “equipo” más que de personas, ya que los apellidos no perduran. En el suceder de los años, como en tantas otras cosas, varios nombres fundadores van cambiando, pero la preocupación por temas urbanos es permanente.

De un motivo inicial de unión incidental (una obra que no se concluyó) se fue llegando a moldear un juego de ideas germinales, que a poco se volvieron un objetivo por aquel entonces bastante inalcanzable por inexistente: la construcción y desarrollo de ciudades. Esta vocación surge dentro del grupo ya “en carrera” y se expande velozmente dentro del que será el grupo final a través de la acción anterior de su componente de mayor edad: J. Goldemberg.

Desde 1960, este trataba de nuclear a diversas personas, principalmente a través de ensayos de trabajos urbanísticos. El equipo se estabiliza en 1967, con cambios de integrantes, mucha pasión, bastante incertidumbre y no pocas frustraciones profesionales y personales.

Revisada con ojos actuales esa larga sucesión de experiencias, asible a través de lo que suponemos un apreciable volumen de obras y proyectos, surge, más que una historia factual, una de procesos intelectuales, objeto de esta narración.

La fuerte aceleración de volu-





men de trabajo en los últimos cinco años ha provocado una acumulación —casi diría indigestión— de realizaciones y responsabilidades, materializadas en obras complicadas.

Para ello se mantuvo intacto, a lo largo del proceso, un principio liminar que en realidad fue el asociador de los actuales componentes de Staff y es que la arquitectura se expresa en su verdadero significado en temas urbanos o, mejor dicho, a través del diseño urbano más que por "episodios" (vulgo: obras) aislados, "espectaculares", no entroncados con la realidad cotidiana. En consecuencia, toda obra singular debe —puede— ser, la parcialización de un gran tema urbano o su síntesis virtual.

Las ideas descriptas tenían para nosotros una historia propia, que obliga a hacer entre paréntesis un currículum individual.

## Paréntesis individual y programa de trabajo

Cuando Goldemberg era miembro de una sociedad profesional anterior (el estudio OAM, hoy disuelto), se había propuesto un plan personal un tanto fantasioso y carente en aquel momento de toda posibilidad de realización.

Podría resumirse así:

La arquitectura puede ser concebida como la integración de principios sociológicos, urbanos y neo-tecnológicos y, por lo tanto, el conocimiento existente disperso había que reunirlos. Era menester volver a aprender todo, ya que las disciplinas básicas no obraban en su conocimiento y, peor aún, no se enseñaban en ninguna parte. Se elaboró entonces un plan privado de tres etapas, a saber:

- 1) **Sociológico:** Solo la profundización de técnicas humanas de canalización de la movilidad y motivación habitacional y un estudio efectivo, verificado lo más científicamente que sea posible, podrá dar la explicación básica de cómo concebir el hábitar.
- 2) **Urbano:** Ubicar este "espacio social" en un espacio territorial. Es decir, traducir el campo abstracto social al campo físico, a través del planeamiento urbano interdisciplinario.
- 3) **Diseño:** Desarrollo de teorías aplicadas en cada uno de los anteriores campos, y sintetizar estos en una escala menor dependiente, el diseño urbano. Había que concebir, entonces, un procedimiento coherente que incorporara las diversas disciplinas a un "criterio de verdad", por no decir pedantesco un "método de diseño".

Este plan, formulado inocentemente en 1957 fue puesto en acción de inmediato. Con perspectiva de hoy, puede decirse que

el criterio de verdad solo fue establecido en el orden de las premisas, pero no se llegó a desarrollar sus reglas; vale decir: el tal "método" todavía no existe pues la correlación disciplinaria implica serios problemas no resueltos, pero la visión del hacer y conocer, el cambio de óptica profesional, se enriquecieron y transformaron.

Para cumplir su plan, Goldemberg se aisló casi dos años, estudiando por cuenta propia disciplinas que desconocía: sociología general y urbana, antropología, ingeniería de sistemas y lógica matemática. Realiza hasta 1960 numerosas investigaciones sociológicas, en particular en población de menores recursos y villas miseria, por vocación humana e interés social y técnico (ya que las situaciones en esos niveles sociales aparecen más despojadas y vivas, al "límite"). Convive en parte en villas y rancheros costeros, ya que pretende actuar también como antropólogo "participante" siguiendo la doctrina de la antropología social; realiza la primera muestra urbana de Capital y Gran Buenos Aires (estadística matemática); se incorpora a la Universidad, por necesidad de entorno adecuado y funda la cátedra de Sociología Urbana (UNBA) y moderniza el Instituto de Sociología (UNL) que dirige. Para esta tarea prácticamente se aleja de su estudio profesional con el consiguiente riesgo y dificultad. Incluso sus móviles pueden parecer interesantes a quienes lo conocen pero sin mayor eco. Se vuelve aparentemente un personaje "no encasillable", uno de los tantos individuos sin vocación canalizada que circulan por nuestro medio.

Inicia a la par la segunda etapa del planeamiento. De 1956 a 1966 realiza diversos estudios en el litoral, así como planes reguladores, principalmente y, junto con otros colegas, el Director de Capital y Gran Buenos Aires donde se ocupa de temas en especial sociológicos y de diseño.

A partir de 1964 y en adelante intenta sus primeros ensayos de diseño urbano, ya en proyectos del Plan de Buenos Aires como en proyectos privados. En un decenio este plan había sido cumplido, dejando algunos frutos y subproductos al paso.

## Definición arquitectónica

Cuando se integra Staff, la carga que esta tarea anterior trae en parte es aceptada gustosamente por el equipo y es su elemento de cohesión y esperanza, ya que todos ansían diseñar ciudades que en ningún momento, durante ese decenio, habían sido construidas en la Argentina ni había la menor posibilidad de que existieran. En una palabra, como tantos equipos jóvenes locales, Staff se creó en una utopía positiva.

La fe y también, por qué no, la fuerza que había llevado a sus componentes a unirse para proponer metas inexistentes, estrechaba al grupo, y mantenía vivo el interés.

Tal vez el hecho de constituir una combinación de trabajo peculiar: dos mujeres y un hombre, unido al enorme interés que sentían por su tarea, los mantuvo asidos a ese intangible durante tan prolongadas frustraciones; simultáneamente su actitud fue escudo protector para deslizarse ventajosamente inadvertidos en medio de la marea profesional elitista de aquellos años.

La aparición del PEVE (Plan de Erradicación Villas Emergencia) se convirtió en una coyuntura favorable, que fue subestimada por los principales arquitectos argentinos del momento. Para Staff significaba algo de extremo interés, ya que era la oportunidad para alcanzar el ansiado escalón del diseño urbano. Más que ello, era un deber: "no podemos distanciarnos de nuestras metas, sobre todo porque el objetivo del plan es positivo en medio de la negatividad ambiente", nos decíamos.

La brecha, pues lo era, ya que las perspectivas de ese momento eran meramente comerciales y sin ningún atractivo para el grupo, fue ensanchándose a medida que se ganaban concursos de vivienda. No obstante, lo que parecía que iba a ser una culminación, se convirtió, lejos de ello, en un nuevo aprendizaje. En efecto, si esta etapa permitía volcar por fin ideas y conocimientos acumulados a lo largo de años, resultó que, como en otras actividades, los sueños, una vez materializados, aparecían con todos sus componentes de idealización y parecían pequeños o insuficientes. Comenzó con cada obra, una etapa aún vigente de sistematización de técnicas de proyecto de conjuntos tanto en asuntos urbanos como sociológicos.

Adquirimos perspectivas. Esta voluntad de investigación y de no hacerse ilusiones, de verdadero aprendizaje, hace asumir al equipo una visión crítica de sí mismo y del desempeño de la profesión de arquitecto. Así, contemplan a este último más como un "plasmador", coordinador de hechos variados, que como el creador directo de fenómenos, o sea, el artista singular.

## La teoría y la no teoría o esfuerzos de una lógica

Resultado imposible, en realidad, fijar una guía interpretativa de nuestros diseños, ya sean de arquitectura de edificios aislados como de conjuntos. Otros colegas y para su propia obra lo han logrado con verdadero éxito en las páginas de esta revista.

Esta imposibilidad en nuestro caso no es humildad presuntuosa

sa o irónica; surge de un escepticismo científico deliberado, ya que nuestro proceso evolutivo aún se halla bien en marcha y las detenciones de perspectiva filosófica, acerca de la labor propia, quedan confinadas a la intimidad del grupo, pudoroso de sus defectos. En otras palabras, tratamos de no mezclar o confundir fines inmediatos con herramientas, y categorías apodicticas con evaluaciones metodológicas.

En consecuencia, tenemos una fuerte dosis de temor a erigir en teoría general lo que es hasta hoy nuestra experiencia peculiar. Suponer algo diferente, sería atribuir a nuestro desempeño profesional un grado de capacidad que, pareciera, los arquitectos no han alcanzado hasta el presente.

Esto es, transformar un "lenguaje de objetos", o sea de uso, en un metalenguaje, un lenguaje con leyes propias trascendentes a dicho uso. Sería, en cualquier dialéctica, confundir sujeto con objeto.

Pensamos que el lenguaje arquitectónico actual, en el supuesto de que se lo pudiera definir con suficiente claridad, es un "complejo extensional" de sus componentes funciones (que descubriera principalmente Le Corbusier) y carece aun de "componentes intensionales" ya que su lógica, la del hacer arquitectónico, no ha madurado en grado suficiente como para establecer un código, es decir, sus propias "reglas de verdad". Las reglas del código arquitectónico son inmanentes, trascienden a la verdad sin materializarse, por lo que no pueden ser probadas en el papel o en teorías de juego como la semiótica arquitectónica (en particular la desviación de metro catalogador de Umberto Eco).

Precisamente la abundancia de teorías en los ambientes más rerefactos del intelecto, llámense Eco o Alexander y el silencio mortal en los creativos del Tercer Mundo, surge de la carencia de una apoyatura empírica. Solo el consenso de la experiencia —desde nuestro punto de vista el de la experiencia popular— puede dar origen a una lenta operación de codificación que deberá ser medida sociológicamente pero que no será universal, una verdad permanente, sino que estará restringida extensionalmente por el marco histórico-político y sociológico en que se encuentra. Será una regla de verdad "múltiple-variable" que requerirá un volumen estadístico previo. En una palabra, no tenemos suficientes casos para hacer teoría. O más crudamente, menos teoría y más práctica. O como diría un semántico (S. I. Hayakawa) "el lenguaje progresa en tanto se va formando".

El concepto de "consenso popu-



lar de uso", abundantemente registrado y medido, como originador de futuras teorías es el criterio de base de nuestro trabajo y podría decir nuestra única apoyatura. Tal vez ello aclare sobre los móviles interdisciplinarios que precedieron a nuestra tarea actual.

Lo expuesto, más que filosófico podrá parecer una actitud romántica individual, ya que las discontinuidades de nuestro medio, la dependencia capitalista o sus variantes gatopardescas no autorizan a creer en la lógica o continuidad de una realidad fracturada. Pero es históricamente a través de los conflictos inmediatos de la realidad socio-económica como pudieron estructurarse criterios teóricos; y en cuanto al "volumen estadístico" todo permite suponer que cualesquiera sean las variantes, el futuro argentino requerirá fundaciones urbanas o conjuntos del mismo tipo.

Un hábito profesional de escribir en tono panfletario, remanente del "funcionalismo heroico" (1920-36) tiene con frecuencia los textos de arquitectos o críticos arquitectónicos.

Deseamos que este escrito no se tome con esa intencionalidad sino como una lectura parcial de una realidad; "una expresión particular puede no ser importante pero es siempre un posible método de simbolización". "Como regla: lo singular, repetidamente resulta no importante; pero la posibilidad de cada cosa revela algo de la naturaleza de la realidad". Esto fue dicho por un superlógico, L. Wittgenstein (que de paso resultó un brillante arquitecto preracionalista cuando diseñó su morada en Viena, empleando como única técnica de proyecto el análisis lógico).

## Papel de los arquitectos; también el nuestro

En primer término no aceptamos ni suponemos que rijan reglas mágicas de proyecto —creativas o científicas—. La arquitectura en su estado actual, de "acumulación de capital primitivo", de prueba de ideas básicas, está en la etapa, obviamente, "pre-lógica", etapa que persiste desde casi el fin de la época heroica funcionalista. Por lo tanto, carece de proposiciones intencionalmente envolventes, conclusivas.

Las razones históricas y políticas, la celosa dependencia del hacer arquitectónico de los avatares del poder dominante, hecho ya extensamente explicado por los críticos y comentaristas, siguen haciendo aparecer la acción de los arquitectos —cincuenta años después— en los mismos términos idealizantes de los funcionalistas heroicos. No diremos que no ha sucedido nada en el interior: nos hemos industrializado, electrificado y tecnificado, pero no nos hemos socializado, y para el Tercer

Mundo las experiencias arquitectónicas masivas genuinas siguen siendo vedadas. Por lo tanto, nuestra única regla de verdad antes enunciada, a saber que solo la experiencia popular define el uso, no ha tomado consistencia o no ha sido estudiada o, por estas dos razones conjugadas, no puede ser comprendida.

## La arquitectura "decoración"

Si lo expuesto significara poco, debe agregarse el rol social y profesional que el sistema nos asigna y que forma parte de la educación seudotécnica a que se nos somete (tal vez humanística, rara vez científica, siempre alienada) que obliga "a aprender todo" después de la Universidad. El arquitecto se convierte, por obra de tales circunstancias, en un ente superestructural.

Su rol es sustituible y su tarea no es integrarse en un gran esquema organizativo, sino que se ve obligado a paralizarse, a "ofrecerse" y "exhibirse" en pequeños ensayos locales de sus ideas: hace cortas misiones de patrulla.

Es lo que en nuestro estudio llamamos peyorativamente "decoración", vale decir, una obra que solo puede contener ingeniosas y talentosas combinaciones estéticas y funcionales, que es un objeto aislado entre otros. Nos hemos acostumbrado a pensar que la arquitectura es la excepción de la regla, y que esta última no existe. El término "decoración" no excluye a nuestro estudio. No somos la élite afortunada o exitosa. Por el contrario, las reglas de juego de esta sociedad terminan por obligarnos a aceptar estos programas parciales, para un fin aislado. Las obras, por extensión de la desarticulación del sistema productivo se hallan desubicadas, por regla general, respecto de su marco o referencia urbana, y así debe aceptarse proyectar un banco, una escuela, una cooperativa, una vivienda unifamiliar, etc., sin pretender insertarlos en un programa mayor (que no existe en casi todos los casos y que no puede inventarse para cada situación particular).

Tal vez nuestra diferencia con otros colegas radica en que, a título de entrenamiento, a veces aceptamos el desafío técnico y estético cuando lo hay (nos preocupa enormemente) pero no para autoengañarnos. Por eso el término "decoración" es la imposición a una estructura, una verdadera superestructura. Por lo general, en la práctica la estructura es socio-económica y tecnológica que prelimita la acción pero no la justifica si no se lucha para ampliar las fronteras.

## La "experiencia" como proceso

Fue este pensamiento, explícitamente expuesto hace ya unos cuantos años, lo que condensó

entre sí a los tres socios que hoy formamos Staff y provocó el abandono del equipo por otros, atraídos por éxitos individuales, ya que nuestras metas eran irrealizables y "teóricas". Las historias vitales de quienes creyeron o no de allí hasta hoy prueban quién estaba en la abstracción y quién en la realidad.

Podría replicarse que hoy nos encontramos por comparación con nuestro pasado, plenamente realizados o que lo que hemos "hecho" representa ya, completa y cabalmente, nuestros afanes. Tampoco creemos eso. Largas visicitudes dan a todo —como nos sucede— un motivo de desconfianza en la profundidad alcanzada del esfuerzo propio. Sobre todo para una historia que empieza por un entrenamiento preliminar ostensiblemente largo, y prolongados fracasos formativos.

A partir del concepto "decoración", obra no incluida en un contexto material y social que la involucre, surge el concepto, latente en lo ya expuesto, de "experiencia", que no es experimentalismo. Dice Lalande "que los experimentalistas toman la experiencia como algo destinado a proporcionarnos hechos en bruto...", "al relacionarlos entre sí, la inteligencia ascendería hacia leyes más elevadas". Generalizar sería una función: observar, otra; pero agrega que es un error, pues la observación científica no es "una sucesión de respuestas deshilvanadas planteadas al azar". "El discurso debe tener un sentido de continuidad". "La síntesis no es una operación especial" sino que es "la capacidad de penetrar en el interior de un hecho que se presume significativo y en el cual se encontrará la explicación de hechos aún indefinidos". "La síntesis es una potenciación del experimento y el análisis aunados".

Tratamos de no tantear mucho. No todas las reglas de verdad tienen certeza y deben ser discriminadas doctrinariamente a priori. Por eso el significado de un significado resulta anterior a la implementación, al significado. Un hecho arquitectónico, como todo hecho humano, se inserta en un contexto doctrinario, en una regla de verdad que debe ser conocida y acumulativamente descubierta. No es solamente definir —descubrir penosamente dentro de uno mismo, dentro del marasmo de ideas y preconceptos— el contenido del objeto continente, la ley generativa propia del objeto (funcional, estética, geométrica) sino su inserción en el entorno de objetos similares, en su familia, su género, su especie. Esto se desdobra en un espacio materializable pero también en un espacio inasible: el social.

Para esta interacción y su espacio social, nuestro equipo trata de formular programas o, más

frecuentemente, nos son impuestos, y nos esforzamos en modificarlos para enriquecerlos hasta transformarlos por completo.

Nuestra primera tarea frente a un proyecto es, entonces, definir el marco "físico-social" que es lo más difícil y parece condicionar una primera materialización del objeto. La experiencia es entonces acotada y de allí en más, programable. Hemos escogido nuevamente nuestra regla de verdad, y falsa o no ante categorías más amplias, ella se auto-construye. La "experiencia" se realimenta con las ideas que de ella surgen, crece.

## Pautas de decoración

Nuestra historia hasta hoy puede dividirse en dos: antes y después del PEVE. Antes, es decir en la etapa de la "decoración" pura, la experiencia "ordenada" nos fue fijando pautas parciales de proyectos. Aprendizajes menores:

- El uso de espacios sincréticos. Buscar visualizaciones totales de las obras.
- La capacidad de ordenar por métodos lógicos (no gráficos) los "dibujos" de nuestras obras.
- Incorporar donde se pueda elementos "no alineados" con el diseño arquitectónico (al menos hasta aquí): sistematizaciones, ingeniería de sistemas, uso social y antropológico.
- Persecución obsesiva de la coherencia total dada por la correlación de componentes variados (no por repetición de unos o más temas). La unidad da la variedad a través de la lógica.
- Diseño parcial definido estéticamente sólo por su pertenencia al total proyectado.

Algunos proyectos —naturalmente frustrados— como el Centro Cívico de Berisso o el proyecto PLANVI para Ituzaingó, nos dieron una idea preliminar de hacia dónde podía orientarse más exactamente nuestra tarea.

En el primer caso, Berisso, intentamos sintetizar la construcción con las anteriores pautas. Por ese entonces cada proyecto significaba una crisis, pues en cada instancia nos proponíamos algún tanteo para nosotros novedoso. El "módulo espacial" que sirvió de ordenador para numerosos edificios diferentes en forma y uso era una posibilidad generalizadora no explotada posteriormente en su integridad.

Tal vez la mayor dificultad nos la "propinó" el proyecto PLANVI, el primer proyecto económico de vivienda masiva que abordamos.

Verificamos allí nuestra insuficiencia para resolver un tema real de vivienda con capacidad. Descubrimos las necesidades de lo que más adelante llamaríamos



"arquitectura del Tercer Mundo", es decir una construcción signada por la carencia y por obtener el máximo con el mínimo. Ese proyecto jugó un papel básico, en nuestro diseño urbano, pues allí aparece en toda su importancia.

- El concepto de plan urbano, la continuidad material; la "costura de edificios".

- La mixtura y "personalización" de la arquitectura "anti-anómica", es decir la diferenciación dentro de la unidad con objeto de crear una dimensión sociológica reconocible y una tipología acorde con la escala del usuario.

- La articulación de diferentes espacios sociales de organización, en escala creciente, del individuo a la comunidad, diferenciados por el tipo de empleo que se hace de ellos; estos conceptos aparecen materializados en construcciones ad-hoc.

- La circulación como elemento estructural dinámico, que surge o se construye a diferentes niveles, dando continuidad.

- La idea de "unidad" sincrética ya desarrollada en otros proyectos que no eran conjuntos urbanos.

- La economía de diseño como factor generador de economía de escala. El uso de "elementos" o materiales costosos en combinaciones simplificadas con el mismo fin.

En el momento de realizar el proyecto, estos principios se fueron imprimiendo o introyectando dolorosamente en nosotros, pues hasta ese momento el diseño urbano parecía un problema simplemente geométrico. Era cuestión de aplicar los conocimientos interdisciplinarios para conformar una "imagen" nueva del diseño; hablo así en nuestro caso, pero en general no era sino una gran proyección a escala ampliada de la "arquitectura-decoración", la de edificios singulares. Muchos colegas consideraban que el problema era relativamente simple, que la organización urbana era un problema de distribuir edificios con elegancia y que todo otro planteo ulterior era "teorización" surgida de la falta de práctica. No voy a afirmar que pese a nuestros estudios anteriores estábamos libres de tan absurdos preconceptos; es por ello que PLANVI fue nuestra puesta a prueba y la obligación de encontrar una respuesta "flexible-limitada". Un enfoque que tomara en cuenta las limitaciones económicas y se adaptara sin perder unidad a diferentes criterios de uso.

Es innegable que la arquitectura argentina actual ha recibido una fuerte influencia de la inglesa contemporánea: el uso del acero,

el cristal, el "brutalismo" industrial, la funcionalidad ingenua, etc. También había presupuestos más o menos acertados que guiaban las ideas en el campo de conjuntos urbanos. Así, obras como las viviendas de Sheffield, el centro de Cumberland, etc., eran considerados por muchos un tema a reproponer en condiciones locales. No ya el planteo, mal estudiado, sino "las formas".

Se engendró de inmediato un formalismo que todos sufrimos en mayor o menor grado. Este celo creativo, tan común a los arquitectos, nos llevó a extremos que casi ninguno de mis colegas se atrevería hoy a confesar.

Pues bien, PLANVI, en cierto modo, nos obligó a reproponer nuestras investigaciones, ya que la traducción lineal del inglés era imposible. Había que desarrollar una estética y una organización más o menos propias, sin clichés intelectuales ni supuestos no aclarados. Además, conceptos clásicos de la arquitectura moderna como las paredes de vidrio, las plantas libres, los grandes espacios, eran difícilmente realizables. O sea, también había que aceptar niveles no espectaculares de diseño, asumiendo casi como desafío y con ellos reproponer algún género de estética posible, tarea que, confesamos, nos resultaba distinta y nueva. Nos vimos obligados a mirarnos al espejo y a ser sobrios.

## La arquitectura del Tercer Mundo

Finalmente, la apariencia de total carencia inicial se transformó en una riqueza de signo distinto. Al adquirir el dominio, el "manejo" de los componentes del diseño pudimos recuperar muchos de los elementos perdidos que, poco a poco, intentan configurar una definición, una imagen más personalizada.

Pero descubrimos cuál era nuestro real contexto; cómo una parte de lo que soñábamos, vale decir, los modos de realización, eran un absurdo para nuestro país. Consideramos que, la mayor parte de las "hazañas" realizativas son propuestas en vacío para un medio que no puede absorberlas cuantitativamente.

¿Cómo puede hacerse buen diseño sin cristales azogados gigantes, ni estructuras espaciales, etc.? También vimos que el "less is more" (menos es más) de Mies Van Der Rohe, debe leerse al revés, o sea más (más lujo, más poder, más refinamiento), es **menos**. La pobreza y la carencia se vuelven un principio generador de arquitectura dentro de esa edificación alienada que en parte seguimos haciendo con óptica europea. Incluso encontramos que la industria funciona con el mismo sistema. Es posible conseguir en Buenos Aires un excelente aluminio fluoropinado —nada novedoso en Estados Unidos— pero es imposible

conseguir una gama de pinturas permanentes y baratas.

Frente a la situación caben dos respuestas:

A) La no arquitectura, el planteo del mediocre. Ya que no se puede "hacer nada", entonces se reduce todo al mínimo. Es la arquitectura de rancho y galpón, donde todo edificio se reduce a esos términos constructivos y de organización. Es la arquitectura "honesta", "humilde", la arquitectura que para definirse debe apelar a términos morales, religiosos, **no sociales**. Tememos que en la confusión, esos tristes edificios hagan su deplorable aparición en nuestro país (pues que sepamos, no surgieron con éxito en ningún otro; son invento argentino). Pero tienen trampas peligrosas: 1) el bajo costo inicial se descompensa rápidamente por la obsolescencia casi inmediata debido a su precariedad, lo que lleva el costo real (sustitución de la reposición y reparación) a valores altísimos, 2) Son otra trampa del sistema internacional, ya que son obras semi-artesanales de irracional industrialización que obligan a una dependencia real en volúmenes importantes de producción. Por algo hay algunos casos solo en México y Nigeria.

B) Recuperar arquitectura a través de su lenguaje. Un proceso similar al que siguieron países que partieron de la etapa de "techar", es decir resolver masivamente y en primera instancia sus déficits habitacionales.

Aquí se imponen condiciones de economía obvias que obligan a obtener mayor rendimiento final, lo que exige niveles iniciales de cierta calidad y de gran flexibilidad de diseño.

Pues hay un mínimo debajo del cual no se requieren especialistas, sino que es una etapa bárbara (por ejemplo: Corea del Norte debió partir de proveer una **cueva racionalizada** a cada habitante). Nuestro país ya pasó ese mínimo. Su nivel arranca del PEVE o similar, hacia arriba. Véase el error de Chile que se desangra construyendo casillas similares a las que aquí venden los especuladores inmobiliarios, para finalmente estrangular su ambicioso plan habitacional de viviendas definitivas y tener que reducir metas y cantidades.

La reposición en volúmenes cuantiosos tiene tanta incidencia que se hace necesario plantear conformaciones urbanas eficaces por su diseño, uso y conservación, pese a que sucedan modificaciones en la estructura habitacional.

De ahí surgen los conceptos tan en boga hoy de flexibilidad y crecimiento, que han sido tomados formalmente por muchos colegas. Pero cuando hablamos con Hansen —creador de la teoría—

y vimos que en sus obras la flexibilidad consistía en balcones (obturables o no) que se podían agregar o quitar penosamente, comprendimos que la realidad no es tan dinámica ni veloz como nuestros diseños.

No se pueden superponer etapas, ya que el conocimiento tecnológico y la adecuación al cambio en el habitar, también crecen, pero lentamente, en cada subcultura. Por ahora la flexibilidad es un lujo prohibitivo. Requiere estructuras de uso potencial costosas. Solo puede adoptarse en grandes construcciones urbanas, con técnica propia de evolución, como, por citar solo un ejemplo, las de los metabólicos japoneses) que demandan un esfuerzo concentrado en una gran área metropolitana, y cuentan con las relaciones intensas que esta provee, así como con los servicios secundarios existentes en el área.

En nuestro caso, tiempo después y a título experimental, pudimos proponer algo así para la remodelación del centro de Santiago de Chile, donde volumen y calidad permitían abordar otros planteos.

Con el PEVE adoptamos el segundo camino, el de recuperar arquitectura, y pensamos que en sucesivas obras pudimos aportar "puntas" de lo que sería un programa de trabajo.

En cierto modo pensamos que el valor de nuestra tarea radical como con el pre-funcionalismo, es un desbroce, una "desacralización" (como se dice tanto ahora) de formas de operar en la arquitectura local, más que en la invención nueva. También suponemos haber puesto el tema en un cauce más verdadero, dentro de lo estrechas y marginadas que han sido las oportunidades. Tal vez nuestras estrecheces de ideas puedan medirse en función de la estrictez de programa, a veces exagerada, que caracteriza a algunos concursos del PEVE.

Como ejemplo opuesto al nuestro, situaría el de los proyectos de hospitales diversos que se concursaron en estos años. Allí, la importación de conocimientos; el desprecio total a las limitaciones de costo y lugar (obras de decenas de miles de millones de pesos para provincias que no tienen escuelas o caminos); la impracticabilidad impuesta de superficies gigantes no computables (como los entresijos técnicos).

Los hospitales argentinos aún esperan la investigación que los traduzca a nuestras condiciones restrictivas. Cuentan con un viejo parque y una renovación costosa. Por la misma dificultad, los modernos hospitales inconstructibles son reemplazados por puestos sanitarios. Los que par-



participaron de esas obras saben a ciencia cierta de qué hablamos. Nuestro estudio solo hizo un proyecto a título de aprendizaje de un tema que ignorábamos y nos negamos a proseguir con otros concursos.

Pero tal esfuerzo debe realizarse sin sacrificar modernidad y actualización. Una "arquitectura del Tercer Mundo" no es una propuesta de regreso al primitivismo, sino un arranque hacia arriba, a partir del grado de subdesarrollo alcanzado, sin imposiciones. Es un intento de liberar la producción de una imagen tanto o más rica que los modelos imitados —en esencia diferente de ellos, porque tampoco se compara— a partir de leyes propias, a descubrir, ligadas al grado de atraso en el conocimiento del tema a tratar.

#### Nuestras obras PEVE

Tal fue nuestro propósito en el caso del PEVE. Finalmente, como dijimos antes, pudimos agregar elementos a medida que crecía la experiencia, y el conocimiento de la economía (de escala y financiera) se refinaba o avalada con nuevos descubrimientos.

Pero deseamos recalcar lo siguiente:

1) El PEVE es solo un caso de aplicación de lo que denominaríamos "nuestras ideas" de diseño urbano. En un esquema parecido, pero con otro marco, Santiago de Chile fue una propuesta diferente. Los conjuntos que aquí aparecen fueron proyectados para el "villero", que no es una raza aparte, pero sí un hombre sometido a presiones particulares y al cual el entorno debe brindarle toda clase de posibilidades; de ahí la estructuración en escalas urbanas diferentes y la característica manera de agrupar los edificios. Sin embargo, como no es un hombre segregado de nuestra comunidad sino un ser a quien marginan, pero integrado a ella, los conjuntos tienen también características normativas que pueden aplicarse a todos los casos urbanos. Lo mismo sucede con el diseño de algunas viviendas.

2) Ninguna de las obras expuestas representa cabalmente lo que pensamos. Nuestro "gran proyecto" está aún por construirse. Todas son subproductos remanentes, recortadas por condiciones muy estrictas de programa y costos. También, y en buena parte, recortadas por nuestra timidez y falta de profundización mayor en el análisis. Suponemos que en el tema y con el tiempo se llegaría a resultados más valiosos. Insistimos en que nuestra tarea ha sido y es más de ruptura que de formulación completa de una idea.

3) En los PEVE se establece una

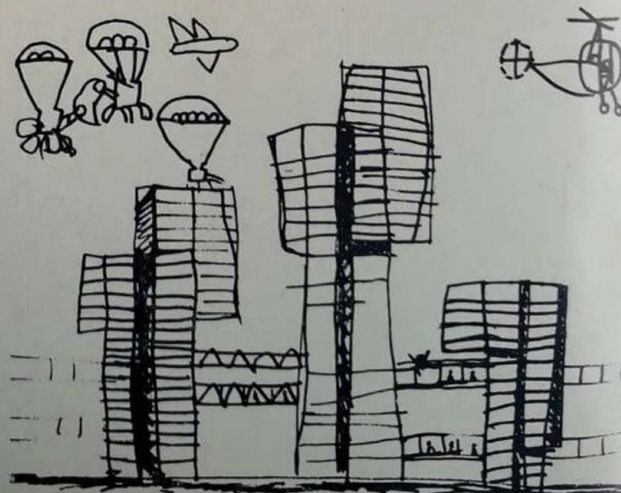
compleja relación entre arquitectos y empresas por lo que las tareas de realización se vuelven más difíciles aún. Esta relación ha sido fallida y frustrada en casi todos los casos de otros colegas ya que es un casamiento forzoso de opuestos: por un lado alguien que opera, en última instancia, en lo comercial y, por otro, alguien que está en el diseño. Es una alianza posible si el sistema reconociera derechos naturales al diseñador, causa y razón de la adjudicación de las obras; pero en la práctica debe "tallárselas" según su grado de habilidad. Esta poco grata tarea insuere gran parte del tiempo.

4) El análisis del proyecto y su diseño están fuertemente ligados al modo de construirse. Creemos que nuestros estudios previos de lógica e ingeniería de sistemas han tenido un peso decisivo en nuestro modo de pensar y en las "ingeniosidades" técnicas, que aplicando métodos y leyes de sistematización, nos han permitido llegar a complicadas combinaciones, aparentemente irreales, o a sistematizar elementos de diseño que de otro modo hubiera sido imposible de incorporar a los proyectos.

5) No consideramos los aspectos señalados en 3) y 4) como un menoscabo de nuestra tarea, sino como un elemento necesario. En efecto, en el futuro el arquitecto "plasmador" (no artístico) deberá abordar grandes temas insertados en un programa mayor: deberá trabajar —suponemos, con otro contexto de ideas, mas no de relaciones— en combinación con entes productores que le suministren componentes combinables. Asimismo su técnica de concepción, que podrá o no apelar a máquinas de proyectos (los famosos "plotters"), se verá enriquecida al sustituirse el tanteo a ciegas por un sistema de razonar (de "input" y realimentación) que aunque parcial, es útil. Naturalmente, nunca sustituirá o proveerá un "ersatz" de la imaginación creativa o la capacidad de organizar ámbitos. Es en realidad una herramienta de trabajo—que aprendimos a comprender y usar positivamente— con posibilidades de potenciar la producción. Un simil podrá aclarar esto: comparar la escritura manuscrita y la impresa. Ambas son diferentes; la segunda más rápida de producir. Pero el significado, el texto, o sea el mensaje que transportan no guarda relación con el modo de producción. Ahora bien, con un libro manuscrito se llega a miles de personas; con uno impreso, a millones. Al producir en arquitectura para decenas de miles (ya que no para millones) se produce el cambio de cantidad a cambio de calidad; pero lo escrito, el texto, eso depende del talento del autor.

6) Ahora bien, la posibilidad de

J. K., 6 años





producir grandes cambios de diseño (que siempre son lentos) en lo que juzgamos esta etapa liminar, está condicionada en nuestro país por la discontinuidad de los programas, la consecuente insuficiencia y falta de espíritu de riesgo en la industria, por la apatía prevalente en el sistema (que incluye a los arquitectos) y, principalmente, por una dependencia intelectual y material todavía muy fuerte. Ello explica por qué no existen nuevos diseños de productos económicos y por qué no se ha empleado con éxito la prefabricación pesada o liviana (que requiere mercado constante y una "red distribuidora" para cortas distancias).

Todavía nos hallamos en la etapa previa de "racionalización", no solo de las obras sino de la mentalidad de los arquitectos y constructores.

## El futuro presente: grandes urbes

No es nuestro objeto discutir aquí los alcances de los programas de vivienda o su adecuación, tema que se reserva para otra oportunidad y lugar.

Ellos han significado una solución para decenas de millares de familias, y la puesta en juego de un tema positivo, hasta hoy desechado bajo la ecuación: "vivienda = bien de consumo".

Aquí casi termina nuestra historia. Pero ella es circular: el final es otra vez un principio, pues la apertura a mayores y grandes problemas, como nos reserva a todos el futuro, significará un nuevo aprendizaje.

Un anticipo similar nos sucedió al proyectar la remodelación del centro de Santiago de Chile.

El tema venía muy recortado por problemas de conservación de edificios claves y otras imposiciones programáticas. El abordamiento inicial fue con un tema habitacional completamente lanzado al futuro, que fracasó. Lo que finalmente realizamos resultó, como decíamos entonces, "un PEVE sin tantas restricciones", aplicado a un área metropolitana. En la memoria descriptiva podrán encontrarse los criterios fundamentados que nos llevaron al proyecto final, por lo que no los trataremos. Pero aun como vivienda económica "menos restringida", el tema nos "propinó" otra prueba de nuestra ignorancia. Porque mantener principios de diseño como los que venimos enunciando en un gran marco urbano implica modificaciones sustanciales.

Solo la relación incrementada de la tripolaridad vivienda-servicios-circulación implica un replanteo de base de la función social del conjunto. Asimismo la construcción en etapas y en el tiempo, con previsible cambios de dise-

ño y tecnología, implicaba situaciones que no se resuelven con "flexibilidad" lisa y llana sino con una sistematización acorde con la escala, que no implique aventuras dudosas.

El desafío era más violento si se enfrenta el problema de reposición urbana (o más vulgarmente de "renovación urbana"). Este es uno de los principales temas de diseño urbano en el mundo (recuperar las ciudades viejas) especialmente para las enormes y gastadas plantas metropolitanas de América latina, que por su grado dependiente concentran la mayor parte de la producción de cada país. El procedimiento de diseño, en esos casos, tiene que ser categórico en cuanto a su configuración pero de ejecución relativamente gradual o, al menos, fácil. Para eso concebimos la idea que en ese momento llamamos humorísticamente "poliposis". Es decir que los nuevos servicios vayan creciendo como un pólipo a lo largo de las principales arterias mediante pequeñas expropiaciones que no inutilicen la estructura urbana existente. En lugares estratégicos se irán construyendo conjuntos urbanos de tamaño medio (como el del concurso) y se interconectarán por los "pólipos" hasta finalmente cambiar totalmente la imagen del sector de ciudad afectada. Las "áreas intersticiales" (encerradas por el pólipo) podrán permanecer o ser cambiadas en cada caso.

Es este, tal vez, un procedimiento más como otros; pero hasta la fecha, las ideas de renovación consisten en demoler un sector y reconstruirlo con una imagen actual hoy y otra vez decrepita en el futuro. En todos los periodos se trabaja entonces de manera "sedentaria". Es aquí donde el principio de flexibilidad entra en juego. Vale decir, no es un artificio ingenioso, "decorativo", para cambiar edificios, sino usos completos.

Por el contrario, toda trama futura debe tener puntos fijos (rigidos o sedentarios, porque no cambian) y móviles, que se varían en tiempo y espacio. Parte de esa idea, aunque con meros fines de concentrar circulaciones, ya que el problema es distinto, hemos aplicado en la concepción de algunos conjuntos urbanos anteriores.

Otra vez la historia se cierra y vuelve hacia atrás, ya que también nuestros anteriores conjuntos urbanos, vistos en perspectiva de tiempo, son configuraciones, que tratan de condensar su futuro y congelarlo al presente; porque en este aspecto, como en casi todos los que tratamos de abordar procuramos avizorar un futuro actualizado, si ello cabe, hacia el pasado, aunque sus visos de consolidación no sean presumibles. Es un futuro presente, como debiera ser el destino de nuestra profesión. ■

## Estudio STAFF

### Titulares

Arq. Angela Teresa Bielus  
Arq. Jorge José Goldemberg  
Arq. Olga Wainstein-Krasuk  
Arq. Asociado: Néstor Giménez

### Colaboradores

Arq. Nora Blum  
Arq. Roberto E. Pineda  
Arq. Franco Ravera  
Arq. Cito Savaler  
Arq. Carlos Liut

Norberto Beirak  
Jorge E. Losada  
Gustavo Pavlotzky  
Horacio Ryfenholz  
Pablo Sepiurca  
Alejandro Setko  
Eva Araujo  
Néstor M. Aznarez

## Coautores

### Edificio Donato Alvarez 2127

Arq. Graciela Leyboff  
Arq. Eduardo Bekinschtein

### Villa minera

### Rio Turbio

Arq. Oscar Palacio

### Barrio Ituzaingó

Arq. M. Islas Gregorini  
Arq. Jorge Luis Ros  
Arq. José E. Sivori

### Centro Cívico de Berisso

Arq. Eduardo Bekinschtein  
Arq. Graciela Leyboff  
Arq. Pradial Gutiérrez

### Complejo Confluencia Neuquén

Arq. Eduardo Bekinschtein  
Arq. Graciela Leyboff  
Arq. Julio Ladizesky

### Escuela Kennedy

Arq. Eduardo Polledo  
Arq. Rodolfo Hasse

### Hospital Catamarca - La Rioja

Arq. Eduardo Bekinschtein  
Arq. Graciela Leyboff  
Arq. Julio Ladizesky

### Villa Caraza

Arq. Juan L. Peani  
Arq. Josefina Santos

### Sede central Banco del Chaco

Arq. Héctor Angelucci

### Museo Parque del Cemento

Arq. Oscar F. Soler  
Arq. Miguel A. Lama  
Arq. María Rosa Traficante

### Remodelación del centro de Santiago de Chile

Arqs. Manteola, Santos, Sánchez Gómez, Solsona, Vignoli

### Estación de ómnibus Tandil

Arq. Eduardo Bekinschtein  
Arq. Graciela Leyboff

### Club Ñúculo

Arq. Eduardo Bekinschtein  
Arq. Graciela Leyboff  
Arq. Oscar Palacio

### Club Hípico de Tandil

Arq. Oscar Palacio  
Arq. M. Islas Gregorini  
Arq. Jorge Luis Ros  
Arq. José E. Sivori

### Club Cazadores San Huberto

### Mercado de Bahía Blanca

Arq. Eduardo Bekinschtein  
Arq. Graciela Leyboff

### Municipalidad de Miramar

Arq. Oscar Palacio

### Edificio de oficinas Rivadavia 3855

Arq. Oscar Palacio

### Barrio Formosa

Arq. Eduardo Bekinschtein  
Arq. Victor Bossero  
Arq. Margarita Charriere  
Arq. Graciela Leyboff  
Arq. Roque Vallverdú

### Multifamiliar Río Gallegos

Arq. Natán Aizenstat  
Arq. Jorge Do Porto  
Arq. Beatriz Escudero

Goldemberg, Jorge. «América Latina: la vivienda de Macondo». Summa, n° 85 (enero 1975): 87-89.





|     |                                                                                                                           |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 17  | Arquitrama                                                                                                                |
| 23  | Guí Bonsiepe Innovación tecnológica ¿pero cómo?                                                                           |
| 24  | Marina Waisman, arq. Creatividad en expansión                                                                             |
| 25  | Martha Scheingart, arq. Ciencia, técnica y sociedad                                                                       |
| 28  | 1 El proceso del diseño ya no es lo que era entonces                                                                      |
| 29  | Miguel Baudizzone, Antonio Díaz, Jorge Erblin, Jorge Lestard, Alberto Varas, arqs. Una aproximación sistemática al diseño |
| 37  | Arturo F. Montagu, arq. Una visión cibernética del proceso ideativo en la creatividad arquitectónica                      |
| 43  | 2 La experiencia individual como método                                                                                   |
|     | Eladio Dieste, ing. Acerca de la cerámica armada                                                                          |
| 52  | 3 Del proyecto al metaproyecto                                                                                            |
| 53  | Federico Ruiz Guiñazú, arq. La vivienda industrializada: el entorno latinoamericano                                       |
| 56  | Luis Morea, arq., Alberto Morea, ing., Federico Ruiz Guiñazú, arq. Vivienda metálica industrializada M.R.G.               |
| 60  | Héctor Caro, arq. El módulo tridimensional: una forma de construir                                                        |
| 65  | Mario H. Mariño U-o del plástico para soluciones extremas                                                                 |
| 67  | 4 El ancho mundo de los sistemas abiertos                                                                                 |
|     | Lucía R. de Mascaró La normalización como herramienta de avance tecnológico y apoyo a la creatividad arquitectónica       |
| 73  | Un aporte a las construcciones antisísmicas                                                                               |
| 74  | Prototipo para Jardín de Infantes                                                                                         |
| 75  | Viviendas rurales                                                                                                         |
| 77  | 5 Creatividad compartida                                                                                                  |
|     | Sistema UNNE-UNO y Sistema BENO                                                                                           |
| 79  | 6 Responsabilidades, limitaciones                                                                                         |
|     | Juan L. Mascaró, ing. El papel del estado en el desarrollo de la construcción                                             |
| 83  | Miguel Cangiano, José E. Ibáñez, Raúl V. Pajoni, arqs. Creatividad, ¿para qué?                                            |
| 86  | Jorge Goldemberg, arq. América latina: La vivienda de Macondo                                                             |
| 88  | Marina Waisman, arq. Desafíos                                                                                             |
| 91  | Federico F. Ortiz, arq. summa/historia                                                                                    |
|     | Tecnología y creatividad en la historia de la arquitectura argentina                                                      |
| 97  | Exposiciones                                                                                                              |
|     | Cincuenta años de alfombras argentinas                                                                                    |
|     | Diseño artesanal en el Fondo Nacional de las Artes                                                                        |
| 103 | Bibliográficas                                                                                                            |
| 117 | Indice general 1974                                                                                                       |

## summa

revista de arquitectura, tecnología y diseño  
número 85, enero de 1975

### Suscriptores de honor

Estudio Mario Roberto Alvarez y Asociados, arqs.

Estudio Aslan y Ezcurra y Asociados, arqs.

Estudio arquitectos Florá Manteola, Javier Sánchez Gómez, Josefina Santos, Justo J. Solsona, Rafael Viñoly

Estudio arquitectos Ana Resnick Brenner y Francisco García Vázquez e ingeniero Moisés Resnick Brenner

Estudio SEPRA

Luis M. Morea, arq.

Clorindo Testa, arq.

### Directora general

Lala Méndez Mosquera, arq.

Gerente editorial

Alcira González Malleville

Secretaría de Redacción

Diana Blumenfeld

Corrección

Beatriz Díaz

Diseño gráfico

Eduardo López, Alberto Petrina

Colaboradores permanentes

Antonio Díaz, arq. Marina Waisman, arq.

Asesores

Guí Bonsiepe, Ernesto Katzenstein, arq.

Luis M. Morea, arq.

Corresponsales

En Europa: Andrés Carosio, arq.

Jefe de publicidad

Haydée R. de Scaglia

Publicidad

Lorenzo Posse, Carlos Sorensen

### Redacción y administración

Ediciones Summa SACIFI, Perú 689, piso 7  
Buenos Aires

Impresión: La Técnica Impresora  
Av. Córdoba 2240. Grabados: Titán y Lima  
México 768. Buenos Aires. EFA, Humberto 1º  
487, Buenos Aires

Registro de la propiedad intelectual  
Nº 1.153.784

La Dirección no se responsabiliza por los  
artículos firmados ni devuelve  
las colaboraciones espontáneas.

Suscríbase a summa en Summa SACIFI, Perú 689,  
piso 7, Buenos Aires, de 9 a 16 horas. Tel 30-8817  
y 30-8823. Precio de la suscripción:  
once números \$ 487, seis números \$ 269.

## América latina: la vivienda de Macondo

Jorge Goldemberg, arq.

→ Las limitaciones en cuanto a la definición del hábitat no se dan solo desde fuera de la actividad profesional. Las responsabilidades alcanzan a todos los involucrados en el proceso. Jorge Goldemberg, con todo el calor de quien está empeñado en la lucha, plantea polémicamente la necesidad de repensar el problema y de atacarlo desde nuevas y más amplias perspectivas.

Así, señala la necesidad de superar el antiguo y rígido trazado de nuestras ciudades y de repensar la totalidad del espacio, partiendo de concepciones urbanas liberadoras de esquemas anacrónicos, y encuadrando en esas ideas de conjunto las acciones individuales; la necesidad de replantear las estructuras de investigación, de organización industrial, de estudio de los cambios del mercado, etcétera.

Surge de allí —como creemos que surge del contenido todo de este número de **summa**— una invitación premiosa a repensar a fondo los modos de construir el hábitat. →

La eterna agonía cultural del Macondo de Cien años de soledad es similar a la de la arquitectura latinoamericana y, dentro de ella, la argentina. Esto, que para muchos resulta demasiado obvio para comentarlo, y hasta ideológicamente vulgar, es la realidad cotidiana que nos rodea. Se la denuncia pero no se actúa sobre ella. Presiones urgentes, productivas y sociales, por fuera de los dichos de los arquitectos van amasando lentamente la formulación de un programa auténtico de diseño, realista a fuerza de bofetadas, minimizando calcos ficticios y experiencias aisladas, con la penosa indagación que requiere y acompaña al esfuerzo de hacer.

Nuestro tema es intentar ubicarnos en ese contexto, desde la óptica limitada de nuestra experiencia personal.

Las élites profesionales universitarias argentinas hasta hace poco juzgaban —¿o aún lo hacen?— que lo más novedoso de América latina eran las proposiciones urbanas ejemplarizadoras. En las épocas correspondientes al funcionalismo heroico europeo (1920-1940) las propuestas en nuestro país eran de viviendas individuales o pequeños conjuntos; después, cuando tuvo lugar la reconstrucción o modernización europea (1945-1960), el asunto era el urbanismo deplamatorio del CIAM; en la década del consumo (1960-1970) y la expansión industrial e imperial, se trató la industrialización de la construcción y un nuevo diseño del consumo. Hoy, la decadencia del consumo por causa de la crisis mundial es acompañada por las sistematizaciones verbales políticas.

No obstante, para cada uno de estos períodos hay un arquetipo arquitectónico "imitativo". Los quarteirones de Brasilia —sobre el modelo de Le Corbusier—, el conjunto Juan XXIII de Bogotá —inspirado en las unidades de vivienda de Moshe Safdie—, entre otros, cumplen esta regla histórica: cada obra es un eco apagado de su espejo foráneo, es una propuesta especial; vale decir, no reproponer sus modelos dentro de su entorno cultural. Se trata de fenómenos espectaculares formales, en cierto sentido a caballo entre la realidad más pragmática y la abstracción más aguda: desde cajas de zapatos apiladas decorativamente, con "formas" pero sin tramas funcionales, hasta teorizaciones ideológicas y políticas pletóricas de trampas verbales, con las que se suele disfrazar el resentimiento de la incapacidad creativa. Verborrea y ladrillos, a veces mezclados, siempre inútiles a los fines del cambio que parecen pregonar y propugnar.

Nuestra experiencia privada no es mejor.

Rodeados sucesivamente de indiferencia y recelo, a poco que intentamos configurar programas, y sobre todo obras, ello fue causa de reprobación. Nos critican con enjundiosas y eruditas teorías demostrativas desde el ángulo de quienes solo imaginan "casitas" y, cuando les llega el turno de producir, crean apilamientos edilicios, a lo sumo con decoración.

Toda la labor, entonces, alienada de este tema, por esforzada que sea —en una profesión de megalomaniacos convencidos de su propia y única grandeza—, no genera consecuencias redituables, y las élites de arquitectos sufren a la postre del vacío ideológico, ahito de palabras, que ellos mismos contribuyen a engendrar. No obstante, osamos invitar, aquí, a tarea conjunta a quienes, so pretexto de criticar "casas de propiedad horizontal" y pregonar la "arquitectura de comunicación con el usuario" venden su "mercadería" para negar propuestas nuevas que de otro modo no podrían concebir.

Nuestros colegas, tan dedicados a "publicitarse" a costa de lo ajeno y ocupados en denostar la realización ajena, no han tenido tiempo de detenerse a reflexionar que todavía no proponen nada para evadirse, por ejemplo, de la cárcel urbana que los españoles nos dejaron como herencia colonial.

Los numerosos cambios en la estructura social, de transporte y constructivos sobrevenidos en tres siglos, no llegan a alterar el damero español ni la agrupación de baja densidad media que produce. Lo moderno se mezcla con lo antiguo en una suerte de "pintoresquismo" que mirado de otro modo es una asincronía cultural y una resistencia al cambio social.

Por ello, las ciudades de América latina tienen componentes actuales en sus metrópolis (con ese peculiar mestizaje de acervos históricos) mientras se conservan otros antiguos en sus áreas interiores, porque además, todo hinterland de nuestro continente es aún colonial respecto de su ciudad, no solamente de su "espejo" hegemónico. El sistema de crecimiento de las ciudades no lo es por densidad sino por acreencia de ejido: el entorno más inmediato se puebla y extiende incesantemente, con lo que el "chancro" no cura. Por lo tanto, nuestras estructuras urbanas permanecen y decaen simultáneamente.

Diría que este es el inicio del Macondo sudamericano. Es entonces cuando cabe preguntarse si las obras "singulares" y "casas aisladas apiladas" con que nuestros colegas tapizan el continente pueden resultar en algo significativo, o si más bien el asunto está en otra parte y si no debiéramos comenzar a indagar —digamos probar—, a partir de una concepción urbana liberada de la ya anacrónica base de la vivienda familiar".

En una palabra, el centro temático se traslada: una concepción "nueva", modificada, no implica como hasta ahora que el cambio se produce a nivel de la célula, la casa, sino del conjunto, la ciudad y la región.

Para esto último se propugna la formación de territorios equilibrados, por dependencias zonales mínimas o estrictas y, a nivel urbano, significa recuperar el espacio ecológico humano, el área donde la viabilidad del grupo tiene lugar. Hay que conquistar también el espacio aéreo, que significa compactar, densificar, crear espacio social y dimensión física: economía ergonómica y reproductiva.



Es el espacio en su acepción física y social, como lo propusiera Tange.

Todavía no hemos digerido la fantasía de los metabolismas japoneses como para extraer de ella la lección, pero parafraseando una expresión que ellos aprecian, usaré un símil sociológico —hoy muy negado por la charlatanería pseudopolítica—, diciendo que debemos ganar la liberación espacial, no solo tridimensional sino esencialmente la de un nuevo funcionalismo morfológico.

Hay procesos ideológicos similares en una misma cultura. Así como en el campo de la filosofía de la ciencia contemporánea el neo-empirismo y la epistemología genética vinieron a romper el achatamiento poshegeliano, la inserción apropiada de una concepción sociológica formalizada, o esto que llamaría neo-funcionalismo (como se lo denomina en ciencias sociales) significa una reproposición del arte de la construcción (casas y ciudades) y una reapertura posible del campo creativo.

Significa concebir la arquitectura como series estructurales o acoplamientos de sistemas mayores de estructuras ideativas, aplicables morfológicamente según un análisis de la funcionalidad de cada objeto componente. Ello implica que no hay leyes formales creativas posibles y que estas se proponen en cada caso, siempre que se verifiquen en el campo de la realidad, o sea el campo sociológico-antropológico.

Para los arquitectos de América latina nos significa:

- Elaborar modelos habitacionales: de tramas y de estructuras.
- Definir por la investigación aplicada, las estructuras morfológicas sociales e incorporarlas técnicamente al hacer cotidiano.
- Dar prioridad a una política del espacio social.
- Proponer una pragmática constructiva acorde.

Este programa tal vez sea de validez mundial, solo que en América latina adquiere intensidad y urgencia; puede permitir el paso del colonialismo ilustrado al siglo XXI en un avance más directo, con estancamientos menos prolongados.

Aquí se perfila el fin del Macondo sudamericano.

No obstante ello, nuestra realidad inmediata no es tan alentadora, particularmente la argentina. La maquinaria industrial y comercial no está preparada ni dispuesta a los reajustes que implica el cambio tecnológico, particularmente en el sector viviendas; sobre todo por las pérdidas que produce el tanteo permanente en una economía en crisis sostenida.

La prefabricación y la coordinación modular, para citar solo un ejemplo, son temas bastante aceptados en ciertos niveles empresariales; pero, si los ensayos se llevan a la escala necesaria, ello exige reacondicionar el sistema industrial, y las posibilidades de su desarrollo no son concretas solamente por continuidad de mercado y volumen de producción, como ya se afirma con ligereza en este tema.

Son inconvenientes graves:

a) la necesidad de una inyección financiera sostenida por un período prolongado tras la fuerte inversión inicial;

b) el ajuste productivo generalizado, que menos observable en apariencia, es más difícil de lograr. Obviamente repetir la eterna discusión del sistema a emplear, porque por su flexibilidad y capacidad de adaptación la "prefabricación abierta" es sin duda más apropiada; tampoco discutiremos los volúmenes mínimos necesarios de producción porque a ellos se llegará aquí a corto plazo.

Creada la ecuación: sistema abierto + demanda sostenida = volumen de producción, se provocan cambios empresariales. En efecto, la "empresa" pasa a ser exclusivamente una terminal (o debiera serlo en un modelo ajustado), provista por fabricantes de insumos industrializa-

dos. Se genera entonces un flujo de intercambio entre terminales y fábricas de componentes, que establece una interdependencia; en consecuencia, la posibilidad de una crisis empresarial se extiende ahora a la industria global de la construcción; esta industria ocupa, en todos los países del mundo, entre el primer y tercer lugar por inversiones y personal empleado (entre nosotros, hoy, es la primera en montos de inversión). Suponemos también un modelo de mercado forzosamente tipificado, ya que las empresas que siguen trabajando en construcción tradicional tendrán, de algún modo, que ajustarse al cambio; por lo tanto, las empresas medias y pequeñas —las probables afectadas— también entran al circuito homeostático de producción que se genera, pero con un grado mayor de dependencia, ya que, por su volumen, no tendrán poder de decisión en el mercado.

En esa eventualidad, el circuito industrial-comercial se vuelve cerrado, y cualquier tensión mínima inducida al sistema económico adquiere ecos espectaculares en el interior de la homeostasis de industrias-terminales-marginales. Crisis probable del insumo, de capitales, de inversiones, caídas de mercado, etcétera. No en vano los países capitalistas y socialistas —particularmente los últimos— han entrado a paso lento y con prudencia a esta área, luego de remodelar la fabricación de productos como paso previo al lanzamiento masivo y al cambio de la fórmula empresarial.

Dicha entrada no se logró, pese a todo, sin fuertes sacudones, experimentados por organismos económicos robustos; lo testimonia la lluvia de patentes "vencidas", o plantas de bajo rendimiento de producción que tanto los países capitalistas como socialistas han intentado o logrado "colocar" como desecho reutilizable en los países de América latina.

Por ahora, la industria de la construcción no es más que una vasta artesanía de operaciones repetidas. La remodelación o conversión industrial de tal artesanía implica un vasto proceso de coordinación. Dejamos de lado el hecho de que en América latina esta "industria" significa el medio de trabajo de mano de obra no calificada, o sea que se lo emplea para movilizar personal masivo y, por lo tanto, su productividad social se supone en relación directa con la baja maquinización de la industria; en consecuencia, una remodelación significa una reordenación de recursos humanos que abarca por fin a todo el sistema económico. Por ello, mientras se mantenga el presente statu quo, en América latina estos cambios se harán con crisis de desempleo y mucho "turn-over" (anfibología que disfraza la degradación ocupacional).

Es fácil suponer que algunos pocos grandes industriales tratarán de copar la situación asistidos por algunos tecnócratas y colegas ávidos y que, mediante una moderada reducción de unidades de producción en el mercado, lograrán coexistir unos pocos grandes beneficiarios y una masa de productores medianos en permanente crisis y dependencia.

En consecuencia, la experiencia de diseño social más importante, la coordinación modular, quedará congelada en sus expresiones iniciales.

La coordinación modular significa la estandarización en su fase mayor y más alta. La intercambiabilidad de componentes resulta en una tipificación de elementos, en una organización operaria genuina.

Dentro de un concepto de definición de estructura morfológico-social, una de las tareas creativas que propusimos antes a nuestros colegas, la coordinación modular, es una aspiración máxima no ya de materiales sino de partes componentes de tipologías arquitectónicas y es puerta necesaria de la invención de macrosistemas espaciales. Se sobreentiende que una tipología existe a partir de su convalidación por la experiencia del usuario.

Este tema requiere alguna aclaración. Nos referimos a la convalidación que surja de tanteos masivos y sucesivos. Ningún organismo social,

animal o humano, cambia su hábitat sin largos tanteos e incertidumbres.

La convalidación de la tipología no se logra simplemente por la incorporación del usuario a la gestión del proyecto, como no puede el paciente indicar al médico cuál debe ser su diagnóstico y tratamiento, sobre todo si aquí, en vivienda, el "paciente" no ha tenido experiencias previas ni se le dan, materialmente, medios o sistemas de prueba y experimentación antes de su elección.

Tampoco consiste en una improvisación. Dejar "paredes blancas" para que el usuario las "pinte" de funciones. Creemos que estas son típicas "defensas" oportunistas de quienes no comprenden el proceso de masificación y tratan de aprovecharlo en su beneficio personal.

La experiencia del usuario implica ensayos de habitar y numerosas investigaciones sociológicas de uso, a posteriori; revisión de conjuntos realizados y pruebas de habitabilidad familiar durante un tiempo. Construcción de viviendas y pequeños conjuntos experimentales, con convivencia de antropólogos, psicólogos y otros. Implica, el paso de numerosos usuarios sucesivos y no "conejiños" elegidos políticamente para que den las respuestas esperadas. Implica unidades móviles a transportarse en los obradores y la construcción de casas de prueba en cada sitio de obra.

Implica, a posteriori de habitar conjuntos, la ejecución y conducción de un vasto programa de administración social de grupos, la puesta a punto de un sistema de "ingeniería social".

La coordinación modular de componentes se relaciona directamente entonces con la "ingeniería social" y la adaptación al y del usuario, pues permite elaborar sistemas amplios de habitar múltiplemente determinados, algo que hasta la fecha no existe en ningún país.

Pero la coordinación choca con una insuficiencia industrial del mercado objetivo latinoamericano. La aguda competencia, la necesidad de diversificar productos para mantener control de costos y beneficios produce el efecto contrario al aquí deseado, con una relativa variedad de productos no directamente necesarios al consumo y una escasez casi crónica de insumos básicos, con la consiguiente falta de interés en modernizar estos últimos.

En economías parcialmente abastecidas, a veces agravadas por la dependencia multinacional, sucede que la coordinación abarca solo algunos productos —en el mejor de los casos—, sin que los insumos de consumo masivo alcancen volúmenes importantes.

Pensamos que esto vale con bastante restricción para Argentina, Brasil, Venezuela y México, pero en los restantes países de América latina la condición de dependencia industrial casi total hace que el solo planteo de la coordinación modular sea risible. Paradojalmente, es más fácil construir un conjunto urbano serial de sistema abierto en Quito, por así decir, que en Buenos Aires, pues se importan los componentes y se "combinan" fácilmente los de diferentes países; basta seleccionar aquellos que cuentan con programas de coordinación. Con lo cual la coordinación a escala continental o mundial puede significar, como simplificación arrasadora del mercado, un medio más sutil de dependencia.

¿Qué ruta libre les queda entonces a los creativos del continente, si cualquier camino aceptado oficialmente como avanzado desemboca aparentemente en un callejón sin salida?

La respuesta ya ha sido en parte dada más arriba. Pese a las dificultades técnicas y humanas citadas —que en la práctica cotidiana no son fáciles de remontar—, es posible preparar hoy aquí una etapa que llamaríamos "formativa", vale decir, la gestación colectiva de una técnica de construir y habitar algo más científica, despojada de pretensiones críticas, superando los intereses con que algunos colegas pretenden "acaparar" el mercado de vivienda.

La llamamos formativa porque solo con la acumulación material de experiencias creativas podrán establecerse normas. La base cuantitativa está dada porque en estos momentos varios países de América latina —en primer término el nuestro— comprometen ingentes esfuerzos en favor de la vivienda popular.

Solo así dejaremos atrás Macondo.

En el plano del diseño comprende:

- a) construcción y ensayo sistemático de una tipología habitacional lo más variada posible dentro de la normalización; que implique un encaramiento más científico, insertada en programas habitacionales en curso y como obras definitivas.
- b) investigación de morfología social y convivencia interdisciplinaria en los conjuntos nuevos.
- c) Propuesta de redes espaciales, sistemas y mallas de diseño a nivel de tramas, conjuntos determinados, ciudades y regiones. Aplicación obligatoria de los resultados a los nuevos conjuntos.

En el plano de la construcción comprende:

- a) remodelación de la planta industrial de insumos a través de incentivos variados.
- b) establecimiento de criterios constructivos con sistemas mixturados (los más aptos para acomodarse según las necesidades de variación de mercado y programas) que comprenden estandarización, seriación y prefabricación parcial. Esta última según diferentes métodos.

En una palabra, un programa ideativo acorde con el volumen de la tarea.

Al presente, todavía nos encontramos propagando lo que en términos más sintéticos es una metodología general para sistemas realizativos de habitar; es necesario reconocer que el avance es muy lento y tal vez tardío, a niveles relativamente ingenuos o de arranque, pese a las experiencias ya acumuladas.

Porque la lucha de la vivienda continúa en América latina siguiendo una doble meta, contradictoria entre certeza y falsedad.

Por un lado, el ambicioso enunciado de grandes programas que en su mayor parte se llevan efectivamente a cabo, aunque con bases técnicas no siempre seguras y no pocas veces planteadas simplemente como negocio de gran volumen.

Por otro lado, las metas ideativo-creativas no cumplidas que, al cabo de la tarea, frente a conjuntos urbanos que son "monumentos" levantados por algunos profesionales y empresarios en su propio homenaje, hacen dudar de la posibilidad de cumplir así el programa más modesto, ya que allí se aplicó un esfuerzo, una inversión y un trabajo que, con otros supuestos, a igual volumen, hubiera cosechado un eficaz resultado humano.

## Desafíos

→ Hallar el difícil equilibrio entre las experiencias individuales que constituyen episodios aislados y sin trascendencia, aquellas que provocan la formación de manierismos erigiéndose en modelos a repetir, y las experiencias —técnicas, organizativas, formales, espaciales— valiosas para la conformación del saber profesional local.

• Elegir instrumentos en lugar de modelos, pero hallar el punto justo en que los instrumentos, a su vez, no conducen a la repetición de modelos sino a la búsqueda de desarrollos autónomos.

• Buscar el delicado equilibrio entre la aceptación fatalista de una condición tecnológica primitiva y la aceptación fatalista de la superioridad de los modelos tecnológicos de los países desarrollados (que no son sino dos caras de una misma actitud ideológica).

• Buscar el modo en que los recursos materiales, técnicos y culturales del país sean fuente de creatividad arquitectónica, social, tecnológica; sin cerrarse por esto a aquellos elementos que, venidos de otros medios, puedan contribuir al mejor desarrollo del acervo local.

• Buscar el delicado equilibrio entre la imposición de modos de vida, el congelamiento de modos de vida, y el respeto por aspectos esenciales de los modos de vida.

• Hallar el delicado equilibrio entre la expresión de las auténticas condiciones —históricas, sociales, económicas, tecnológicas, etcétera— de la producción del hábitat y el folklorismo superficial que solo sirve para enmascarar aquellas.

• Hallar —e implementar— el delicado equilibrio entre la utopía del Arquitecto Hacedor Supremo del hábitat y la realidad del arquitecto reducido al papel de resolver parcialmente algunos problemas parciales del diseño del hábitat.

Parece claro que la creatividad arquitectónica no puede limitarse a un acto aséptico en el interior de un proceso no comprometido. "Todo acto arquitectónico es un acto político", dice Scharoun. Y así como en otro tiempo la creatividad formal parecía invadir la totalidad del proceso de diseño, ahora la creatividad social debería tener cada paso del proceso.

### Notas

1 G. C. Argan, Brunelleschi, Mondadori, Milano, 1955, p. 55.

2 Id.

3 "Creatividad arquitectónica: ideación más tecnología".

4 "El proceso de producción se ha convertido actualmente en un conglomerado de múltiples procesos de proyectos parciales y especializados"... "La aprobación del proceso de diseño como un momento dentro de un complejo y vasto proceso... es por lo menos tan indispensable como la aprehensión de la obra de arquitectura dentro del complejo y vasto entorno del cual forma parte". Marina Waisman, La estructura histórica del entorno, pp. 226, 234, Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.

5 Marshall McLuhan, El medio es el masaje.

6 Umberto Eco llama así a los partidarios "asimilados" al influjo de los medios masivos de comunicación y a sus detractores absolutos.

7 Grupo IRA, en summa N° 69, p. 55.

8 Id.



Fernández, Roberto. «Encuentros. Entrevista a STAFF: Bielus / Goldemberg / Wainstein-Krasuk .» Dos Puntos, nº 7/8 (diciembre-enero 1982-1983): 70-79.

## DOS PUNTOS

**DIRECTOR:**  
Roberto Fernández

**SECRETARIO DE REDACCION Y GRAFICA:**  
Alberto Zimmermann Guerrico

**CONSEJO EDITORIAL:**  
Julian Gil  
Carlos Hilger  
David Kullock  
Carlos Viarengi

**ARMADO:**  
Gabriel Kargieman

**REDACCION:**  
Graciela López Aranguren

**DOCUMENTACION:**  
Omar Hughes

**FOTOGRAFIA:**  
Carlos Vallejos  
José Minio

**PORTADA:**  
Sobre un original de: Alfredo D'Arienzo

DOS PUNTOS es una publicación de  
DOS PUNTOS PROYECTOS  
EDITORIALES Y CULTURALES S. A. (e. f.)

**EDITOR:**  
Juan Manuel Valcárcel

**GERENTE:**  
Néstor Momeño

**SECRETARIA:**  
Angélica Moyano Escalera

**CIRCULACION:**  
Jorge Fernández

**REDACCION Y ADMINISTRACION:**  
Paraguay 824, Piso 6°  
1057 - Buenos Aires  
Teléfonos 311-7328 / 0114

**COMPOSICION:**  
Diseño - Juan Carlos Dal Poggetto

**IMPRESION:**  
Mariano Mas

Los artículos firmados no expresan  
necesariamente la opinión de la revista.

Registro de la Propiedad Intelectual  
N° 116230

Número 9 aparece  
en Marzo

Revista de temas  
de la Arquitectura y la ciudad

### INDICE

N° 7/8 / Diciembre-Enero 1982/83

| SECCION:                 | TITULO:                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | AUTOR:                                                                             | PAG.                                               |
|--------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------|
| CARTA DEL DIRECTOR       | Arquitectura de postguerra                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                    | 8                                                  |
| NOTICIARIO               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                    | 9                                                  |
| La Generación INTERMEDIA | Apuntes sobre la<br>generación intermedia<br>Moscató / Schere<br>Casiraghi / Cassina / Frangella<br>Levinton<br>Bugni / Di Veroli / Mariasch /<br>Sábato<br>Kliczkowski / Minond / Natanson /<br>Nevani / Sztulwark<br>Ades / Borghini / Grin / Otaola<br>Pasinato / Soler / Viarengi<br>Do Porto / Escudero / Sorondo<br>Lier / Pulice | Roberto Fernández                                                                  | 12<br>16<br>19<br>22<br>25<br>31<br>34<br>37<br>40 |
| TEMAS AMBIENTALES        | La Incertidumbre, la planificación,<br>y el manejo de los recursos<br>naturales renovables<br><br>Tecnologías suaves, pecuaria<br>menor, y ambientes anegadizos<br>del Noreste argentino<br><br>Crónicas ambientales<br>Las aguas bajan turbias                                                                                         | Gilberto Gallopín<br><br>Jorge H. Morello<br>Luis Giudice<br><br>David Kullock     | 43<br><br>47<br>51                                 |
| LA CIUDAD                | Montevideo Interrota<br>Eje del Centenario                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Mario Arana<br>Rubén Pesci                                                         | 52<br>56                                           |
| OBRA                     | Escuela municipal<br>Dr. Guillermo Correa                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                    | 59                                                 |
| CRITICA DE OBRAS         | El Estupro Urbano<br><br>El Banco Caja<br>¿Qué es lo mejor de un banco?                                                                                                                                                                                                                                                                 | Ramón Gutiérrez<br>Carlos A. Gallino Yanzi<br><br>Federico Fricia                  | 66<br>68<br>69                                     |
| ENCUENTROS               | Staff: Bielus / Goldemberg<br>Wainstein - Krasuk                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Roberto Fernández                                                                  | 70                                                 |
| CRITICA BIBLIOGRAFICA    | Escritos / Philip Johnson                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Roberto Fernández                                                                  | 80                                                 |
| REVISTA DE REVISTAS      | Spazio e Società                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                    | 82                                                 |
| CONTACTO                 | Hans Hollein                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Alejandro Bobzin                                                                   | 84                                                 |
| PANORAMA                 | Visitantes<br>Aldo Rossi: La fascinación<br>de la copia<br><br>Formación<br>Opinión de Alberto Varas                                                                                                                                                                                                                                    | <br><br><br>Martín Gasterán<br>Aníbal Pachano<br>Carlos Savransky<br>Carlos Ugarte | 90<br>92                                           |
|                          | DISEÑO<br>La X Bienal de Brno                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                    | 96                                                 |
|                          | Aportes Latinoamericanos<br>Zabludovsky y González de León<br><br>Buenos Aires en el Diván<br>Historia de dos ciudades<br><br>La hora del té<br>El edificio feo y la medianera<br>Interminable<br><br>Carta de lectores                                                                                                                 | Jorge Glusberg<br><br>David Kullock<br><br>Julian Gil                              | 97<br>102<br>103<br>104                            |
| AGENDA                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                    | 106                                                |



## ENCUENTROS

### STAFF: Bielus / Goldemberg / Wainstein - Krasuk

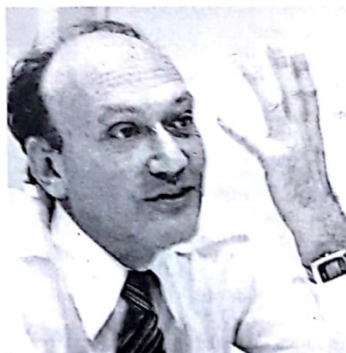
Roberto Fernández



Olga Wainstein-Krasuk

STAFF identifica al equipo que los arquitectos Bielus, Goldemberg y Wainstein-Krasuk, integraron en 1964. Identifica asimismo, la prolífica producción de este grupo, fundamentalmente la gran masa de viviendas de interés social efectuadas en sus múltiples conjuntos. Esos, como casi todas las obras construidas y proyectadas, son el resultado de numerosos concursos ganados (superan los 30), los que, en un total de distinciones que alcanza las 50, ubica a este equipo entre los más laureados del país.

Con el encuentro con ellos —inaugurando así, una modalidad nueva en nuestra sección, como es el diálogo con un equipo— intentamos reflexionar sobre tal ex-



Jorge J. Goldemberg

tensa y compleja obra, a la búsqueda de las ideas que les dieran sentido cuando se proyectaron y que pueden ahora, explicitar una postura ideológico - arquitectónica, que nos pareció implícita en la obra, obstinadamente coherente. No fue un diálogo fácil; ni siquiera fue posible reducir la conversación a los comentarios descriptivos - autocríticos de la propia obra, más o menos cronológicamente recorrida. Dejar hablar, no obstante, nos parece el mejor método para este intento de construir una imagen (la del discurso sobre una práctica) que se propone Encuentros.

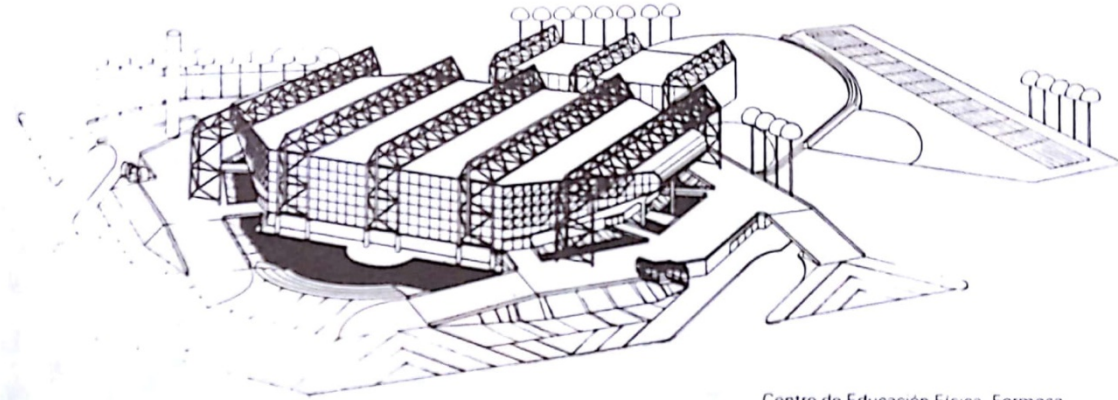
En lugar de ello, se dieron dos maratónicas reuniones (más de 5 horas de cinta



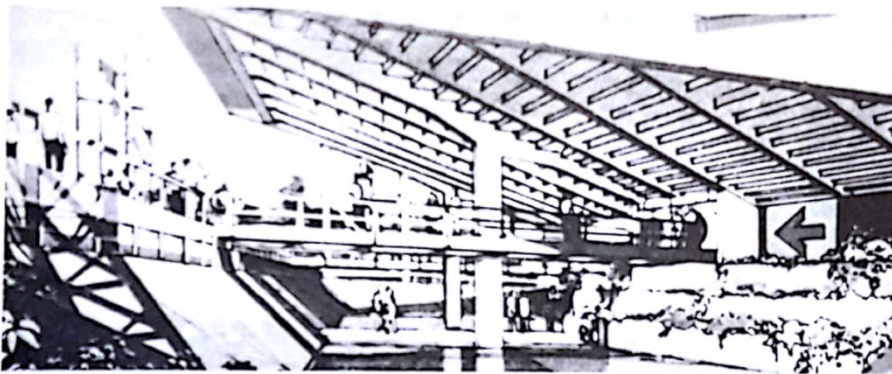
Angela Teresa Bielus

grabada), en la que la línea del discurso orilló siempre la reflexión de lo hecho, dentro de un contexto muy amplio que es, nada menos, el de toda la cultura arquitectónica mundial. Quien condujo esa multiplicada excursión a todos los confines fue Goldemberg, con su tumultuoso estilo que apenas encubre la erudición informativa que exhibe y que lo convierte en un verdadero raro avis dentro de los diseñadores de éxito. El acaudillamiento conceptual que JG asumió en estas charlas, no implica desconocer un funcionamiento de equipo que STAFF, nos dicen, rigurosamente practica en su trabajo como Estudio: hay, en los textos que reconstruimos, una persistente recurrencia a algunos conceptos bási-





Centro de Educación Física, Formosa.  
Estado Polideportivo. Anteproyecto 1980.



cos que son tenazmente enarbolados en los proyectos. Quizás lo que ahora presentamos, carezca —en aras de una síntesis *periodística* difícil— la multiplicidad de enfoques de las charlas (a veces, incluso, ramificadas en un complejo árbol de razonamientos, una especie de psicoanalítica (arquitectura) - session que vale, sobre todo, por lo oral - gestual), pero transmite —creemos— una forma de pensamiento.

## 1/ Los conjuntos de viviendas.

**DOS PUNTOS:** El tema más relevante de lo hecho por STAFF nos parecen los conjuntos de vivienda. Actualmente ha comenzado una cierta crítica de los grandes conjuntos. Esta crítica surge, principalmente del *post - modernismo* (a través de expresiones como las de Jencks o Krier) y aquí, entre nosotros, también parece darse, incluso por vías *extra - profesionales*, como sociólogos, etc. ¿Qué piensan Uds. de esto?

**STAFF:** Nos gustaría, previamente, una pequeña *declaración*: no nos asumimos como *especialistas* en conjuntos, hacemos y tratamos de hacer todo tipo de arquitectura, si bien una cierta experiencia nos da mayor *formación* en cuanto a la *relación entre arquitectura y ciudad*... No nos gusta el encasillamiento como *conjuntólogos*...

Nuestro estudio nace como grupo operativo en 1964. Allí se constituye con la presencia de quienes hoy siguen siendo sus titulares: los arquitectos Angela Teresa Bielus, Jorge J. Goldemberg y Olga Wainstein - Krasuk.

Desde el inicio, cada uno de los integrantes asume un rol que a lo largo de los años habría dado como resultado la obtención de 31 primeros premios en concursos nacionales e internacionales y 20 premios entre 2º y 3º, siendo la mayor cantidad de obras realizadas por el Estudio producto de dichos concursos.

A ello se suma la participación en publicaciones, exposiciones, docencia, y en los últimos tiempos en la formación de un grupo interno de investigación aplicada sobre la obra realizada y con miras a desarrollos futuros.

Nuestra carrera profesional desde el inicio fue dura, con continuas frustraciones, en una actitud de lucha permanente por mantener principios sin claudicaciones morales o profesionales (casi no hicimos *arquitectura comercial*); sin *protecciones políticas* (no estamos afiliados a ningún grupo o partido) ni de clientes poderosos. Nuestra máxima dedicación en todos estos años y la casi exclusiva fuente de ingresos, fue volcarnos a los concursos nacionales y algunos pocos privados, en un plan diríamos casi desahogado, pero cuyos resultados nos permitieron evolucionar hasta aquí.

De estos años datan proyectos de la más variada índole como: Estación de Omni-

bus de Tandil, Mercado de Bahía Blanca, Edificios de oficinas, Hospitales de Catamarca y La Rioja, Escuela de Mecánica de la Armada, Instituto de Vitivinicultura, Banco de la Provincia del Chaco, Museo Parque del Cemento, Clubes Ducilo y Devoto, etc., Municipalidad de Miramar, Centro Cívico y de Educación Física de Berisso, Complejo Confluencia Neuquén, Escuelas Técnicas Kennedy e Integral Bialik y otros.

Una cierta vocación nos fue llevando a temas sociales y a plantearnos ideas sobre ciudad y viviendas y a elaborar una metodología de trabajo con el *hombre gregario* como destinatario final de la obra, con un creciente horror consciente a la creación de *automonumentos*.

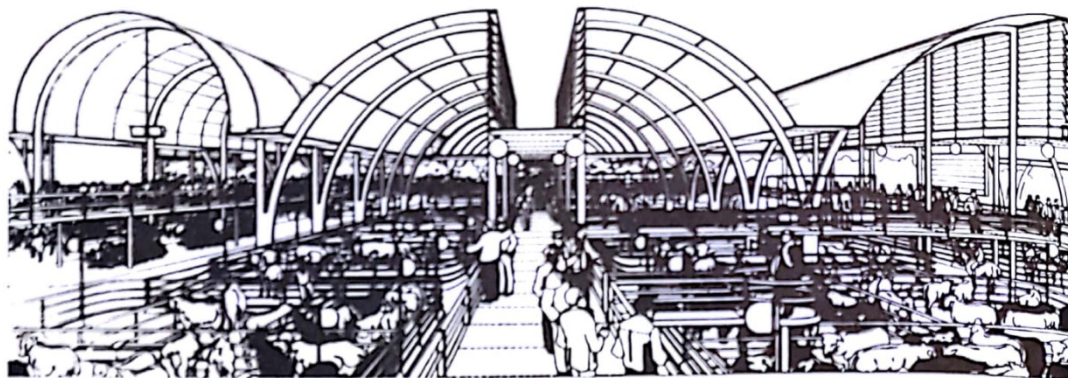
En 1969, comenzamos a participar en los concursos del P.E.V.E. (Plan de Erradicación de Villas de Emergencia) y con ello, se abre la oportunidad única de llevar a la práctica nuestros ensayos urbanísticos.

La mayor parte de estos trabajos fueron realizados bajo presiones de tiempo y con presupuestos financieros de obra, más que exigüos. En ellos debimos descubrir por la fuerza y hacer primar la *economía de escala* por sobre la sofisticación constructiva arquitectónica.

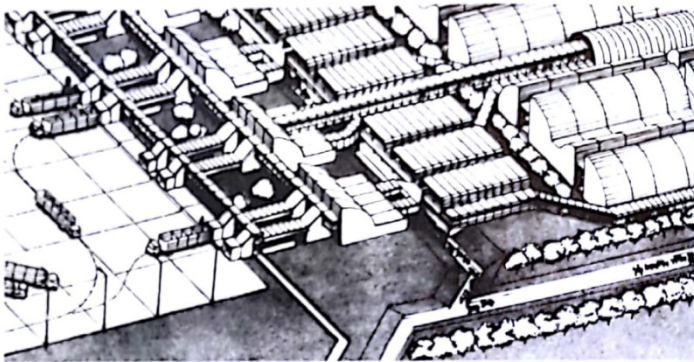
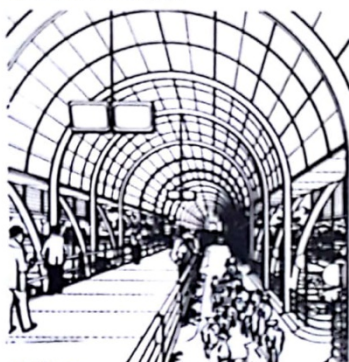
Esto nos obligó a *volver a las fuentes* y adquirir una *depuración y simplificación de ideas*; en otras palabras, repensar por la base y a la luz cruda de la realidad in-



## ENCUENTROS



Mercado Nacional de Hacienda  
Concurso Nacional 1981



mediata, los principios de la arquitectura. Como contrapartida, pudimos concretar proyectos en escala muy grande, con lo que ello significa como realización y verificación objetiva. Pero como sabemos, los planes de vivienda experimentan los avatares políticos y muchas de nuestras obras, aunque fueron entregadas a sus actuales ocupantes, quedaron incompletas.

Hubiéramos querido contar con el apoyo gubernamental para realizar estudios serios sobre el impacto urbano y social de estos conjuntos (algunos son verdaderas ciudades, como Ciudadela, con 28.000 habitantes) y obtener conclusiones. A falta de ello debimos realizar nuestras propias verificaciones con medios precarios, pero serios, que nos permitieron ratificar ideas o elaborar otras propuestas.

**DOS PUNTOS:** ...No los encasillamos como *conjuntólogos*, sino que resulta obvio que una gran parte de sus metros proyectados y construidos son conjuntos habitacionales, de allí que querramos reflexionar sobre esa experiencia... Por otra parte, pensamos que la revisión del concepto de *conjunto* —tan importante para grandes tramos del movimiento moderno, como el racionalismo alemán, desde May a Meyer o los *hof* de Viena— no ha sido todavía encarada con seriedad y la crítica del *post-modern* al conjunto demolido de Saint Louis (premiado por el CIAM) o a las *unites* de Corbusier, son parciales. ¿Cuál es, en todo caso, la crítica que Uds. hacen?

**STAFF:** Nosotros estamos elaborando nuestra propia revisión de experiencias ya que pensamos que todavía puede lograrse mucha calidad urbana con los grandes conjuntos (digamos de más de 500 viviendas). Muchos problemas que pueden ahora verificarse no son de responsabilidad nuestra, o arquitectónica: por ejemplo, la decisión de hacerlos *periféricos* y *mal equipados*, casi convertidos en una especie de *ghetto* respecto de la ciudad, ya que no se le integran los servicios de equipamiento necesarios... Fueron en muchos casos encarados políticamente como una *solución de vivienda*, una *solución unifuncional* sin equivalentes posturas con respecto a otras funciones como el trabajo, el equipamiento o el esparcimiento. Por otra parte, hay una cuestión económico-tecnológica: por la forma en que se produjeron —y por los costos que se alcanzaron— hubo muchos elementos de calidad urbano-arquitectónica como las terminaciones y casi siempre las parquizaciones y tratamientos que fueron soslayados pese a haber sido proyectados. Hay servicios municipales que no se obtienen, etc., porque aquí a la inversa de otros países, *nadie administra ni mantiene los conjuntos*...

**DOS PUNTOS:** ...Sin embargo, la relación costo-tecnología, parecería ser un problema mundial, y en algunos casos, los *resultados* sociales fueron interesantes, como en los nuevos barrios de Amsterdam...

**STAFF:** ...Es cierto, el producir grandes conjuntos de viviendas, en general, se relaciona con presupuestos exigidos: todo el sistema de esta producción se basa en la economía de escala. En el caso de Amsterdam, lo que hay es otro *status* político-cultural y una diferente articulación social, que se expresa espacialmente: los nuevos barrios son absorbidos e integrados por la ciudad preexistente. Neue Amsterdam (al otro lado del Amstel), muy años 60, con calles continuas elevadas, etc., y casi igual, en tamaño, a la ciudad vieja, no se contextualiza ni opondrá a ella. Se vinculan.

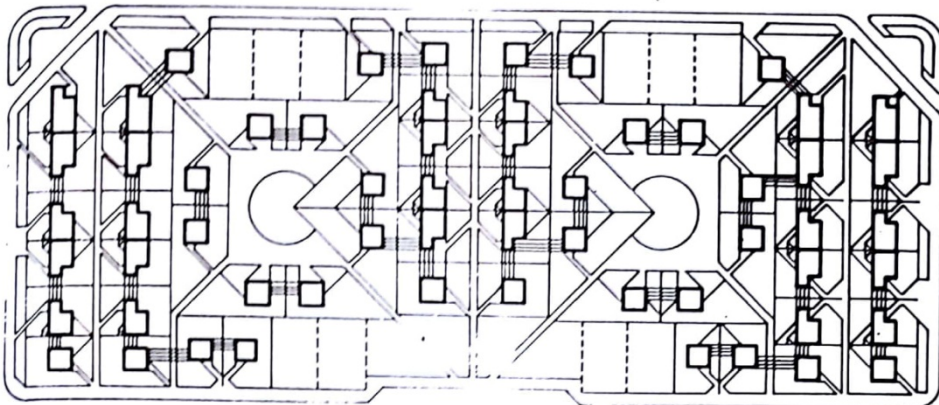
**DOS PUNTOS:** ¿El *post-modernismo* es una arquitectura para una determinada escala?

**STAFF:** No. Está ligado a la carrera de los arquitectos. Cuando cambian —y crecen— los programas y los presupuestos el concepto de la arquitectura cambia. Por otra parte no parece resolverse —en escala urbana— ese contextualismo pregonado que más bien es una relación compositiva con los bordes inmediatos. Porque, por ejemplo la Piazza d'Italia ¿qué tiene que ver con New Orleans?...

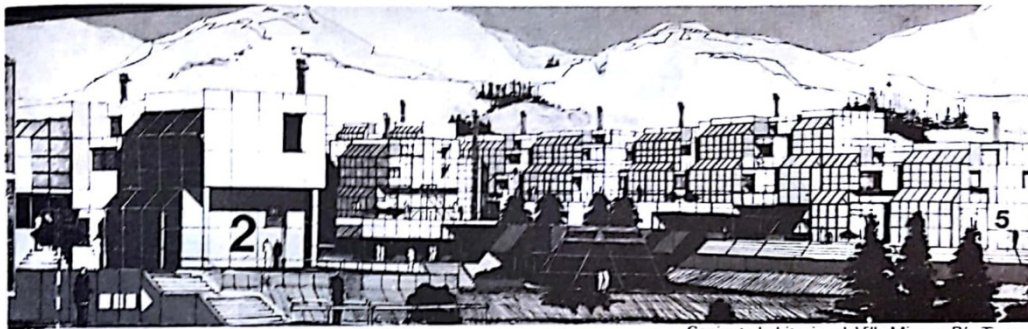
**DOS PUNTOS:** ...¿Habría una visión demasiado formal del contextualismo?

**STAFF:** Sí. En nuestro caso, por ejemplo, nos tocó siempre construir en áreas degradadas, sin entorno construido o contexto cultural. En ese caso, la carencia de contexto definido genera una ex-





Conjunto habitacional Chaco, propuestas de loteo (1980) - Pág. 165



Conjunto habitacional. Villa Minera. Río Turbio.

perencia diferente que podría extenderse a la mayor parte de la experiencia nacional y latinoamericana.

En efecto, ello nos obliga a crear contexto nosotros para el área circundante dando forma a una invención proyectual más sutil, abierta a nuevas opciones. Por el contrario, el contextualismo de encajarse en un vacío urbano preformado genera una arquitectura más condicionada. Sería imposible colocar uno de nuestros conjuntos en una antigua ciudad europea.

**DOS PUNTOS:** Sin embargo, Uds. reconocen elementos positivos en el PM...

**STAFF:** Por supuesto, y en alto grado. El PM significa nada más y nada menos que el primer cambio franco en arquitectura, después de la II Guerra Mundial (o sea en el último cuarto de siglo). Genera, primordialmente, una nueva y gran liberación creativa, abriéndose a imágenes e ideas conceptuales totalmente nuevas, y también revaluando algunas antiguas.

La búsqueda de nuevos códigos figurativos apoyados en los lenguajes neoclásicos, tuvo por mérito la recuperación de algunos conceptos oscurecidos por su uso fascista, como la simetría, cuya aplicación siempre nos pareció una gran virtud.

Es cierto que nos interesan esos rescates conceptuales y no la cosa paródica de volutas, arquivolutas, etc.

Es decir, deben distinguirse dos direcciones en el PM, convergentes o diver-

gentes según el arquitecto que se considere (No tiene ni tendrá un corpus organizado único de doctrina). Por un lado la tendencia *contextualista - historicista* que privilegia lo histórico y cultural y por otro, una menos definida pero mucho más proteica, que es a la que preferimos acercarnos, que repropone las técnicas proyectuales y un nuevo repertorio iconográfico donde casi todo (o todo) está permitido.

No tiene reglas formales fuera de las derivadas del objeto mismo. Este fascinante modo de crear es una permanente caja de sorpresas. A medida que se acumulan proyectos y algunas obras, se acumula una suerte de *capital primitivo* ideológico - arquitectónico que con el tiempo devendrá en un nuevo estilismo —y morirá— o en ideas doctrinarias más o menos permanentes. Pero finalmente lo que prevalecerá —creemos— es un *pluralismo* ideativo —que de hecho ya existe— que se incorporará al stock de ideas centrales de la arquitectura, aquel que pasando por Miguel Angel y Le Corbusier llega hasta nosotros de algún modo.

En cuanto a la superabundancia teórica del PM, ello es un clásico producto de la crisis recesiva mundial; no podría explicarse en la prosperidad.

Hay una gran relación situación económica / programas / proyectos que, algunas veces, se prefigura como *esperanza*: es el caso del Renacimiento en que pasada la crisis de existencia de Europa, cuando, pese a guerras, comienza a asentarse la prosperidad regional (en al-

gunos lugares) la pintura del siglo XIII prefigura y diseña en detalle la arquitectura del siglo siguiente y su ciudad. Esta *esperanza proyectual*, que tal vez en algo está siendo presentada, como *posibilidad de hacer* por el PM, es la corriente del mismo que nos interesa, aunque sus desbordes verbalistas y *geometristas* tiendan a oscurecerlo. Por lo general dichos desbordes ocultan carencias expresivas arquitectónicas...

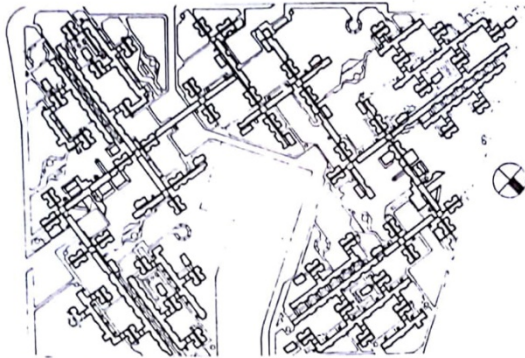
**DOS PUNTOS:** ...Parecería, además, dentro de las *innovaciones conceptuales* del PM, que éste, en su afición a lo escenográfico, reformula la idea moderna del espacio urbano...

**STAF:** ...Hay una propiedad inherente a lo urbano que es la construcción escénica o teatralidad que parece renovarse con el PM. Esa construcción escénica por la que la arquitectura además de todo, es una especie de *telón*, aparece espléndidamente en Roma. En algunos otros sitios, como México precolombino, se da una idea de *grandeza* en los espacios urbanos, una especie de sensación immanente, de exaltación humana a través de la escala. O en el palacio de Versailles que se redescubre a medida que uno sube las escalinatas del parque o en el Palladio surreal que surge del montaje del *Don Juan de Losey* (el cine y su dinámica son fuente constante para nosotros).

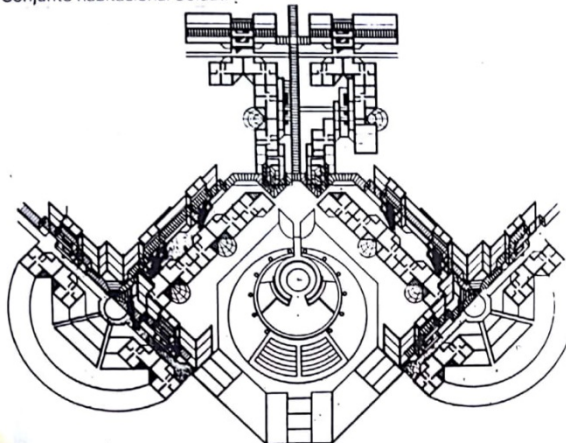
**DOS PUNTOS:** ...Se deducirá, del razonamiento que hacen, como si el PM fuera más que su arquitectura, como si aspira-



## ENCUENTROS



Conjunto habitacional Soldati



Conjunto habitacional Formosa



ra —en sus argumentos teóricos— a crear situaciones que, por su riqueza, exceden su propia capacidad operacional... **STAFF:** Bueno, hay un criterio que nosotros siempre hemos reconocido, como es concebir lo urbano como una realidad compleja, que va más allá del simple diseño de la arquitectura y está dado por el aporte de la realidad espontánea. Ahí cabe todo Venturi y también volvemos a la construcción escénica legitimada en todas las épocas de la historia de la arquitectura; también el acto de crear implica traer al plano consciente memorias primarias e imágenes primitivas cuyo rescate organizado, superpuesto a lo anterior complejiza y agranda la producción arquitectónica.

### 3/Vuelta a los conjuntos: ¿Objetos sin contexto?

**DOS PUNTOS:** Aquí nos gustaría que volviéramos al tema de los conjuntos, en cuanto generalmente —por lo menos en las obras de Staff— se trata de objetos sin contexto...

**STAFF:** ...Dijimos que, en general, no teníamos una ciudad de contexto, ya que los conjuntos se hicieron en la periferia de ciudades. Sin embargo, la propia situación de resolver el asentamiento de 5.000 personas plantea, al menos sociológicamente, la necesidad de estructurar un contexto interno a su situación compleja de convivencia social. No tenemos una posición rígida, hemos ido cambiando en eso durante los últimos años. Un

conjunto urbano es algo relacionado con conjunto humano, algo muy complejo, estructurado, pero a la vez diverso.

Nosotros quisiéramos comunicar a las obras la complejidad y diversidad que tiene la existencia diaria. Ningún proceso es lineal o conciso sino que se dan situaciones superpuestas y entrelazadas en diversos tiempos.

La arquitectura debería concebirse como múltiples textos yuxtapuestos sobre un mismo objeto, armónicamente pero con lecturas diferentes. Ambigüedad (en el sentido de proveer sincréticamente diversos temas) y complejidad, son conceptos axiales para nosotros. Ahora bien, quizás a los arquitectos no les guste estudiar esa complejidad, sino que les gusta dibujar ideas - guante, esquemas. Salvo Tafuri —que explora otras líneas— la historia oficial es la historia de ideas - guante. El explora en cambio, otros fenómenos, como los expresionistas, De Klerk, etc., experiencias que sin duda nos interesan...

**DOS PUNTOS:** ...A pesar de que no aparecen influencias formales de ellos en sus obras...

**STAFF:** No, son influencias ideológicas. Se trata de corrientes poco glamorosas pero que sin embargo intentaban un acercamiento más real a la ciudad (no en términos de Christopher Alexander —reemplazar la realidad por números— sino en cuanto a resolver estructuras que sirvieran a la complejidad socio - cultural). Y es incluso una arquitectura urba-

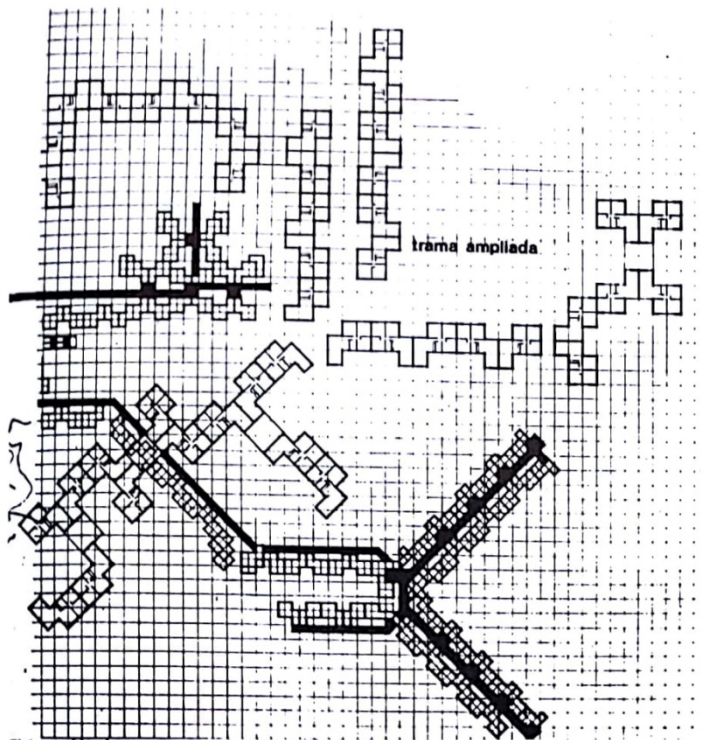
na que no favorece especialmente la estética sino la noción de estructura y la comprensión vital, como los muchos conjuntos berlineses de Bruno Taut o las obras no reconocidas —ni por Tafuri— de Hannes Meyer.

Son los padres, diríamos de una arquitectura no espectacular y sin embargo, quedaron fuera de la historia arquitectónica reconocida.

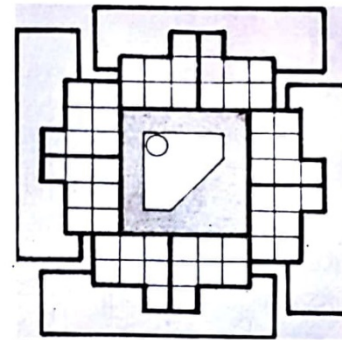
### DOS PUNTOS: ...la historia - casa vs. la historia - ciudad...

**STAFF:** ...La urbanización, la ciudad como concepción global de vida gregaria, es un fenómeno de este siglo. En cambio, a lo largo de casi toda la historia —y de su escritura— la vivienda es definida como definición de lo urbano, como invariable social. O sea que visto así, no hay tanta distancia entre un palacio renacentista y una casa en un country club: ambos son guantes. La mayor parte de la arquitectura y la urbanología actual son como guantes donde el criterio de la casa es válido para la ciudad (¿y por qué no, lo opuesto?). Este criterio llega que no, lo opuesto?). Este criterio llega casi intacto hasta el siglo XIX. La reconstrucción europea de post - guerra significó otra gran esperanza proyectual para el funcionalismo heroico, pero éste tuvo allí otra de las oportunidades fallidas. Allí fracasa el moderno y lo que se hizo fue un desastre. La posibilidad no tenía nada que ver con el construir masivo y en definitiva, fue un retroceso. Ahora, también digamos que la reucción

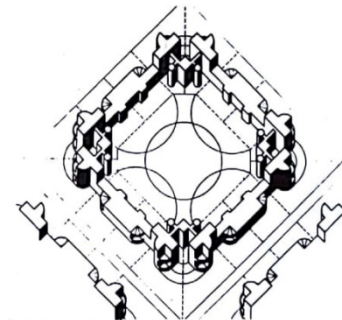




Elaboración de tramas o mallas espaciales que permiten sistemas de ensamble y de permutación imprevisibles.



Trabajos de investigación  
Modelo b2



Trabajos de investigación.  
Prototipos de viviendas en lotes.

del Team X a ese fracaso, fue una reacción histórica. Tanto Perret como los Smithson estaban fuera de la realidad... En todo este contexto, a veces pensamos que lo que hacemos nosotros forma parte de esa historia oscura, poco fulgurante... nos gustaría reconocernos en esos antecedentes no tan obvios que menciona Tafuri.

#### 4 / Por una ciencia urbana

**DOS PUNTOS:** ...Mencionaron recién, en algunas aportaciones de Taut o Meyer, los elementos para una aproximación científica al proyecto de la ciudad. ¿Se puede hablar de ciencia urbana?

**STAFF:** La ciencia urbana —que no será sólo de los arquitectos está muy lejos todavía, pero es un proyecto posible y necesario de saber.

La decadencia de la sociología como disciplina, así como del planeamiento; el reduccionismo ya mencionado de la noción de ciudad como diseño de una casa muy grande (Ciudad = muchas casas); el diseño sólo esteticista de las llamadas intervenciones urbanas sin otros criterios que los visuales (ejes, alineaciones y efectos); todo ello, en pocas palabras, contribuye a perder de vista el asunto. Se habla aquí de vivienda como objeto, número o producto tecnológico y es ante todo un hecho humano que como tal es mensurable, analizable, etc. En Inglaterra, Suecia y U.S.A. hay institutos especializados en la investigación

de vivienda. Hay allí arquitectos y otros especialistas en *interdisciplina urbana*, esa palabra hoy tan desgastada, que evalúan con procedimientos *ad hoc*, *standards*, tipologías, etc., midiendo la conducta de los habitantes. Aquí, en cambio, persiste el aficionado: se adjetiva o verbaliza impunemente. No hay investigación seria en el terreno ni siquiera de las obras ya hechas. (Goldemberg señala que habiendo sido el fundador de la cátedra de Sociología urbana y de la vivienda en el Departamento de Sociología de la Universidad de Buenos Aires, jamás fue consultado al respecto...).

Además entre los pocos trabajos realizados, se descubren fallas ético - científicas porque se encararon con la conclusión ya consignada: desestimar a cualquier costo teórico, determinados conjuntos.

**DOS PUNTOS:** Otro tema, quizás científico, es la cuestión de la participación. Por una parte existen teóricos del soporte, como Fridman o Habraken, quienes plantean la idea de una trama técnica básica que los usuarios completarían. Por otra parte, está la idea de objetos urbanos terminados... ¿En qué posición están Uds.?

**STAFF:** Sin negarla, en los hechos no nos entusiasma la teoría de los soportes: no es fácil hallar una fundamentación técnico - económica que soporte los soportes. Nosotros hicimos un trabajo en esa línea, que fue el proyecto del centro de Santiago de Chile.

Habría un nivel de terminación o perso-

nalización que se da en el acabado individual y *ambientación* de las unidades... una especie de *retórica urbana* (como la llamamos) espontánea, parecida al *Kitsch* que valoriza Venturi y que por ejemplo en Soldati se nos dio espléndidamente con macetas, enanos de jardín, etc., puestos en las calles interiores por los que las habitaban. O sea, creamos marcos visuales y/o funcionales muy necesarios por su presencia *insólita* y espontánea —áreas deliberadamente no planeadas— para que el usuario las complete.

**DOS PUNTOS:** ...¿Cómo se crea esto?

**STAFF:** ...proponiéndolo abiertamente a la gente. Es decir, pensamos más, en un tipo de participación no con un sentido político —no nos convencen, por ejemplo, los sistemas de esfuerzo propio y ayuda mutua— sino como acciones espontáneas de completamiento no anómico, para individuar la acción comunitaria.

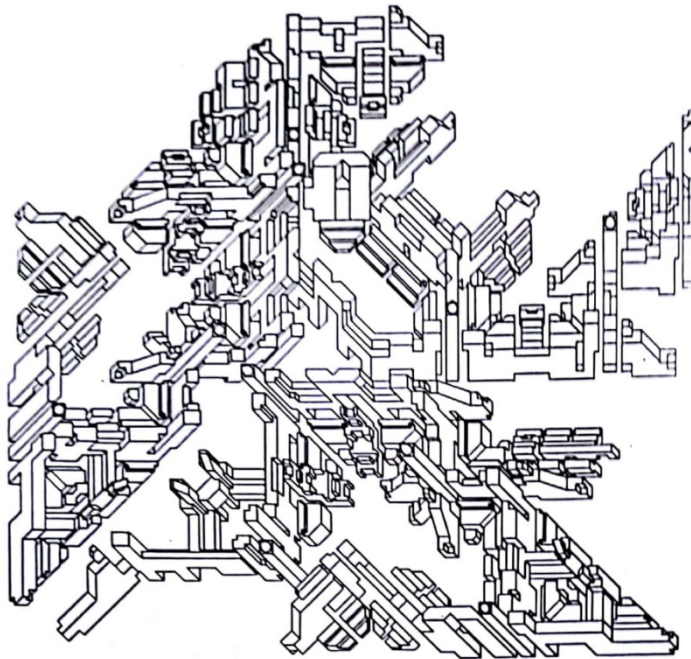
**DOS PUNTOS:** Ello lleva, quizás, a una estética indeterminada o abierta.

**STAFF:** En los grandes conjuntos, si están correctamente resueltos... la estética se abre sola.

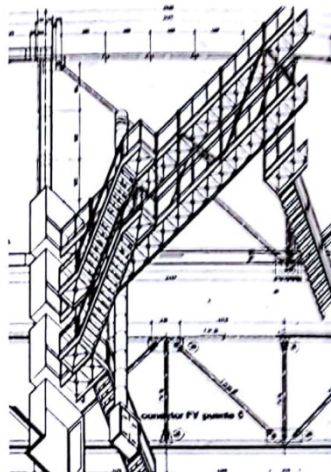
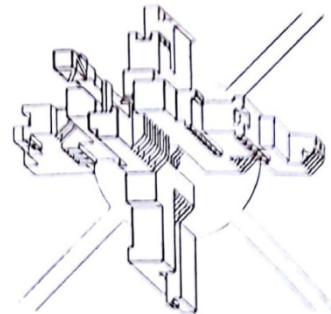
En Florencio Varela proyectamos varias plazas —que no han sido construidas— con grandes muros formando recintos curvos para que la población los pintara o trabajara expresivamente mediante murales y creara lugares de esparcimiento. Es común que en nuestras obras mayores la población agregue por su cuenta



## ENCUENTROS



Estudios de investigación sobre sistemas proyectuales, o sea criterios de organización espacial.



Estudio de nudos circulatorios.

elementos útiles, agregue o cambie carpinterías —sin casi consultarnos— con un respeto por la obra y una capacidad de comprensión excepcionales.

En Soldati hay un piso intermedio vacío que recorre casi todo el conjunto como una plataforma elevada, donde se había previsto construir —a propuesta de los habitantes— locales supletorios que ellos quisieran (salas de reunión, fiestas, etc.). Con acuerdo de los habitantes preparamos el proyecto completo, que jamás fue realizado.

### 5 / Arquitectura de lo escueto

**DOS PUNTOS:** ¿Podrían hacer una síntesis de las ideas que hemos estado revisando hasta aquí, en función de relacionar experiencias propias con la situación general —internacional— del hacer arquitectura?

**STAFF:** Hemos aprendido —cambiando, evolucionando mucho— que lo que hicimos es sólo lo que se puede hacer, que sólo lo que tenemos es lo utilizable. Llegamos así a una especie de *realismo* bastante descarnado (no es estupidez complaciente o autocomplaciente); algo que, mal llamado, identificamos con la *arquitectura de la escuetez* o la *pobreza* (en el sentido de esencial, estricta), por oposición a la sobreabundancia de las metrópolis industriales (sobreabundancia incontrolada que se vuelve un fin en sí misma cuando se llega al *high-tech*). El argumento sería que asumiendo la realidad inmediata se da —en

tanto límites— una *arquitectura escueta* que es la base de lo que llamamos *arquitectura de la inteligencia*. Esta se presenta como resultado de ideas, de organizar criterios sistémicos. Es el *lujo de las ideas* más que el de los materiales. Por eso una *arquitectura escueta* puede ser *simple*, pero no *simplista*. Otra vez volvemos aquí a lo de la complejidad y diversidad del diseño. La inteligencia está entonces, en maximizar el buen diseño de lo escaso. En ese sentido, como nos lo dijera Bofill, nuestras obras, expresan *la nacional* de la arquitectura aquí y ahora.

**DOS PUNTOS:** ...Pongo algunos nombres de referencia, nombres externos, para profundizar estas ideas: Siza, Botta...

**STAFF:** El caso Siza plantea una *arquitectura* interesante, digamos un *racionalismo pobre* que, sin embargo, es totalmente extraño al *habitat* popular portugués, mucho más *rico* y *barroco*, aún pese a lo limitado de sus recursos. La de Botta es decididamente una *arquitectura escueta*; está muy bien ejecutada a partir de tecnologías muy simples, lo cual no debilita su modo proyectual lleno de romanticismo e ideas fuertes.

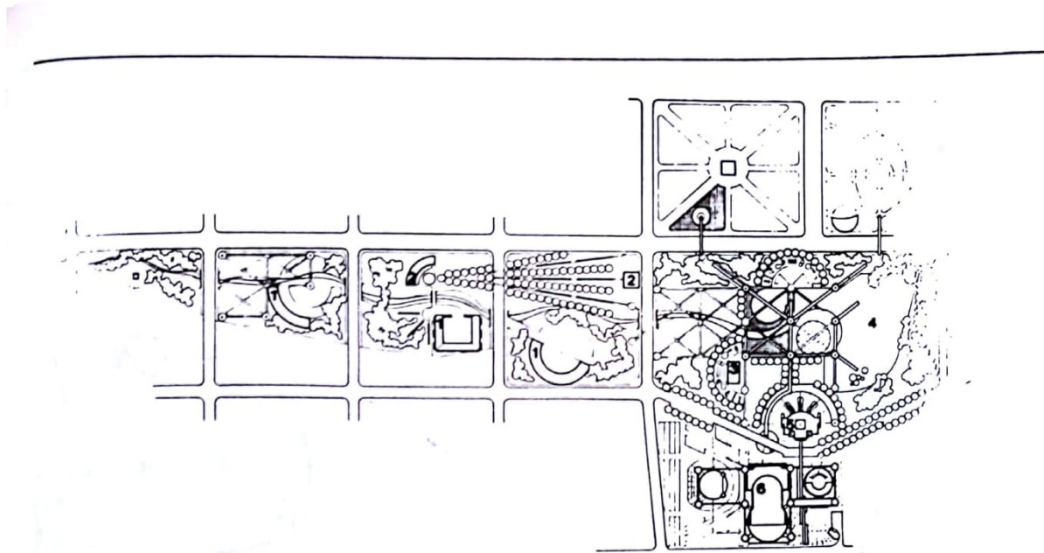
**DOS PUNTOS:** ¿La *arquitectura escueta* tiene algo que ver con los materiales (ladrillo, hormigón) o con la escala o tamaño?

**STAFF:** No, de ningún modo. Por ejemplo, el par ladrillo • escueto; el folklorismo en todas sus formas, el techo a dos aguas de teja; etc., de ningún modo la definen. Estos materiales o cualquier pueden integrarse o no a la obra, pero ésta se define por la ideología *materiada* y la capacidad de usar múltiples lenguajes gráficos y organizativos. Por el lado opuesto, mucha *arquitectura* prodiga en tecnología padece graves problemas de mantenimiento en nuestro país —por no efectuarlo— así como el ladrillo y la teja no son escuetos por ser económicos ya que diríamos que hoy son productos costosos, pero la *correlación* escuetez • no tecnología sigue formando parte de los mitos argentinos.

Con respecto a la *escala*, la noción de *escuetez* se complejiza; un componente adquiere riqueza en la dimensión; una riqueza en relación a la urbanidad que es creada por la *escala*, de ahí nuestra defensa de los grandes conjuntos (Aparte, la economía de *escala*, y por lo tanto, la mayor productividad final, sólo se da en la envergadura de dichos conjuntos).

...Lo importante, en todo caso, es *habitar* de la *arquitectura* en su contexto mismo, una especie de búsqueda de la *casa* esencial... Hace años, en un congreso internacional de sociología en que se hablaban de las sociologías (de la moda, del poder, de la ciudad, etc.) se planteó que además estaba, la *sociología* en su contexto mismo, es decir, algo que resultaba





Teatro de Salta. Planimetría general.  
Se planteó la remodelación del parque a través de recorridos en el aire. La inclusión del propio edificio del teatro en una malla ecológica define la propuesta de integración al entorno natural

Teatro de Salta. Perspectiva axonométrica de conjunto

esencial a su razón epistemológica... Esa esencialidad (en tanto *carencia* de cosas superfluas) debería buscarse en la arquitectura... En definitiva la *arquitectura que uno afronta es la arquitectura que se puede hacer*, hay que eliminar o no imaginar otra cosa: la *arquitectura en su contexto mismo* es una arquitectura sin modelos, y esto es esencial. No pensamos que cada obra y arquitecto deben reproponer todo en una suerte de eterna fenomenología esencialista.

**DOS PUNTOS:** ...Todo esto, que parece valioso en lo conceptual (casi a la búsqueda de lo básico o metafísico, en el sentido de Kant o Heidegger) supongo que no es fácil que se trasponga a lo operativo, a lo metodológico...

**STAFF:** Cuando uno afronta un trabajo proyectual sin apelación a modelos, se trabaja con pocos **elementos operables**: unos son **reales**, es decir, que surgen de datos, condiciones o restricciones externas al proyectista; otros son **imaginarios**, que para nosotros, son los elementos que llamamos sistémicos. Estos se definen en cada caso, no se puede generalizar; aunque se va construyendo una teoría. Estamos aún en un escalón inicial. No tenemos en sentido estricto un criterio de diseño. No nos ceñimos a una geometría preexistente con farragosas explicaciones *culturales* sino que apelamos a un **diseño libre**. En cierto modo somos oportunistas porque apelamos a la circunstancia o lo que el plan de organiza-

ción determine. Lógicamente, terminan por descubrirse algunas constantes. Pero estos criterios se alteran mucho con la escala: no es lo mismo proyectar para 25.000 habitantes que para 500. Por eso, el problema no se agota repitiendo módulos gráficos porque esto da lugar a geometrías arbitrarias; monótonas y agobiantes en la realidad. La organización espacial de una obra es antes que nada **social**.

Por ejemplo, nuestros conjuntos en su mayoría están destinados a población marginal que se *urbaniza* pasando del *status* rural al urbano y que tiene gran ansiedad de **romper** con sus pautas tradicionales rurales, aunque muchos *vivendólogos* locales opinen lo contrario (pruebas de esto figuran en las extensas encuestas hechas aquí y en Rosario por algunos de nosotros). Por consecuencia, cualquier planteo debe incluir estas condiciones como premisas. Los edificios en altura son los más deseados por la población marginal, porque *torre = ciudad*.

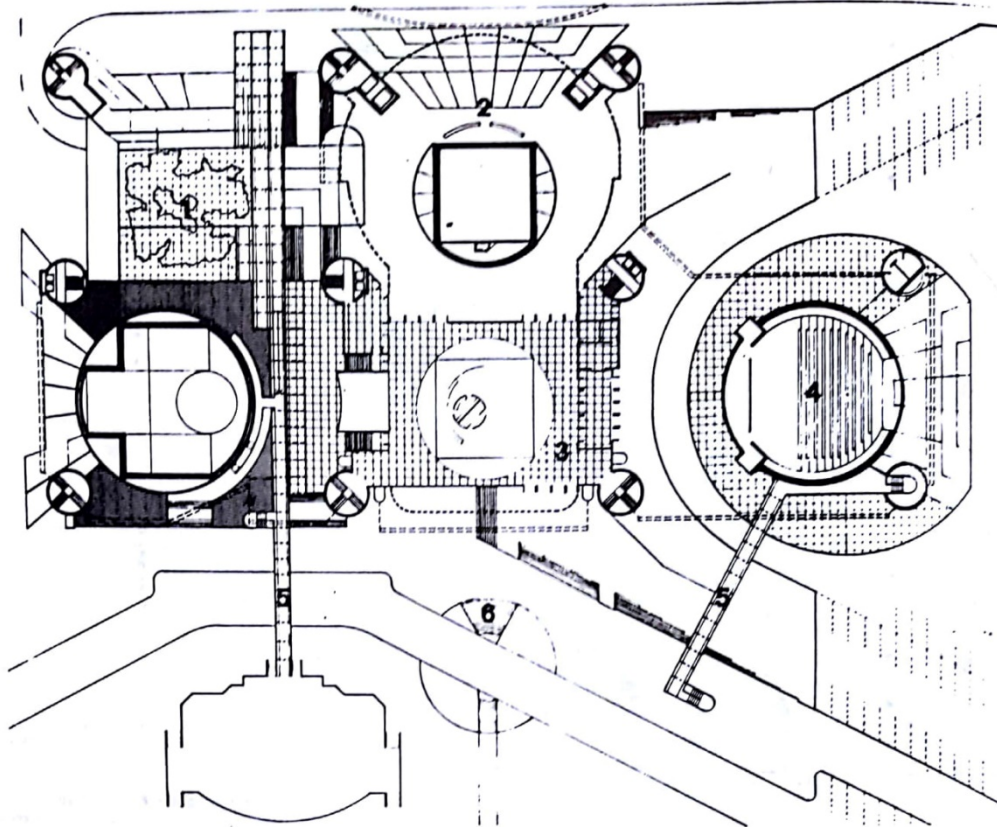
A raíz de lo dicho, puede pensarse que en Argentina existe algo perturbador: es la constante confusión entre **estructura** y **formalización**, es decir entre la montura o trama perceptual y su condensación icónica; a este par le acompaña la confusión entre **estructura** y **tipología** o sea entre listado de componentes y clasificación. Mucho podría agregarse a estos barbarismos pre - científicos (¿o anti - científicos?) cuyo desglose debería preceder al conocimiento arquitectónico en la formación de nuestros colegas.

Por ejemplo, un tema - moda: la **manzana urbana** como unidad de diseño, que para Argentina es un tema muy plausible: en 1974 antes que aquí fuera moda, diseñamos Río Turbio y 28 de Noviembre con manzanas que se definen como retícula circulatoria. No entraremos en el detalle de su dogmatización gráfica pero nunca se la proyecta considerándola como una formalización social que dé igualdad de oportunidades y genere un uso social - espacial específico. De paso, ésta es una apropiación cultural europea y no vernácula. En el caos urbano medieval, la manzana (Berlín, Barcelona) significó un ordenamiento efectivo, por contraste. Aquí, donde todo el país ha sido descrito por un colega como una trama reticular, no es lo mismo. Frecuentemente agrega monotonía y esa melancólica soledad que confundimos como *sentimentalidad urbana* cuando es depresión aguda de crisis. Contra esa voluntad autorepresiva, ese *horror vacuum* para el que todo espacio libre es negativo, preferimos la libertad de crear estructuras no formales con recorridos de intensa vida social y espacios abiertos donde la tensión urbana se distienda. A esta concentración y depresión de función ritmada o alternada que llamamos *sístole* y *diástole*, da perspectiva perceptual a las situaciones.

El dogma urbano de hoy aquí, proclama una arquitectura de **relleno**, de manzanas, materiales determinados, lo que no



## ENCUENTROS



es otra cosa que la descripción de un modelo formal cerrado las más de las veces *importado*.

Insistimos una vez más en la pluralidad de respuestas, con soluciones particulares cuya estructura vayamos sistematizando...

**DOS PUNTOS:** ...Hay mucha confusión con la idea de sistema...

**STAFF:** Sí, acá se acostumbra a pensar en módulos, en cubitos. La idea debe trascender la cuestión geométrica. Cada tema proyectual tiene su estructura y de ella se deriva el sistema interno que le es propio. Se trata de lograr abarcar en una sola operación un alto grado de complejidad sintetizando el conjunto de elementos imaginarios reales componentes... Ahora bien, afrontar los sistemas como un modo de simplificación es simplista y de escaso resultado. Es lo que lleva a pretender reducir algo no delinado y sin forma, a una masa de cubitos.

La buena arquitectura tiene que superar cualquier elemento restrictivo esquematista impuesto por el proyectista; esos elementos (que mencionamos en nuestro caso, como sistémicos) son sólo un arranque, una plataforma, a partir de la cual hay que hacer arquitectura.

Para nosotros, un objeto posee varias estructuras distintas e interconexas que a veces —muy pocas— hemos logrado reducir a estructuras simples. Por regla general, nuestra voluntad de diversidad nos lleva a soluciones densas aunque plurales.

### 6 / Sistemas

**DOS PUNTOS:** De acuerdo a lo que plantean, parecería que en la idea de sistema se engloba una cierta tendencia a un condicionamiento artificioso de la, digamos, masa arquitectónica final... O sea, que no siempre lo sistémico aparece como útil u operacional...

**STAFF:** Todo creativo posee ensoñaciones, imágenes mentales y con ellas produce, preformado, un objeto - imagen. Para nosotros, la idea de sistema es solamente un instrumento que nos sirve para organizar esa idea, esa proto - imagen preformada, previa, que luego va evolucionando sin cesar orientada por sus propias leyes de estructura. El sistema es, en fin, el medio de búsqueda de las reglas de juego que van dando forma perceptual a la imagen. Es como un ordenador de la imagen. Sin ella, no hay sistema válido. De ahí nuestra insistencia en la pluralidad de soluciones (varían con el operador, aunque varios operadores pueden tener finalmente un idioma similar y por lo tanto estructurar sistemas similares). Hay en todo esto quizás, una contradicción: pensamos que hay que liberarse de los sistemas... usando sistemas. Ocurre que debe pensarse, lo sistémico, como un método de conformar, de pasar de una imagen de pre - proyecto (no nos gusta usar la palabra *partido*, que entre nosotros, es sinónimo de idea rígida, de esquema gráfico inicial que resiste todo el proceso proyectual: es decir, lo contrario de un método basado en el cambio

permanente, en el ajuste, en que el proyecto final o edificio jamás está prefigurado *a priori* en un esquema cerrado. Se trata, entonces de un procedimiento (no de una ideología arquitectónica) que da fuerza a los objetos, sobre todo operando con una escasez de medios. Incluso, en ocasiones, hemos trabajado con otra idea contradictoria, como es la de módulos libres, conceptos adaptables — incluso geométricamente o topológicamente — a muchas cosas al mismo tiempo. La consecuencia de estos enfoques es a veces paradójica: lo que resulta esquemático en planta resulta muy complejo tridimensionalmente.

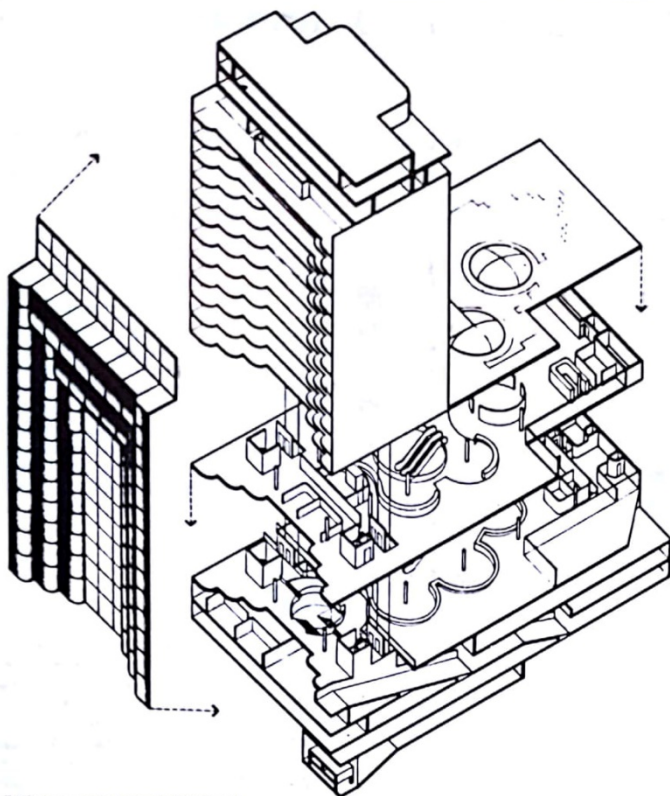
**DOS PUNTOS:** ...Esta dialéctica orden - desorden puede resultar, en la realidad construida, de cierta ambigüedad...

**STAFF:** Sí, y ello determina de hecho una estética. Por otra parte al trabajar en amplia escala, hay muchas ideas de menor alcance que rodean y sirven a las básicas. Por ejemplo, la idea de *jalón*: siempre pensamos en un conjunto de hitos importantes dentro de la masa construida que dan lectura y recorrido a la misma.

La arquitectura siempre debe pensarse para recorrerla y según el recorrido debe variar constantemente según se la mire.

Por ejemplo, en el proyecto para el Teatro de Salta, todo el complejo está articulado en relación a jalones: desde puntos focales formales o funcionales hasta un sistema de columnas circulatorias.





Edificio para la Lotería Nacional.

rias de servicios que marcan el *sístole* y *diástole* que mencionamos antes. Es decir que en general no hacemos una *arquitectura de partidos* entendiendo por tal a una idea focal y excluyente en función de la cual se pone en dependencia todo el proyecto. La *arquitectura de partido* — que nutrió varios de los concursos más importantes realizados — paga altos precios de diseño y eficiencia de servicio; aunque este concepto de *partido* sigue siendo, por su efectismo, muy usado.

**DOS PUNTOS:** ¿Se puede ser tan riguroso en la crítica a la *arquitectura de partidos*?

**STAFF:** Sólo en tanto la consideremos dogmática.

...Podría parafrasearse a Popper, cuando en *La sociedad abierta* habla de sociedades abiertas y cerradas... Habría *arquitecturas abiertas* y *cerradas*. La *arquitectura abierta* — que procuramos — es compleja, anti-gestual, quizás poco enfática en lo retórico. El núcleo real de la *arquitectura* es la *apertura*, si se trata de algo para ser usado. Ahí deberá reconocerse el sentido de *servicio* del artefacto arquitectónico que, para nosotros, prevalece absolutamente.

Si la *arquitectura de partido* puede resultar de efecto, como un truco fílmico brillante, es su uso lo que determinará si sus factores sirvientes (deficiencias más o menos secundarias) son o no aceptables. Es entonces el uso final lo que da validez a la teoría inicial y no los presupuestos *yoicos* del diseñador. Nosotros con nues-

tras aproximaciones sistemáticas intentamos subrayar la funcionalidad de uso de la obra, su sentido social real. Se habla hoy de un *neo-funcionalismo* probable.

## 7 / Experimentos

**DOS PUNTOS:** La cuestión *abierto / cerrada* de la *arquitectura* tiene que ver, en general, con las culturas que las engendra y, en particular, con los programas, que condicionan los proyectos...

**STAFF:** ...Es cierto. Lo ideal sería una *arquitectura sin programa*. Ocurre frecuentemente que, cuando hay programa, detrás hay un enfoque muy particularizado del que lo hace. Eso nos ocurrió con el Teatro de Salta, donde nuestra idea básica — de *arquitectura abierta* — de un *espacio escénico* antes que una *sala*, tropezó con el programa... En el caso del Mercado de Hacienda, en cambio, se trabajó sin programa, hubo que hacer el programa y finalmente, ello fue determinante del *layout* — o secuencia de funciones — del proyecto que hicimos.

**DOS PUNTOS:** ...Sería interesante desarrollar un poco esa idea de *espacio escénico* que recién mencionaron...

**STAFF:** No lo pudimos aplicar en Salta, pero en vez de áreas público - escena separadas quisimos armar espacios contenedores de situaciones actorales variables, con sus apoyaturas técnicas móviles. Esta idea podría trasladarse — como espacios escénicos — como *células* de organización de la ciudad (por ejemplo lo

que pasa en la plaza del Pompidou)... Hasta se podría asociar sistemas y escenificación.

**DOS PUNTOS:** ...¿Es compatible lo espectacular y lo *escueto*?

**STAFF:** ...¿Por qué no?... Criticaron nuestro proyecto de Salta como *proyecto exhibicionista*...

Pero una espectacularidad (que no sea un fin en sí misma) puede no ser ajena a la calidad urbana de los espacios; por el contrario, resalta la inteligencia en la forma *escueta* de producirlos. Es parte de la sal de la comida.

**DOS PUNTOS:** ...Sería interesante casi como cierre, que contaran las investigaciones que están haciendo, los *experimentos*.

**STAFF:** Hemos desarrollado algunos proyectos sin encargo ni comitente con objeto de experimentar nuestras ideas, por eso los llamamos investigaciones. Los iniciamos re-desarrollando proyectos nuestros ya construidos sin restricciones de programa ni premisas, salvo los datos más básicos. Son como un ejercicio de distensión, de *autoliberación*. Hemos hecho varios, de larga duración dejando algo a un lado la tecnología, pues partimos de ella. Todo lo analizado se basa en detalles y desarrollos que ya estaban en nuestro archivo.

**DOS PUNTOS:** ...¿Y qué buscan con estos experimentos?

**STAFF:** Ensayamos situaciones más ricas, más complejas. Buscamos la *complejización* porque la ciudad es compleja... A veces pensamos que lo único bueno de los lotes de 8,66 es que dan un *sky-line* dentado, algo con variedad... Además, trabajamos complejizando no sólo la forma sino la función, incorporando el trabajo, el equipamiento, etc.

Estamos, en realidad, describiendo los primeros ejercicios que se basaron en conjuntos urbanos y en complejos de equipamiento. En la actualidad estamos por abordar el tema del espacio escénico y edificios de la *City*. En realidad éstos sirven para ser incorporados *a posteriori* a los experimentos urbanos descriptos. Trabajamos con *tramos celulares* que giran y se transforman por sus posiciones sin alterarse en su configuración en una especie de topología que facilita lo sistemático. Pero principalmente tratamos de construir un espacio múltiple y variable, que puede ser adaptable a diversos usos sociales.

Tal vez, como consecuencia, logremos precisar más nuestros objetivos, pero ya nos han producido un verdadero y positivo *lavado de cabeza* que nos era muy necesario, teniendo en cuenta que en los últimos 15 años hemos elaborado obras frenéticamente, casi sin tiempo de detenernos a reflexionar. También hemos despejado mucho nuestras incógnitas en lo que respecta al hacer una *arquitectura* de aquí y ahora sin por ello caer en el folclorismo de materiales o la repetición de tipologías antiguas locales. Nuestras propuestas se proyectan a una Argentina Industrial en desarrollo, preferentemente a un espectro histórico.



Goldemberg, Jorge. «20 años de diseño urbano». Summa, n°192 (octubre 1983): 50-51.

**summa**



revista de arquitectura  
tecnología y diseño  
número 192  
octubre 1983

Distinción  
Periodismo Especializado 1972.  
Sociedad Central de Arquitectos.

Medalla de Plata.  
Congreso Mundial de la Unión  
Internacional de Arquitectos (UIA).  
Madrid, España, 1975.

Premio APTA,  
Fundación Antonio Rizzuto, 1976.

Distinción Nacional 1979  
"Por un Ambiente Mejor",  
Subsecretaría de Ordenamiento  
Ambiental. SETOP.

Diploma de Honor 1983,  
Sociedad Central de Arquitectos.

## 15 Editorial

16  
**Tapa homenaje**  
Fermin Bereterebide  
Sección a cargo de  
Julio Cacciatore, arq.

## 18 Arquitraba

21  
**Vivienda en la Argentina:**  
**punto y seguido**

22  
Partidos políticos: bases  
y documentos

32-  
Del conventillo al conjunto  
habitacional  
Horacio Baliero, Eduardo  
Bekinschtein, Juan Manuel  
Borthagaray, Arnoldo Gaité,  
Lorenzo Gigli, Eduardo Leston,  
Marta Rabich, arqs.,  
y Mario Sadurianski, lic.

38  
La re-construcción necesaria  
Nora Bricchetto, Jorge Huarte,  
Guillermo Mérega, Rodolfo Morello,  
Alberto Petrina, Rodolfo Sorondo,  
Celia Ursini, Carlos Viarengi, arqs.

44  
Bases para la planificación  
del sector Vivienda  
FASA

46  
La vivienda: documentos  
y otras cuestiones  
CAVERA

48  
Apuntes para una política  
de vivienda  
Moisés Resnick Brenner, ing.

50  
20 años de diseño urbano  
Jorge Goldemberg, arq.

52  
Vivienda y diseño: algunas  
reflexiones  
Raúl Di Lullo, arq.

## Arquitectura

56  
Dos conjuntos habitacionales  
en Entre Ríos  
Eleazar Bourdín, Walter Grand,  
arqs.

61  
Conjunto habitacional en Río III  
Carlos Fracchia y Estudio Ezcurra,  
Larreguy y Asociados  
Alicia Doglio, Eduardo Minces,  
Alberto Petrina, Mario Ortiz  
de la Riestra, arqs.

64  
Conjunto habitacional  
Piedrabuena, Buenos Aires  
Manteola, Sánchez Gómez,  
Santos, Solsona, Viñoly, arqs.  
Sallaberry, Tarsitano,  
arqs. asociados  
Estudio Aslan y Ezcurra  
y Asociados

68  
Conjunto habitacional en Junín  
Luis Morea, Guillermo Mérega,  
Roberto Mérega, Celia Ursini,  
Enrique Monaldi, arqs.

70  
Conjunto habitacional  
CODEPRO, Trelew  
Berardo Dujovne, Silvia Hirsch,  
arqs.: Israel Dujovne,  
Gregorio Faigón, ing.

72  
Conjunto habitacional  
en Trelew  
Crespo, Lebrero, Miranda  
y Asociados, arqs.  
Axel Martini, Carlos López  
Bragaña, arqs.  
DYCASA: Oficina Técnica

74  
Conjunto habitacional  
en Trelew  
Rodolfo Morello,  
Enrique Lagarrigue, arqs.

76  
Dos conjuntos habitacionales  
en Santa Cruz  
Enrique Lagarrigue, arq.

81  
Una experiencia en  
autoconstrucción: 28 viviendas  
en José C. Paz

85  
**Obra del mes**  
Conjunto habitacional  
en Ushuaia  
Attalión, Bischoff, Egozcue,  
Vidal, arqs.  
Sección a cargo de  
Marcelo Martín, arq.

98  
**Servicio de novedades**  
Sección a cargo de  
Marina Waisman, arq.

103  
**Empresas y productos**  
Sección a cargo de Julio Cacciatore  
y Marcelo Martín, arqs.

## Próximo número summa 193

Cuatro Estudios de la  
Generación Intermedia  
Obra del mes:  
Edificio Pérez Companc

Directora: Lala Méndez Mosquera, arq.

Asesores: Carlos Méndez Mosquera, Luis Morea, arqs.

Secretario técnico: Alberto Petrina, arq.

Secretario de redacción: Marcelo Martín, arq.

Asistente de redacción: Miriam Chandler, arq.

Colaboradores especiales: Julio Cacciatore, Marina Waisman, arqs.

Corrector: Jorge Rodríguez Novo

Jefa de diseño gráfico: Silvia Mises

Diseño gráfico: Lucrecia Barbella, Irma Amato

Gerente coordinadora: Susana Benedit

Gerente de producción: Jorge Alonso. Asistente: Juan Carlos Frega

Gerente administrativa: Mabel Niño de Juliá

Jefa de publicidad: Haydée Scaglia. Subjefa: Marta Durnieu

Promotora: Miquelina Bidegain

Corresponsales: Florianópolis: Gui Bonsiepe, Lima: Juvenal Baracco, Porto Alegre:  
Juan Luis y Lucía Mascaró, Santiago de Chile: Claudio López de la Maza

Ediciones Summa SA, Perú 718 (1068) Buenos Aires, Argentina. Tel. 361-6722 y  
362-5801/6477.

Fotocomposición: Linas SRL, Pichincha 1574, Buenos Aires  
Películas: Titán y Lima, México 768, y Gráfica Boedo SAIC, Colombres 824, Buenos  
Aires  
Impresión: Reprografías JMA SA, San José 1573, Buenos Aires

Los artículos firmados no expresan necesariamente la opinión de la revista  
Miembro de la Asociación Argentina de Editores de Revistas  
Registro de la Propiedad Intelectual N° 224.888 ISSN 0325-4615

Representantes exclusivos para suscriptores:  
En Buenos Aires (Capital Federal y provincia) y Santa Fe: Tramma SRL, Perú 726,  
piso 1, (1068) Buenos Aires, Tel. 361-9720.

En Córdoba: Manuel Finckelman, Barros Pazos 3236, piso 2 "B", Bajo Palermo,  
(5000) Córdoba. Tel. 81-3908.  
En Catamarca, Chaco, Corrientes, Formosa, Jujuy, La Rioja, Misiones, Salta, Santiago  
del Estero y Tucumán: Daniel Campi, Maipu 396, oficina 5 - C.C. 218 (4000) S. M.  
de Tucumán

En Mendoza, San Juan y San Luis: Nicolás D'Ippolito, Alem 18, Galería Rosso, locales  
10 y 11, (5500) Mendoza.  
Distribuidor para quioscos en el interior del país:  
Distribuidora General de Publicaciones SA, H. Yrigoyen 1450 (1089) Buenos Aires.



## 20 años de diseño urbano

Jorge Goldemberg, arq.

A solicitud especial de **summa** escribo estas líneas sobre mi experiencia como productor de diseño arquitectónico en vivienda masiva.

Ella se ha desarrollado a través del transcurso de los años, repitiéndose las situaciones una y otra vez sin que por ello se produzcan, por parte de mis comitentes, modificaciones sustantivas en la consideración de los hechos urbanos y residenciales fundamentales. Esto sucedió a lo largo y a lo ancho de estos 20 años, aunque la acción del tiempo transcurrido permitió incluir mejoras aparentes a nivel de planes oficiales, con incorporación de técnicas y operativos nuevos, favoreciendo la aparición de diferentes modelos y corrientes de diseño enriquecedores, producto de la "mano" de diversos arquitectos. Decimos, en consecuencia, que la aproximación al tema de la vivienda no sufrió grandes cambios, porque consideramos que el enfoque de aspectos básicos no cambió, sobre todo en asuntos capitales como las referencias culturales urbanas estéticas y de marco nacional; el uso del suelo local; la consideración sobre el usuario y la participación y otros temas de esa índole que hacen a la doctrina básica, a la "ideología arquitectónica de la vivienda".

Uno podría decir que los asuntos de doctrina han sido subordinados a la presión de hacer vivienda o que la doctrina, siendo materia discutible, puede ser hasta eventualmente peligrosa. Pero lo mismo debería decirse de temas más obvios, pedestres, menos controvertibles, donde el "discurso arquitectónico" ocupa en apariencia mucho menos lugar pero que, para nosotros, son igualmente importantes y tan doctrinarios como los anteriores, tales como: mantenimiento y organización; relación con la ciudad y ubicación; planes; investigación; economía, etcétera.

La lista es larga y, si bien algunos funcionarios y autoridades han hecho esfuerzos loables en los sectores donde antes señalábamos carencias, estamos todavía lejos de poseer una "vivienda para el pueblo" y, más bien, nos encontramos todavía con una "vivienda para los constructores", es decir, gobernada por la ecuación promoción-producto-rendimiento.

A lo dicho debe agregarse que sobre el tema "vivienda de interés social" —como dio en llamarse— ha habido una fuerte carga emocional negativa, provista principalmente por los arquitectos —para denostar la obra ajena "grande"— y por el trasplante incorrectamente aplicado de ideas no arquitectónicas supuestamente arquitectónicas, prefiriendo aspectos parciales urbanos tales como la reterización de la manzana (es un hecho, no un fin); la pequeña escala,

aumentando la dispersión o siguiendo la "doctrina de la seguridad"; la baja densidad en baja altura como regla inflexible, en vez de variar según el tipo de estructura urbana (de poblado a metrópoli), etcétera.

En resumen, los años recientes han testimoniado —según nuestro punto de vista— un cierto grado de retroceso en el pensar de la vivienda masiva, dando origen a corrientes de verdadera desinformación, tal vez involuntaria, en tal densidad que no resulta fácil aclararlas de una vez, complicadas por el hecho de encontrarse en todos los niveles profesionales y hasta en instituciones oficiales. Siendo tantos los temas, opto entonces por comentar algunos pocos, en la expectativa de apoyar con ello un proceso de repautado imprescindible que pareciera gestarse y que será paso previo para recomponer un campo tan alicaído.

### Uso del suelo local

Un hecho muy citado es indudablemente cierto: los conjuntos raramente se construyen en zonas aptas por la ubicación y naturaleza del área respecto de las necesidades de la población. La relación vivienda-trabajo está vagamente consultada. La selección de los terrenos resulta de las más diversas causales pero, como consecuencia final, la vivienda FONAVI (nombre de "clase" que ha adquirido) se coloca, típicamente, en los alrededores urbanos o dispersa en áreas no recuperadas, cuando por su volumen y dimensión bien podría servir, especialmente en poblaciones medias, como arma básica para instrumentar en los hechos una política racional de uso del suelo local. En todos los casos no solo hemos sido víctimas de la ubicación del terreno en nuestras obras —sin mejora posible— sino que, en consecuencia, nos hemos encontrado completando redes circulatorias urbanas desproporcionadas que nos estaba rigurosamente vedado modificar y que, por lo general, condicionan a priori una estructura urbana del área poco fluida y "natural", convirtiendo al conjunto, a nuestros ojos, en un elemento rígido, protésico.

### Usuario y participación

#### Usuario. Característica del personaje

El usuario de un conjunto no es una raza humana distinta. Esta verdad de perogrullo no se conduele con las opiniones, tanto a nivel de instituciones como de los arquitectos. Siempre se retrata pictóricamente al habitante de conjuntos urbanos como a un hombre rural melancólico que añora la chacrita; por lo tanto, el recinto urbano debe dotarlo de elementos de satisfacción de su misoginia. Ello termina en proponer proveerle lote con "fondo" y "casita propia" —justificando una Argentina ortogonal de infinitos loteos, como el sueño (¿o pesadilla?) realizado de un especulador inmobiliario (el loteo eterno)—, hasta el insulto de suponer que el habitante rural expuesto a la estructura del conjunto urbano lo destruye por no saber usarlo (poner tierra y plantas en bañaderas, usar el pavimento interno como combustible, romper vidrios, etcétera). Para ser breve diré que, **en la totalidad de nuestra experiencia, sin excepciones, no sucedió eso**. Particularmente no ocurrió en los primeros conjuntos, donde la población venía de villas entonces llamadas "difíciles", ni en las zonas del país más atrasadas donde hemos hecho obras. Hay en todo esto —en particular sobre el usuario— una gran ignorancia y, nuevamente, desinformación.

Recuerdo que en 1947 —siendo alumno de la Facultad— ya se murmuraban "con escándalo" estas cosas, en ocasión de la construcción de

los primeros conjuntos contemporáneos como Los Perales, etcétera. Estas observaciones reaparecen en 1956/1957, en el informe sobre barrios de emergencia de la Comisión Nacional de la Vivienda. En realidad, el "rumor" se apaga y reaparece sin explicación en los últimos años. Tal vez haya sucedido al principio algo de eso pero, en el último cuarto de siglo al menos los medios masivos de información, la TV, la difusión del consumo, han enrasado todo el país y hoy las pautas de vida urbana son totales. No hay —ni los hubo— gauchos, hay obreros rurales. El *jean* barato sustituye a la bombacha, la boina lanuda al sombrero, etcétera. El hombre de campo se ha tecnificado mal que mal en el uso de la electricidad —aunque más no sea para las máquinas y cosas del "patrón"— y, si hubo cosechas excepcionales se lograron con el uso de máquinas, ya que en el período que comentamos la población rural disminuye abruptamente. **Hoy, el 82 % de la población argentina es urbana**. Nuestro cliente ya superó, aparentemente, el hábito del campo. Vive en situación degradada, en las afueras de la ciudad, con ansiedad, con la "ñata pegada contra el vidrio" como el niño excluido del tango, aprendiendo penosamente en revistas y TV cómo vive su vecino rico.

Sería larguísimo desmontar las historias tejidas sobre el particular que creemos son, invariablemente, proyecciones de fobias clasistas de quienes, por una razón u otra, necesitan diferenciarse de ellos. Representan sociológicamente —y en el origen de las cosas— la necesidad del urbano de rechazar al rural, del que quiere (culturalmente) suponerse más "rico". No obstante, el enrasamiento de clases de los últimos años oblitera económicamente esta diferencia. En curiosa coincidencia con el porcentaje de población urbana, las pautas generales de clase dan también un 82 % de población calificable como de "menores recursos". Esto último es esencial para diseñar los futuros conjuntos para clase obrera y ex clase media, población que, generalmente, entra a los últimos FONAVI que hemos hecho.

### Participación

El tema de la participación social organizada integra la vida cotidiana de muchísimas comunidades (llámese New York City o un pueblito español). Más aún, todo lo referente a la gestión del planeamiento, el desarrollo urbano, los grandes conjuntos, etcétera, se hace con la participación debidamente caracterizada del usuario. Claro que esto puede dar lugar a sobreentendidos malévolos: la "participación" pseudodemocrática que se hace presentando un plan en una gran reunión pública "porque todos podrían opinar", o las "encuestas" debidamente orientadas; en fin, los medios de ahogar la timidez del "pequeño" en la masa. De lo que hablamos es de una co-gestión proyectual en niveles precisos: la selección popular de modelos alternativos, el reciclaje de proyecto con el vaivén de absorber las críticas y cambios que produzcan, etcétera. La experiencia mundial —en particular en Estados Unidos y Canadá— es enorme. En nuestro país este tema solo ha sido debatido y muy poco desarrollado a nivel político, con las consiguientes aceptaciónes y rechazos apasionados, pero el nivel de experiencia en los conjuntos argentinos es ínfimo.

En nuestro caso nunca logramos nada, aunque lo solicitamos muchas veces. Más aún, en Soldati hay un piso entero, hoy vacío, que fue previsto para equipamiento comunal y fue **proyectado con los habitantes**. También ha habido



intercambio de consultas en algunas variantes introducidas con el uso, pero la verdadera participación no tuvo lugar. Además, en varias oportunidades propuse a la SEVU que me dejaran vivir un tiempo en alguno de mis conjuntos, con el objeto de lograr lo que en antropología cultural se denomina "investigación de participante" logrando solo cosechar escándalo.

#### Relación con la ciudad Contexto y ubicación

El tema de los conjuntos participa de la polémica internacional del cómo "hacer ciudad". Con el fanatismo dogmático que caracteriza a nuestros catecúmenos de un Modernismo mal entendido, se prefiere entre nuestros colegas —y desde todo tipo de foros o centros de formación— la idea de "intervención urbana", "rellenamiento urbano", "baja densidad tipo barnal" y similares, como solución exclusiva y excluyente de todo tema de diseño urbano. Se habla del "fracaso" de los grandes proyectos urbanos (¿dónde están hechos, para que fracasaran antes de existir?). Este pensamiento es también consecuencia de proyectar a escala de la ciudad total conceptos que son solo suficientes y apropiados a la morada individual. Una ciudad no es la sola acumulación de casas; es, esencialmente, la malla de relaciones de sus habitantes.

La verdadera misión del arquitecto es incrementar y multiplicar dichas mallas. Para nosotros el arquitecto urbano es, ante todo, un ambientador, un ecólogo humano práctico (durante muchos años enseñé esta hoy desconocida materia en Sociología). No voy a discutir, por la falta de espacio, este tema fundamental. Solo quiero remarcar el error de nuestra autollamada "vanguardia", que repite polémicas, principalmente europeas, donde el marco urbano multisecular asfixia el desarrollo y no permite —razonablemente— otra regla que la contemporización del "Contextualismo" ante la imposibilidad de otro proceso de desarrollo. Tomado por nuestros historicistas, ese Contextualismo cae providencialmente en sus fallos para transformarse en "mimetismo estilístico visual": en otras palabras, un galopardo cultural: cambia algo pero con formas viejas, o sea, no mucho.

Al menos en nuestro marco urbano de país en semidesarrollo, sin textura urbana cerrada (todavía es tan poco condensada como para admitir la ambigüedad de muchas soluciones), con un entorno histórico solo concentrado en partes de algunas ciudades, podemos decir que el contexto no lo recibimos del entorno sino que tenemos que analizar las vagas señales de dicho entorno y, ¡por fortuna!, **somos nosotros los que debemos y podemos inventar y construir el contexto.** Los conjuntos urbanos que nos tocó realizar siempre son superiores al contexto que los rodea. Verdaderas microciudades caprichosamente encastradas en un marco "contextual" de terrible pobreza y abandono (sin calles ni servicios, etcétera), ellas representan para el área la urbanidad y el único paso posible de contextualidad también variará con el tipo de ciudad (volumen urbano y estructura primaria). Además, la relación vivienda-trabajo deberá ser principal para las localizaciones modificando, en consecuencia, las áreas afectadas. Así irá desde los conjuntos mayores (alta y media densidad), solo en las siete ciudades metropolitanas del país, hasta pequeños conjuntos —principalmente de equipamiento— para centros poblados semirurales (rurbanos); conjuntos medianos para las áreas de población media (ciudades del área

pampeana), rellenando tejido o **creando centros efectivos** dentro de las ciudades, etcétera. Es decir, no hay modelo de contextualidad (que aquí se confunde con "grado de urbanidad") sino que debe haber todo un espectro tipológico urbano, y su densidad variará continuamente.

Obviamente, esto implica una mayor inversión en tierras y el uso de un Banco de Tierras, para que los futuros conjuntos no se hagan en medio del deterioro o lejos de las ciudades sino formando, por su ubicación, parte básica de su ejido (cosa que, salvo parcialmente en el caso de Formosa, nunca nos sucedió).

#### Referencias culturales urbanas, estéticas y de marco nacional

Si hemos hablado de una contextualidad modificada es para hacernos entender en un medio que usa lenguajes codificados abstractos —ya que "contexto", en semántica, significa literalidad—, pero si tuviéramos mayor libertad de elección de términos hablaría de referencias o marcos culturales. Tales marcos son locales y varían, para decirlo brevemente, de país en país. Adquieren un grado de "regionalidad" producida por procesos culturales socio-históricos diferentes: marco brasileño, argentino, chileno, latinoamericano, europeo, país central, país periférico.

Nuestro desarrollo urbano necesita clarificar, por lo menos para el futuro, cuáles son sus condiciones de marco: no nos basta seguir las corrientes profesionales de los países centrales —como hasta ahora— y la correspondiente absorción intestinal de "problemas de marco" ajenos, que no siempre nos cuadran. La productividad específica del país o de la región, a su vez, dará también un marco técnico local. Este producto final —marco socio-cultural y tecnológico— será lo que llamaría una arquitectura "nacional" (término que todavía molesta a muchos), que se inserta con su marco sin excluir aportes culturales ajenos (de otras culturas nacionales, pero que "filtramos" si nos resultan de utilidad real).

Nuestro objetivo es ultra pragmático. Propone potenciar al máximo nuestras ideas tomando su sustento no solo de nuestro acervo técnico cultural (que puede o no incluir ideas importadas "filtradas") sino que, mirando alrededor, se nutre con la observación directa y llana del entorno. Esto abre camino a verdaderos estilismos. No me asusta ese término: la totalidad de nuestra vida social se rige conforme a estilos-moda que se adaptan, más o menos, a las necesidades y conveniencias del momento o su historia. No vestimos casaca y peluca del siglo XVIII con capa del siglo XVI, sino ropa contemporánea. Por supuesto que este camino bordea el "filo de la sartén": puede llegar a convertirse en una arquitectura solo nacionalista y/o solo folklórica. En el primer caso —nacionalista— esta procura definir conceptos más abstractos e inciertos como "ser nacional", etcétera, a los que se agrega una fuerte simbólica gráfica sin funcionalidad aparente. La segunda —folklórica— usa elementos histórico-técnicos contextuales: una arquitectura "blanca" y "gaucha". Se adscribe, principalmente, por el uso de materiales y una forma cultural específica de combinarlos. Este segundo caso es el más ambiguo por su mayor probabilidad de ocurrencia. Si el contexto cultural es más técnico (áreas urbanas, zonas industriales) la recurrencia de las técnicas folklóricas pierde vigencia. Si el medio es más primario los límites se estrechan. En Catamarca no sería razonable un conjunto de un alto grado de urbanidad, en Buenos Aires sí. Todo ello si el grado de

servicios industria-vivienda y el uso del suelo requiriera grandes densidades. El respeto por una textura local definida sería más importante en Catamarca que en otros lugares por ser más ostensible, etcétera.

Más que de pragmatismo hablaría, entonces, de reglas de oportunismo cultural deliberado. Por supuesto, nuestra aspiración es a un proyecto de país desarrollado al máximo de sus posibilidades; a partir de ello, lo suficientemente industrial en su modelización máxima como para que, en el ejemplo, también Catamarca resulte con un alto grado de urbanización. De aquí se desprenden diversas conclusiones. Del punto de vista ecológico-humano habría que preservar, dentro del entorno industrial, los intentos anteriores. No se tratará entonces de "mimetizar estilísticamente" sino de armonizar coetáneamente la existencia, al lado una de otra, de diversas etapas culturales de la regionalidad como regla de proyecto. Seguir el oportunismo cultural, "usar lo mejor de cada una". Producir el *collage* urbano y cultural, reganando así la espontaneidad de la ciudad.

Esta digresión apunta a intentar definir direcciones para un criterio de desarrollo urbano en nuevos conjuntos. En los años 70 la adscripción lisa y llana a experiencias de alta urbanidad y densidad, como único modelo que planteaba la SEVU (y todo ello en áreas muy metropolitanas —con su mejor producto que fue el mal conocido plan PEVE— para un país con fuertes perspectivas de desarrollo interno), nos acostumbró a generalizar el criterio y confiar en él. Cuando a fines del decenio aparecen los FONAVI y se extienden a todo el país —especialmente en regiones menos desarrolladas—, y cuando se estanca el proceso de desarrollo que accidentadamente llevaba la Argentina, estos principios pierden fuerza. Simultáneamente las corrientes posmodernas, que por entonces se introdujeron en nuestro país, vinieron a llenar el vacío de una manera entusiasta con su aporte genuino, importante y, a la vez, con el fanatismo discursivo —justificativo de carencias y errores— que, al mismo tiempo, se abatía sobre nuestros arquitectos. Parecía que lo que ese período no nos permitió construir con ladrillos, lo levantábamos con palabras y dibujos. Fue un período de inactividad profesional y, de paso, un tiempo de reflexión, mucho más que de obrar. Surgieron entonces las banderías. Los propios funcionarios de la SEVU conocen poco o mal los PEVE. Los institutos provinciales, cada uno en su esfera, se adscribieron a modelos conocidos de pequeña escala, más obvia y controlable, etcétera. Los programas, no ya para un área (PEVE), sino para todo el país significaron, también, la necesidad de una nueva reflexión.

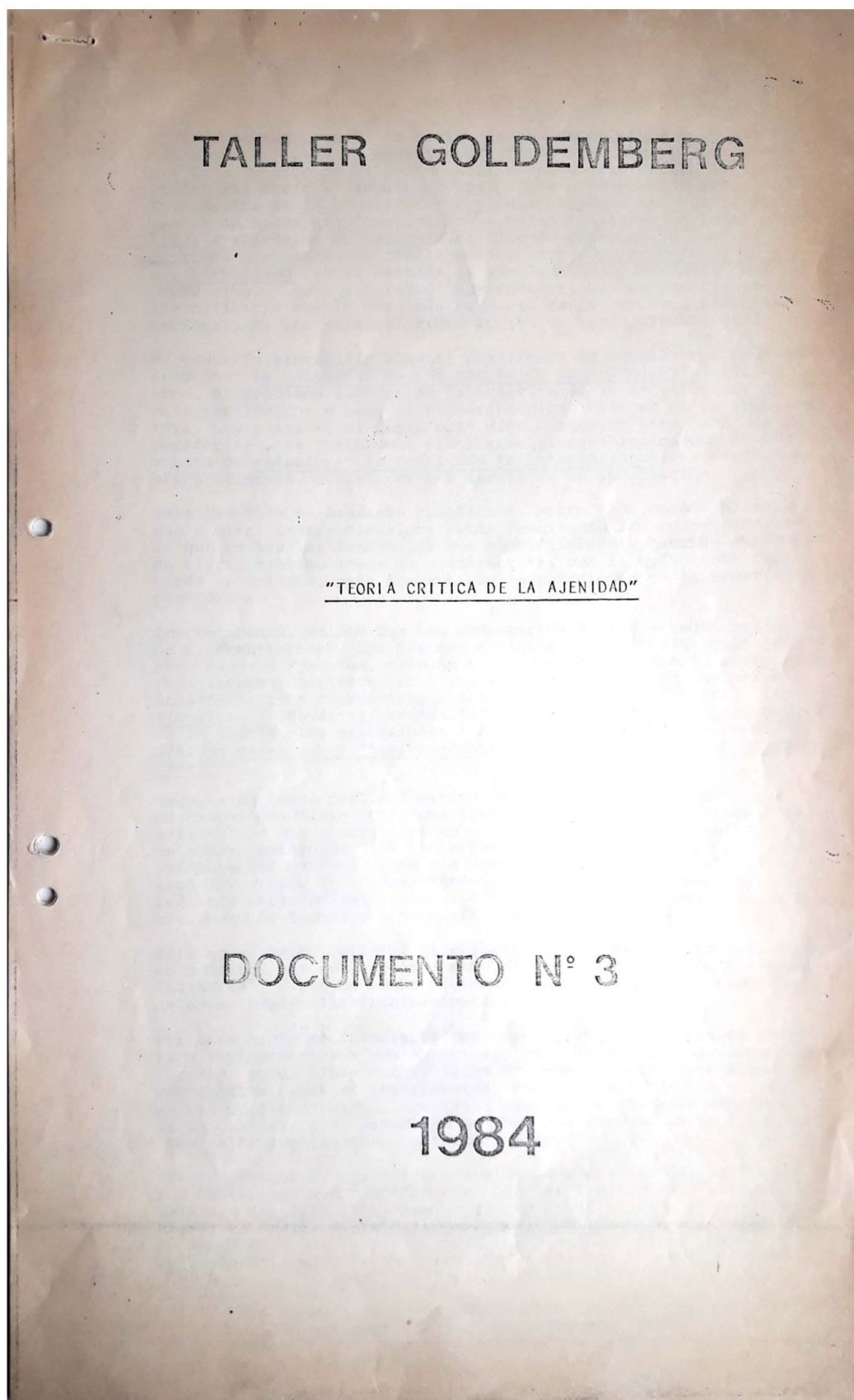
Creo que el campo no se agota en esta discusión sino que la esperanza futura de poner en marcha planes mayores dará oportunidad de poner a prueba las nuevas ideas; caerán entonces, por sí solas, las posiciones extremas y tal vez logremos recomponer la hoy perdida vía principal de nuestro discurso formal arquitectónico.

Como reflexión colindante y paralela podríamos trasladar mucho de lo dicho al planeamiento urbano, sobre todo, en la escala urbana local. A causa de esto nuestros proyectos FONAVI, como ya lo dijimos, pagan costosos precios culturales y financieros. Y es en estos términos que

(Sigue en pag. 123)



Goldemberg, Jorge. «Teoría crítica de la ajenidad». Texto de circulación interna del taller vertical de arquitectura Goldemberg de la FADU-UBA. Buenos Aires: 1984.





-1-

El tema de esta charla es tratar de responder a una pregunta bastante crucial para la arquitectura: Como articular o como relacionar la situación de la pertenencia a una suerte de teoría internacional (es decir el debate acerca de los presupuestos actuales en la práctica de la arquitectura) y como conjugar eso con la circunstancia de hacer arquitectura en un medio local, en un lugar específico, a través de un determinado tipo de práctica. O sea, en los términos que usamos la charla pasada (\*); como relacionar lo propio y lo ajeno, en el sentido de una "ajenidad" bastante omnicomprehensiva, y una "propiedad" muy endeble, que es aquella que se identificaría con la búsqueda respecto de la supuesta identidad nacional, de una particularidad local, un regionalismo, etc.

Me gustaría sintetizar algunas cuestiones de aquello que podríamos denominar la necesidad de una teoría de la apropiación; que es creo, el problema teórico de la práctica de la arquitectura en un país periférico; o sea, el primer problema teórico de la arquitectura, hoy y acá -y al decir "acá" digo cualquier otro "acá" de la periferia-, es justamente plantearse el establecimiento de una manera de relacionar lo local con lo internacional; es decir, en otros términos, establecer una teoría de la apropiación.

Esta cuestión es bastante complicada, sobre todo cuando pareciera, que a nivel internacional se están demoliendo las consistencias de lo que serían las tendencias que monolíticamente habrían expresado en cierto sentido ideas de arquitectura, con la suficiente fuerza desde su emisión, para convertirse en paradigmas de la repetición periférica.

Concretamente, si uno lee los comentarios de los grandes críticos de la arquitectura -los grandes críticos de la arquitectura central- como Kenneth Frampton, tienden a realizar un proceso de apropiación casi inversa, bastante inteligente, en el sentido de que pasan a considerar como circunstancia central de la teoría central, los regionalismos. Es decir, tratan de incluir en la dotación del centro de la teoría, las expresiones que se han generado de un modo periférico: pasan a ser "teorías centrales" algunas "prácticas periféricas"

Este es un hecho real del estado de la teoría en este momento; no es casual que Mario Botta sea invitado asiduo en la revista "Oppositions", o que Alvaro Siza goce de favores internacionales, como un número entero de "L'Architecture d'Aujourd'hui"; es decir, es evidente que se está dando una operación inversa; que el centro se está apropiando de algunos fenómenos que en su momento podían haber sido caracterizados como folklóricos, como de arquitectura pobre, como de tecnología precaria, etc.

Este es un hecho cultural significativo; nos están vendiendo en este momento, nos están legitimando ciertas expresiones que creíamos "nuestras", o por lo menos más descontroladas, más independientes de estas tendencias internacionales.

Por otra parte me interesaba comentar algunas opiniones de un crítico latinoamericano que es Octavio Paz, un crítico básicamente literario; en un libro que se llama "Tiempo Nublado" hace algunos comentarios bastante interesantes. Por un lado, comenta el problema del post-modernismo, que es un tema que obviamente afecta a toda la cultura; como saben, es un tema que arranca en la literatura, llega a la arquitectura de tercera mano.

Paz señala que el post-modernismo es la ejecución de ciertas acciones culturales que están "detrás" de las vanguardias, y luego constata que ese principio, que es el que le da sentido al post-modernismo, es decir, el intentar construir un lenguaje antivanguardista, es desmentido por la "vanguardia del post-modernismo". Este concepto, aplicado a la arquitectura también es válido: Los cultores del post-

(\*) Se hace referencia a una charla anterior ofrecida al taller, alrededor de una temática que sintéticamente puede encontrarse en el artículo "Modernidad Periférica", que el autor publicara en la revista del CEA, "Replanteo" N° 2.



-2-

modernismo, concretamente Aldo Rossi, Robert Venturi, o Michael Graves, se convierten en los "traidores de su propia causa", en el sentido de convertirse en el nuevo "jet-set" que anula prácticamente, un programa teórico, que era casi la destrucción del modernismo como algo identificado con el rol individual de ciertos maestros vanguardistas. Esto es ostensible en esta especie de "cementerio de arquitectura" que es la exposición de Berlín, la IBA '84, en donde los grandes profetas del post-modernismo están haciendo lo mismo que habían criticado en la Wiessenhof de Stuttgart, de casi sesenta años antes: es decir, están compitiendo con monumentos, en la ejemplificación de teorías que se vendían como constructoras de tejidos.

El otro comentario que hace Octavio Paz, el segundo comentario interesante respecto del post-modernismo, es que él señala que consistiría una revancha de los regionalismos; dice Paz que en la programación post-modernista aparecen contenidos reconocibles en una reacción de los regionalismos; y esto también es constatable cuando uno advierte que algunas de las prácticas post-modernistas, solamente son explicables desde experiencias regionales, como el caso de Botta, como el caso de Siza, como el caso de todo el post-modernismo español que evidentemente está en la periferia cultural y que sin embargo pudo construir una de las posiciones más ajustadas respecto del ejercicio post-modernista neorracionalista. (Moneo, Linazazoro, etc.)

El tercer comentario que hace Octavio Paz, y me parece el más oportuno para nosotros, es el que señala lo siguiente: hablar del post-modernismo en América, o en las periferias en general, supondría presentar una temática que en los países centrales (a partir de considerar que el modernismo existe, o que la modernidad existe) Octavio Paz dice que la modernización como fenómeno cultural significa fundamentalmente democracia; y luego dice: "no hay democracia sin independencia", y termina diciendo: "América latina no llegó al movimiento moderno, porque no es independiente", y por lo tanto no tiene democracia. Es un planteo político cultural bastante atinado. Creo que nosotros encontramos vinculaciones con la cuestión post-modernista porque no llegamos a la modernidad; somos post-modernistas porque, en realidad, somos premodernos en cierto tipo de pensamientos. Esto me parece que es una cuestión bastante clave para formular una base para una reflexión sobre la teoría de la apropiación.

La otra cosa que quiero decir, y que está en un artículo que a mí me han publicado en ARS, una revista chilena (hace aproximadamente cuatro meses en Chile se hizo un encuentro de arquitectos al cual me invitaron, para tratar el tema "Hacia una teoría de la apropiación", que terminó escrito en dicha revista de la cual hay dos cosas que quería comentarles, de lo que dije allá. (\*))

Un problema nuestro, un problema de esta teoría de la apropiación, es disolver ciertas condiciones con que nos fue presentada la historia de la arquitectura moderna, y con la que nos es presentada la teoría y la práctica de la arquitectura contemporánea.

A nosotros siempre nos "venden" ideas maniqueístas; o sea, la cosa es blanca o negra; o se es racional u organicista, o se es inclusivista o contextualista; siempre se nos formulan características que tienden a presentar la materia del experimento arquitectónico, o sea los hechos de la historia arquitectónica, con esa famosa caracterización que hizo Nietzsche acerca de que la realidad se divide entre lo Apolíneo y lo Dionisiaco: o se es absolutamente clásico, ordenado, normado; o se es absolutamente irracional, expresionista, romántico. Nos hemos formado en una comprensión de la teoría de la arquitectura basada en esos términos: Wright vs. Le Corbusier, etc.

El aporte más significativo de la crítica contemporánea, por ejemplo el de Tafuri, es demostrar que en realidad, todo es muy turbio que no hay nada suficientemente claro, que la arquitectura es una cuestión muy dependiente de otros estamentos, que puede tener un

(\*) El evento citado se llamó "Encuentro de Caburqa" y los temas y debates desarrollados se publicaron en el número monográfico de ARS, número 6, Santiago, Julio 1984.



campo de autonomía que en todo caso, no responde a estos encuadramientos inventados por la crítica; Tafuri por ejemplo, dice que Le Corbusier era muy "irracional"; descubre que era afecto a ciertas sectas esotéricas, que tenía un componente absolutamente irracional en su arquitectura, incluso en su "ciencia arquitectónica"; por ejemplo, los trazados reguladores que provienen de componentes herméticos, a veces vinculados con el surrealismo, como también puede demostrarse que Wright era un arquitecto absolutamente nacionalista, interesado en la creación de un lenguaje propio y por lo tanto más racional, en el sentido de haber intentado una experiencia de arquitectura en cierta medida, popular. Entonces aparece toda una connotación acerca de que una de las tareas de la teoría de la apropiación es relativizar todo aquello de lo cual se nos pone como reflejo. Nosotros construimos una noción de la imperfección de lo que somos a partir de la idealización de aquello que refleja, y ese es un problema antropológico, epistemológico, sustancial, para comprender por qué siempre pensamos que nos faltan cosas, por qué siempre pensamos que la arquitectura que se tiene que hacer en la periferia tiene siempre características de dependencia, tiene siempre característica de reflejo mecánico de lo que pasa en otro lado.

Esto me parece que se compatibiliza con este momento regionalista de la arquitectura. No es separable la posibilidad de construir una cierta seguridad en base al análisis de ciertos mecanismos de apropiación, en relación con esta especie de decadencia de la cultura, en la que se ha perdido, en la que se han desacralizado ciertos paradigmas aparentemente incommovibles, como todo el mito del racionalismo. Tafuri señala que, en rigor, este racionalismo, del cual la arquitectura racional es una parte, un fragmento, puede estar cesando, con un cese de modo de producción histórico; puede estar poniéndose en crisis y llegando hasta sus últimas consecuencias, una forma de ejercer la disciplina arquitectónica que arranca en el "Quattrocento" italiano y que probablemente esté llegando a sus límites con los límites de esta sociedad y de esta economía.

Esta no es una hipótesis aventurada, porque evidentemente ya a esta altura tendríamos que saber que la arquitectura está fragmentada en una polivalencia de prácticas totalmente diferentes; no se puede designar con la misma palabra, del arquitecto de "boutique" como puede ser Aldo Rossi, con cuatro o cinco empleados haciendo dibujos, que de una corporación como Charles Murphy, que tiene mil quinientos arquitectos en su propia firma; evidentemente el fin de un modo productivo y la salida a distintas variantes de ejercicio de lo que todavía se aglutina con una misma denominación, está definitivamente en marcha, y eso también es una constatación que debiéramos realizar para pensar en términos de una teoría de la apropiación. Es decir, qué tomamos de afuera con un criterio de pertenencia, con un criterio de propiedad o con un criterio de necesidad; e inversamente, así como dije que un programa para una teoría de una cultura arquitectónica propia es interpretar la irracionalidad de la historia que nos vendieron como racional; la otra parte del programa es hacer la historia de aquello que se nos presentó como una mera reproducción, como una mera copia, entendida en cambio, como el espacio de una cierta autonomía: La historia de nuestra arquitectura tiene episodios, justamente en términos de su análisis como buena apropiación de "ajenidades", que constituyen basamentos para la fundamentación de nuestra propia construcción epistemológica de nuestra disciplina de acuerdo a nuestras necesidades. Puede ser que esta cuestión, la reconstrucción de nuestra propia historia disciplinaria, disminuya alguna de las contradicciones que tenemos en este momento y que hacen a esta fragmentación de la práctica: Tenemos una de las matrículas más grandes del mundo, una ocupación profesional de las más altas en cualquiera de las profesiones; y a su vez tenemos uno de los déficits de equipamiento físico más alto en función de la matrícula "per cápita". Es una contradicción absolutamente kafkiana, ya que tenemos una cantidad de profesionalidad superflua al mismo tiempo que uno de los niveles más al-



-4-

tos de demanda de servicios, y esto creo que solamente es explicable, en función de la transformación de la práctica de la construcción de la ciudad, que desde la arquitectura o desde el campo ortodoxo de la arquitectura, nosotros quienes la enseñamos o quienes la practicamos, no nos damos mucha cuenta.

Estos son algunos de los comentarios que hemos estado planteando en la reunión que mencioné, y que nos permite entrar en cuestiones un poco más detalladas, siempre en relación a aceptar, a considerar positivo, -y esto creo que culturalmente es novedoso- por lo menos para nosotros los arquitectos, la cuestión de que debemos realizar acciones de apropiación de ajenidades. Creo que en la crítica arquitectónica funcionaron sistemáticamente condenas, entre nosotros, respecto de los fenómenos de la transculturación.

Me parece que llega el momento en que es necesario evaluar las condiciones de cada uno de los préstamos, porque en realidad, no hay cultura sin dinámica de préstamos; no hay ninguna de las civilizaciones creadas "ex novo"; la arquitectura romana, por ejemplo, viene de una cantidad de apropiaciones que han logrado ser asimiladas en el contexto de una necesidad social y en el contexto de un estamento disciplinario que ejecutó esa arquitectura, y que construyó esa historia de la arquitectura. Entonces creo que es importante para nosotros cambiar el eje de la crítica desde la anatémización de lo trans-cultural, por hablar de una crítica comprometida, a el análisis de las condiciones de la apropiación que deviene en distinguir apropiaciones alienadas y apropiaciones "apropiadas"; este es un trabajo que parece teórico: Yo creo que es un trabajo directamente relacionado con el problema de las decisiones proyectuales, con el problema de la decisión de ciertas opciones que se enfrentan frente a proyectos de arquitectura.

Debemos crearnos las condiciones para eliminar esta caracterización también dicotómica, también polarizada, entre xenofobia, o sea ausencia total de cualquier relación con los frentes externos, y cosmopolitismo, o sea creencia de una pertenencia absoluta a los sistemas centrales. Creo que el problema cultural del arquitecto, y esto se traduce a las opciones proyectuales, es encontrar un límite, es encontrar un lugar, una frontera, entre esas polaridades y lamentablemente nuestra historia de la arquitectura, y nuestra historia de la crítica del ejercicio de la arquitectura, ha tendido siempre a hablar de los polos del problema, ignorando sistemáticamente el otro.

Frente a toda esta cuestión y yendo a la temática de ciertas referencias internacionales, de ciertos elementos que significan para nosotros el discurso del estado de la teoría de la arquitectura, creo que también es importante empezar a hacer un proceso de desbroze en términos justamente de que es lo que nos resulta culturalmente apropiado, y para eso tenemos que desmitificar los grandes "paquetes" ideológicos con los cuales nos vienen introducidas las posturas arquitectónicas; por ejemplo no se puede hablar ya, en una forma tan ingenua y global, del problema del neorracionalismo, cuando esa postura, que aparece como una postura bastante identificatoria de la llegada europea racional a la crítica a la modernidad, alberga posiciones absolutamente diferentes, como las que me gustaría testimoniar con dos citas de dos personajes que la gente confunde y se creen que son la misma cosa, o que se enrolan en la misma "causa"

Uno es Maurice Culot: Culot es el compañero de León Krier, en una facultad de arquitectura que ha cerrado, la facultad de La Cambre en Bruselas, que desde la postura neorracionalista, dice esta frase que explica cuál es su posición profesional:

..."Frente al mundo post-industrial y su destrucción de la ciudad histórica, las categorizaciones como izquierda o derecha ya no son útiles. Los arquitectos profesionales, sean de intereses comerciales o vanguardistas, todos coinciden y adoptan la misma actitud frente a la no-realización, incluso rechazan considerarla aún como simple hipótesis, de trabajo; es explicable, puesto que aceptar la



utopía como hipótesis de trabajo significaría admitir que ellos mismos son los instrumentos de una autodestructiva sociedad, antes que los creativos artistas que habían soñado en convertirse; la cuestión, pues, no es construir "comercialmente" o "progresivamente, sino construir o abstenerse de construir. Esta no es una actitud de duda frente a un apocalipsis, no es que cierta emocionalidad derivada de los problemas populares perturbe las certezas de los cínicos profesionales; la duda contemporánea no significa algo análogo a la cartesiana, ya que no buscamos un método de conocimiento sino más bien de expresión de los sentimientos populares, ya que como dijo Hanna Harendt, vivimos y luchamos en un universo proteico, donde en cualquier momento todo puede transformarse en otro todo".

Esta es una postura, la de un arquitecto que por la vía del racionalismo, renuncia a la práctica profesional, y renuncia a la posibilidad de construir.

El otro personaje es Aldo Rossi, quien en un escrito que se llama "Arquitectura de museos" dice: "...El momento máximo de la medida del arquitecto será una vez más el monumento, precisamente porque el monumento es el signo último de una realidad más compleja, es la cifra con la cual leemos lo que no se puede decir de otra manera; pertenece a la biografía del artista y a la historia de la sociedad.

La arquitectura nacida de la necesidad actualmente es autónoma en su forma más elevada, crea piezas de museo a la que los técnicos se referirán para transformarlas y adaptarlas a las múltiples funciones y exigencias en que deben ser aplicadas".

Rossi inventa una figura profesional, que es la de una figura previa al acto de construir técnicamente, inventa una figura en esta frase, de alguien responsable de la caracterización fundamentalmente comunicacional del objeto monumental, a la cual los técnicos tendrán que adaptar a las necesidades sociales. Este "arquitecto-museólogo", es por lo tanto, alguien diferenciado del técnico.

Esto es una muestra nada más de como en realidad se fragmentan los bloques con los cuales se nos presentan las teorías a la mano, las opciones proyectuales que suponemos reconocer como sistemas contextuales "perfectos", adaptados a necesidades sociales, consistentes metodológicamente; aquello pues, que se denomina neorracionalismo neorrealismo, la versión moderna de la crítica racional a la ciudad, está fragmentada en estas opciones y otras más.

Esta es una lectura indispensable para interpretar el estado de la teoría internacional a los fines de nuestras decisiones teórico-proyectuales; y por otra parte para relacionar estas posturas con los estados sociales de demanda de arquitectura. Evidentemente tanto Rossi como Culot están en lugares donde se ha saturado la necesidad de arquitectura, y por lo tanto es posible una opción que, si bien es polar, es coincidente en el rechazo del hecho masivo de la arquitectura, sea por la forma artística monumental, sea por la utopía del activismo urbano.

Lo que preocupa, y por eso sospecho que es indispensable el análisis de las teorías, que están detrás de la oferta internacional de posturas frente a la arquitectura, es que en los procesos de utilización del material externo, se sigue centrando ese proceso en la manipulación del referente final, de un resultado arquitectónico como es el dibujo, como son las apariencias, los productos proyectuales. Se sigue tomando el término final de una postura arquitectónica; como por ejemplo, la pared máscara, el concepto de tejidos girados, etc. o sea, este tipo de referentes que son los productos finales de determinadas teorías que en muchos casos ni siquiera se conocen.

Entonces me parece que una de las posturas para definir una teoría de la apropiación es interpretar de una manera más crítica la importancia de imágenes con la cual creemos estar haciendo uso del mecanismo de apropiación. Es indispensable que la construcción de los repertorios iconográficos, que evidentemente es uno de los niveles

-6-

instrumentales de la arquitectura, se elabore, aceptando los términos de la apropiación; pero analizando la racionalidad de esa apropiación, eliminando esa condición de frivolidad que tiene el manejo puro de los significantes, que es justamente la definición que Jacques Derrida hace de la palabra frivolidad: "Manejo de significantes sin significado". Entonces no podemos caer en la postura sociologista de ignorar lo formal, porque ese camino ya lo recorrió la crítica de la arquitectura, y conduce a una anulación de la especificidad de la arquitectura. Pero por lo menos hay que cumplir uno de los objetivos que planteó Antonio Gramsci, en uno de sus escritos desde la cárcel; en donde dice que no está mal ser formalista; pero hay que tratar de mejorar la forma, si en eso se mejoran los contenidos, y creo que es una buena máxima que él aplicaba a los literatos, a los poetas, etc.; que podría aplicarse a los arquitectos en el sentido de una especie de análisis, no de rechazo, a la operación de lo formal, no de rechazo a la consideración de los corpus iconográficos internacionales, sino de la verificación de su pertinencia comunicacional, de su pertinencia tecnológica, de su pertinencia en cuanto a consumo cultural.



Goldemberg, Jorge. «Introducción», en *Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires*, 11-19. Buenos Aires: CP67, 1985.

42(12)  
618  
N4

12.069

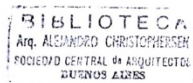
F

Arquitecto JORGE J. GOLDEMBERG

## ECLECTICISMO Y MODERNIDAD EN BUENOS AIRES

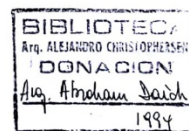
Trabajo de Investigación de Docentes y Alumnos

434



Volumen I

F.A.U. - U.B.A. 1985





## Agradecimientos

Agradezco la estrecha colaboración de todos los alumnos y en particular a los docentes quienes en un momento de desesperanza me impulsaron a concretar este trabajo.

Quiero agradecer también a los Arquitectos que trabajan en mi estudio:

Fernando Fernández  
Libia López  
Cito Savaler

Los autores alumnos aparecen citados en cada trabajo.

## Participaron de este trabajo:

TALLER DE DISEÑO  
Arq. JORGE J. GOLDEMBERG  
EQUIPO DOCENTE 1985

DISEÑO I  
Profesor Adjunto:  
Arq. Osvaldo Tarnofky

Arq. Jorge Tovorovsky  
Arq. Luis Gedacht  
Arq. Daniel Farji  
Arq. Roberto Szemzo  
Arq. Alejandra Bazán  
Arq. Adriana Dwek  
Arq. Laura Trapani  
Arq. Cristina Caronni  
Arq. César González Lorente

DISEÑO II  
Profesor Adjunto:  
Arq. Renée Dunowicz

Arq. Daniel Rizzo  
Arq. Salvador Siciliano  
Arq. Gustavo Sartorio  
Arq. Homero Marín  
Arq. Edgardo López Albarellos

DISEÑO III  
Profesor Adjunto:  
Arq. Angela Teresa Bielus

Arq. Jaime Grinberg  
Arq. Alejandro Bardaui  
Arq. Gloria Guevara  
Arq. Patricia Bossio

DISEÑO IV  
Profesor Adjunto:  
Arq. Olga Wainstein - Krasuk

Arq. Horacio Najlis  
Arq. Jorge Földman

## Acerca de la factura de este libro

Antes de proseguir, frente a la violencia eruptiva de nuestro ámbito crítico, creo prudente introducir algunas consideraciones sobre el análisis arquitectónico.

La crítica, tal como se la conoce aquí, es en su mayor parte, de tipo, diríamos hedonista (me gusta-no me gusta); algunos hablan de "no tratar al objeto crítico con la dulzura de un kindergarten".

La literatura sobre el tema oscila entre dos antítesis:

- a) La explicación heteronómica, donde la arquitectura depende de todo, menos de sí misma; es el resultado exclusivo de episodios histórico-sociales, donde la crítica se autoexplica (por medio de la historiografía) al punto paradójico que puede discurrir con mucho interés sobre la arquitectura... sin referirse nunca a ella.
- b) La autonomía total del discurso sobre el edificio, tan postulada por el posmodernismo más "racional" (todos los sectores declaran con el mismo énfasis su exclusividad en materia de "racionalidad de discurso") es de más fácil repercusión en el público profesional, porque usa códigos lógicos "visuales", discurre sobre la imagen, la morfología, etc.

Ambas, pese a su deformidad intelectual han aportado importantísimo material. El primero a través del análisis literario, semiótico, económico y político ha demostrado como la producción arquitectónica es el resultado de una "performatividad" (el desempeño, según Lyotard); el segundo muy visualista, a través del análisis morfológico, apoyado en la claridad y con fuerte referencia en la historia ha logrado producir un juego de ideas y propuestas de fácil aplicación proyectual.

El primero representa la línea "culta"; el segundo, la "factual".

Nosotros, como todo a lo largo de este trabajo, comparamos la producción ideológica al tiro naval: un tiro delante de proa y otro tras la popa, para ubicar el blanco. Pues, inevitablemente entre ambos se encuentra éste.

Es decir, delimitar los extremos del problema, de modo tal que, nunca más, ni menos que ella, la idea se genere como un análisis alternativo de diversos episodios, sin adoptar partido previo, de modo que todo sirva para "construir" algo, que ya no es "el blanco" del tiro naval intelectual, sino un objeto crítico totalmente nuevo.

Este enfoque —como lo señala Williams— participa de la realidad como algo "operable". La crítica, reconoce la complejidad cultural como una plataforma para generar "corrientes", flujos diversos de ideas. Los productores son entonces "operadores" de un material diverso; variable; según su "operatividad" el objeto crítico puede leerse de muchas maneras dialécticas.

La acumulación de estas lecturas, genera una imagen cultural "holográfica" tridimensional (de relieve alcanzado por muchos componentes superpuestos).

No es accidental que sea la arquitectura ecléctica y la austríaca en particular, donde este fenómeno surge en la historia. La idea ecléctica —que generó por se todo el cuadro intelectual contemporáneo— en la Viena de Freud, O. Wagner, Schöenberg, Klint, Loos, Mach, etc. —que vivieron en los comienzos de siglo— surge de un análisis crítico parecido. Toma a la realidad como un "brillante que se mira por muchos ángulos sin por ello perderlo" (Wittgenstein). Esto genera un escepticismo y una heterodoxia intelectual permanente.

Acerca de esta incertidumbre, se me permitió citar a Sigmund Freud: "Los espíritus mediocres exigen de la ciencia y el arte que les aporten una especie de certeza, una especie de satisfacción religiosa. Sólo raras personalidades... son capaces de soportar la duda que acompaña a todos nuestros conocimientos. La facultad de soportar esta duda es una de las más altas formas de coraje. Coraje que requiere una lucha incansable contra el disimulo y la mistificación" (Carta a María Bonaparte) E. Engelman, Seuil, Paris 1979.

Esta preocupación esencial por la verdad y sus manifestaciones, el coraje moral de propugnarla encarnizadamente define una época difícil del pensamiento, época que ahora parece cerrarse y repetirse aquí.

Respecto de la presentación doctrinaria de este libro hemos apelado al argumento contundente de las ilustraciones y el mensaje elocuente que ellas transmiten. El segundo volumen contendrá los ejercicios realizados sobre estos edificios. Tal como sucede con importantes publicaciones actuales como las obras de Kaufmann, Summerson y Tzoni se ha destinado al espacio gráfico un sector importante para dar el "clima" intelectual del asunto.



## INTRODUCCION

La cátedra completa, alumnos y docentes, realizó en sólo 3 semanas de 1985 esta experiencia de reconocer la ciudad "que nos rodea" en medio del mayor entusiasmo y excitación como paso inicial de una investigación que se prolongará en años venideros.

El objetivo: redescubrir medios proyectuales de aplicación a soluciones urbanas propias de Buenos Aires y elaborar un gran catálogo proyectual.

La investigación comprende estas etapas:

- 1º) Redibujo de los edificios seleccionados.
- 2º) Análisis morfológico de los mismos: deconstrucción; tipificación de elementos; reconstrucción; montajes.
- 3º) Clasificación de ítems morfológicos urbanos de la ciudad.
- 4º) Confección de un catálogo urbano.
- 5º) Aplicación metódica de sus componentes a soluciones.

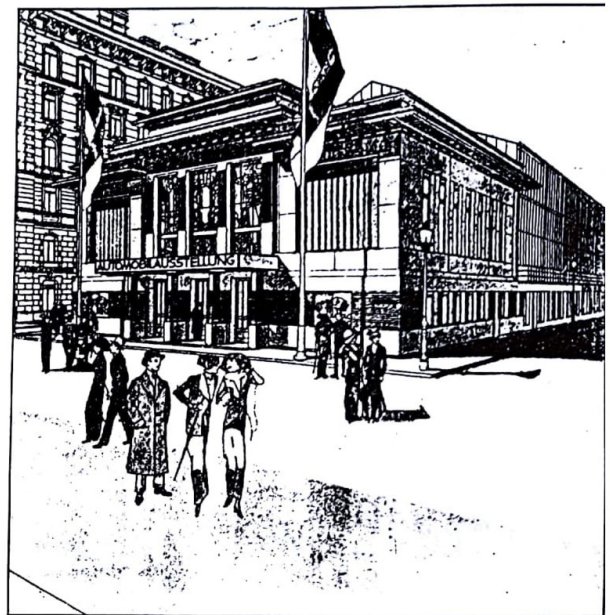
De ello se realizó el primer punto y el segundo, pero el desborde de entusiasmo de los alumnos y docentes los llevó a aplicarlos en ejercicios realizados por su cuenta, lo que les permitió madurar proyectualmente a velocidad de rayo.

Este tomo I del libro, refleja tan solo el dibujo de esa experiencia pero no transcribe la "ganancia" de realidad y conocimiento alcanzado.

## I

Se trata de indagar, "reconocer" la ciudad de Buenos Aires a través de sus edificaciones características; ello apunta a varios fines simultáneos:

- a) "Leer" la configuración real, regional, de nuestra urbe a través de la arquitectura que numéricamente más la caracteriza: la arquitectura ecléctica en su versión "autóctona" que va desde el neoclasicismo pseudo académico hasta el "Decó" y los primeros atisbos del Movimiento Moderno.
- b) Recoger la enorme enseñanza de diseño arquitectónico que la obra de algunos de los arquitectos y constructores de ese período significa, como indagación morfológica de un "espacio Buenos Aires". Así, del análisis de la "esquina", la "media cuadra", las distintas tipologías de altura edificada, surge en realidad, una técnica proyectual autónoma que estos arquitectos –en parte desconocidos– supieron resolver para una problemática específica, original y "no copiada", hoy totalmente ignorada y olvidada.
- c) Crear una "lista" o catálogo de modelos arquitectónicos, que, en su expresión última podrían devenir en procedimientos proyectuales tomados de un pasado leído con mentalidad no historicista aunque sí histórica que configuran una "conciencia visual" de Bs. Aires casi inconsciente en los arquitectos y que por comparación la diferencia totalmente de otras urbes de Latinoamérica y el Tercer Mundo donde el eclecticismismo correspondió al período arquitectónico más fecundo.



Otto Wagner – Galería Zeidlitz, 1913 – Viena.

- d) Traer al plano de la concientización visual en los arquitectos argentinos y quienes aún se forman para serlo, la rica imaginaria arquitectónica de la ciudad y —como dicen nuestros alumnos— “aprender a ver lo que nos rodea”.
- e) Por último y no menos importante, transmitir la capacidad de analizar, estudiar metódicamente la “tecnología de diseño”, el “armado” de edificios, en una palabra, “investigar” sin peyorativismos el mundo circundante, como medio de asumir la realidad contextual para crear con ella otros géneros de realidades sin apegarse a dicha realidad como si fuera un folklorismo de otro signo.
- f) Demostrar que el saber arquitectónico, es una parte específica de la cultura informática; que es necesario, que no hay arquitectura sin cultura y que la investigación de la realidad debe ser una moral cotidiana para la producción arquitectónica. De paso, comprobar y demostrar que un Taller de la Facultad puede ser una fuerza de tareas importantes, de una energía colosal para indagar y elaborar.

## II

Lo que muchos tratadistas denominan “eclecticismo” se ubica en un período confusamente situado entre 1850 y fin de siglo que comprende a nivel de las metrópolis centrales (las únicas generadoras “estilísticas” de entonces), todo aquello que, sucediendo al neoclasicismo académico y en alas del romanticismo político-filosófico-literario (Richard Wagner músico, Otto Wagner arquitecto) apelaba a reunir y representar el “estilo” de algún período histórico. Era el “revival o la arquitectura “a la manera de...”.

En Europa, hasta casi fin de siglo significará la copia revalorada de toda clase de maneras de ordenar elementos arquitectónicos, según modas; así habrá la chinesca, medieval, románica, etc. De ello, muy poco llegó a América principalmente porque el eclecticismo es la arquitectura emblemática, de “la prosperidad” y esto último se alcanza acompañado de una relativa estabilidad política en los años '80, especialmente en Brasil y Argentina. Para ese momento, en los países centrales (Europa principalmente y ya también Estados Unidos se convierte en generador de ideas) la pasión por la repetición de formas decorativas empieza a dar lugar en los centros de enseñanza, a una corriente más analítica y estructural que deriva del último Barroco Académico y que en cierta medida lo epitomiza. Para ser breves, hablamos de la corriente europea que podría representarse por las enseñanzas de “maestros” en las Universidades. La línea: Laugier - Durand - Schinkel - Semper - Hasenauer - Wagner entre otros cronológicamente, va transmitiéndose a través de ser en parte discípulos o seguidores parciales unos de otros, en una corriente de pensamiento analítica que durante la mayor parte del siglo intentará plasmar métodos y órdenes proyectuales. Es ésta la corriente que verdaderamente merece el nombre de ecléctica. Este “discurso central” de la arquitectura finalmente se impone junto con la prosperidad económica referida y la conciencia creciente de elaborar un “proyecto moderno” en regla. Este último genera una subcultura de grandes edificios públicos como símbolos urbanos donde lo ecléctico deviene un método riguroso tipológico, arquitectónico y político. El triunfo de la burguesía como copartícipe del poder urbano que se asienta dominando el terri-

torio, usará esta arquitectura como su símbolo inicial. Es una arquitectura palacial-pública.

Viena representa en los '90 el centro de estas ideas y será la sede de la polémica esencial de la arquitectura moderna. El imperio Austro-Húngaro que bajo Francisco José II (1848-1917) conocerá su máxima prosperidad estabilidad y final, genera en Viena, Budapest y Praga una extensa escuela arquitectónica con sus variantes propias. La discusión de la ciudad, su morfología y la del edificio se completa en este período casi exclusivamente en dichas ciudades. Como derivado directo, la llanura del Pó (Milán-Turin-Trieste) y Florencia conocerán también esta corriente, a través principalmente de D'Aronco y Sommaruga. La aparente paz austríaca sufrirá en sus centros periféricos y áreas de influencia toda clase de sacudidas políticas y económicas que generarán corrientes emigratorias permanentes a nuestro país, entre otros. Esta corriente se intensifica cuando Europa Central colapsa al final de la Primera Guerra y concluye su período de estabilidad. Es por ello que nuestros mejores arquitectos eclécticos son principalmente de origen italiano, húngaro, austríaco, inmigrantes ellos mismos huyendo del desastre. Nunca el siglo XIX conoció un período tan rico y fundamental por la condensación y concreción de las ideas arquitectónicas flotantes en el siglo, como lo fue la Austria-Hungría finisecular (en particular Viena) y es por eso que quienes vienen a Argentina traen consigo una formación profesional excepcional y una verdadera “moral productiva”. Enérgicos e intensos, tanto Colombo como Kálnay crearon edificios, pero también empresas y sistemas constructivos.

El eclecticismo corresponde en términos más generales a la expansión colonial europea y a su versión más liberal, como es la penetración económica en Latinoamérica, razón por la cual puede estimarse que los mejores, más amplios y numerosos ejemplos pueden encontrarse en Egipto, Argelia, Marruecos, India, Vietnam, Brasil, Perú, Argentina, Chile, Méjico, etc. En Europa hay menos ejemplos importantes porque en ella el equipamiento urbano ha “saturado” para entonces las ciudades europeas y aparecerá con mayor abundancia allí donde se haga a nuevo, es decir, en las dependencias coloniales y culturales.

En cada país asumirá versiones diferentes y sentidos relativamente variables dentro de lo que sea ensalzar el poder burgués-urbano. En el imperio Austro-Húngaro ésta arquitectura se desarrolla mejor como edificación doméstica.

Las primeras crisis económicas (las inflaciones enormes) que después conocerá tanto el siglo XX, generan el quebrantamiento de la aristocracia tradicional y su alianza y asimilación con la alta clase media. De los grandes palacios vieneses se pasa a una arquitectura de casas de departamentos. Calles enteras se construyen de una sola vez (Kartnerstrasse, que dará nombre a un particular “estilo”) alojando a una burguesía que imita el modo palacial en predios angostos y en mucha menor superficie edificada. Es una burguesía que se “achica”. En cambio en América y en particular en Argentina será el emblema constructivo de una clase que surge y se “agrande”. La casa de departamentos amplios (la “casa de pisos”) es la casa del burgués industrial que no tiene aún poder económico para construir el “palacio” del terrateniente pero lo imita a su manera. Digamos que el mismo edificio en Viena y en Buenos Aires significa metáforas opuestas.

Oriol Bohigas coincide rigurosamente con nosotros en esto último. Por otra parte, la estructura del poder burgués vienés o nor-italiano necesita “afirmarse” en un estilo que lo represente y haga reconocible el modelo palaciego, en la casa de departamentos, sin concesiones excesivas.



En Viena, la gran entrada cochera con patio de honor posterior (para girar los carruajes), y las gigantescas escalinatas interiores (ocupando hasta 1/4 de la planta) se vuelven típicas de dichas casas y conservan las características de los palacios como el Palais-Liechtenstein o el Hofburg. En cambio, donde en estos grandes palacios sigue una cadena de salones y salas con muchas dependencias, aparece en las casas de departamentos de Viena, el "patio de aire y luz" complementando al patio de honor pero, en realidad, sirve para iluminar y ventilar cuartos de medidas ordinarias o pequeños rincones. Incluso la fachada de estos edificios, se proyecta con una tipología más o menos única de ventanamientos para que el conjunto parezca una sola gran casa.

Encontrará así la burguesía, un modelo universal de casa-habitación, que se expandirá a todo el orbe, con muchos y mejores ejemplos allí donde la clase es "nueva" —como en la Argentina de entonces—.

No obstante, en Viena y Europa en general, predominará como casahabitación de la clase alta, el gran palacio subdividido en departamentos amplios, por pisos; o sea, se reciclará la planta edificada existente.

También y en el mismo período, estas ideas alcanzan gran difusión en Alemania, Inglaterra y sobre todo Francia (París con Haussman y después de 1870, virtualmente reedifica sus distritos centrales) creando una variante que será la más reproducida en nuestro país. En efecto, París eléctrica no aloja solo a la gran burguesía sino a la burguesía media comercial y profesional. Para ella, la escalera monumental vienesa se reduce y deja lugar, en su hueco, al ascensor. La gran entrada cochera no da al patio, sino que se cierra por una pared y origina nuestro típico "hall".

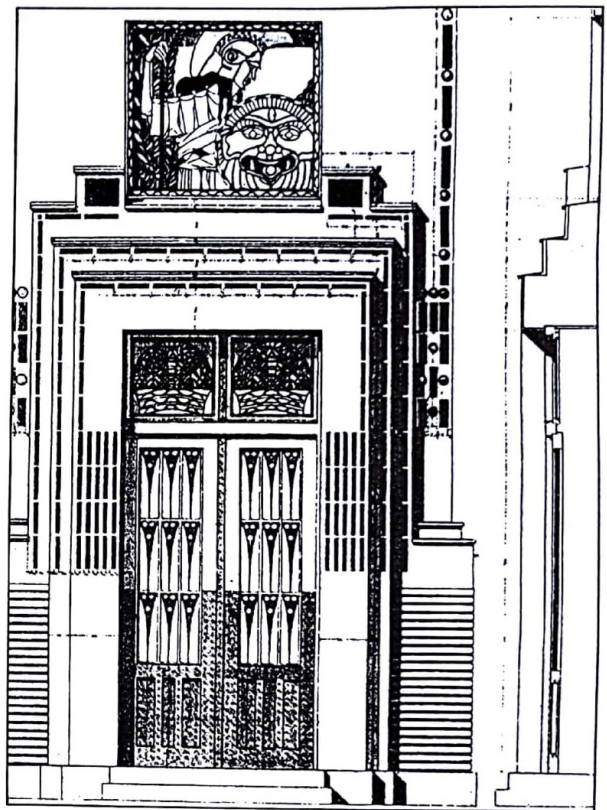
La Viena de Wagner produce, en cantidad moderada también estos edificios (Lenzwienzeile N° 38 y 41 de él, son así).

Pero la gran gloria del eclecticismo serán las ciudades nuevas o casi nuevas (Phnom-Penh, Nueva Delhi, Casablanca) y los grandes edificios símbolos del poder en el Tercer Mundo (el Ministerio de Guerra de Cairo y N. Delhi, la Universidad de Argel, etc.).

En América Latina principalmente la Argentina producirá este tipo de edificio (Aduana, Correo Central, los Mercados, Usinas eléctricas, etc.); en Chile y Perú el eclecticismo servirá de soporte visual aparente (a más de los ejemplos palaciales) a una vivienda producto de la más desenfadada especulación: las llamadas en Santiago de Chile "cités" y con mayor abundancia aún, un tipo parecido en Lima, etc. Se trata de muy pequeñas casas de 1 a 2 plantas dando a pasos públicos estrechos con patios individuales mínimos que posibilitan edificar casi totalmente la manzana con alta densidad (en dichas ciudades, una manzana y/o varias en ese período suelen pertenecer a un solo propietario).

En Buenos Aires, Colombo produce fachadas espectaculares para edificios donde el uso de la superficie edificable ha sido llevado al extremo y donde los patios son huecos mínimos de ventilación.

En Brasil, sucede algo particular. La prosperidad y riqueza del país, preceden al resto del continente. Por ello aparece una aristocracia terrateniente nueva en cada uno de los ciclos económicos históricos del país (el del café, la caña de azúcar, el caucho, etc.) y llega a tiempo para encaramarse a la moda de los grandes palacios estilísticos. Hay así un gótico-brasileño, un Renacimiento-brasileño, etc. y solo entrado el siglo se construyen "palacetes" (casas más pequeñas pero jardinizadas y separadas de sus medianeras) eclécticos. Posiblemente sea Brasil el país de este continente que contiene el más rico y



Otto Wagner — Casa del arquitecto en Hüttelbergasse Viena, 1912-13.

completo venero de edificios del período aún existentes (pese a que muchísimos han sido demolidos). San Pablo, por ejemplo contiene varios centenares de edificios listados por el Patrimonio Histórico Nacional (no pueden ser alterados). Bs. Aires todavía no tiene ninguno.

Tal vez lo más importante del eclecticismos sean los edificios simbólicos públicos que ensalzan el poder con los trazados viales que vinculan estos edificios (N. Delhi, Pretoria) donde para un objetivo de representación abstracta y clasista de la "superioridad blanca" se aplican en gran escala las ideas que Wagner en Viena y Saarinen en Helsinki proponen como medios de socializar la ciudad. Esta aparente contradicción de la estilística ecléctica, también aparece claramente reflejada en Buenos Aires.

En ese período, nuestra ciudad contiene tres tipologías domésticas —a más de los edificios públicos— que reflejan fielmente su estructura de clases.

1º) La arquitectura palaciega, que presenta un neoclasicismo tardío, cada vez más estereotipado a medida que transcurre el siglo y que concluirá en un "estilo español" muy sui-generis. Son las viviendas exclusivas de la clase terrateniente tradicional, que han sido demolidas en buena parte o transformadas en edificios institucionales; si bien se ubican en Barrio Norte, Palermo y Belgrano tienen también un área de dispersión puntual por toda la ciudad. Comprende dos tipos básicos: a) El gran palacio de edificación exenta en el predio urbano, rodeado de parque y b) el "petit-hôtel" edificio de gran superficie construido en 1 ó 2 lotes, encerrado entre medianeras, con un "sistema" de planta característico, para el modelo de 1 lote y otro para el de 2. Los "petit-hôtel" subsisten todavía, degradados por cambios de uso y funcionalidad.

2º) La arquitectura de la burguesía media ascendente representada por casas de departamentos de tipología ecléctica pura, "parisino-venesa", que quedan congeladas en su uso hasta hoy, la mayoría intactas; se "concentran" en las zonas Centro, Almagro y Norte, con menor coeficiente de dispersión en la ciudad que las anteriores, pero en puntos densos. Se alternan con edificios de oficinas o de uso mixto.

3º) El resto de la ciudad, proletario, (con grandes zonas, entonces baldías) compuesto de casas post-coloniales, casas "chorizo" y chozas de adobe o precarias; de las dos primeras, un gran número subsiste hasta hoy, incluso sin cambio de destino (inquilinos, etc.). Muchas son reformadas y ampliadas convirtiéndose en casas de pisos por obra de constructores ignorados o de nombre poco conocido. A veces se puede rastrear sus nombres grabados en las fachadas, en algunos barrios, donde aparecen signando calles enteras. Crean un "kitsch" ecléctico, donde los elementos decorativos se usan en profusión mezclada, creando una estética casi surreal con sus propias leyes de ordenamiento, bastante rigurosas y repetidas; lo mismo puede decirse para la distribución de plantas y locales, patios, tratamientos de esquina, garages y aven-tanamientos. Hacia el final del período, a las casas donde continúan viviendo familias, (o la familia extensa) se les agrega una fachada máscara, sin otro cambio interior al edificio. Presenta todo tipo de tratamientos, pero las más estereotipadas son las de género Decó. La casa popular de fachada Decó (llamada por los constructores de entonces, casa "norteamericana" o "como en el cine") es un caso típico de Bs. Aires y muy expandido. El Art Decó en Argentina tiene pocos edificios de importancia (a través de la obra de Virasoro y Kálnay). A la inversa de lo que fue en Francia (un gatopardismo cultural, una continuación del neoclasicismo con una geometría pseudo-moderna) en la Argentina fue como el prolegómeno del Movimiento Moderno y significa una cierta metáfora moderna.

Habitualmente se lo presenta en sus ejemplos "clasistas" importantes pero su aparición masiva en las "casitas" es significativa de una clase trabajadora consolidada en el período (capataces, pequeños trabajadores autónomos, empleados) que trata de asimilarse a su modo a los modelos de la clase inmediata más alta, en una actitud muy típica del país.

En Brasil, donde abundan ejemplos Decó —incluso en fecha tardía— aplicados más a casas de tamaño medio, se erige en el prototipo edilicio de una burguesía progresista del momento. En Estados Unidos, a través de la arquitectura de rascacielos, será el paradigma fantasioso de la proyección del poder especulativo urbano.

Pero tanto en Buenos Aires, como en los otros países, mal se han registrado los conjuntos de casas populares (las llamadas "colonias" de Alemania y Austria) que servirían como puerta de acceso local al Movimiento Moderno, realizados como emprendimientos sociales modelo. Se fundan organizaciones como la Comisión Nacional de Casas Baratas (1919-1940); la de la Sociedad de Beneficencia (1910-12); la Unión Popular Católica (1911-25); la Compañía de Construcciones Modernas (1922-30). A veces —como Virasoro en Barrio Parque— se transforman en exitosas inversiones inmobiliarias. Son aplicaciones urbanísticas eclécticas que más que del modelo vienés, arrancan en la derivación alemana, más preocupada en utopías sociales puntuales —construidas— como el Mathildenhöhe de Olbrich en Darmstadt. Aquí también se repite una característica social y tecnológica: la preocupación por la industrialización como utopía económica, para multiplicar el beneficio social, por el ahorro, la simplificación y la estandarización.

Así como Eiffel, al mismo tiempo que su torre desarrolla un muy expandido modelo colonial de casas prefabricadas de chapa metálica (de buen acabado arquitectónico) que llegarían a Bs. Aires, al Delta, Virasoro prefabrica totalmente su propuesta de Barrio Parque y en los "Corralones de materiales" de la época en nuestra Capital se venden complementos de fachadas y entrepisos completos prefabricados. Varias de las obras de la Comisión Nacional de Casas Baratas serán completamente seriadas e industrializadas (las fachadas de la Caja de Ahorro Postal de Viena de Wagner ya eran premoldeadas en láminas y aluminio). También en muchos lugares aquí, aparecen las "casas suecas" prefabricadas en madera, las casas "inglesas" de las empresas ferroviarias, etc. En Bs. Aires estas propuestas servirán invariablemente para ampliar la planta urbana ocupando las grandes extensiones vacías del interior de la ciudad. En Floresta varios conjuntos industrializados con niveles constructivos y de acabado sofisticado, sentarán el tipo urbano del lugar y darán origen al modelo base del "kitsch" de los constructores, y que definirá luego el "barrio medio" de Buenos Aires.

Y esta arquitectura popular, deprecada y olvidada no aparece con el siglo como accidente o mera copia. Tanto el norteamericano Schorske, como el francés Waissenberger, han coincidido en demostrar que, entre otros factores, no se puede concebir el avance del proyecto urbano ecléctico sin partidos políticos de masas. El desarrollo vienés está unido a alcaldes socialistas, se podría decir que incluso en los países coloniales, donde como vimos el "plan urbano ecléctico" alcanza mayor desarrollo, éste está unido a períodos de grandes huelgas y conflictos raciales. A veces estas obras vienen como mero "apaciguamiento", otras, son una contrapartida formal, como una ironía de la realidad.

Algo similar corresponde a la Argentina. El ascenso progresivo de la clase media al ejercicio del mando político y la contradicción fatal de que no



alcanza al económico— que culmina en la primera presidencia de Yrigoyen, signa el crecimiento de esta arquitectura en Buenos Aires. La Aduana —el primer ejemplo de gran vuelo arquitectónico y “pureza estilista” es de 1911—, había sido precedida por la Escuela Normal, el Consejo de Educación, la Escuela del Profesorado y el Palacio de Aguas Corrientes (dentro del proyecto liberal de educación e higiene como máximas de desarrollo). La serie de cierre en 1931 con el Consejo Deliberante ya en pleno gobierno de Uriburu y como resabio del período democrático. La Av. Alvear y Av. de Mayo son los “ejes vinculantes de edificios simbólicos” del período. De ahí en más, el poder político pierde interés en la simbología urbana. Las crisis económicas malbaratan habitualmente la construcción de proyectos urbanos mayores. Después, serán más bien proyectos viales (9 de Julio, Gral. Paz).

Si al modo de Jencks quisiéramos clasificar al eclecticismismo internacional lo dividiríamos así:

1) Revival o estilo historicista, incluido por muchos en el eclecticismismo por su mezcla de épocas. Ideológicamente es la expresión de un romanticismo arquitectónico tardío. El romanticismo literario no tuvo una contrapartida exactamente equivalente en arquitectura, pese a influir mucho. El Historicismo aportó al pensamiento arquitectónico la ruptura primera con las reglas de la Academia y la posibilidad de convertir el proyecto, en un “montaje estético”, un “kitsch culto” por así decir.

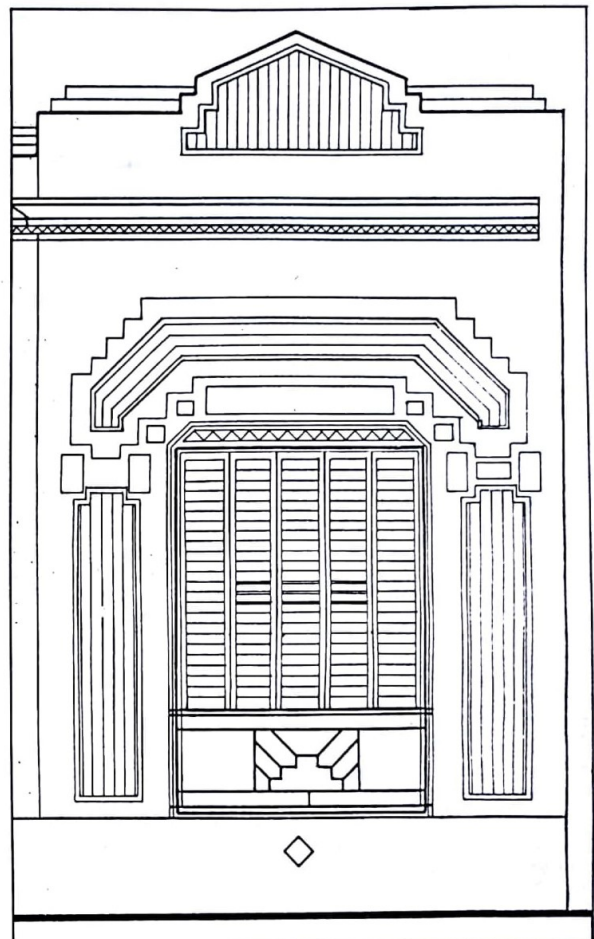
2) Eclecticismismo académico puro, enraizado en el “discurso central de la arquitectura”; concreta y construye las fantasías didácticas de L'Ecole des Beaux Arts exacerbando el neoclasicismo barroco; termina de destruir totalmente sus reglas compositivas. Principalmente comprende arquitectura simbólica pública de gran aparato y volumen. También una importante arquitectura industrial de grandes talleres y galpones, escasamente estudiada.

3) Eclecticismismo vienés-parisino o doméstico: derivado de la miniaturización de los componentes palaciegos, se transforma en todo el mundo en los “edificios de renta” o “casas de pisos” y persiste como tipo.

4) el eclecticismismo popular de “casas de fin de siglo”; casas burguesas ornatadas, que aparecen en los suburbios de las grandes capitales europeas se transplantan al Tercer Mundo como arquitectura barrial de las grandes urbes. Aquí se aplican las propuestas iniciales de Sitte, Wagner, Searinen, Olbrich y Taut, que pasarán a América como expresiones de arquitectura no oficial.

5) El último eclecticismismo o pre-Movimiento Moderno que a través del Decó se expande como versión “más digerible” del Movimiento Moderno acompañándolo. Por su persistencia decorativa e iconográfica “facilita” el entendimiento de la geometría purista del International Style.

6) El Eclecticismismo constructivo. Es el más conocido en nuestro país. Se basa en economías tecnológicas al que se le adiciona una estética exacerbada en el detalle. Por lo general, esta versión italiana (Milán-Turín) resultó de fácil transcripción argentina porque apeló a sistemas no tradicionales entonces, de construcción y a una considerable economía sin perder las apariencias. Por ejemplo, en vez de mármoles caros se usan estucos perfectos (escalinata central del Colón); en vez de piedras dolomíticas de diversos tipos, una tecnología del “sgraffito” (trabajo de repujado cerámico en capas superpuestas); uso de revoques especiales e “imitación piedra” de muchas calidades; construcción en hierro —a veces hormigón— y ladrillo en lugar de sillares de piedra (Colombo). A esto se agregan ingeniosos sistemas de moldeado y prefabrica-



Virasoro — Fachada máscara Decó.

ción (Virasoro, Kálnay); a veces se le agrega un tratamiento sutil de líneas con dibujos de cerámica esmaltada (García).

Esta economía creciente, incide fuertemente en el diseño y es axial al concepto de una estilística que más que realidad simboliza la apariencia de una clase (en decadencia o en crecimiento según el país).

Si bien como vimos, en su origen, esta economicidad respondió a una moral social-histórica, la rápida penetración de tal forma de producción en Latinoamérica, con vigor y ductilidad sin precedentes responde a la clara simbiosis estético-constructiva del eclecticismismo (provee respuestas eficaces a los problemas que el mismo plantea) y se adapta con mucho realismo a las posibilidades de uso de los materiales locales con lo que la mano de obra termina por ser en aquel entonces casi lo único importado (provista por la inmigración artesanal masiva).

Esta construcción se opone a la de sillares de piedra, cuya mano de obra es crecientemente difícil de obtener en la época y con alto valor agregado de terminación.

Por último y como ya lo afirmáramos, el menor costo constructivo de las obras eclécticas (por oposición a las precedentes) permite una mayor dispersión geográfica y una mayor intensidad de aplicación al ambicioso programa de inversiones de la burguesía urbana empresaria-industrial (en Europa y Estados Unidos) y comercial (en Latinoamérica). La construcción en cantidad de inmuebles de alquiler, con unidades de "buena apariencia" externa se transforma en una industria. El mismo Otto Wagner, en Viena, hasta su madurez, no hará otra cosa que estos edificios (muchos, no recordados) como negocio propio o participando de él. El arquitecto-empresario empieza a ser reemplazado por un especialista: el "empresario inmobiliario" que, sin título profesional, ejerce todos los roles.

Hay también otras razones "profesionales". La talla de sillares de piedra empieza a dejarse (casi las dos últimas obras mayores de ese tipo son la Opera de París y el Parlamento de Londres) porque exige conocimientos afinados de estereotomía y matemáticas, tanto para los obreros (llamados "escultores") como para los constructores.

La pérdida de rol profesional del "arquitecto-director-empresario", y por lo tanto de prestigio, y su descenso de rango dentro del aparato productivo permitió que no sea necesario un conocimiento tan ilustrado.

Mucha buena arquitectura ecléctica del Tercer Mundo, donde no hay Academias defensoras del ejercicio profesional, va a ser realizada por arquitectos de menor cuantía, oficinas de dibujo y empresarios.

### III

Cabe ahora preguntarse cuál es el grado de modernidad, de actualidad o, como dice Linazasoro, cuál es el grado de "clasicidad", de permanencia, de estas obras y por qué su redescubrimiento está arrojando una nueva luz a nivel mundial sobre el verdadero origen del Movimiento Moderno y su programa intelectual. Nos preguntamos aquí si en Bs. Aires (uno de los grandes repositorios eclécticos mundiales) el conocimiento de esta particular arquitectura,

puede llevarnos a su vez, a mejorar nuestros conocimientos de técnicas proyectuales.

Es la motivación de este estudio.

La importancia del eclecticismismo porteño radica en su modo de concepción y lo hace más interesante, que el brasileño —por ejemplo—. Este último, se dedicó más a "copiar" muy bien ejemplos de otros países elaborando pocas tipologías locales (hay más en Río de Janeiro). En cambio el caso porteño parece diferente a nuestros ojos, porque finalmente logró crear una compleja lista de tipologías propias.

Algunos arquitectos —los conocidos García, Colombo, Palanti, Le Monnier, etc.— vinieron al país con conocimientos y práctica profesional completos. Su aporte original, es haber simplificado tales conocimientos, codificándolos en precisos paradigmas, para atender a sus clientes casi siempre industriales y empresarios. Colombo realizará sus inmuebles de Av. Corrientes para los Grimoldi, fabricantes de calzado.

Para ellos refinan sus fachadas y como esa burguesía no practicaba tanto la "vida de salón" y de "saraos suntuosos" (como se decía entonces) sus casas son menos augustas y tienden a ser acumulaciones de habitaciones con uso bastante intercambiable (familias numerosas y extensas). El departamento de los Grimoldi (hoy muy destruido por refacciones) tenía pisos taraceados finamente y molduras exquisitamente pintadas, con un jardín de invierno en el último piso inspirado en la casa de Wagner en Hüttelbergasse. Pero como distribución, el inmenso dúplex de los Grimoldi no hace otra cosa que repetir la planta tipo "especulativa", agregando pasillos y conexiones mediocres con muchas habitaciones mal iluminadas y ventiladas o carentes de ello.

Los grandes edificios del período, como muchos de los de Av. de Mayo y Av. Callao (donde abundan buenos ejemplos) fueron realizados por sociedades constructoras y algunos por profesionales poco conocidos. Frecuentemente los planos municipales están firmados por ingenieros constructores sin registrar el nombre del arquitecto. El dibujo de la fachada, se podía comprar a un dibujante profesionalizado, se sigue de esta manera el proceder de inmobiliarias londinenses que por entonces completan Mayfair, Sloane Street, etc., copiando viejos modelos de Nash y otros.

Por coincidencia, podría decirse, que como en tantas grandes capitales mundiales, la impronta urbana del centro de Buenos Aires fue parcialmente definida por autores desconocidos o poco conocidos.

Estos constructores y tal vez dibujantes o arquitectos, transplantaron ejemplos vistos en su aprendizaje, en el país de origen, donde habían adquirido el oficio y los adaptaron a las condiciones locales en particular, al lote de 10 varas de ancho. En esta operación simplifican, recombina y mezclan plantas, detalles y ornamentos que devienen propios; crean una operatividad propia que posee identidad intelectual y fluidez técnica en la adaptación al cambio.

La copia y repetición de modelos exitosos deviene tipología habitacional y constructiva nueva. El mismo constructor o arquitecto se copia a sí mismo repitiendo proyectos logrados, como Colombo en sus dos casas de Díaz Velez.

Agreguemos que la arquitectura de catálogos, todavía existía. Hasta los años '20 y más, se podía adquirir en plaza una arquitectura de componentes: bellas columnas forjadas, escalinatas, fachadas de festonería en chapa, canale-



tas talladas, etc., importadas y algunas reproducidas en los talleres Vassena locales.

El uso dado a estos componentes catalogados, era insólito. Por ejemplo, en Tucumán, el Museo de Bellas Artes tiene un tipo muy esbelto de columnas fundidas, duplicadas por un largo y delgado basamento. Las mismas, pero variadas por no tener el basamento, están en la Escuela Normal de allí y las mismas también en una casa (pero invertidas, con el capitel en el piso y la base en el techo!

El uso irrestricto de catálogos permitía a los constructores recombinar estilos sin reservas, e inventar otros. Ya sea por catálogo, memoria de aprendizaje y cultural o mera copia, el uso repetido de tipologías deviene como diría Moneo modelo (tipo cristalizado que no cambia) generando un orden decorativo constructivo muy específico.

Resaltamos que un modelo exitoso aparecido en una cuadra, se repite en la manzana y la zona. Si en vez de casas bajas, predominantes en aquella Bs. Aires, pasamos a edificación en pisos, propia del área céntrica, la imitación de una altura vecina existente y el aprovechamiento de medianeras lleva a alineaciones urbanas espontáneas, que generan una visualidad típica de la calle porteña. Aparecen como resultado, en toda la ciudad, verdaderas morfologías urbanas "avant la lettre" por así decir y entre unos y otros se desarrolla una técnica de diseño edilicio y urbano equivalente a un catálogo avanzado y no escrito de diseño arquitectónico.

Los procedimientos proyectuales de yuxtaposición, transposición, montaje, giro y superposición de escalas, que Durand desarrolla con tanta finura en su "Précis de Leçons D'Architecture" (París 1805) se redescubren y mantienen en vigor con gran fortuna. Pero esto va a acompañado del mismo reclamo de una economía de diseño, de ingenio proyectual sustitutivo del lujo que en dicho "Précis..." llevara a Durand a demostrar que por el precio de la Iglesia de Sta. Genoveva y un mejor diseño (suyo) se obtendría mejor resultado por 1/10 del valor original quedando capital disponible para otras obras. La economía arquitectónica como programa social, viene de lejos.

El uso de catálogos, o sea, listados arquitectónicos, los tratados con ejemplos —un Durand original forma parte de la biblioteca de Colombo— sirven entonces para proponer una "arquitectura de la inteligencia" donde la imaginación e ingeniosidad del diseño sustituye a la suntuosidad. O como lo señalara O. Wagner en la memoria descriptiva del Sanatorio Palmschloss (Bolzano), su último proyecto, "la economía es la vía prima para alcanzar una cultura arquitectónica colectiva".

Como vimos, el eclecticismo del Tercer Mundo emplea esta economicidad con intención un tanto ambigua y discutible, aplicándola más a la especulación, pero ello no anula la legitimidad original del propósito.

Esto, manteniendo una iconografía y figuración de la imagen que luego, el estilismo abstracto del International Style (como exacerbación del Movimiento Moderno) va a abolir y olvidar en pro de una gráfica repetitiva y seria como único modelo estético.

Desenterrar de la historia urbana y edilicia de Buenos Aires estos procedimientos, descubrir dónde se encuentran ocultos y cómo fueron usados; cómo



Petit hotel — Rodríguez Peña y Bme. Mitre

hubo una cierta ciencia proyectual olvidada, con alto valor de uso y poner en vigor tal uso, significa recuperar la claridad de lo moderno de Linzasoro.

El regionalismo cultural —en una sociedad mundial industrial— estrechamente interconexa, aún entre áreas centrales y periféricas, no se define por la afirmación de volver al remoto pasado histórico preindustrial sino descubrir nuestros propios caminos a una tecnología apropiada al lugar dentro, y no fuera, del avance técnico industrial del momento. No hay más “retour à la terre”.

Estas técnicas proyectuales son nuestra manera de descubrir —en este caso “recuperar”— una sabiduría arquitectónica. Los eclécticos del Tercer Mundo, no “copiaron” tecnologías; reinventaron su uso con otros procedimientos.

Es singular en este aspecto, que el eclecticismo palacial usaba en cualquier lugar del mundo, materiales importados reproduciendo fielmente el ámbito originario de los palacios más ricos de Europa. El mismo mármol se usaba en un palacio de Roma o se exportaba a Manaos. Pero una casa de departamentos milanesa podía tener una fachada de lajas de piedra alpina y una de Bs. Aires, un revoque especial, con forma igual y de otro color (el malva, morado y violeta de estos materiales es un raro colorido inventado entonces).

## IV

Capítulo aparte, merecería que se hiciese un estudio a fondo de estas tecnologías constructivas. Merecería escribirse una historia de la técnica en la Argentina y detectar el origen de los materiales empleados, frecuentemente obtenidos localmente o con invención de efectos, como el cromatismo antes aludido.

Pero nos limitaremos a hacer un estudio de las técnicas de diseño gráfico y proyectual, objeto de los puntos 3º y 4º de nuestro programa de investigación.

Aunque no sea ésta la etapa correspondiente, haremos una rápida revista de dos procedimientos al solo efecto de que estos sirvan de ejemplo aclaratorio.

### La esquina

Es una parte capital de la arquitectura urbana y un caracterizador de la ciudad, por la alternativa entre espacios “duros” y “blandos”. Uno no puede menos que sorprenderse que la IBA promulgue como nueva propuesta posmoderna, el modelo urbano de la esquina “dura” (diedro con retiro en planta baja y columna exenta acusando el ángulo).

Dicha columna de esquina representa el “conflicto del encuentro” dice Lampugnani.

Pero la ciudad no se conforma con conflictos, sino con su sublimación en medios de armonización. La esquina dura reproduce una ciudad también “dura”, cortada en damero amanzanado continuo, lo cual puede ser una variante nueva al complejo trazado de Berlín y la ciudad europea... pero es el viejo y clásico modelo de la ciudad argentina. Purini dice que Bs. Aires le intimida porque el damero “la hace ilimitada”.

Pero nuestros eclécticos trataron de imaginar a Buenos Aires como largas alineaciones, sutilmente moduladas en sus grandes avenidas, antes del Reglamento de Construcciones (que fijó alturas edificadas).

Si se la lee como volumen, la esquina es la continuidad edificada. Parafraseando: “la continuación de la alineación de la calle por otros medios”. Ello la transforma en una especie de edificio autónomo, con su arquitectura propia, resultado de la lectura arquitectónica de ambas “caras urbanas” confluentes.

Si se la lee como vacío, la esquina es la intersección de calles; da lugar a la “encrucijada”, el mínimo lugar público urbano resultado de la lectura conjunta de lleno y vacío, que va desde plazuelas (esquinas del Ensanche de Barcelona) hasta encuentros palaciales, como en el centro de Buenos Aires. Se abre por lo tanto aquí, un vasto repertorio de posibilidades.

En la investigación realizada se seleccionaron casos muy distintos, que dan origen al siguiente repertorio provisional, con vistas a tipologías:

- Esquina con edificio en volumen entrante.
- Esquina con cuerpo autónomo saliente.
- Esquina con cilindro.
- Esquina con cuerpos de geometría variable.
- Esquina con torre (son de esta época las bellas cúpulas de la ciudad).
- Esquina con encuentro abierto de fachadas máscara o dobles fachadas.
- Esquina calada, de apariencia “dura”.

Del análisis de cada tipo surge un procedimiento proyectual específico y reglas —aplicadas en los casos analizados— “a la Durand” de estructura morfológica.

### El edificio de mitad de cuadra

La alineación de cuadra ecléctica procura armonizar un edificio con otros, en primer término. Las leyes de producción de una fachada de predio de Buenos Aires del Centenario se determinaban por sus vecinos.

En su conjunto y como resultado, parecen respetar tres franjas horizontales:

- La franja comercial (planta baja, entresuelo y/o primer piso). Por lo general ésta es la parte móvil del edificio, construida para aceptar modificaciones porque contiene locales de comercio. De ellas hoy no queda casi nada, por eso en los dibujos aparece vacía, salvo cuando se pudo encontrar planos originales.
- La franja habitable (uso mixto de viviendas y/o oficinas adaptables a vivienda) donde se expresa la función del edificio.
- El coronamiento, que puede contener hasta dos o tres plantas, frecuentemente con un tratamiento muy ornamental que hace las veces o imita un



“tejado”. Se espera de la anterior por “áreas de cambio” que pueden ser cornisas, arquitrabes, ménsulas, esculturas, etc.

Esto se parece a la clásica división de basamento, planta noble y techo, pero aquí se complejiza porque por regla general a la fachada se le superpone una trama de orden de columnas y/o pilastras gigantes que cosen todo el conjunto en una sola trama que generalmente llega al suelo. También forma colosales arcos dejando a la vista la trama constructiva conformando un edificio “puente” formado por arcos y un coronamiento continuo. (Esto genera un tramado superpuesto muy complejo que es a su vez una tipología con subvariantes clasificables.)

El uso del vidrio es aquí expresión de vacío constructivo y puede horadar un muro o ser en sí la fachada.

La fachada máscara que proclamaría el posmodernismo como “adorno” es aquí la razón constructiva de la morfología.

## Alineación urbana

La combinación de esquina y mitad de cuadra, genera una arquitectura donde ambos medios se combinan en infinidad de sub-tipos. Todos los sub-tipos por su repetibilidad y clara definición geométrica son catalogables.

El uso del catálogo, engendra a su vez una arquitectura distinta y más variable, como la del constructor surrealista que usaba las columnas patas arriba, con lo que se genera a su vez nuevos niveles de complejidad arquitectónica.

## Iconicidad

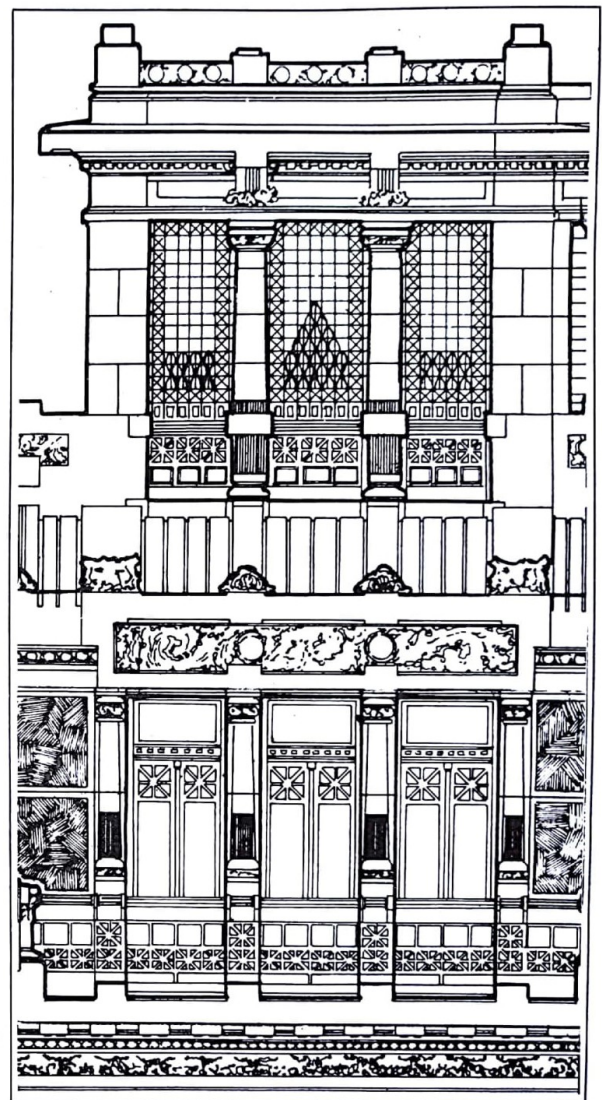
Todo esto permite recuperar la iconicidad arquitectónica sacándola de su marco de abstracción formal para cargarla otra vez de su valor simbólico. Nadie como los eclécticos de fin de siglo y en especial Wagner, elevó este manejo icónico a niveles de expresión y desarrollo que recién la arquitectura actual intenta recuperar, después de abandonarlos por largos decenios.

La iconicidad del edificio —ya comentada— se prolonga a nivel de la ciudad, en muchos elementos símbolos, hoy totalmente desaparecidos: las torres, cúpulas y emblemas que el Bs. Aires estudiado posee. Por eso se le da mucha importancia al estudio del ornamento pues con frecuencia y curiosamente es en su manipulación donde se descubren los hallazgos morfológicos más técnicos.

Es evidente que la realización de estos principios analíticos incorporados al método proyectual recrean el concepto que Daniel Defoe definía como la “Edad Proyectual” y que tal vez sea la nuestra.

Se abre así un nuevo género de modernidad.

Arq. Jorge J. Goldemberg



Colombó — Avda. Corrientes 2558, 1918.

Goldemberg, Jorge. «Legitimización de la creatividad seguida de sus reflejos arquitectónicos». *Coloquio internacional creatividad, arquitectura, interdisciplina*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 1989.



Arq. Jorge José Goldemberg

---

LEGITIMIZACION DE LA CREATIVIDAD SEGUIDA DE SUS REFLEJOS  
ARQUITECTONICOS

---

Ponencia

COLOQUIO INTERNACIONAL  
CREATIVIDAD  
ARQUITECTURA + INTERDISCIPLINA

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Buenos Aires  
Julio 1989

## LEGITIMIZACION DE LA CREATIVIDAD SEGUIDA DE SUS REFLEJOS

### ARQUITECTONICOS

#### El hecho en textos

Frecuentemente -hoy más que antes- leemos en diarios, sobre todo en discursos políticos, en exhortaciones técnicas y propuestas económicas, apelaciones a la "creatividad" y a la "imaginación". Se creería que crear y pensar están asociados a "imaginar" e "inventar", algo que no se decía antes.

O tal vez a encontrar la solución de un ya imposible acertijo económico.

Es esta, una de las últimas y más recientes entre las diversas distorsiones del concepto de creatividad. Casi se diría que lo creativo es paradójal, que se propone como una suerte de encantamiento mágico, de mediación entre la realidad acuciante y una inexistencia virtual. En realidad, esta paradójal paradoja a la Einstein solo pone en evidencia -in extremis- los rasgos más antagonísticos de la creatividad: la relación-oposición entre inmediatez y futuridad, que suele ser representada por el procesamiento de la evolución del conocimiento o progreso.

Esta cuestión, que aparentemente nunca se resuelve, estuvo en tapete a lo largo de la historia del intelecto. Desde el supuesto tratado de Eurípides, para mencionar unos pocos, siguiendo por textos esenciales sobre el tema de poetas como Racine, Blake, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Spender, etc; filósofos como Descartes, Nietzsche, Heidegger; artistas de Leonardo a Van Gogh y Ernst; escritores como Huxley, D.H. Lawrence y Hugo; músicos como Mozart, R. Sessions, Schönberg y Mahler; numerosos científicos como Einstein o arquitectos como Palladio, Charles Moore y otros para culminar una larga lista de psicólogos encabezados por Freud y Jung se han ocupado específicamente de la cuestión. Es un misterio del cual muchos hablan.

Habitualmente las citas de estos autores corresponden a una "descripción" wittgensteiana de la realidad pensante del operador, en este caso, uno singularmente capacitado. Esa asociación de perceptos-percepciones están sintetizados en la producción de un objeto (poema, cuadro, escultura, edificio, pieza musical, idea, teoría, amor).

La mayor parte de los textos sobre creatividad son resultado de introspecciones con variable rigor filosófico que sirven a la elaboración desde "Métodos", como el de Descartes hasta la "Filosofía de la composición" de Poe o la "Poética" de Aristóteles; con el escritor Henry James se abre el camino más actual de los análisis introspectivos psicólogos acerca de caminos y métodos que culminarán en Jung y Freud.(1).

Tal vez en el campo artístico intelectual resalte con mayor precisión esta asociación de perceptos y percepciones pese a la ambigüedad y ubicuidad de la utilización de la práctica de la misma. La tangibilidad de tal ubicuidad queda materializada -como se dijo- en objetos terminados. Son el final, siempre concreto, de la cadena asociativa de perceptos-percepción.



## Hermenéutica

Otros proponen, a través de la discusión de la invención-creación (definitivamente asociadas, entonces) que posibilite incrementar la eficiencia de cualquier inteligencia más o menos desarrollada y podría llegar a ser generalizada como una especie de "hágalo usted mismo" para generar intelectualidad poniendo en evidencia los materiales mentales utilizables en la misma o como una preceptiva avanzada.

Es por ello que muchos hermeneutas hablan de un "método de creatividad" o si tal se pudiera, una sistematización cognoscible del acto creativo. Aquí entramos en un conflicto; creo que se perfilan posiciones antitéticas, porque el flujo innominado de perceptos, pierde consistencia cuando se clasifica en un orden determinable a priori, un orden de operaciones repetible. Son, como diría Wittgenstein perceptos no catalogables. Los mismos perceptos pueden originar muy diversos encadenamientos entre operadores o en el pensar de un mismo operador, de ahí la ubicuidad mencionada atrás.

Además, los perceptos, por su naturaleza pre-lógica son inmanentes y difusos; no surgen a la potencia del pensamiento sino por caminos no necesariamente aclarables con facilidad. Es verdad que el conocimiento y la razón son un progresivo esclarecer lógico pero la sociedad actual convive con lo no aclarado en el campo del conocimiento como un bloque de información, tal como vivió y creció la sociedad histórica. Pero sí aprende hoy a utilizar ese bloque (tal vez la idea más valiosa de esta revolución neo-conservadora mal llamada "posmodernismo").

El conocimiento consiste en saber manipular lo que conocemos y no conocemos.

Provisoriamente supongamos entonces, que la formación de perceptos conducentes a un acto creativo (que no profundizamos) se pueda asociar a una facundia, una capacidad continua de elaborarlos en cantidad y calidad, a la que suele llamarse en mayor o menor grado "talento".

En una palabra, todo esto quiere decir que sabemos muy poco del acto creativo. Solo conocemos la materialidad de sus consecuencias y operacionalidad como "fragmento" de la realidad.

Como resultado la prosodia de esta idea, la cotidianeidad de la misma puede ser hipotéticamente traducida a una hermenéutica, a una sistemática que de ningún modo la sustituye. Más aún, la organización de los perceptos los afecta y en cierto modo los elimina, del proceso mental.

La físico-química, por así llamarla, la lógica del acto creativo, permanece invariablemente en una cierta oscuridad cuyo análisis no integra este trabajo, para ocuparnos solo de la factualidad del crear.

Nos hemos acostumbrado desde hace mucho a operar con la creatividad sin cuestionarla, y casi siempre sin conocerla, en una suerte de "cálculo diferencial" donde trabajamos con numerosas "x" incógnitas,

a ambos lados del signo de igualdad (aquí, "realidad") y operamos con magnitudes no mensurables; o, como, en el cálculo lógico-matemático adicionamos, restamos o equivalemos conceptos y perceptos dispares.

## El acto creativo

No pretendo incursionar en un campo donde los especialistas podrán opinar con la autoridad que yo no tengo. Solo quisiera recalcar como "descripción original", siempre citando a Wittgenstein, la presencia y vigencia de perceptos no mensurables y tal vez no descriptibles en la formación del acto creativo, con los cuales, no obstante, operamos con la familiaridad que tendríamos como si los conociéramos a fondo.

Entonces no indagaré en el acto creativo en sí y los intentos de metodizarlo (principio que como mostré antes, pareciera afirmarse, y contradecirse simultáneamente), ni el significado y existencia de los perceptos y la percepción, sino que rescataré la validez de la creación, que es otro asunto, o sea, trataré de la legitimidad del acto creativo.

El pensamiento posromántico ¡Y cuanto de él nos rige todavía! atribuye a la creatividad un puesto de excelencia, de brillo excelso en el orden pensante. La más modesta ingeniería de organizar el pensamiento y proponer sistemas aparece como el pariente pobre o como su heredera débil que sobrevive al acto creativo per-se.

En el lenguaje -y su semántica- popularizada (de donde el pensamiento secular puede y sabe extraer significados), crear es igual a genialidad, conservando el grado de excelsitud. Porque todo lo "excelso" es ajeno a nosotros, pertenece a potencias externas a nuestra clase de hombres, es "divinizable", mágico. Es obra de otro, de seres separados de la comunidad, no el producto de ésta. Por lo tanto se supone que la "genialidad-creación" -y por tanto su ajenidad- no nos compromete porque es un acto singular, aislado del contexto social. Lo creativo no nos obliga, es solo una iteración voluntaria no reclamada ni pensada, paralela en todo caso, a la convivencia de nuestra sociedad humana: es una aportación del "otro" (Tzionis)

Así pasamos de la esencia del acto de crear -y su naturaleza- a las consecuencias operativas del mismo.

## Creatividad, sociedad y progreso

! "El pensamiento de principios de este siglo -dice Habermas refiriéndose al pensamiento burgués de fines del positivismo- desplaza y margina el crear en una acción simultánea como una estrategia comunicativa de la sociedad corporativa." (2)

Es decir, la creatividad asume ahora una doble perspectiva: es un actuar individual y preponderantemente psíquico y otra como que necesitase una especie de validación social sin la cual, no pasa, al menos abiertamente, al campo de la cultura, y por lo tanto no alcanza a tener formación e información comunicativa (iteración transmisible culturalmente).



Jürgen Habermas, como teórico-crítico o como teórico de la sociedad ha tratado este tema sistemáticamente en orden y peso de tal magnitud que no puede ser comparado -hoy día- en la sociedad filosófica (o teórico-crítica como él afirmaría) con casi ningún otro. Diría que es el más poderoso y persistente post-heideggeriano (que él negaría) no solo por el alcance de sus ideas sino por la magnitud de su obra escrita y especialmente por "Teoría de la acción comunicativa" donde entre muchas otras cuestiones que trata con vastedad y diversidad revalúa a Talcott Parsons, el sociólogo sistemático americano que iluminó los años '50. Aunque su cáustica criticidad de Parsons no sería tan apreciada por el propio, lo recupera objetivamente para lo que en Habermas y su "teoría de la acción comunicativa" es principal: "representa (una continuidad) un compromiso entre la teoría neokantiana de la cultura y un concepto dinámico de la sociedad que alberga esa cultura".(3)

Por ello, aunque Parsons es el que más se acerca a una teoría dinámica de la cultura no consigue conciliar -dice Habermas- la "progresiva desconexión entre el sistema y mundo de la vida"... "La debilidad de una teoría que borra la diferencia categorial entre sistema y mundo de la vida tiene que hacerse patente en ese tema"...

De ahí se deriva una "teoría parsoniana de la modernidad" que "entiende la modernización social no solo como racionalización sistémica, sino también como racionalización relativa a la acción", como un tipo de "estructuralismo" muy desgastado...(4) "Entiende la evolución cultural como un equivalente de las mutaciones del código genético".

(5) "Se llega al individualismo institucionalizado, entiende Parsons"... y a (6) "La formación de identidades del yo de tipo convencional"... "es una dialéctica de lo universal y lo particular".

O sea, Habermas desarrolla a través de Parsons la crítica a un sistema cultural y social que intenta arbitrar "una abstracción del yo en el ello", o sea conecta el psicologismo individual con la cadena asociativa de lo social comunicativo.

La creatividad se convierte entonces en el factor material de la dinámica social. Juega el rol de motor principal.

No intento explicar en tan breve espacio la muy original teoría de Habermas, que echa luz, sin negarla totalmente, sobre las oscuridades más abstrusas de la posmodernidad, abriendo un gran camino de síntesis y superación.

Pero encuadrando las citas es posible reconstruir -vía Parsons- una "descripción social" que el propio Habermas no llega a pronunciar abiertamente. Dicha descripción conecta individualidad y sociabilidad a través de los subsistemas -o actos creativos- tal y como los venimos presentando.

Prosiguiendo nuestro tema, el conocimiento profundo de los motores de la creatividad parecería más importante que su mecánica o su percepción sistémica o metodización, porque ello constituye no solo el motor sino que es el nudo de la evolución. El proceso creativo, lo repetimos, es la dinámica de la evolución de los sistemas sociales

Cuando dicho proceso se da intensamente, un cierto evolutismo tiene lugar y la sociedad se modifica. Cuando la acción creativa se contrae la sociedad retrograda en su "evolución genética".

Más aún, el mayor proceso creativo no se da en el apogeo de los sistemas sociales, sino en los períodos de crisis y de decaimientos-lo que daría en la Historia un alternativo crecer y decrecer de la creatividad- si uno pudiera reconstruir tal historia.

Esencialmente, el "espacio creativo", por darle un nombre a la acción creativa y sus consecuencias es como un "respirar" de la dinámica cultural y su historia, ubicando a la acción creativa en una proa.

### Creatividad y modernidad

Se puede asociar la intensificación de la "respiración", dinámica cultural, progreso, evolución y finalmente modernidad es decir, la idea de la posibilidad que deviene.

Casi se podría construir un cierto paradigma, similar en su forma a los "cuadros de verdad" de la lógica en que:

|            |   |                |
|------------|---|----------------|
| modernidad | = | creatividad    |
| modernizar | = | creación       |
| moderno    | = | lo que se crea |

### contemporaneidad

Donde la creatividad es la naturaleza y esencia del acto creativo encarado en la modernidad. La creación es la actualización del mismo en la modernización y el género -o la generalización de lo que se crea- en lo moderno.

De este modo, modernidad y creatividad se identifican en una dinámica evolutiva o sea, se convierten en porciones de futuridad.

"No obstante -dice Octavio Paz (7)- ninguna sociedad ni época alguna se ha llamado a sí misma moderna -salvo la nuestra-. Si la modernidad es una simple consecuencia del paso del tiempo, escoger como nombre la palabra moderno es resignarse de antemano a perder en el futuro su nombre". "Más aún -prosigue-(8) el fin de la modernidad, el ocaso del futuro se manifiesta en el arte y la poesía como una noción que disuelve tanto la noción de futuro como la de cambio".

De este modo, esas porciones de futuridad que Paz analiza en su eterno ballet de ir negando lo que afirma, encontrando la contradicción de lo que propone, avanzando y retrocediendo, donde futuro es pasado y progreso un grado de estancamiento pone de relieve la contingencia de toda aspiración a la futuridad o en otras palabras, la complicada relación de creatividad y vanguardia.

— Llegamos entonces a un nudo gordiano del problema: pareciera que a esta altura el acto creativo, la creación-progreso no se legitima a través de su futuridad pasada, su valoración sociocultural en la Historia.



"Desarrollo, (9) progreso, modernidad, creación, ¿cuándo empiezan los tiempos modernos? Entre todas las maneras de leer los grandes libros del pasado hay una que prefiero: la que busca en ellos, no lo que somos, sino justamente aquello que niega lo que somos"... (10) "Concebimos el tiempo como un continuo transcurrir, un perpetuo ir hacia el futuro; si el futuro se cierra, el tiempo se detiene. Idea insoportable e intolerable pues contiene una doble abominación: ofende nuestra sensibilidad moral... ofende nuestra razón al negar nuestras creencias acerca de la evolución y el progreso.

## Creatividad y vanguardia

Lo más reciente, en términos históricos, de la creatividad -la noción de vanguardia- (ese tan discutible y negable vocablo) se transforma en un significado no equivalente a progreso, a "tiempos modernos". La creatividad en realidad no es aceptada como forma presente sino -aparentemente- futura. Paz ya discutía el contenido de pasado de tal futuridad en el mismo texto o sea la vanguardia está congelada. La significación militar del término -lo que va primero- y por extensión la élite, lo más selecto o lo más vigoroso para embestir contra la contemporaneidad- la "modernización-creación" en nuestro lenguaje, es en efecto, una mezcla de componentes interactivos que parecen anularse.

¿Queda el acto creativo asociado a la vanguardia, se valida socialmente a través de ese continuo catálogo del enriquecimiento cultural que es el progreso?

He ahí una incógnita sin respuestas claras. En los juegos malabares de Paz, sin extendernos tanto en un tema colateral, tal fenómeno no sucede. Porque finalmente según el mejicano, toda discusión del presente en futuro pasado, termina por ser una retrogradación o congelamiento evolutivo. La creatividad en el inmersa se nutre de estos desplazamientos, del ryvenir del tiempo intelectual; pero los mismos se inmovilizan.

La vanguardia de hoy es retaguardia futura y futuridad pasada, por eso, la idea de creatividad asociada a vanguardia y ésta, en el consenso del vulgo a genialidad u originalidad extrema no aportan a la postre progreso o futuridad consistente ya que se separan del flujo de nuestras sociedades o en términos habermasparsonianos se llega para no salir más, al antes citado individualismo institucionalizado.

La validez de la creatividad asociada a progreso no pasa por la necesaria noción de vanguardia. Incluso el término fue acuñado en el campo intelectual artístico, en la época de los manifiestos movimientistas (futurismo, cubismo, surrealismo, etc.) hasta culminar en 1954 con el "Manifiesto del enmohecimiento contra el racionalismo en arquitectura" de Hundertwasser (11). Tenía por objeto producir una palabra nueva para señalar algún signo claro de diferenciación y ruptura dentro del real inmovilismo crítico de la época, donde el arte que se hace era todavía "Arte" y no cotidianeidad. Pero en la actualidad donde la creatividad no ocupa un puesto marginal, tal concepción, el esfuerzo de destacarse, de que se es el ápice de la cuña que avanza y progresa, subsiste carente de sentido.

— Para proseguir el simil militar, el movimiento no es en cuña sino en un "frente amplio". La vanguardia es la propia masa operativa, y el avance, lo de adelante, la vanguardia, ya vimos como puede leerse también como un retroceso o paralización.

## Creatividad y progreso

El orden de avance, o su velocidad relativa, siempre en el mismo simil militar, no se produce de modo regular. Hace ya mucho R. Centers (12) demostró que los cambios de actitud (desde el consumo hasta la composición social) se producen de manera asincrónica y el "frente amplio" no marcha acompasadamente en la Historia. Más aún, el progreso como medida de la dinámica de evolución y la creatividad no siempre resulta un parangón apropiado.

Los actos creativos importantes han sido actos de ruptura que solo arrastraron o arrastran hoy "fragmentos" de realidad. "Los grandes relatos" de la Historia se han llevado a cabo por porciones menores de contexto. Entre el hecho y el suceso median distanciamientos a veces imperceptibles. Un progreso detenido puede ser la autorreflexión de una dinámica evolutiva. La génesis de los episodios culturales está plagada de anécdotas aisladas no necesariamente concatenadas. Las rupturas "revolucionarias" son muchas veces maneras de dar a conocer la propia existencia en un medio inerte. La historia de la arquitectura contemporánea en particular, está pletórica de esto último.

Más aún, el acto creativo no se da en un medio "preñado de intelecto" (Habermas). Más veces de lo que imaginamos la creatividad es un fenómeno que se origina dentro de un marco de marginalidad.

A través de esta casuística, el "tempo creativo" el ritmo procesal donde se inscribe el acto puede ser tan variado como inclasificable. Como al principio de este escrito, el acto creativo en su globalidad es tan difícil de catalogar en lo profundo, como los perceptos que lo forman y originan.

Por consecuencia, la historia de los actos creativos es dramática, con epos. La verdadera épica de la cultura y sus agentes será escrita el día que se historie este continuado y a la vez desaparejo proceso creativo.

pathos  
formada  
sobrevivencia

Por eso, la sociedad ante actos creativos empieza por no aceptarlos, marginar o rechazarlos, respondiendo a la inercia que llamaríamos "fragmental". Toma, la institución, una parte aislada, abarcada por el sujeto, como si fuera el todo que solo intuye y supone permanente, inmóvil y por lo tanto no inducible a movilizarse mediante actos creativos. Por ejemplo la fragmentalidad que presupone el posmodernismo, no es otra que la reducción de perspectiva creativa puesta a la dimensión inmediata del observador, sin considerar su calidad o calificación de tal. Es el achatamiento del mundo a mi dimensión.

Toda evolución humana, cualquiera sea su especie, es asincrónica. Los movimientos no se encompasan. Este aparente fatalismo pesimista nietzscheano no rechaza la generación de actos creativos, ni los califica. Es una "descripción de la realidad". Es, por así decirlo,



como otra visión de la vanguardia, de la verdadera: solo la presión de las circunstancias coloca al operador en la punta que tira de la alfombra. Queda formalmente, geométricamente a la vanguardia, porque él solo succiona la realidad en una única dirección programática determinada hasta vencer (en una o más generaciones) la inercia inicial del sistema interactivo comunidad-individuos.

Por consecuencia el operador de esta neo-vanguardia accidental, por así llamarla, para distinguirla de la vanguardia asumida del movi-  
mientismo histórico, actúa quierase o no como un héroe que sufre en su "piel" cerebral, todo el peso negativo de la masa que se encuentra movilizándolo. Y muchas veces se transforma en su mártir.

## Base de las reflexiones arquitectónicas

La creatividad arquitectónica como consecuencia, y dado el grado de duro realismo de su teoría es un buen ejemplo de lo que antecede.

Una expresión generalizada entre los arquitectos, dice que "solo es arquitectura aquella que se construye". Por lo tanto, la materialidad es -primum inter pares- la noción con que analizaremos y construiremos, si vale la redundancia, el soporte intelectual del acto creativo arquitectónico.

No me ocuparé aquí de analizar tal cosa; ello se obtendría restringiendo la aplicación de las teorías de Habermas y su relación con los perceptos creativos, al campo constructivo. Prefiero limitar el objetivo porque la arquitectura convencional, como "cosa bella" (13) de la construcción es solo parte de la construcción, pero el construir es, en su acepción histórica, una acción general del homo-faber, por lo que la arquitectura está inmersa dentro de un espacio generalizado: el campo constructivo. Este emplea leyes similares para montar los componentes de las estructuras materiales de alta complejidad, desde máquinas a diques, teorías y edificios. Es un filosofar en acción.

arquitectura  
del sistema  
financiero  
Deffoe

Nos ocuparemos más bien de la relación entre creatividad y progreso profesional, entre la evolución material de la arquitectura y su relación de cronicidad con el desarrollo evolutivo de la cultura en cada momento. En este enfoque, lo que dijimos para creatividad y progreso vuelve a encontrarse aquí en un contexto similar pero con fines cambiados.

## Creatividad arquitectónica y progreso profesional

¿Tiene la arquitectura la probabilidad de construirse una teoría propia independiente de la evolución general de la cultura? Aunque muchas teorías posmodernas lo afirman, la respuesta no es fácil. Siempre dentro de la creatividad arquitectónica existió un "discurso central", un discurso especial, dentro del general del construir que se basa en principios limitados pero de eficiencia funcional (Habermas). Este discurso central, referido a los edificios tiene una muy larga lista de nombres que se siguen unos a otros y en series históricas diversas; por ejemplo: Boullée - Durand - Laugier - Gilly - Schinkel - Semper - Hasenauer - O. Wagner - Olbrich - Behrens - Le Corbusier, etc.

Forman una cadena de profesionales y discípulos o colaboradores, que van despejando incógnitas sucesivamente a lo largo de un siglo decisivo, pasándose la "antorcha" de la idea de la abstracción del edificio unos a otros en forma directa hasta construir la teoría del Movimiento Moderno. Es decir, parecería que esta cadena de nombres hilaba un discurso autónomo de la Historia, por la supuesta independencia de la arquitectura.

Pero a su modo "la arquitectura moderna, que después de todo ha dejado su impronta hasta en la vida cotidiana es todavía el primer estilo unificador y el único de los tiempos del Clasicismo...", quienes pretenden seguir el incompleto proyecto del vapuleado Movimiento Moderno se ven enfrentados a diversos oponentes que tan solo se muestran de acuerdo en su determinación por romper con la "arquitectura moderna"(14)... El lenguaje de esta arquitectura entre bastidores se prescribe a sí mismo una retórica que trata de dar expresión en cifras a unas interrelaciones sistémicas que ya no pueden configurarse de modo arquitectónico".

Pero, como dice Habermas, de quien son las citas, es una continuación del clasicismo porque plasma las reglas fijas de una arquitectura como se da en los cinco principios de diseño del proyecto Moderno según Le Corbusier. El congelamiento estilístico es, no solo una "manera" sino un derivado directo de las condiciones dominantes, por lo que la petición de principio de la dependencia cultural del construir toma prioridad resumida en una doble temática: dependencia de materiales y técnicas de productividad constructiva y el sometimiento a imperativos.

Hoy, como principal, el imperativo económico-político y el sometimiento de la sociedad global a las sociedades corporativas.(15)

Pareciera entonces que el discurso autonómico del diseño posmodernista es más bien formal y aparente. Y si el hacer arquitectónico se mantiene en el seno de su dependencia, no lo hace sino entraillado, a regañadientes y no sin sacudidas.

Porque la asincronía de cambio, la resistencia interna del movimiento a su adecuación histórica y la pulsión a la modificación por parte de los operadores más activos, interactúan y generan oleadas de reacción que Chinoy denominó "Resistencia al cambio". Esta es ambivalente pero en el devenir pasado demostró que es un factor desaceradorante de primera magnitud. La máquina de vapor apareció a fin del siglo XVIII pero se siguió usando en sectores cada vez más periféricos hasta la Segunda Guerra.

La resistencia al cambio no proviene de la asincronía intelectual del campo creativo o de la creatividad misma, sino que ésta siempre queda inmersa en aquél, y dicho campo a su vez, dentro del discurso más general de la cultura.

En la creatividad arquitectónica, tal vez la menos independiente, sucede lo mismo que con la creatividad en general. La búsqueda de restablecer un clasicismo (que es un tipo de percepción del ambiente equilibrada, serena e inmodificable) genera en la arquitectura la principal resistencia al cambio. Esto origina constantes reaco-



modaciones, es oscilante, nerviosa y se modifica sin cesar. Entre el inmovilismo y el cambio continuo, el proyecto arquitectónico salta entre obstáculos, que a su vez lo apoyan, como entre las piedras de un cruce de río torrentoso.

Los operadores de la creatividad arquitectónica actual oscilan pendularmente, con incerteza, entre los diversos llamados de la evolución creativa: llamados dinámicos al cambio y otros iguales para no cambiar.

Cuando el posmodernismo propone clausurar el Movimiento Moderno y reabre el tema de la clasicidad formal, no hace sino reinstaurar las pautas objetivas por las que nació dicho Movimiento.

Pareciera así, que el posmodernismo, todavía vigente, nacido junto con la expansión de la idea de modernidad, podría ser calificado prospectivamente de neo-restauración. Habida cuenta de los cambios que provocó en todas las artes, la crítica e incluso en el campo científico, es un cambio en moderada profundidad.

En la cara opuesta de la moneda, la revolución habida en informática, bioingeniería o la que se cierne en otras tecnologías de punta, han modificado de manera silenciosa, ultrarrápida y drástica nuestro modo de vida y lo harán mucho más. Tal vez, la III Revolución Industrial ni siquiera ha comenzado.

He aquí la asincronía feroz entre "mundo de la vida y sistema", que es el tema esencial de Habermas; acentuado por el retorno al centro del escenario político de doctrinas conservadoras o liberales. Estas se expanden como mancha de aceite de los países centrales a los periféricos.

Hay una "restauración" creativa figurativa que vuelve, cerrando la época de vanguardias y transvanguardias desde la política y economía hasta la literatura, el arte (el renacer de la literatura de E. Jünger) y la corporización de las sociedades transnacionales.

En esa marea de restauraciones puede verse también otra dinámica diversa que se sobrepone al posmodernismo y lo enfrenta lateralmente: lo deconstructivo.

Pero ambos dependen del corpus doctrinario del Movimiento Moderno y son como una vestidura del mismo. En este como saltar de piedra en piedra, en este ir y venir oscilante podemos prever que pronto a la deconstrucción le seguirá otra nueva alternativa de cambio, como ya lo advirtiera su teólogo más reputado, Jacques Derrida (15)

La deconstrucción de Derrida postula una creatividad resuelta como el montaje de una ciencia o un aparato. Es como una epistemología inespecífica, un ensamble de epistemes muy precisos que pulsan fuerzas y direcciones, que no abandonan la anécdota final.

En la creatividad arquitectónica, los mismos epistemes se montan en una construcción cuyo referente es histórico (neo-constructivista) por lo que se inscriben en el lenguaje originador del Movimiento Moderno apelando a tensiones y fuerzas constructivas. Pero si

el constructivismo ruso era abstracto o abstractizante en lo icónico, la deconstrucción es puramente figurativa; a partir de formalizaciones parecidas aparentes, sus significados son divergentes. Su figuratividad es en eso similar a la posmoderna. Pareciera que la creatividad deconstructiva en arquitectura, que sucede a la posmoderna, también restaura en una rara vuelta circular, epistemes originarios del Movimiento Moderno y de su propuesta creativa, mientras que la sociedad global permanece no afectada por el resultado de este cambio de referentes. Más bien, se diría que hemos entrado a una movilidad circular que se orienta a promover espiralmente una nueva etapa de inmovilismo creativo.

Los operadores de la creatividad arquitectónica actúan hoy, es justo reconocerlo, en más libertad que antes, para entrar y salir del campo cultural constructivo, pero los límites de éste se vuelven borrosos mientras no se lo condicione.

Con estos movimientos circulares, se ha logrado también un grado mayor de libertad en la creatividad en general y mucho más en la estética.

Ahora los recursos creativos pueden provenir o extraerse de casi cualquier parte. Tales libertades engendran un nuevo epos, una dinámica relativa épica, que se reinserta constantemente en el sistema social y cultural. La gestualidad artística individual ya no sorprende: grupos como Himmelbau o artistas como Beuys son "productos de mercado".

Por ejemplo, en Austria, cuna histórica de nuestra modernidad se genera hoy una dura resistencia al cambio en el orden creativo. Para ganar existencia y espacio, figuras, por ejemplo del tipo de León Krier se ven obligadas a "patear el tablero" para romper la inercia de creatividad. Los manifiestos y "cartas abiertas" de L. Krier o la actuación de su hermano Rob, más profesional, pero opuesto al medio, los obliga a aparecer en un "revolucionarismo" aparente que, de no existir, no interrumpiría el ciclo de inercia.

En general los arquitectos que han "salido" del Movimiento Moderno (actualizado) y hoy regresan al menos a su discurso modificado, representan en otra lectura un retorno a la clasicidad organizando una estructura formal de tipo más estable, detrás de la aparente estructuración movimientista.

Pero hay otros casos donde estos ejes épicos se vuelven martirio dramático.

## Reflexiones de cierre

La modernidad-creatividad arquitectónica entró tarde a la Argentina y, como Palas Atenea, surgió ya entera y madura del parto cerebral de la modernización social del país. Esto explica porque unos pocos propugnan el cambio cultural arquitectónico ahora, aquí, y la sociedad intelectual no pudo recibir ese mensaje pues no logró madurar lo suficiente (le faltó tiempo de estabilidad) para resolverlo y para persistir en ello como renuente y desidiosa, sin renovación significativa.



En Argentina como en Austria el proceso se da por personajes más que por movimientos; no hay Kriers-o Holleins y tal vez no se den tampoco ni en otras circunstancias. Otros han asumido ese papel en menor magnitud, por lo que el campo creativo tiene aquí una legitimidad aparente, reconocida en lo formal y en lo objetivo y "discutida" si no negada en todos los frentes del intelecto.

La "restauración" se marca claramente en arquitectura por el pensamiento subyacente en proyectos publicados (de la actualidad retrocede hasta Hilberseimer y más atrás aún).

Apuntamos aquí que si como dijimos al principio, "la arquitectura es lo que se construye" el crecimiento de la muestra es mínimo y no da pié al acrecer de conocimiento necesario. Son pocas las propuestas y sobre ellas cae como un ataque de halcones la criticidad cáustica de la "crítica", con las más diversas motivaciones inmersas.

Diría, que en la dinámica de la creatividad hemos alcanzado en este momento, el inmovilismo más completo.

Si se lograra una disminución de las presiones intelectuales, y sobre todo las económicas, el panorama pasaría de contractivo a expansivo y la legitimización de la creatividad podría darse; sería un renacer arquitectónico igual o mejor del que tuvo lugar en nuestro origen, que fuera tan rico y generoso en lo cultural.

## Notas:

- (1) La bibliografía es enorme. Los mayores intelectuales se han ocupado de la creatividad propia y la ajena. Para citar algunos que nos han ilustrado mucho:  
"Composition in pure Music" Mary Wigman, 1951./ "An Autobiography", H. Spencer, NY. 1950./ "Vida de Mozart", E. Holmes, Londres 1953./ A. Huxley "The young artist", London 1950./ "The composer & his dreams", R. Sessions, Londres, 1961./ "Ecce Homo" Nietzsche, Frankfurt, 1960./ "The spoils of Poynton"-H. James NY, 1951./ "Carta de V. Van Gogh a su hermano Theo" Bs. Aires, 1947./ "The painters object" M. Evans (para M. Ernst) NY, 1950./ "Lyrical Ballads" W. Wordsworth, N.Y., 1949./ "Poetical Works" Coleridge (Preface) N.Y., 1949./ "Making of a Poem" Spender, "Partisan Review, 1946./ Para Jung y Freud hay una vasta información dispersa en sus artículos y libros. Destacamos en particular de Freud: "La libido en Leonardo da Vinci" (ensayo) Viena, 1914.
- (2) Habermas llama sociedad corporativa a la sociedad de capitalismo de organización o tardo-capitalismo representado por las macro-organizaciones empresarias. Para esto ver "Legitimationsproblem in Spätkapitalismus"-Frankfurt, 1973.
- (3) Jürgen Habermas - "Teoría de la acción comunicativa" Barcelona 1988 - p. 290.

- (4) Ibid 402- 404
- (5) Ibid p. 409
- (6) Ibid p. 416
- (7) Octavio Paz, "Hijos del Limo", Barcelona 1986, p. 41
- (8) Ibid p. 221
- (9) Ibid p. 41
- (10) Ibid p. 45
- (11) H. Conrads "Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX", Barcelona 1983, p. 245.
- (12) R. Centers "The Psychology of Social Classes", Princeton 1949.
- (13) Aldo Rossi toca este tema en "Autobiografía Científica", Barcelona 1984.
- (14) J. Habermas sobre arquitectura en: "La modernidad inconclusa" R. Viejo Topo, Diciembre 1982./ "Ensayos Políticos" p. 11-28 Barcelona 1988./ "Arquitectura moderna y posmoderna" R. Arquitectura Bis, marzo 1984.
- (15) Para mayor ampliación, ver la más completa tratativa del tema en Jacques Derrida -"La verité dans la peinture", Flammarion 1978.
- (16) E. Jünger, "Diario", Milán 1979; "Heliopolis", Milán 1980; "Le api di vetro", Milán 1981. Hay una verdadera corriente de literatura posmodernista caracterizada por el alejamiento del sujeto y la ahistoricidad.



Goldemberg, Jorge. «Arquitectura y ciudad», en *Pensar la arquitectura*, de J. M. Marchetti (comp.), 143-148. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, 2000.



## Arquitectura y ciudad

JORGE GOLDEMBERG

La ciudad tal como la conocemos es uno de los hechos más viejos del hombre. Data del 4000 AC y apareció simultáneamente en China, India, principalmente en el Cuadrilátero Urbano Histórico, como hemos denominado al conglomerado Sumer, Elam, Susa, Fenicia, Anatolia, Israel y Egipto; también en Creta, México y Perú, en las mismas fechas.

La arquitectura es casi tan antigua como el hombre, anterior aun a la ciudad, tal es así que los más antiguos restos arqueológicos son construcciones y, a través de su estudio, se conocen las culturas y las sociedades del pasado remoto.

La arquitectura y la ciudad se han expandido intrínsecamente asociadas desde la fecha de su aparición hasta hoy, en un ritmo creciente, hasta llegar a constituir el hábitat humano donde mora el 85% de la población mundial. No obstante, continuamos ignorando ambos hechos reiteradamente. La arquitectura y la ciudad se desarrollaron con frecuencia enfrentándose; otras, asociadas en algunos breves momentos de gran inspiración y oportunidad social, como durante el Renacimiento; algunas más de la mano de un gran operador diferente como Le Corbusier. En algunos momentos y lugares han tenido un amplio éxito y han servido eficientemente a su fin. Pensamos, sin embargo, que siempre es posible engañar y trampear a estas viejas damas, casi tanto como pensamos en seducirlas.

Valoramos a los países por sus ciudades, viajamos generalmente de una ciudad a otra, más que entre países: New York quiere decir Estados Unidos; Londres, Inglaterra, etc. Hasta se habla de la "cultura de las ciudades" como un saber independiente del saber en general. Las ciudades se han convertido al presente, a partir de que la civilización informática nos ha



envuelto en sus trenzadas lianas, en una sucesión creciente de no-lugares y no-espacios (al decir de Augé).

Creíamos que los bancos podrían ser un no-lugar tradicional, porque dicen que el dinero no tiene olor, pero ahora, además de ser así la moda del diseño bancario, se extendió tal vez por la "cultura del dinero" (que sí existe) a todas las demás actividades. Ahora, la ciudad se ha transformado casi de inmediato, en la asepsia de un no-espacio; la calle, componente esencial del paisaje urbano, y los bares, el lugar donde se actúa y juega han pasado de la contaminación visual tan vilipendiada, a ser como un sanatorio sin textura ni forma. Hay muchos mensajes visuales, pero con pocos tenemos empatía, nos instan siempre a modelos inalcanzables e irreales.

Hasta se encontró la manera de concretar en no-lugar a la naturaleza y los espacios verdes. La arquitectura se ve tergiversada no obstante, deformada, imitada sin sentido, útil sólo para unos, sin importancia para otros; puede ser polémica, ampulosa, discursiva, formal, a la moda, banal, pero siempre es el arte edificatorio de la ciudad. Las reglas, más que las escritas, las profesionales o formales, urbanas y arquitectónicas, sólo existen allí donde se puedan transgredir o están puestas a propósito para ello.

Difícilmente exista una actividad cuya evolución sea más importante y engañosa y, a la vez, necesariamente vital; muy pocas cosas se le igualan en magnitud e importancia. Cuando nosotros estudiábamos, la ciudad era algo mágico, noble y enriquecedor: sus ejecutores eran héroes por antonomasia para nosotros. Después, cuando nos graduamos, algunos de nosotros nos convertimos en héroes también, premiados, halagados, y que me disculpen... vanidosos. O envidiados groseramente y atacados, ¿por qué él y no yo? Era la voz de orden.

Pero surgía otra cosa que no advertimos en medio del éxito: "nos la creíamos". En una estadía en Harvard, los estudiantes me preguntaron, más que por la arquitectura, cómo se hacía para "hacerse rico con la arquitectura" (sic).

No advertíamos que comenzaba, no la arquitectura, sino el éxito real como un fin, como profesión. Hoy, es una época más cruda que la de esos muchachos: la de los "rich and famous".

Empezando por el espectáculo, como síntesis de lo "divertido" (fun) y lo banal, ¿o es todo un espectáculo? En este país todavía existe la figura del "ídolo", quizás debido a ciertas carencias.

Los ídolos de la arquitectura son tantos como preferencias haya. Ídolos locales e internacionales, ídolos a imitar, cualquiera pueda ser el ídolo de mañana, pero no más héroes. Total, ídolo hoy, mañana olvidado, cambiando de uno al otro para tomar algo de su "mana" o carisma.

Todo rápido, fácil, simplificado, asequible y sencillo; más aun cuanto más se pueda parecer al Primer Mundo. A sabiendas que este es un tema muy cambiante, uno de los principales problemas sociales de hoy, la construcción del espacio urbano, a su vez, no ha

experimentado variantes entre ayer y hoy, pese a los ídolos, el Primer Mundo y el dinero. Tal vez porque en última instancia, la ciudad de hoy repite los viejos problemas o porque hay una desidia de trazado o por su historia, que sigue arrastrándose como un peso muerto. La calle rectilínea aparece como su símbolo en los casos más frecuentes, como una respuesta inevitable.

Citemos, por ejemplo, los concursos públicos a partir de los cuales se edificó el nuevo Berlín unificado. Algunos de ellos, como el de Spreebogen, la curva del Spree, el río de la ciudad, un espacio público de museos y plazas, que es muy significativo dentro de Berlín. Lo que finalmente se previó y ejecutó, es un amanzanamiento regular que arroja sobre el Spree las más cataclísmicas formas resultantes. Parecería incasable la forma de la manzana con la forma de arco de círculo del enorme lugar.

Se crea entonces una geometría subsidiaria, difícil, que aun en las intervenciones más grandiosas como ésta, lleva a los que intervienen a tratar cuidadosamente de escamotear los espacios (la solución que adoptamos cuando el tema no favorece nuestras ideas, allí donde las aplicamos).

Es común que todos tropecemos con una solución eventual, "*de catálogo*", allí donde se impone otra más creativa por, obviamente, no prestar más atención al lugar.

Esto sucede en nuestra ciudad a cada paso, cuando la trama del damero urbano, cambia ligeramente de eje y se producen amanzanamientos "*muy irregulares*": aquellos resultan en el único alivio de esas manzanas, que la poetisa Alfonsina Storni calificó de "*cuadradas, cuadradas, cuadradas, se me cae una lágrima cuadrada*". Por eso trato de proponer un diseño adaptativo que sin tantos presupuestos, supere estas formas. Esto tiene una razón de peso, anterior al problema en sí.

No siempre las investigaciones urbanas han acompañado a los cambios de la arquitectura o sus estilos.

En el Renacimiento y en el Barroco, pudo darse una renovación urbana muy bien ejemplificada en Roma, y algunos planes de urbanización como los de Neumann en la Alemania del siglo XVII.

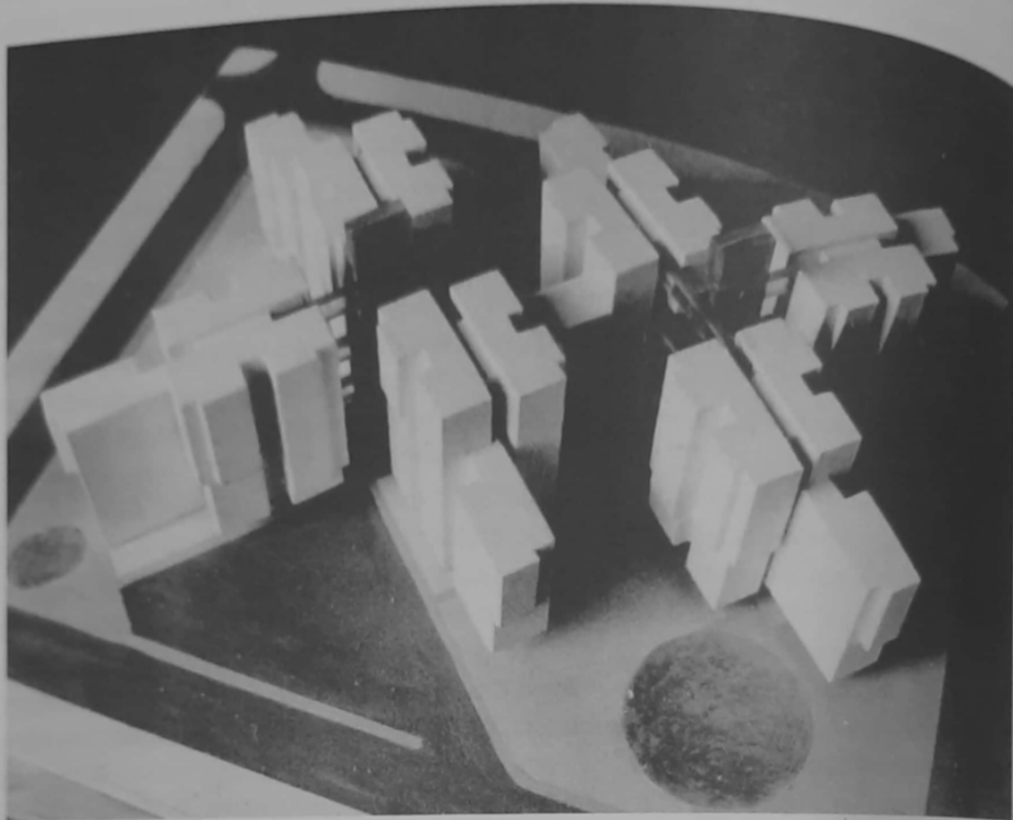
En el siglo XIX el experimentalismo se limitó a proporcionar teoría, porque al ser cada vez más compleja la práctica del urbanismo, se produce un fuerte antagonismo con la arquitectura que se incrementará en el siglo XX, hasta transitar arquitectura y urbanismo por caminos de práctica completamente divergentes, especialmente durante el período de la Guerra Fría (1955-1990).

Al terminar este siglo nos es posible tomar perspectiva, verificándose el antagonismo ciudad-arquitectura, como creciente. Todo intento de definición en la práctica choca con la especulación, usos sociales y ansiedades capitalistas que, salvo brillantes excepciones consideradas ejemplares, marcan como un compás de espera forzado.

Las grandes crisis de las últimas tres guerras mundiales (I, II, y Fría) dejan para después una solución reclamada por una resolución previa de definición social, que hoy no parece viable.



Comprobamos ahora que el trazado de nuestras ciudades, a medida que los conocimientos históricos se profundizan, no han variado de Ur a nosotros.



Estudio de manzana, Arq. Jorge Goldemberg

En Argentina, un mismo trazado de manzanas, es todo lo que define a la ciudad y la “personaliza”. El trazado de manzanas similares, como el adusto de la cuadrícula colonial española, el mismo de las Ordenanzas de 1572, cubre todavía algunas ciudades de Latinoamérica, en particular a Buenos Aires, única mundial por su gran tamaño, resuelta toda en cuadrícula.

Lo caracterizó en la historia, suficientemente, la alineación urbana, el perfil de calles que necesariamente debió ser reglamentado a priori para existir, con un gran control municipal. Así produjo en otro tiempo, ciudades como Roma, París, San Petersburgo o Berlín, ciudades especialmente expandidas en la era barroca, que son singularmente bellas y patrón espontáneo de arquitectura. Se caracterizan principalmente, por el urbanismo de “paredes”, de continuidades que cierran las perspectivas llevándolas hacia puntos de interés o a crearlos: se abren sólo en lugares públicos: plazas de reunión, parques y monumentos. Esto siguió sin cambios y “oficializado” en las eras y estilos posteriores incluyendo el Estilo Moderno.

A la alineación le falta profundidad, es como un paisaje dieciochesco, con múltiples planos en una de las direcciones del espacio. Se presenta más frecuentemente por su naturaleza y su geometría, como bidireccional y bidimensional, obtura la profundidad del paisaje, forzosamente lo limita. Es como una sucesión de escenografías teatrales.

Henri Ciriani ha producido en los últimos años, muchas obras de carácter eminentemente urbano, es un experto, práctico en el tema. Es uno de los primeros en abordar el problema, poniéndolo en órbita, tal vez casual pero no menos acertado, al proponer una solución tridimensional del espacio urbano actual. En realidad, no propone un nuevo trazado, limitándose a tomar predios que están dentro de un trazado preexistente, pero elabora una arquitectura urbana de naturaleza nueva, que trasciende los límites naturales de la misma y se constituye, por oposición a lo que decíamos antes, en un lugar calificado, al mismo tiempo un lugar fuertemente caracterizado, o bien, a la inversa de los no-lugares, un "no no-lugar".

Superando la estructura emergente de la alineación urbana, elabora con la totalidad del "aire" del predio (generalmente una o dos manzanas), penetra libre y visualmente hacia el interior de la manzana, cuya alineación se esfuma, sin mantener ninguna alineación obligada y cambiando en cualquier punto del espacio. Hace una arquitectura morfológicamente de brazos y puentes. Son para decirlo brevemente, como monumentos autónomos en edificios fuertemente funcionales como una universidad o vivienda u oficinas.



Estudio de bloque. Arq. E. Ciriani. 1990.



Le Corbusier "*liberó*" el suelo para fines sociales: muchos arquitectos liberan el espacio pero sin referencia sistemática a la ciudad. Ciriani abre esa posibilidad. Una arquitectura "*a la Ciriani*" repetida urbanamente, representa tal vez por primera vez, una vía posible de construcción de la misma. Se puede pensar como consecuencia inmediata, que el trazado viario ya no necesita cruzarse por el suelo, en ángulo recto o similar, contorneando la manzana, sino que la atraviesa determinando múltiples direcciones, no necesariamente encuadradas en una sola geometría.

Esto, ya había sido previsto en múltiples proyectos de fantaciencia de los años 30, pero manteniendo las alineaciones urbanas y rigurosamente el amanzanado, como si fuera una "*novedad*". Este simple dato espacial altera totalmente el esquema de una ciudad que se evade de la grilla y se acerca al espacio virtual no escenográfico. Sea o no Ciriani el que logre esto, es evidente que estamos en el borde de otro lenguaje completamente renovado de la ciudad, el cual permite integrar mucho más su planta física a los complejos problemas sociales que la informan.

Antes, la ciudad se podía resumir en la palabra anomia, usada por primera vez por E. Durkheim en 1906, una voluntad de anonimato urbano en lo personal, manifestado también como lo muestra Augé en el espacio habitable. Un espacio social y también físico-anónimo. La rotura de esto, el cese de la anomia, tiene que ser el resultado simultáneo de liberar el área donde se desarrollan las actividades, liberarlo por la espacialidad y al mismo tiempo construir una red de relaciones intrínsecas a los objetos, caracterizándolos fuertemente a fin de que se refieran a la interioridad de personajes concretos en vez de la anomia generalizada del espacio y el dinero, que es el máximo común divisor de la nada.