

Tipo de documento: Tesis de maestría



Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad

En los intersticios de las cosas

*Una aproximación a las galerías
comerciales de Buenos Aires (1945-1980)*

Autoría: Piana, Ramiro P. A.

Fecha: 2022

¿Cómo citar este trabajo?

Piana, R. (2022) "En los intersticios de las cosas
Una aproximación a las galerías comerciales de Buenos Aires (1945-
1980)". [Tesis de maestría. Universidad Torcuato Di Tella].
Repositorio Digital Universidad Torcuato Di Tella
<https://repositorio.utdt.edu/handle/20.500.13098/13159>

El presente documento se encuentra alojado en el Repositorio
Digital de la Universidad Torcuato Di Tella bajo una licencia Creative
Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0
Internacional.

Dirección: <https://repositorio.utdt.edu>

En los intersticios de las cosas
Una aproximación a las galerías comerciales de Buenos Aires
(1945-1980)

UNIVERSIDAD TORCUATO DI TELLA

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos
Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad

En los intersticios de las cosas
Una aproximación a las galerías comerciales de Buenos Aires
(1945-1980)

Ramiro P. A. Piana
Directora: Ana María Rigotti

Septiembre de 2022

Universidad Torcuato Di Tella

Rector: Juan José Cruces

Vicerrector: Juan Gabriel Tokatlian

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos

Decano: Marcelo Faiden

Carrera de Arquitectura

Director: Ricardo Fernández Rojas

Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad

Director: Julián Varas

Programa en Arquitectura y Tecnología

Coordinador: Francisco Cadau

Programa en Arquitectura del Paisaje

Coordinador: Juan Pablo Porta

Programa en Preservación y Conservación del Patrimonio

Coordinador: Fabio Grementieri

Maestría en Economía Urbana (c/Escuela de Gobierno)

Directora: Cynthia Goytia

Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea

Coordinador: Javier Agustín Rojas

Abstract

Los pasajes cubiertos y las galerías comerciales persisten en los imaginarios urbanos como espacios paradigmáticos de la cultura moderna. Pero si bien los pasajes decimonónicos recibieron particular atención dentro de diversos ámbitos académicos durante las últimas décadas, el interés por las galerías comerciales construidas en diversas ciudades latinoamericanas desde 1930 ha sido menor. En países como Argentina, los arquitectos modernos que proyectaron estas nuevas galerías debieron responder a las transformaciones del mercado inmobiliario (asociadas al nuevo régimen de propiedad horizontal) y a los requerimientos de los nuevos programas de la sociedad de consumo masivo, por lo que reinventaron el tipo mediante estrategias proyectuales que intentaron mercantilizar la experiencia de los paseantes. Las interpretaciones desde perspectivas arquitectónicas y urbanísticas, por su parte, han caracterizado a pasajes y galerías como parte de un proceso tipológico de adaptación de la calle comercial. Estos análisis reductivos se concentraron en su rol urbano como extensiones de las calles, desde valoraciones que destacaron su potencial para la conectividad y la movilidad peatonal. Como consecuencia de este sesgo, se ha pasado por alto la importancia que tuvieron los locales comerciales característicos de las galerías como corazón programático del tipo, así como el papel de las galerías como dispositivos que consolidaron una modalidad particular de *retail*, la cual estuvo a su vez vinculada con diversas prácticas de sociabilidad y construcción identitaria de mujeres, jóvenes y otros grupos sociales durante el período estudiado. Esta tesis propone considerar a las galerías como entornos distintivos y apropiados para ciertos programas de comercio, consumo y ocio, mediante los cuales posibilitaron relaciones o interacciones proxémicas específicas entre vendedores, compradores y mercancías, característica que ha sido mayormente ignorada o invisibilizada, a pesar de que en ella puede identificarse su principal aporte a la vida cotidiana de los principales centros urbanos de Argentina y otros países sudamericanos. Se estudia el caso de las galerías construidas e inauguradas en Buenos Aires desde la década de 1940, con el objetivo de analizar sus respuestas a los requerimientos mercantiles de propietarios y locatarios, su inserción dentro de los itinerarios cotidianos de los porteños, y su rol dentro de la extensa red de entidades materiales características de la sociedad de consumo masivo de mediados del siglo XX, que incluyó la publicidad, la ambientación de sus unidades comerciales y los programas de ocio y sociabilidad que incorporaron.

Palabras clave:

galerías comerciales, arquitectura comercial, cultura urbana, sociedad de consumo, proxémica, propiedad horizontal, Buenos Aires

Agradecimientos

La investigación que dio como resultado esta tesis encontró numerosos obstáculos debido a las circunstancias en las que se realizó. Por ese motivo debo agradecer a muchas personas sin las cuales su realización hubiera sido imposible. Primero debo empezar agradeciendo a mi directora, Ami Rigotti, por asumir esa responsabilidad, por su paciencia, y por hacer numerosas observaciones que fueron determinantes en la dirección que tomó la investigación.

Diversas temáticas que inspiraron esta tesis surgieron de la lectura, durante la cursada, del material bibliográfico diversas materias de la maestría, por lo que debo agradecer a su cuerpo docente. En particular debo destacar los comentarios críticos realizados por Julián Varas, Claudio Do Campo, Guillermo Jajamovich, Adriana Amante, Pablo Elinbaum y Ciro Najle durante el proceso de conformación del plan de tesis. Mis compañeros de cursada demostraron entusiasmo por mi objeto de estudio, lo que me confirmó mis sospechas acerca de la importancia de lo que estaba planteando, y también aportaron observaciones y sugerencias. Mi experiencia en la maestría, de gran interés en un sentido personal e intelectual, fue posible gracias a que fui elegido (por personal docente de la propia maestría y de la EAEU) como uno de los ganadores de la Beca Francisco Bullrich. Eso fue posible, a su vez, gracias a un trabajo que realicé para la materia Teoría y Crítica de la Arquitectura (dictada por Diego Noales), cuando cursé la carrera de arquitectura en la Universidad Nacional de Mar del Plata, casa de estudios que me permitió obtener mi título de grado y sentar las bases para esta etapa.

Los entrevistados me ofrecieron parte de su tiempo para permitirme comprender el período en el que decidí concentrarme. Jorge Aslan me brindó detalles acerca de la historia de Aslan y Ezcurra, estudio fundado por su padre José, el cual realizó numerosas galerías comerciales. Diana Dowek y Edgardo Giménez me contaron su experiencia dentro de la escena artística de la "Manzana Loca", el Instituto Di Tella, la Galería del Este y sus galerías de arte. Gaby Epstein, cofundador de la icónica disquería El Agujerito, en la Galería del Este, me permitió comprender su potencial para articular la vida social y cultural por fuera de lo estrictamente comercial, mientras que Alejandro Panagiotópulos me contó la historia de su amigo Mariano Carrera, quien inauguró un local también en esa misma galería.

Acceder a ciertas fuentes durante una pandemia fue posible gracias al personal de la biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos y del Centro de Documentación e Información del Ministerio de Economía. También agradezco al personal de las bibliotecas de la Di Tella y de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Durante la investigación se realizaron numerosos intentos de contactar o entrevistar a figuras importantes dentro de este relato, la mayor parte de los cuales no fueron exitosos. Por ese motivo, debo mencionar a aquellas personas que me brindaron datos, fotografías, contactos e indicios que contribuyeron con este proceso. Tal es el caso de Donna Guy, Natalia Milanesio, Laura Podalsky, Carlos Candia, Fernanda Heras (del Archivo Taller Heras Velasco), Claudio Erviti, Victoria Bonet, Gonzalo Fuzs, Jerónimo Bedel, Juan Fontana, Claudia Shmidt, Victoria Lescano, Ignacio Montaldo (LABDA-UNSAM), Horacio Abulafia, Nadia Petrone, Guillermo Kliczkowski, Rolly Epstein, Karina Kreth, Fernando García y Dante Bertini.

Le agradezco también a Anabella Speziale por sus consejos cuando comencé la maestría, a Nadia por llevarme a conocer las galerías de Flores y Caballito, y a Raúl por contarme su experiencia como locatario en la Galería 5ta Avenida. No puedo olvidarme de Desdémona, y tampoco de Olinda y de David Luis, quienes estuvieron presentes en esta tesis. Por último, debo agradecer a Máximo, y especialmente a Patricia, sin quien, en definitiva, nada de esto hubiera sido posible.

Índice

Abstract	i
Agradecimientos	ii
Introducción	1
Capítulo I. Mundos en miniatura	17
I.1. Los pasajes decimonónicos como antecedente	18
I.2. Transiciones	26
I.3. La galería comercial argentina de mediados del siglo XX	32
I.4. La especificidad de las galerías porteñas	51
Capítulo II. El paseo mercantilizado	57
II.1. Entre "buena arquitectura" y "buen negocio"	58
II.2. Una galería (no) es una calle	61
II.3. Movimientos modernos y "pequeñas confusiones"	68
II.4. El mural como ornamento moderno	82
Capítulo III. Una proxémica del comercio	89
III.1. Consumo y cercanía	90
III.2. Pasear, mirar, mirarse	97
III.3. "Un mundo inquieto y trashumante": el caso de la Galería del Este	105
Reflexiones finales	119
Bibliografía	123
Anexos	
Anexo 1. Datos de la construcción en la ciudad de Buenos Aires	135
Anexo 2. Galerías de Buenos Aires	136
Anexo 3. Línea de tiempo (galerías de Buenos Aires, 1945-1990)	144

Introducción

“Yo la carrera de arquitectura la dejé por un problema de escalas. O sea, ¿cómo la ves? Ir a estudiar cómo hacer edificios y ciudades, llegar a la galería y pensar en cómo decorar una vidriera, en cómo resolver el espacio del probador, es un problema de escalas”.¹

Con estas palabras, el protagonista de *El abrazo partido*, película dirigida por Daniel Burman, explica a un amigo su decisión de abandonar sus estudios y continuar trabajando en la lencería de su madre, ubicada en una de las numerosas galerías comerciales del barrio porteño del Once. Al representar la situación experimentada por las clases medias argentinas luego de la crisis económica del 2001, la película sugiere la existencia de una dimensión nostálgica detrás del “problema de escalas” al que está haciendo referencia.

Como disciplina, la arquitectura ha privilegiado grandes relatos acerca de su papel en la ciudad, su status cultural como disciplina artística y su capacidad para representar tanto la realidad social como las ideologías que la rigen. Como consecuencia, sus preocupaciones disciplinares han tendido a posicionarse por encima de las realidades supuestamente banales de sus usuarios, e incluso de la práctica profesional cotidiana. En paralelo, las tipologías comerciales, incluyendo los pasajes y las galerías, han constituido un fenómeno de gran interés y fascinación para la cultura moderna, convirtiéndose en artefactos culturales con una fuerte carga simbólica, tal como se evidenció en numerosas obras literarias y en diversos debates académicos. Un ejemplo de ello es el interés que despertó el *Passagen-Werk* de Walter Benjamin, que convirtió a los pasajes decimonónicos parisinos en un objeto de estudio que revela las aspiraciones de la modernidad y contiene los fundamentos de su cultura urbana.²

Sin embargo, las galerías comerciales construidas en Argentina y otros países sudamericanos hacia mediados del siglo XX no recibieron una atención proporcional a su impacto en la vida urbana, ya sea dentro de la disciplina arquitectónica como en investigaciones académicas. Mientras que, en los últimos años, cierto culto al pasado resultó en creciente interés y nostalgia por los pasajes cubiertos decimonónicos, el modelo de galería comercial difundido en las ciudades argentinas entre las décadas de 1940 y 1980 no ha sido estudiado en profundidad. Y aunque en las últimas décadas es posible identificar un creciente interés de los arquitectos por este programa, las lecturas predominantes rara vez abarcaron la complejidad del problema, limitándose a esporádicos comentarios acerca de su impacto en la modernización del tejido y el paisaje urbano. Sus implicancias como fenómeno comercial y social en la vida cotidiana, vinculadas con nuevas modalidades de *retail* características de la sociedad de consumo masivo de la segunda posguerra, fueron mayormente ignoradas en favor de un discurso a escala ciudad.

Si bien la historiografía considera que, a nivel global, el modelo decimonónico de pasaje cubierto fue

1. *El abrazo partido*, dirigida por Daniel Burman (2003; Buenos Aires: BD Cine, 2004).

2. Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1999).

abandonado como modalidad hacia principios del siglo XX, Argentina fue uno de los pocos países en los que se continuaron construyendo algunos ejemplos hasta la década de 1930. Precisamente durante esa misma década, una reinención del tipo, que usualmente adoptó el nombre de galería, comenzó a difundirse por las principales ciudades de Argentina y otros países latinoamericanos como Chile, Brasil o Uruguay. Estas nuevas galerías fueron realizadas siguiendo concepciones vinculadas con el emergente ideario de la arquitectura moderna. La reconversión de la inconclusa tienda Bon Marché en Galerías Pacífico a mediados de la década de 1940 representó un hito que anticipó la aparición de numerosos ejemplos en los principales centros urbanos del país que, como consecuencia indirecta de la aprobación de la Ley de Propiedad Horizontal de 1948, formaron parte de numerosos emprendimientos inmobiliarios cuyos programas mixtos también solían incluir viviendas y oficinas.

La investigación se enfoca en este tramo dentro del desarrollo tipológico de la galería comercial en Argentina, más específicamente en aquellas construidas e inauguradas en la ciudad de Buenos Aires entre 1945 y 1980, cuyo período de mayor relevancia y éxito como modelo comercial se produjo desde mediados de la década de 1960 hasta fines de la década siguiente. Desde entonces, la modalidad comenzó a perder relevancia como modelo de emprendimiento inmobiliario y comercial, en paralelo al surgimiento de una nueva versión a cielo abierto que atrajo particular atención en el mundo de la arquitectura durante la década de 1980. La reconversión de Galerías Pacífico en shopping mall a principios de la década de 1990 puede considerarse el final simbólico de la era de las galerías, si bien existieron algunos desarrollos posteriores.

En la sociedad de consumo masivo del siglo XX, la importancia de las nuevas galerías trascendió su función comercial, tal como había sucedido con los pasajes europeos durante el siglo anterior. Su status cultural fue plasmado por una serie de autores desde perspectivas diversas que pueden ser comparadas con la del *flâneur* benjaminiano o con los relatos de viajes. Algunas lecturas reforzaron cierto imaginario que vinculó a pasajes y galerías con una ciudad paralela o con una alternativa heterotópica a la ciudad visible, en la que se materializaban deseos en cierto entorno espacial que, al mismo tiempo, parecía ocultar aquellas actividades que la sociedad burguesa oficial no podía manifestar públicamente.³

Buenos Aires, en su papel de capital cultural y principal metrópolis del país, fue el escenario que más registros dejó de este proceso. En su cuento “El otro cielo”, Julio Cortázar asoció al Pasaje Güemes con cierto estilo de vida bohemio. Al acceder al pasaje de la calle Florida, su protagonista escapaba a su cotidianeidad burguesa, ya que una superposición espacial y temporal le permitía transportarse al Pasaje Vivienne y al París decimonónico.⁴ El escritor español Guillermo de Torre describió a las galerías porteñas como escenarios de “misterios” urbanos que en las grandes ciudades suelen estar presentes “en los intersticios de las cosas”.⁵ Para De Torre, ejemplos como Galerías Pacífico y Galerías Santa Fe podían ser comparados con los pasajes europeos, describiéndolos como “remansos poéticos” o refugios que permiten “huir de la ciudad sin salir de ella”, sugiriendo que “abren puertas imprevistas a la imaginación aprisionada”, en contraste con las calles, a las que consideró “demasiado abiertas, ruidosas y amenazantes”.⁶

3. Siegfried Kracauer, “Farewell to the Linden Arcade”, en *The Mass Ornament: Weimar Essays* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 337-342.

4. Julio Cortázar, “El otro cielo”, en *Todos los fuegos el fuego* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968).

5. Guillermo de Torre, *Claves de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1968), 142.

6. *Ibid.*, 143.

Las galerías comerciales porteñas construidas hacia mediados del siglo XX integraron los zócalos comerciales continuos de calles como Florida o avenidas como Santa Fe, Corrientes o Cabildo, insertándose dentro de los itinerarios cotidianos de los porteños como espacios de sociabilidad, ocio y consumo, tal como fue registrado en diversos testimonios.⁷ Sus vidrieras y boutiques tuvieron particular impacto en el paisaje urbano para una sociedad porteña preocupada por la moda y la vestimenta. En una descripción comparable con la fantasmagoría benjaminiana de la mercancía, Florencio Escardó hizo referencia a la importancia de las vidrieras de locales comerciales, galerías y boutiques, conformando un “continuado diorama del paisaje urbano” que ofrecía las mismas mercancías que los paseantes llevaban sobre sus cuerpos y utilizaban a diario, las cuales expresaban tendencias efímeras en permanente cambio.⁸

Un breve texto de Ramón Gómez de la Serna publicado en 1948, en un número de *Revista de Arquitectura* dedicado a Galerías Pacífico, es de particular interés para comprender el vínculo entre las galerías comerciales de mediados del siglo XX y los pasajes decimonónicos, que fueron recurrentemente descritos en términos similares. Asumiendo su rol como *flâneur* que recorre las galerías como “detective de las almas colectivas”, el escritor español las caracterizó mediante expresiones como “gruta iluminada”, “retiro del mundo en medio del mundo” o “museo del lujo y la bagatela”, y consideró que la intervención había logrado “lo más difícil de lograr que es el laberinto, mejor dicho el laberintismo”.⁹

Las nuevas galerías ofrecieron un microclima que articuló la interacción entre paseantes, arquitectura, artes plásticas, mercancías y diseño, además de incorporar espacios de encuentro social y permitir el ritual de “ver y ser visto” característico de las ciudades modernas. Al hacerlo, conformaron un modelo de *retail* propio asociado con un período específico de la sociedad de consumo. Sus negocios ofrecieron productos que sugerían moda, novedad, lujo y modernidad a un público (principalmente femenino) de clase media, al tiempo que su arquitectura, como hecho estético y sensorial, contribuía ofreciendo una imagen de novedad y progreso.

La publicidad y los medios de comunicación las insertaron en otro tipo de *flânerie* que no involucraba el movimiento físico a través del espacio público sino la contemplación de imágenes vinculadas con nuevas tendencias en materia de vestimenta, decoración, diseño y vida social. Las revistas femeninas, de decoración y de actualidad o interés general contribuyeron a consolidar ciertas pautas en materia de domesticidad, roles de género, ocio y vida cultural, y con ese fin daban a conocer las mercancías necesarias para que su público pudiera formar parte del estilo de vida que promovían en sus páginas. Este fenómeno reflejó la creciente mediación de la vida cotidiana por parte de las mercancías, que al convertirse en imágenes expresaron y legitimaron la ideología de la nueva sociedad de masas y sus imaginarios en materia de domesticidad, belleza y roles de género.

En la actualidad, las galerías no son percibidas como continuidad de la calle sino como interiores de uso público (aunque de propiedad privada), en relativa obsolescencia e, incluso, desuso. Las características del régimen de propiedad horizontal dificultan su reemplazo por nuevas alternativas, y su imagen de degradación edilicia y relativo abandono, al igual que su cantidad de locales desocupados, las han convertido (quizás erróneamente) en un símbolo de decadencia económica y cultural. La nostalgia por un pasado perdido de relativo esplendor es frecuentemente acompañada por cierta ansiedad con respecto a la ciudad contemporánea, percibida como hostil y alienante. El

7. Véase por ejemplo Abelardo Arias, *Intensión de Buenos Aires* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974).

8. Florencio Escardó, *Nueva geografía de Buenos Aires* (Buenos Aires: Américal, 1971), 111-113.

9. Ramón Gómez de la Serna, “El alma de las galerías”, en *Revista de Arquitectura*, núm. 325 (1948), 12.

resultado es cierta mitificación que dificulta comprender la complejidad de los fenómenos que explican su desarrollo histórico.

Para Benjamin, los pasajes representaban fósiles de un período fundacional de la modernidad, y los discursos en torno a las galerías estudiadas frecuentemente proponen una caracterización similar. Sin embargo, la obsolescencia de pasajes y galerías es relativa, ya que, como artefactos contruidos, continúan ofreciendo espacios urbanos de singular atractivo, aptos para promover cierto tipo de intercambio social, comercial y cultural. Las observaciones de Antoine Picon acerca de la ansiedad que produce el paisaje obsoleto de la ciudad y la técnica moderna pueden aplicarse a las galerías.¹⁰ Las ruinas sugieren, para Picon, el potencial de cierta experiencia de reencantamiento. Fue precisamente el impacto psicogeográfico de esa experiencia lo que impulsó esta investigación, al igual que una serie de textos que, siguiendo a autores como Benjamin, reconsideran la ciudad moderna desde la perspectiva del caminante, el movimiento y ciertas experiencias sensoriales de una cultura urbana fuertemente (pero no exclusivamente) visual.¹¹ La imagen de la modernidad presentada por Marshall Berman sugiere que el cambio permanente es un aspecto fundamental de la experiencia moderna.¹² El comercio, con su énfasis en la novedad, tuvo un papel fundamental en este proceso.

Las aproximaciones simbólicas al universo de los pasajes y las galerías no logran describir adecuadamente la realidad material concreta que explica su importancia histórica. En el caso de la arquitectura, el anhelo de autonomía disciplinar usualmente ha dejado de lado las experiencias de la vida cotidiana en la ciudad en favor de un énfasis en representaciones vinculadas con la concepción y la intencionalidad del proyecto. Estas perspectivas resultan en valoraciones de la galería que destacan su carácter como espacio público y su potencial aporte para la circulación o la movilidad, por lo que tienden a interpretar a la galería como calle. Incluso al analizar la relación entre la evolución histórica de la tipología arquitectónica y los programas comerciales, ha existido cierta dificultad para aproximarse a la interacción entre arquitectura y comercio, y para considerar las implicancias de sus dimensiones táctiles o corpóreas.

La investigación cuestiona estos relatos y considera a las galerías como artefactos complejos en los cuales, durante cierto período histórico, convergieron numerosos factores que articularon una red de entidades, lo que posibilita desafiar las representaciones estáticas que de ellas ha construido la disciplina arquitectónica.¹³ Las galerías vincularon individuos, objetos y arquitectura, entidades cuya interrelación explica su inicial éxito y su eventual obsolescencia. En ellas, los paseantes se involucraron en una experiencia de inmersión en la sociedad de consumo, entrando en contacto directo con la mercancía, con los vendedores y con otros (potenciales) compradores. En un período de cambios sociales y culturales mediados por la mercancía, algunos sectores de la sociedad (especialmente mujeres, jóvenes y artistas) encontraron en ellas espacios únicos y especiales de intercambio y construcción de identidad.

En una ciudad crecientemente caracterizada por un estilo de vida anónimo y por entornos

10. Antoine Picon, "Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust", en *Grey Room*, núm. 1 (09/2000), 64–83.

11. Ejemplos incluyen Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film* (Nueva York/Londres: Verso, 2018); Susan Buck-Morss, "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", en *New German Critique*, núm. 39 (1986), 99-140; Francesco Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002); Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking* (Penguin Books, 2001).

12. Marshall Berman, *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity* (Nueva York: Penguin Books, 1988).

13. Bruno Latour y Alena Yaneva, "Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture", en Geiser Reto, ed., *Explorations in Architecture* (Basilea: Birkhäuser, 2008), 80-89.

domésticos de dimensiones reducidas (como los departamentos de propiedad horizontal), las galerías respondieron a una necesidad de espacios adecuados para el ocio y el contacto social. Su arquitectura y su ubicación dentro de la ciudad contribuyeron a determinar su devenir. Pero también deben considerarse factores tales como la búsqueda de rentabilidad económica de sus propietarios, la conformación de subculturas con prácticas urbanas propias y, especialmente, la consolidación de nuevas prácticas comerciales vinculadas con la boutique como modelo de negocio, los medios de comunicación y las cambiantes tendencias en materia de moda y diseño.

Aunque los arquitectos también han demostrado interés por las galerías como fenómeno, sus discursos minimizaron e incluso invisibilizaron su función comercial. Los programas comerciales han presentado un desafío para la arquitectura, cuyo esfuerzo por salvaguardar cierto status cultural y artístico entró en conflicto con factores como el menor prestigio de su carácter mercantil o la importancia que tuvieron recursos no permanentes en las modalidades de *retail*, los cuales fueron desplazados a la categoría de decoración o diseño de mobiliario. Las galerías argentinas fueron resultado de dos fenómenos que la arquitectura ha evitado afrontar: el comercio y la especulación inmobiliaria. Como consecuencia, el accionar profesional de los arquitectos, sus reflexiones ideológicas y sus conceptualizaciones académicas prefirieron legitimar sus aproximaciones al tipo mediante perspectivas urbanísticas que las circunscribieron a su posible rol complementario en las redes circulatorias de la ciudad.

Por ese motivo, los estudios tipológicos usualmente se basaron en la morfología urbana o en valoraciones de su carácter como espacio público. Estos análisis partieron de la premisa de que pasajes y galerías formaron parte de un proceso que convirtió al tipo urbano calle en nuevos tipos arquitectónicos destinados al comercio. Esta evolución habría culminado en la adopción del shopping mall de origen estadounidense, pero a diferencia de estos, los pasajes y las galerías fueron entendidos como una parte integral de la trama urbana o como una extensión de la calle. El recurrente uso de conceptos como “red conectiva”, “trama paralela” o “malla urbana” sugiere intentos de identificar en ellas la emergencia de sistemas circulatorios peatonales paralelos a los del trazado predominante. De esta forma, se buscó destacar su potencial conectivo, producto de una perforación de la masa edilicia, operación cuyo aparente objetivo habría sido potenciar la porosidad o permeabilidad del entorno urbano.

Así es como la galería ha sido recurrentemente definida como calle interior peatonal y cubierta, solución particularmente adecuada para potenciar la rentabilidad de los lotes céntricos existentes en las ciudades latinoamericanas planificadas según el damero colonial, usualmente angostos y profundos como consecuencia de la subdivisión parcelaria de sus manzanas. Las galerías han tendido así a ser identificadas como un mero mecanismo de transformación o modernización del tejido urbano. Del mismo modo en que la edificación en altura ha sido considerada un recurso de densificación en vertical de las áreas centrales, la galería habría hecho lo propio en sentido horizontal, revalorizando el centro de manzana e integrándolo al espacio público. Esta cualidad permitió que la galería fuera valorada positivamente por su potencial para enriquecer el corazón de la ciudad y reforzar la centralidad, recurriéndose en ocasiones a la metáfora lúdica del laberinto, de aparente correspondencia con la complejidad de la vida en las grandes ciudades.

Aunque el enfoque propuesto a lo largo de esta tesis no ignora el potencial de estos interiores urbanos como mecanismo de movilidad peatonal, es necesario cuestionar aquellas interpretaciones recurrentes de las galerías como perforaciones dentro de volúmenes llenos pertenecientes a una esfera privada. Se trata de una operación discursiva que invisibiliza sus locales, convirtiéndolos en un mero *poché* y caracterizando al tipo apenas como un corredor destinado a la circulación, lo que

dificulta comprender su importancia como dispositivo espacial destinado a una modalidad específica de *retail*. Y si bien esta perspectiva inspiró las estrategias adoptadas por sus proyectistas, también ocultó, paradójicamente, aquellos mecanismos arquitectónicos que desarrollaron no sólo como respuesta a las demandas del programa, sino también para *diferenciarlas* de su entorno urbano y ofrecer una experiencia alternativa, las cuales serán rescatadas a lo largo de este trabajo.

La interpretación de la galería como calle sugiere cierta idealización del espacio público como democrático o inclusivo, a pesar de las desigualdades y restricciones que experimentan distintos grupos sociales al utilizarlos, y de que, al ser las galerías propiedad privada, su uso público estuvo subordinado a los intereses de sus propietarios y locatarios. Excepto por ocasionales menciones nostálgicas a aquellas galerías que obtuvieron particular notoriedad, el potencial del tipo como punto de encuentro o espacio de sociabilidad fue mayormente ignorado. Es verdad que, ocasionalmente, se hace mención a cierto ritual de “ver y ser visto” característico de la metrópolis moderna, el cual puede ser vinculado con el imaginario del *flâneur*. Sin embargo, en la consideración de estas formas de comunicación no verbal permitidas por las galerías como espacios públicos y escenarios de la vida social, poca atención se ha prestado al rol que tuvo en este fenómeno un tipo muy singular de intercambio comercial basado en características espaciales y de escala específicas, con implicancias proxémicas.

Al ignorar estas prácticas de consumo que permitieron las galerías, su realidad material fue subordinada a los grandes relatos urbanísticos, o a la perspectiva (predominantemente visual) de un hipotético *flâneur*-urbanista que se desplaza por sus corredores a modo de paseante contemplativo y solitario. Los pocos análisis tipológicos encontrados en diversas fuentes proponen lecturas parciales que, si bien contribuyen a la comprensión de su importancia como sistema a escala urbana, no muestran interés por profundizar el análisis de sus rasgos específicos como dispositivo espacial en su escala específica. En particular, el local comercial característico de las galerías parece haber sido una entidad de poca importancia para los arquitectos. Y aunque las revistas de arquitectura del medio local dieron a conocer numerosos ejemplos de ambientación de negocios ubicados hacia la calle, no sucedió lo mismo con aquellos ubicados dentro de galerías, en correspondencia con la escasa atención que la disciplina otorgó a cuestiones como la decoración de interiores o la importancia del equipamiento fijo en la definición del espacio. Esta indiferencia se extiende a otros tipos arquitectónicos destinados a programas comerciales en Argentina. El *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, por ejemplo, dedica una entrada a los shopping centers, pero ninguna a pasajes o galerías, a pesar de que otras entradas mencionan ejemplos canónicos como el Pasaje Barolo o las galerías realizadas por Aslan y Ezcurra, Mario Roberto Álvarez o Antonio Bonet.¹⁴

En contraste, los pasajes cubiertos decimonónicos han atraído considerable atención a escala global desde diversas perspectivas. El primer estudio de los pasajes desde un punto de vista arquitectónico fue realizado en la década de 1970 por Johann Geist,¹⁵ inspirando numerosos análisis posteriores.¹⁶ Aunque Geist brindó amplios detalles acerca de su impacto cultural, su interés por el pasaje fue consecuencia de su actividad como arquitecto. La publicación de la totalidad del *Passagen-Werk* de Walter Benjamin pocos años más tarde introdujo numerosas temáticas en los estudios y debates

14. Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata, eds., *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: Estilos Obras Biografías Instituciones Ciudades* (Buenos Aires: Clarín Arquitectura, 2004).

15. Johann F. Geist, *Arcades: The History of a Building Type* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989).

16. Véase por ejemplo Margaret MacKeith, “History and Conservation of Shopping Arcades” (tesis doctoral, Heriot-Watt University, 1983).

sobre la cultura urbana moderna.¹⁷ Para Benjamin, los pasajes del París decimonónico simbolizaron las aspiraciones e imágenes ideales de la modernidad y de la sociedad burguesa, al vincular desarrollos tecnológicos, cambios en la sociabilidad y nuevas prácticas de comercio y consumo resultantes de la Revolución Industrial, convirtiéndose en escenario de la fantasmagoría producto de la mercantilización capitalista.

Numerosos relatos citados por Benjamin y Geist demuestran la importancia de los pasajes para la vida pública de las grandes ciudades, resultando en caracterizaciones que los consideran como espacios heterotópicos que se diferencian de la calle, pero también, en ocasiones, como su continuación. Benjamin señaló el carácter ambiguo de los pasajes, percibidos simultáneamente como calle y como interior,¹⁸ mientras que Geist sugirió que podían ser interpretados como calles, como edificios o como sucesores de las arcadas o columnatas tradicionales.¹⁹ Efectivamente, las cualidades espaciales del tipo pasaje o galería sugieren esta ambigüedad, en particular debido al carácter distintivo de su espacio destinado a la circulación, el cual puede ser interpretado como público o privado, exterior o interior, legible o laberíntico, espacio liminal o paseo con atractivo propio, una extensión de la vía pública o un oasis capaz de crear un microclima diferente al de su entorno.

En el caso de las galerías existentes en las ciudades del Cono Sur, sin embargo, los arquitectos priorizaron una interpretación que tendió a reducirlas a mecanismos genéricos de movilidad, y aunque ocasionalmente citaron a Benjamin y Geist, rara vez profundizaron (como sí lo hicieron esos autores) en su carácter de enclave alternativo a la calle, limitándose a transferir conceptos de experiencias europeas (como el *flâneur*) a otras circunstancias espaciales y culturales. Esta tesis, en cambio, propone considerar a la galería sudamericana como un caso que cobró autonomía con respecto al antecedente del pasaje europeo, tanto desde sus recursos arquitectónicos como en cuanto a sus implicancias sociales, con diferencias notables entre distintos países e incluso entre ciudades. Las galerías construidas desde 1930 en ciudades como Buenos Aires ofrecieron nuevos entornos de carácter público pero pertenecientes a la esfera privada, con rasgos singulares y específicos, diferenciándose tanto de las calles y las plazas como de otros espacios de intercambio comercial, a los que complementaron mediante una nueva escala y un nuevo sistema de *retail*.

El modelo de pasaje europeo fue introducido en diversas ciudades argentinas mediante ejemplos de carácter monumental como el Palacio Barolo y el Pasaje Güemes, obras que despertaron considerable atracción debido a sus programas mixtos y a sus ambientes interiores, los cuales ofrecían una experiencia sensorial diferente a aquella de la calle comercial. La emergencia de la arquitectura moderna coincidió temporalmente con una reinención del tipo que comenzó a gestarse durante las décadas de 1930 y 1940, difundándose a gran escala tras la aprobación, en 1948, de la Ley de Propiedad Horizontal. Es necesario considerar, sin embargo, que la tendencia a atribuir su proliferación en ciudades sudamericanas a marcos legales o normativos tiende a descuidar una tradición más extensa de tipos edilicios destinados a funcionar como nexos entre paseo ocioso y consumo, la cual incluyó recovas, ramblas y locales con *arcading*.

Paradójicamente, el fenómeno recién comenzó a ser analizado y valorado por los arquitectos al

17. Benjamin escribió el material que conforma el *Passagen-Werk* entre 1927 y 1940, y aunque algunos fragmentos ya habían sido publicados anteriormente, al igual que otras obras suyas sobre el París del siglo XIX, la totalidad de la obra fue publicada en 1982 y su primera traducción al inglés en 1999. Al escribir su estudio sobre los pasajes, Geist sólo pudo mencionar el material de Benjamin que ya había sido publicado.

18. "Utter ambiguity of the arcades: street and house". Benjamin, *The Arcades Project*, 861.

19. Geist, *Arcades*, xii.

mismo tiempo que entraba en su ocaso. Las revistas del medio arquitectónico local publicaron ejemplos de galerías con mayor frecuencia a partir de 1970, en el marco de números dedicados a programas comerciales, precisamente cuando sus proyectistas intentaban otorgarles mayor apertura y continuidad con el exterior, tendencia que originó un nuevo subtipo a cielo abierto. Entre fines de la década de 1970 y principios de la década de 1990 estas revistas publicaron, a su vez, una serie de análisis tipológicos y valoraciones críticas de las galerías. Autores como Carlos Viarengi o Marina Waisman comentaron la proliferación de galerías en las décadas precedentes, considerando sus implicancias para la vida urbana o destacando su potencial para enriquecerla mediante su arquitectura.²⁰ El caso de la ciudad de Córdoba despertó interés tanto por sus cualidades arquitectónicas como por haber originado una trama conectiva, como consecuencia de un proceso de renovación y revalorización de su centro histórico.²¹ Un análisis derivado del caso cordobés las insertó dentro de un proceso histórico cuyo origen se remontaba al mercado y que culminaba en la galería como reinterpretación de la calle comercial.²²

La experiencia porteña fue analizada por Marina Aguerre y María Laura Fernández Landoni en una investigación que, desde una perspectiva inspirada por Ramón Gutiérrez, las interpreta como una transculturación tipológica del pasaje procedente de las metrópolis europeas (consecuencia de cierto desprecio hacia las raíces hispanas heredadas del período colonial), que en el proceso fue adaptado, reinventado y asimilado.²³ Aunque identifican la deriva del modelo europeo hacia una galería “modernista” o “racionalista”, su discurso privilegia la aceptación cultural del tipo por parte de los porteños y menosprecia el aporte relativamente autónomo de su desarrollo tipológico latinoamericano, producto de estudios que se especializaron en la modalidad y experimentaron con recursos innovadores. Siguiendo las concepciones urbanas de Kevin Lynch, las autoras se enfocan en su función circulatoria, valorándolas según el grado de legibilidad que sus espacios transitables brindaban a sus usuarios, criterio que ignora el aporte lúdico de su carácter frecuentemente laberíntico.

En estos discursos se evidencia un intento de privilegiar el carácter de la galería como calle o espacio público. Su arquitectura debía aportar una escenografía atractiva e incrementar los espacios circulables de la ciudad. Algunos autores argumentaron que los resultados disímiles (en cuanto a aceptación, afluencia y éxito comercial) entre distintas galerías eran consecuencia de sus características arquitectónicas, por lo que atribuyeron el fracaso comercial de ciertas obras consideradas canónicas dentro de la arquitectura a su poca accesibilidad o a su excesiva complejidad circulatoria.²⁴ Independientemente de su validez, estas interpretaciones demuestran cierta desconexión entre los arquitectos y la sociedad que habitó sus producciones materiales, cuyas pautas de consumo y redes de información (incluyendo la publicidad), al igual que la ubicación de

20. Marina Waisman, “Galerías, hoy como ayer”, en *Summa*, núm. 177 (1982), 78-81; Carlos Viarengi, “Las galerías”, en *Dos Puntos*, núm. 2 (1981), 8-9; Eduardo Elguezabal, “Galerías y locales comerciales. Un tema de la arquitectura de Buenos Aires”, en *Ambiente*, núm. 43 (1984), s/n.

21. Adriana Bernasconi, Norberto Dagna, Adriana Filippa, y Ubaldo Sola Voos, “Galerías comerciales. Estudio tipológico (II - Análisis tipológico de galerías comerciales en el centro de la ciudad de Córdoba)”, en *Summa*, núm. 221-222 (1986), 94-95; María Elena Foglia y Armando J. Eguiguren, «Las galerías cordobesas: un ejemplo de centralidad conectiva», en *Summa*, núm. 122 (1978), 43-48.

22. Berta De La Rúa, Noemí Goitía, Juana Giraudo, María Aurora Guardiola, Graciela Llinás y Carlos Ostchega, “Galerías comerciales. Estudio tipológico (I - Origen del servicio y definición del tipo)”, en *Summa*, núm. 221-222 (1986), 89-94.

23. Marina Aguerre y María Laura Fernández Landoni, “Transculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad: el caso de las galerías comerciales”, en *Summa Colección Temática*, núm. 34-35 (1990), 95-103.

24. Elguezabal, “Galerías y locales comerciales”, s/n; Viarengi, “Las galerías”, 9; Aguerre y Fernández Landoni, “Transculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad”, 101.

cada galería o el poder de convocatoria de distintos negocios, probablemente tuvieran mayor impacto en su rendimiento económico que sus rasgos edilicios, los únicos que parecían importar en estas publicaciones.

Una excepción a esta tendencia es un artículo de Rodolfo Livingston publicado en un número de *Summa* de 1978 dedicado a arquitectura comercial, en el que cuestionaba la relación hasta entonces existente entre arquitectos y comercio, consecuencia de la tendencia de los profesionales a producir “arquitectura para arquitectos”. Livingston señalaba que cada modalidad de consumo producía distintas relaciones entre vendedor, comprador y mercancía, observación que inspiró el enfoque proxémico de esta investigación.²⁵ Valorando positivamente algunos casos publicados en el mismo número, Livingston cuestionaba las estrategias implementadas hasta entonces, y aunque atribuía a la arquitectura (y especialmente a su resolución circulatoria) cierto papel en el éxito comercial del emprendimiento, eran los usuarios quienes debían juzgarla. Para Livingston, los arquitectos debían aceptar la impureza implícita en el funcionamiento concreto de los espacios comerciales, contingencia que parecía contradecir sus valores profesionales.

Las interpretaciones de las galerías que ofrecieron los arquitectos fueron en parte consecuencia de las apreciaciones críticas que habían comenzado a desarrollar con respecto al urbanismo del CIAM y los efectos destructivos del automóvil, en paralelo a las primeras peatonalizaciones y al creciente interés por la revitalización de los centros históricos y la protección del patrimonio construido.

Las galerías sugerían un modelo posible para resolver las plantas a nivel de calle, al tiempo que integraban un modelo de tejido urbano que los arquitectos locales consideraban adecuado para modernizar las áreas centrales. María Elena Foglia y Armando Eguiguren resaltaron el potencial de las galerías para “construir aquel corazón de las supermanzanas que los CIAM se esforzaron en lograr”, citando ciertas observaciones del Team X según las cuales “para que el corazón de la ciudad funcione resulta necesaria la trama conectiva que, como arterias, dé vida al conjunto”.²⁶ No se puede descartar la posible influencia de las críticas de Victor Gruen hacia los modelos de urbanización estadounidenses (y el rol del urbanismo moderno en su conformación) o del redescubrimiento de los espacios públicos de las ciudades europeas mediterráneas (incluyendo pasajes y diversos tipos de paseos cubiertos) que propuso Bernard Rudofsky.²⁷

La idea de que las galerías debían asemejarse a las calles resultó en la aparición de un modelo de paseo a cielo abierto que fue ampliamente difundido por estas publicaciones durante la década de 1980. Posteriormente, los malls comenzaron a volverse el centro de las discusiones acerca de los cambios en las ciudades y en sus entornos comerciales,²⁸ aunque existieron análisis comparativos entre ambas tipologías.²⁹ En las últimas décadas, las galerías han recibido una renovada atención, pero usualmente como ejemplos de obsolescencia urbana, desde perspectivas melancólicas que sugieren cierta nostalgia por su pasado de esplendor.³⁰ Estos discursos no explican satisfactoriamente el rol que tuvieron las limitaciones de su modalidad de *retail* en su eventual declive, o su potencial para articular unas relaciones cercanas entre cuerpos y mercancías que parecen haber desaparecido

25. Rodolfo Livingston, “Los arquitectos en la vidriera”, en *Summa*, núm. 122 (1978), 49-50.

26. Foglia y Eguiguren, “Las galerías cordobesas: un ejemplo de centralidad conectiva”, 48.

27. Victor Gruen, *The Heart of Our Cities. The Urban Crisis: Diagnosis and Cure* (Nueva York: Simon & Schuster, 1964); Bernard Rudofsky, *Streets for People: a primer for Americans* (Garden City, Nueva York: Doubleday & Company, 1969).

28. Véase por ejemplo Luis J. Grossman, “Sobre los shopping centers”, en *Summa*, núm. 256 (12/1988), 22-32.

29. Aguerre y Fernández Landoni, “Trasculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad”, 103.

30. Horacio J. Spinetto, “Los años 50 y las galerías comerciales”, en *Summa+*, núm. 62 (2003), 100-104; Graciela N. Toranzo Calderón, “Galerías de Buenos Aires”, en *Ulrico*, núm. 4 (2015), 38-45.

en modelos posteriores, basados en el distanciamiento, la segregación y el temor al encuentro con el otro.

El caso argentino ha sido vinculado con un proceso de modernización del tejido urbano. Juan Sebastián Malecki incluyó a las galerías de Córdoba como parte integral de la modernización de su entorno urbano entre las décadas de 1940 y 1960, y consideró que sus escaparates funcionaron como escenarios de la fantasmagoría benjaminiana para una sociedad de consumo masivo.³¹ Un reciente trabajo de Rodolfo del Canto partió de una caracterización similar, con el objetivo de representar, mediante diagramas, la inserción de las galerías cordobesas dentro de nuevas redes de información virtual.³² Esta interpretación sostiene que, en la actualidad, internet actúa como entidad mediadora en la experiencia de los consumidores en estos espacios físicos obsoletos, pero no considera que fenómenos como la publicidad o los medios de comunicación tuvieron una función similar en el pasado. Y aunque afirma que las imágenes ofrecidas por estas nuevas “vidrieras” digitales invisibilizan estos espacios físicos, su representación del sistema de galerías como red conectiva peatonal hace lo propio con sus locales comerciales.

Claudio Erviti, por su parte, consideró a las galerías de Mar del Plata como parte de un proceso de renovación y modernización de su área central en un período en el que el balneario se consolidaba como destino turístico a escala masiva y experimentaba un boom de la construcción posibilitado por la propiedad horizontal.³³ Aunque enfatiza sus características circulatorias y su papel como espacio público, la caracterización de Erviti se destaca por valorar los recursos proyectuales de ciertos casos canónicos y resaltar la presencia de “atractores” en su interior, los cuales enriquecieron la experiencia del centro marplatense mediante programas vinculados al ocio y al encuentro social.

Un reciente proyecto de Agustín Azar y Santiago Barral centrado en las galerías porteñas resultó en un artículo, redactado junto a Dino Buzzi, en el que analizan su actualidad desde la perspectiva de su obsolescencia comercial.³⁴ Su interpretación parte de una analogía biológica o evolutiva que las caracteriza como organismos que luchan por subsistir e intentan adaptarse a los cambios en las modalidades de consumo de las grandes ciudades, especialmente desde la aparición de alternativas como los malls. El interés de esta lectura se encuentra en su categorización de las estrategias que habrían adoptado con ese fin, como la especialización o la radicación de rubros que no dependen de vidrieras con presencia urbana (o que incluso requieren cierta discreción). Sin embargo, esta perspectiva insiste en reproducir el imaginario de la galería como calle, mediante representaciones gráficas que reducen a sus locales a un *poché*. A su vez, su interpretación de las galerías como paisajes urbanos decadentes pone en evidencia cierta voluntad patrimonialista desconectada de sus potencialidades concretas y cierta nostalgia por un pasado perdido en el que actuaban como extensiones de la vía pública.

Tanto los pasajes decimonónicos como las galerías existentes en diversas ciudades latinoamericanas

31. Juan Sebastián Malecki, “De la Córdoba de las campanas a la Córdoba de las avenidas. Transformaciones urbanas y nuevos imaginarios urbanos en Córdoba, 1947-1975”, en *CAIANA*, vol. 6 (2015), 81-100.

32. Rodolfo F. del Canto, “Del archivo a la base de datos. Las galerías comerciales de Córdoba, Argentina” (tesis de maestría, Universidad Politécnica de Madrid, 2022).

33. Claudio G. Erviti, “Espacio público y turismo de masas. Modernización del área central comercial de Mar del Plata. 1950-1975”, en *HUMHA*, núm. 1 (2015), 18-28; Claudio G. Erviti, “Las galerías comerciales y la modernización de la relación público/privado en el área central. Mar del Plata, 1950-1980”, en *I+A Investigación + Acción*, núm. 17 (2015), 33-50.

34. Agustín Azar, Santiago Barral y Dino Buzzi, “Supervivencia de la especie. Un ensayo visual sobre el presente y pasado de las grandes galerías porteñas”, en *Summa+*, núm. 179 (2020), 106-115. El sitio del proyecto Banda, de Azar y Barral, que incluye una versión del artículo con algunas modificaciones, puede encontrarse en <http://www.banda-ba.com/01.html>

despertaron interés académico como fenómeno arquitectónico-urbanístico. Las interpretaciones presentan semejanzas con aquellas que han predominado en el caso argentino. Aunque cada caso presenta particularidades, estos estudios muestran ciertos paralelismos que los hacen útiles para comprender un fenómeno común a la ciudad moderna latinoamericana.

Existen varios trabajos sobre galerías en ciudades de Brasil como Juiz de Fora, Passo Fundo, San Pablo o Porto Alegre.³⁵ Un estudio comparativo de las galerías en torno a peatonales en Juiz de Fora y Buenos Aires realizado por Frederico Braidá ejemplifica la recurrente preocupación por interpretarlas como parte integral de una red, aunque esa red en cuestión no incluya todas las entidades vinculadas con el consumo o la sociabilidad, limitándose la metáfora a una lectura urbanística que valora su potencial para promover la movilidad y la vitalidad en áreas céntricas.³⁶ También de relevancia resultaron el análisis de Claudia Cabral de las tipologías comerciales de Porto Alegre y la investigación de Cynthia Aleixo sobre los edificios con galerías de San Pablo, ya que ambos casos presentan numerosos paralelos con la experiencia porteña.

En el caso de Chile, el sistema de pasajes y galerías de Santiago ha sido objeto de numerosos estudios y apreciaciones críticas,³⁷ al igual que el de Concepción.³⁸ Al estudiar las galerías del centro de Santiago, diversos autores han puesto particular énfasis en la existencia de una trama peatonal paralela distinguible de aquella que ofrece la calle. Por su parte, los caracoles comerciales construidos en Chile desde mediados de la década de 1970 han sido considerados indicios del declive de la galería como modalidad, anticipando la eventual llegada de los malls.³⁹ Las galerías construidas en Perú fueron consideradas como ejemplos de asimilaciones y reinversiones tipológicas que acompañaron cambios socioeconómicos en las ciudades latinoamericanas.⁴⁰ La persistencia del

35. Frederico Braidá, José Gustavo Abdalla y Fabrício Souza Dias, "Las galerías comerciales en el centro de Juiz de Fora: una subversión al diseño urbano", en Daniel Hiernaux-Nicolas, ed., *Los pasajes cubiertos de París y su difusión mundial: España y América Latina*, 151-184; Giuliano O.M. de Carvalho, "As galerias de Juiz de Fora: Urbanidade da Área Central" (tesis de maestría, PUC-Campinas, 2006); Dirceu Piccinato Junior y Helena do Nascimento de Souza, "Quadras de passagem- um estudo da vitalidade das galerias comerciais de Passo Fundo-RS", en *Projetar*, vol. 7, núm. 2 (05/2022), 192-205; Cynthia Aleixo, "Edifícios e galerias comerciais. Arquitetura e Comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60" (tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2005); Claudia Cabral, "Tipologias comerciais em Porto Alegre: da rua comercial ao shopping center" (tesis de maestría, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996).

36. Frederico Braidá, "Passagens em rede: a dinâmica das galerias comerciais e dos calçadões nos centros de Juiz de Fora e de Buenos Aires" (tesis de maestría, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008).

37. Carolina Hermosilla Urrutia, "Nuevas formas y valores del manzanero central: La red de Galerías Comerciales de Santiago de Chile, Estado y balance actual" (Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016); José Rojas Vera y Carolina Hermosilla Urrutia, "Galerías y pasajes del centro de Santiago de Chile: del canon republicano a la densidad múltiple (1850-2000)", en *Revista Americana de Urbanismo*, núm. 0 (2018), 211-243; Beatriz Aguirre Arias, "Los pasajes y galerías comerciales de Chile como tránsito urbano hacia la modernidad. 1930-1960. Un proyecto patrimonial" (tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2009); Rodrigo Mora y Marcelo Vizcaíno, eds., *Interiores urbanos. Comercio, atravesos e imaginario de las galerías del centro de Santiago* (Santiago: RIL Editores, 2016); Marcelo Vizcaíno, "Cines santiaguinos: Aportes a un espacio público singular", en *Revista AUS*, núm. 30 (2021), 98-105.

38. Alicia Elizalde Cid, "Galerías de Concepción, un sistema de identidad urbana", en *Urbano*, vol. 4, núm. 4 (2001), 20-23; Rodrigo Herrera Ojeda y Rodrigo Ganter Solís, "Las galerías comerciales en Concepción. Túneles, tramas y algo más", en *Urbano*, vol. 14, núm. 24 (2011), 15-21; Rodrigo Herrera Ojeda, "Túneles llenos de tiempo, tramas llenas de historia", en *Atenea*, núm. 506 (2012), 121-135.

39. Los caracoles comerciales chilenos se construyeron entre 1974 y 1983, existiendo casos en Argentina y en otros países. Los caracoles fueron conformados por rampas helicoidales con locales a uno de sus lados, rodeando un atrio o vacío con iluminación cenital. Véase Mario Marchant, "Los caracoles comerciales chilenos regionales: de la apropiación tipológica a un sistema arquitectónico urbano nacional", en *Revista 180*, núm. 26 (2010), 32-39; y Rosa Liliana De Simone, "Caracoles comerciales y otras especies en vías de extinción. La evolución del protomall en Santiago de Chile y su vigencia actual", en *Bifurcaciones*, núm. 10 (2012).

40. Wiley Ludueña y Diana Torres, "Del *passage* a las galerías populares", en *ARQ*, núm. 88, 2004, 40-51.

interés por los pasajes ha resultado en un reciente volumen que compila numerosos textos sobre la influencia del pasaje europeo en diversos países hispanoparlantes.⁴¹

Por otra parte, la arquitectura destinada a programas comerciales en Estados Unidos ha sido ampliamente cubierta por la historiografía, enfatizándose su importancia para la sociedad de consumo masivo de posguerra y la conflictiva relación entre los valores disciplinares de los arquitectos, el mercado y la vida pública, además del vínculo entre innovaciones tipológicas y modalidades de *retail*.⁴² Jerold Kayden evaluó el caso de los *privately owned public spaces* de Nueva York, algunos de tipo pasaje o galería, permitiendo exponer la compleja relación entre esferas públicas y privadas en los centros urbanos.⁴³ David Smiley enfatizó el papel del *retail* en la consolidación y difusión de los discursos de la arquitectura moderna (pese a ciertos prejuicios existentes entre los profesionales), los cuales presuponían cierto modelo de peatón o paseante y sugerían el potencial de la técnica moderna para favorecer la actividad comercial.⁴⁴ Muchas de sus observaciones (especialmente en referencia a los *arcaded shop fronts* y al uso del vidrio) fueron determinantes para esta investigación.

La figura benjaminiana del *flâneur* (paseante ocioso masculino, usualmente burgués, que se sumergía en la multitud metropolitana) ha aparecido recurrentemente en debates académicos acerca de cuestiones tales como la posible existencia de la *flâneuse* (su equivalente femenino), la cultura visual, la mercantilización de la ciudad moderna o el espacio público. Aunque las galerías del período estudiado pueden ser consideradas sucesoras de los antiguos pasajes, esto no quiere decir que sean equivalentes. Transferir experiencias de las ciudades europeas decimonónicas a otras circunstancias temporales, espaciales y culturales dificulta la comprensión de las particularidades de casos periféricos como el argentino, incluso si existieron prácticas urbanas similares.⁴⁵ Las figuras identificadas por Benjamin anticiparon numerosos aspectos de la experiencia moderna, pero en el proceso se disolvieron en una red de mercancías, medios masivos y nuevas técnicas como el cine, originando una *flânerie* sensorial.⁴⁶ Como consecuencia, poco dicen las referencias a Benjamin acerca de la especificidad de las galerías que permitieron a una emergente arquitectura moderna reconfigurar los centros urbanos argentinos entre 1940 y 1980, adaptándolos a las transformaciones de su sociedad de consumo.

De particular interés resultaron numerosos trabajos sobre la sociedad de consumo y sus implicancias para la cultura urbana en Argentina desde la perspectiva de las ciencias sociales. Existe una amplia bibliografía sobre cuestiones como la importancia de las tiendas departamentales para la inserción de las mujeres en la vida pública,⁴⁷ el impacto social del consumo durante el primer peronismo y

41. Daniel Hiernaux-Nicolas, ed., *Los pasajes cubiertos de París y su difusión mundial: España y América Latina*. (Universidad Autónoma de Querétaro/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2018).

42. Véase por ejemplo A.K. Sandoval-Strausz, «Spaces of Commerce. A Historiographic Introduction to Certain Architectures of Capitalism», en *Winterthur Portfolio*, vol. 44, núm. 2-3, 2010, 143-158; y Gabrielle Esperdy, «The Odd-Job Alleyway of Building: Modernization, Marketing, and Architectural Practice in the 1930s», en *Journal of Architectural Education*, vol. 58, núm. 4 (2005), 25-40.

43. Jerold S. Kayden, *Privately Owned Public Space: The New York City Experience* (Nueva York: John Wiley & Sons, 2000). Los POPS, producto de las leyes de zoning neoyorkinas implementadas en 1961, intentaban otorgar incentivos a los inversores con el fin de promover la incorporación de espacios públicos que eran tipificados en distintas categorías.

44. David Smiley, *Pedestrian Modern. Shopping and American Architecture, 1925-1956* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013).

45. Véase Beatriz Sarlo, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017), 76-91.

46. Buck-Morss, «The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering».

47. Eugenia Crusco, «Gath & Chaves y la evolución del espacio comercial tucumano en las primeras décadas del siglo XX», en *Travesía*, vol. 22, núm. 1 (2020), 27-55; Donna Guy, «Producción, ventas y consumo: reflexiones sobre el papel del género en las tiendas grandes de Buenos Aires, 1883-1930», en *Descentrada*, vol. 2, núm. 1 (2018), e037.

el desarrollismo,⁴⁸ o la relación entre espacios urbanos y subculturas.⁴⁹ A través de ella fue posible considerar perspectivas de género o comprender el papel de los jóvenes como consumidores y la importancia de la publicidad y los medios masivos. Sin embargo, existe una llamativa ausencia de las galerías en estos relatos, especialmente en contraste con el interés que han despertado modalidades como las tiendas departamentales, ausencia que esta tesis propone remediar.

En los pocos casos en los que esta literatura menciona las galerías, no existen intentos de caracterizar a sus usuarios, comprender sus particularidades como modelo de *retail* o analizar las prácticas o conductas que permitieron en materia de sociabilidad (especialmente para un público femenino). Una excepción es la breve referencia de Laura Podalsky a las galerías como espacios liminales de sociabilidad para las clases medias y altas en el período de proscripción del peronismo, cuando permitieron gentrificar el consumo y reconfigurar ciertos significados urbanos.⁵⁰ Aunque autores como Podalsky citan a Benjamin, aplicar sus categorías al caso de las galerías latinoamericanas sin profundizar en sus especificidades es un error comparable al de los arquitectos que ignoraron su riqueza y complejidad. Esta investigación intenta responder a esta omisión, al aproximarse al papel de las galerías en la materialidad de la vida social.

Las observaciones mencionadas por Livingston en su artículo acerca de las implicancias espaciales del intercambio comercial pueden reforzarse implementando algunos conceptos de la proxémica, concebida por Edward T. Hall como el estudio del uso, la percepción o el comportamiento humano en el espacio.⁵¹ Los conceptos de espacios sociófugos y sociópetos (destinados a impedir o incentivar el intercambio social cara a cara, respectivamente) desarrollados por Humphry Osmond y Robert Sommer resultan de particular utilidad.⁵² A pesar de su pretendida voluntad pública, los espacios circulatorios (la pretendida calle-corredor) de las galerías son esencialmente sociófugos, ya que promueven un movimiento bidireccional que restringe el intercambio social. Sus locales, en cambio, actuaron como espacios sociópetos, orientados a una modalidad de comercialización que ofrecía una alternativa al carácter mayormente anónimo de modelos anteriores como las grandes tiendas. Esta investigación se propone demostrar que, a pesar de haber sido ignorado por las interpretaciones descritas anteriormente, el local es el módulo fundamental que explica a la galería como dispositivo comercial.

Esta investigación busca poner en evidencia, como hipótesis principal, que la galería configuró un entorno físico y sensorial adecuado para acercar físicamente y promover cierto tipo de relación de proximidad entre vendedor, comprador y mercancía característica de esta modalidad específica de *retail*. El local comercial de las galerías, a pesar de sus reducidas dimensiones, o incluso precisamente gracias a ellas, actuó como dispositivo fundamental en esta experiencia y permitió que las galerías se convirtieran en escenarios de sociabilidad mercantilizada, pero con alcances que trascendieron el intercambio comercial. Los locales y su ambientación, así como los productos, los escaparates y la atención personalizada, tuvieron mayor peso en la consolidación de una escala

48. Natalia Milanesio, *Cuando los trabajadores salieron de compras* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014); Laura Podalsky, *Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires* (Philadelphia: Temple University Press, 2004).

49. Ana Sánchez Trolliet, "‘Te devora la ciudad’: cultura rock y cultura urbana en Buenos Aires (1965-1970)" (tesis de maestría, Universidad Torcuato Di Tella, 2014).

50. Podalsky, *Specular City*.

51. Edward T. Hall, *La dimensión oculta* (México D.F.: Siglo XXI Editores, 2003); Edward T. Hall, "Proxemics", en *Current Anthropology*, vol. 9, núm. 2-3 (1968), 83-108.

52. Humphry Osmond, "Function as the Basis of Psychiatric Ward Design", en *Psychiatric Services*, vol. 8, núm. 4 (1957), 23-29; Robert Sommer, "Sociofugal Space", en *American Journal of Sociology*, 72 (6) (1967), 654-660.

proxémica menor, rara vez contemplada por aquellos discursos que enfatizaron cuestiones a escala ciudad, como la conectividad o movilidad.

El imaginario de la galería como calle opacó su carácter de vidriera y lugar de encuentro. Por ese motivo, esta investigación se propuso rastrear su importancia como dispositivo destinado a ofrecer un marco atractivo y apropiado para nuevas pautas de consumo, de considerable impacto en la cultura urbana porteña, especialmente para sectores de ingresos medios, mujeres y jóvenes. Al referirse a Galerías Pacífico, Guillermo De Torre planteaba que “el tamaño civilizado de una urbe no se mide por sus concesiones a lo multitudinario [...] sino por el espacio simpático que reserva a lo minoritario”.⁵³ Es a partir de esta perspectiva que es posible reconstruir la historia cotidiana de la galería de mediados del siglo XX en Argentina y comprender su papel en un período en el que diversos grupos sociales pudieron acceder y construir su identidad en base al consumo.

El intercambio comercial no constituye exclusivamente una equivalencia entre valores abstractos, sino también un hecho social entre sujetos dentro de una realidad material concreta. Las galerías brindaron un escenario cuyas características específicas pueden considerarse expresión del modelo de comercialización (y, por ende, de interacción social) al que respondían. Ni las limitadas descripciones derivadas de la morfología urbana ni la aplicación descontextualizada del *flâneur* como experiencia de un paseante pasivo y contemplativo (incluso si autores como Gómez de la Serna o de Torre pueden asociarse con este arquetipo) logran describir la riqueza ofrecida por el carácter sociópeto de sus negocios o la importancia de las actividades que permitieron, así como tampoco permiten comprender la contribución de la arquitectura moderna en la conformación de su microclima.

Las nuevas galerías conformaron oasis con características propias, interiores urbanos que se diferenciaron de la calle, aunque buscaran aprovechar y canalizar sus flujos peatonales. Esta caracterización sugiere dos hipótesis secundarias, vinculadas con una reflexión consciente por parte de los arquitectos acerca de su papel en la sociedad de consumo. Por un lado, que la aparición de galerías hacia mediados del siglo XX en países sudamericanos presentó un desarrollo propio y autónomo, incluso con particularidades propias en distintas ciudades, que se diferenció de la experiencia de los pasajes decimonónicos y que consolidó un repertorio de cualidades y decisiones proyectuales recurrentemente implementadas por los arquitectos modernos del medio local.

Por otra parte, este trabajo subraya hasta qué punto la prensa especializada y los propios proyectistas tendieron a privilegiar el espacio circulatorio como eje del diseño y como rasgo distintivo de la galería, reducción que estuvo vinculada con ciertos presupuestos disciplinares. Como consecuencia, los proyectistas parecen haberse concentrado en conformar un paseo o una *promenade*, frecuentemente con la intención explícita de convertir a los paseantes en consumidores mediante un paisaje visual o una imagen de modernidad. También debieron ofrecer microclimas atractivos que comenzaran a diferenciarlas tanto de las calles como de las grandes tiendas. De este modo intentaron mercantilizar la experiencia de los paseantes mediante estrategias destinadas a superar algunas posibles barreras a la rentabilidad, las cuales fueron consecuencia de las restricciones espaciales que caracterizaron a este modelo de emprendimiento inmobiliario.

Se decidió circunscribir el análisis a las galerías comerciales construidas e inauguradas entre 1940 y 1980 en la ciudad de Buenos Aires, cuya jerarquía como metrópolis y capital política y cultural se tradujo en la existencia de numerosas fuentes que registraron el papel de las galerías como espacios de intercambio comercial, ocio y encuentro social. Aunque la experiencia porteña presentó ciertas

53. Guillermo de Torre, “El misterio de las ciudades, una nueva galería y ‘Madí’”, en *Realidad*, núm. 1 (01-02/1947), 126-128.

particularidades, muchas conclusiones pueden generalizarse al caso de otros centros urbanos del país. Considerar obras de una misma ciudad permite comprender su funcionamiento para una misma red de entidades sociales.

La investigación requirió vincular material disperso y entrecruzar fuentes heterogéneas con el objetivo de obtener datos sobre las obras y considerarlas desde diversas facetas socioculturales y arquitectónicas, para intentar comprender su inserción dentro de las redes de entidades de la sociedad de consumo. En ocasiones, la ausencia de cierta información fue considerada un dato en sí misma. El relevamiento de diversas galerías visitadas durante la conformación del plan de tesis (desde mediados de 2019 a principios de 2020) permitió obtener fotografías y datos, además de sugerir interrogantes que la investigación se propuso responder.

Desde el comienzo de la investigación se buscó identificar casos de particular interés debido a sus cualidades arquitectónicas y a su relevancia social y cultural. En el proceso cobraron jerarquía experiencias como las de Aslan y Ezcurra o los Sujoy, obras paradigmáticas como la Galería Jardín o la Galería Churba/Juramento y escenarios de la vida cultural porteña como la Galería del Este. Las publicaciones de arquitectura y construcción del medio local actuaron como vidrieras de la producción arquitectónica y difundieron documentación gráfica y fotográfica de algunos casos que pueden considerarse canónicos o paradigmáticos. Las revistas tuvieron un papel fundamental en la difusión y construcción de un discurso sobre el tipo que también contribuyó con la interpretación teórica propuesta en esta tesis, tanto a través de los artículos ya mencionados como mediante aquellos que trataron algunos aspectos relevantes para el caso de las galerías (aunque supuestamente extra-arquitectónicos) como el muralismo.

Además de la recuperación de menciones a pasajes y galerías en obras literarias (especialmente relatos de viajeros o *flâneurs*), una fuente fundamental fueron las recurrentes referencias a las nuevas galerías que, desde mediados de la década de 1960 (y durante la década siguiente), comenzaron a hacerse presentes en los medios masivos de comunicación y en nuevos relatos vinculados con los itinerarios de las zonas centrales y las principales vías porteñas. Diversas revistas de alcance masivo (de actualidad, interés general, femeninas o especializadas en diseño y decoración) brindan indicios acerca del prestigio que obtuvo el tipo como espacio dedicado a la moda y las novedades de la sociedad de consumo, al menos para aquellos sectores sociales que las adquirían. Finalmente, entrevistas realizadas a diversos actores vinculados con la escena artística y cultural permitieron enriquecer la comprensión de las galerías como entornos propicios para sus actividades.⁵⁴

El relato se organiza en tres capítulos, desplazándose de lo general a lo particular, intentando reflejar el “problema de escalas” que está en el centro de la cuestión. El primer capítulo inserta a las galerías en la historia de la relación entre tipos arquitectónicos y prácticas comerciales en las grandes ciudades, considerando sus vínculos con otros desarrollos tipológicos. El caso específico de las galerías de Buenos Aires construidas entre las décadas de 1940 y 1980 es analizado enfatizando casos canónicos, pero también mostrando su funcionamiento general como sistema a escala urbana, con rasgos propios que lo diferenciaron de los pasajes cubiertos y de otras experiencias anteriores y posteriores.

El segundo capítulo se enfoca en la galería como edificio-objeto, identificando las estrategias

54. Jorge Aslan (estudio Aslan y Ezcurra), Gabriel Epstein (cofundador de disquería El Agujerito, Galería del Este), Alejandro Panagiotópulos (amigo de Mariano Carrera, quien tuvo local en Galería del Este), Edgardo Giménez y Diana Dowek (artistas que participaron en la escena de la “Manzana Loca”).

mediante las cuales sus proyectistas intentaron conformar un paseo o *promenade*, aprovechando recursos propios de la arquitectura moderna para responder a las demandas de un nuevo mecanismo de *retail* y a las limitaciones de este tipo de emprendimiento especulativo. Se identifican una serie de operaciones recurrentes que tipifican las estrategias principales de los proyectistas para superar los desafíos del programa, principalmente con el objetivo de convertir a las galerías en espacios de estancia y no exclusivamente de paso.

El tercer capítulo enfatiza la relación entre sus características edilicias y su funcionamiento cotidiano, para destacar aquellas cualidades que determinaron la particularidad de las galerías como espacios no sólo adecuados para cierto tipo de comercio, sino también para actividades sociales y culturales. Las características espaciales de sus locales comerciales y la importancia de los medios de comunicación permiten identificar las cualidades singulares de la experiencia posibilitada por la galería como espacio sociópeto, en un intento de trascender las referencias recurrentes a los antiguos pasajes y al imaginario del *flâneur*. El caso de la Galería del Este, ampliamente documentado, cobra particular importancia al ilustrar las potencialidades de la galería como dispositivo que contribuyó con la sociabilidad y la consolidación identitaria de ciertas subculturas durante el período estudiado.

Por último, se incorporan reflexiones finales y una serie de anexos documentales que organizan parte de la información recolectada y que complementan (e intentan reforzar) las afirmaciones expresadas a lo largo del texto.

Capítulo I. Mundos en miniatura

En Occidente, la historia del comercio está vinculada con la historia de la ciudad. Los comerciantes, al verse beneficiados por la constante presencia de potenciales compradores, se apropiaron del espacio público preexistente, escenario de la vida social y del movimiento cotidiano de los ciudadanos. El resultado fue el establecimiento de mercados, tanto permanentes como transitorios, que podían delimitar fragmentos específicos dentro de espacios como las plazas, aunque también instalarse en sus márgenes. Sin embargo, la modernidad originó una búsqueda de entornos innovadores destinados a impulsar o consolidar nuevos modos de intercambio comercial, lo que promovió la experimentación con nuevos tipos arquitectónicos. Mercados, ferias y arcadas comenzaron a encontrar posibles competidores en nuevos espacios que intentaron independizarse de calles y plazas para configurar nuevos interiores privados. Un ejemplo de ello fueron los pasajes cubiertos del siglo XIX, antecesores de las galerías en las que se enfoca esta investigación.

Existe una amplia producción historiográfica acerca de la relación histórica entre tipologías arquitectónicas, comercio y usos del espacio público, dentro de la cual los pasajes han recibido particular atención, principalmente debido a su capacidad para explotar la relación entre paseantes y mercancías. Sin embargo, los pasajes no fueron la única experiencia en este sentido, y las galerías que se multiplicaron en las ciudades latinoamericanas hacia mediados del siglo XX apelaron a esta conjunción en circunstancias urbanas específicas, por lo que respondieron a una instancia de la sociedad de consumo diferente a la de los pasajes y otros precedentes. Es necesario reconocer esta especificidad para comprenderlas como producto material de una cultura, así también como resultado de un proceso tipológico desarrollado en el tiempo.

I.1. Los pasajes decimonónicos como antecedente

La aparición de vidrieras en el siglo XVII, consecuencia de los avances en la producción de vidrio, permitió cerrar los puestos de venta de ferias y mercados, por lo que surgió la posibilidad de que se convirtieran en recintos permanentes que continuaban exhibiendo sus productos incluso por fuera de sus horarios de atención. Como consecuencia, los espacios destinados al comercio experimentaron un progresivo desarrollo de tipos arquitectónicos como locales cerrados, pasajes, bazares o tiendas departamentales. Esta creciente complejidad y diversificación acompañó diversas transformaciones en las modalidades de *retail*.¹ El paisaje de los centros urbanos cambió a nivel peatonal, y los negocios fueron complementados, en niveles superiores, por espacios residenciales o laborales. Este patrón eventualmente se repitió en los pasajes cubiertos, que aprovecharon la ubicación privilegiada de ciertos solares en manzanas delimitadas por vías altamente concurridas. En el París de las primeras décadas del siglo XIX, los primeros pasajes intentaron ofrecer una alternativa a las calles, por aquel entonces consideradas hostiles para los peatones, ofreciéndoles un paseo que compensaba la ausencia de veredas y los protegía de los carruajes y de las inclemencias climáticas.²

Los pasajes explotaban los centros de manzana de lotes frecuentemente angostos y profundos en áreas centrales en renovación, maximizando su rentabilidad. Sus tiendas respondían a la creciente demanda de bienes industrializados y artículos de lujo, especialmente en rubros vinculados con la industria textil. Los pasajes fueron frecuentemente comparados con los mercados europeos medievales y, especialmente, con los bazares o zocos de Medio Oriente y el Norte de África (también cubiertos). Sin embargo, en su influyente estudio sobre los pasajes, Johann Geist argumenta que los pasajes se diferenciaban porque permitían cerrar sus puestos y porque no se integraban por completo al sistema de calles (a diferencia de que los mercados y bazares, que podían ser atravesados por animales o carretas).³

Geist identifica a las Galeries de Bois como el primer pasaje, si bien carecía de algunos rasgos característicos que aparecieron recurrentemente en emprendimientos posteriores (fig. 1.1). Inaugurado pocos años antes de la Revolución Francesa, este innovador espacio se convirtió en un éxito comercial debido a la diversidad de rubros que condensaba, pero también por su privilegiada ubicación dentro del Palais Royal parisino. Aunque caracterizado como el centro de la vida social europea, lugar de encuentro y *flânerie* de la emergente cultura urbana burguesa, la persistente cercanía física de un público diverso en un entorno altamente concurrido, pero con múltiples recintos privados, permitió también que en su interior se desarrollaran actividades ilícitas que entraban en conflicto con la moral dominante, tales como la prostitución.⁴

Aunque el pasaje del Palais Royal fue demolido en 1828, nuevos ejemplos comenzaron a proliferar en París, usualmente en terrenos que antes de la revolución habían pertenecido a la Iglesia Católica y que habían pasado a manos de especuladores privados.⁵ El esquema tradicional consistía en

1. Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types* (Princeton: Princeton University Press, 1976), 257-272.

2. Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1999), 32; Johann Geist, *Arcades: The History of a Building Type* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989), 62.

3. Geist, *Arcades*, 11-12. La obra de Geist ha sido particularmente influyente y ampliamente citada en los estudios posteriores sobre los pasajes desde perspectivas arquitectónicas, motivo por el que será la principal referencia en este capítulo.

4. *Ibid.*, 452-460.

5. Ejemplos destacados incluyen: Passage Feydeau (1791), Passage du Caire (1799), Passage des Panoramas (1800), Passage Delorme (1808), Galerie Vivienne, Galerie Colbert y Passage de l'Opera (las tres inauguradas en 1823).



Fig. 1.1: Galerie des Bois, Palais Royal (París, 1786-88), representación. Fuente: Johann Geist, *Arcades: The History of a Building Type* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989), 455.

Fig. 1.2: Passage de l'Opéra (París, 1868). Fotografía: Charles Manville. Fuente: Gallica, <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0001116102>

un pasillo lineal de por lo menos dos niveles de altura que atravesaba la manzana (usualmente uniendo dos calles paralelas), aprovechando lotes angostos y profundos. Geist, al igual que autores posteriores, considera que su corredor interior podía ser comparable con la calle convencional, permitiendo atajos y cierta descongestión de las arterias principales, aunque diferenciándose de ellas por su carácter exclusivamente peatonal y por su cubierta, que protegía al peatón de las variaciones climáticas. También señala que las fachadas internas que lo delimitaban, aunque indistinguibles de aquellas que los edificios solían presentar hacia el exterior, solían ser idénticas, como resultado de composiciones orientadas a producir un efecto de simetría.⁶

Las fachadas internas, usualmente idénticas, presentaban muros de mampostería ornamentados. Cuando existían programas en niveles superiores (destinados a viviendas o espacios de trabajo u ocio), existían aventanamientos a modo de perforaciones que permitían vincularlos visualmente con el espacio de circulación. En la planta baja, sin embargo, el cerramiento estaba conformado predominantemente por amplias vidrieras posibilitadas por amplios paneles de vidrio (fig. 1.2). Los pasajes reflejaron la importancia adquirida por la vidriera como dispositivo arquitectónico que permitía la exhibición de las mercancías, un arte en sí mismo que dio origen a la figura del vidrierista, además de potenciar la integración perceptual entre interior y exterior.⁷ Una modulación repetitiva (comparable con columnatas y *loggias*) articulaba la secuencia de locales comerciales independientes, destinados a emprendimientos pertenecientes a una nueva modalidad de *retail* particularmente adecuada para sastrería e indumentaria, objetos de arte y decoración, bienes superfluos (regalerías, artículos de lujo) e incluso pequeños cafés que se convirtieron en puntos de encuentro social.

Sobre la calle interna se disponían cubiertas vidriadas que permitían el ingreso de luz natural, usualmente mediante tragaluces continuos posibilitados por los avances técnicos en la utilización del hierro y el vidrio. De esta forma se producía la ilusión visual de que sus naves laterales integraban edificios diferentes. La luz de gas, técnica consolidada al mismo tiempo que surgía el tipo, permitió mayor visibilidad en su interior, lo que contribuyó a la contemplación de las mercancías, permitiendo

6. Geist, *Arcades*, 4.

7. *Ibid.*, 36-38.

extender su funcionamiento hasta horarios nocturnos. Estas nuevas técnicas otorgaron a los pasajes una creciente autonomía con respecto al exterior. Numerosos comentaristas describieron su atmósfera distintiva mediante expresiones tales como “casa sin ventana”,⁸ “mundo en miniatura” o “microcosmos”.⁹

Quizás por esa cualidad, los pasajes pronto se convirtieron en escenarios característicos de la vida social de las grandes ciudades europeas y de la esfera pública burguesa. En su *Passagen-Werk*, Walter Benjamin identificó diversas figuras que fueron vinculadas en los imaginarios urbanos con los pasajes (el coleccionista, el apostador, la prostituta), dedicándole una de las secciones más extensas al *flâneur*, un paseante ocioso y contemplativo, usualmente masculino y de clase acomodada, que se sumerge en la multitud metropolitana. Los pasajes conformaban un entorno en el que la sociedad burguesa ocultaba todo aquello que, incluso siendo integral para su forma de vida, no podía exponerse explícitamente en el espacio público tradicional, por lo que fueron asociados con estilos de vida bohemios o con actividades socialmente inaceptables como la prostitución, tal como fue señalado por Siegfried Kracauer.¹⁰

En sus interiores, los habitantes de las metrópolis fueron expuestos por primera vez a nuevas técnicas de una emergente cultura visual interesada en el movimiento (panoramas, dioramas, cines), por lo que los pasajes contribuyeron en la emergencia de una cultura moderna que materializó su propia concepción del espacio y el movimiento, a tal punto que su arquitectura fue recurrentemente comparada con la de las estaciones ferroviarias. También fueron asociados con otros espacios de la modernidad tales como falansterios, invernaderos y salones de exposición, integrando un imaginario que vinculó el potencial constructivo del vidrio y el hierro con nuevas concepciones arquitectónicas que culminaron en íconos como el Crystal Palace.

Su competencia tipológica como espacio comercial, sin embargo, fueron las tiendas departamentales y ciertos bazares que habían surgido en ciudades como Londres, de características similares.¹¹ Las tiendas departamentales, en particular, tuvieron gran impacto en la sociedad de consumo hacia fines del siglo XIX, como fue ilustrado por Émile Zola en *Au Bonheur des Dames*.¹² Al igual que los pasajes, las grandes tiendas ofrecieron diversos rubros, aunque integrando un mismo emprendimiento. Este salto de escala se combinó con sofisticadas estrategias de comercialización y con características arquitectónicas que permitían libertad de movimiento y contemplación de la mercancía, apelando principalmente a mujeres que buscaban nuevas experiencias que vincularan consumo y ocio. A su vez, su programa presentó una mayor complejidad en comparación con los pequeños negocios de los pasajes, requiriendo amplios espacios destinados a exhibición, almacenamiento y administración.

En el caso parisino, los pasajes desaparecieron como modalidad hacia 1850. Su realización fue virtualmente prohibida luego de que nuevas ordenanzas aprobadas en 1847 requirieran obligatoriamente una autorización de la policía para su inauguración, probablemente como consecuencia de la reputación que habían adquirido como entornos propicios para actividades ilícitas.¹³ A su vez, la apertura de bulevares durante la gestión de Haussmann implicó la demolición de muchos pasajes y la emergencia de un nuevo tipo de paseo o *promenade* de mayor impacto en

8. “[...] the arcade [...] is a windowless house”. Benjamin, *The Arcades Project*, 532.

9. Ramón Gómez de la Serna, “El alma de las galerías”, en *Revista de Arquitectura*, núm. 325 (01/1948), 12.

10. Siegfried Kracauer, “Farewell to the Linden Arcade”, en *The Mass Ornament: Weimar Essays* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995), 337-342.

11. Pevsner, *A History of Building Types*, 261-262.

12. Émile Zola, *La dicha de las damas* (Madrid: Alfredo de Carlos Hierro).

13. Geist, *Arcades*, 71.

el entorno urbano. En paralelo, sin embargo, el modelo continuó expandiéndose en otras ciudades europeas, construyéndose ejemplos monumentales como Galerías St. Hubert (Bruselas, 1847), Galleria Vittorio Emanuele II (Milán, 1877) y Galería Umberto I (Nápoles, 1892), obras reconocidas e imitadas globalmente. Los casos británicos e italianos tuvieron particular relevancia en el desarrollo del tipo.

El pasaje, sin embargo, comenzó a ser considerado obsoleto en las primeras décadas del siglo XX: Geist y Benjamin mencionan factores tales como la competencia por parte de las tiendas departamentales, el surgimiento de nuevos ideales urbanísticos como la ciudad jardín, su dificultad para respetar normativas contra incendios y cierta incompatibilidad con el creciente uso de estructuras de hormigón, material que dificultaba lograr la combinación de ornamento y liviandad que los proyectistas buscaban producir en sus fachadas interiores.

La asimilación del tipo en Argentina

La tipología de pasaje comenzó a ser progresivamente importada y materializada a escala global, y Latinoamérica no fue una excepción.¹⁴ Hacia fines del siglo XIX, la admiración de las elites urbanas latinoamericanas por la cultura de las metrópolis europeas se manifestó en intentos de imitar la arquitectura de ciudades como París. Como consecuencia, el tipo pasaje fue adoptado en ciudades argentinas, operación interpretada por Marina Aguerre y María Laura Fernández Landoni como un rechazo al legado cultural colonial e hispánico.¹⁵ A su vez, estos pasajes fueron ocasionalmente considerados en la misma categoría que los numerosos pasajes descubiertos existentes en la ciudad, a pesar de que estas pequeñas calles rara vez incorporaron programas comerciales.

Los pasajes argentinos fueron ocasionalmente comparados con las recovas coloniales. El término inglés *arcade*, utilizado para referirse tanto a pasajes como a arcadas semicubiertas comparables con las recovas, da cuenta del vínculo histórico entre ambos tipos. Si bien uno de los lados de las circulaciones lineales cubiertas de las recovas se abría hacia calles o plazas, el otro concentraba una secuencia de tiendas especializadas en artículos importados de lujo que vinculaban comercio y ocio, existiendo también puestos de venta abiertos.¹⁶ Las sucesivas ramblas de Mar del Plata cumplieron una función similar. Aunque no penetraban la manzana, las recovas y las ramblas permitieron vincular consumo y paseo mediante una experiencia espacial asociada con las prácticas de ocio y sociabilidad características de las clases altas, sugiriendo que los pasajes y las galerías continuaron con una tradición local que no consistió exclusivamente en imitaciones del pasaje europeo.

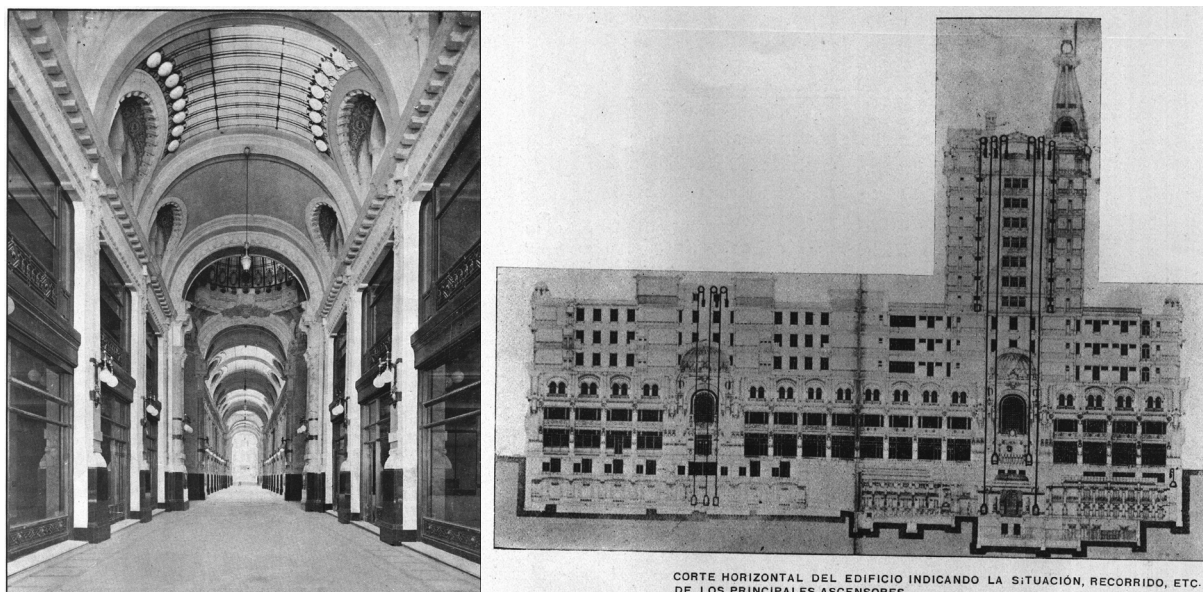
El primer pasaje argentino no se construyó en Buenos Aires, a pesar de su nexo aparentemente intenso con las metrópolis europeas: el Pasaje Sotomayor, ubicado en la ciudad de Mendoza, fue inaugurado en 1858, aunque destruido por un terremoto tres años más tarde.¹⁷ La capital contó con su primer ejemplo tras la construcción, en 1878, del Pasaje Roverano, cuya remodelación (Eugenio Gantner, 1912-18), consecuencia del ensanchamiento de Avenida de Mayo, presentó la particularidad de incorporar en su subsuelo una estación de la línea A de subte, inaugurada casi en simultáneo.

14. Daniel Hiernaux-Nicolas, ed., *Los pasajes cubiertos de París y su difusión mundial: España y América Latina* (Universidad Autónoma de Querétaro/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2018).

15. Marina Aguerre y María Laura Fernández Landoni, "Trasculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad: el caso de las galerías comerciales", en *Summa Colección Temática*, núm. 34-35 (1990), 95-103.

16. Miguel Alberto Guérin, "Los comercios de Buenos Aires, sus orígenes y su incidencia en la urbanización", en *Summa Colección Temática*, núm. 34-35 (04/1990), 75.

17. Silvia Cirvini, "Arquitectura comercial en Mendoza", en *Summa Colección Temática*, núm. 29 (1989), 44-47.



Figs. 1.3 y 1.4: Pasaje Güemes (izquierda: espacio de circulación, derecha: sección longitudinal). Francisco Gianotti, Pasaje Güemes, 1913-15. Fotografía: desconocido. Fuente: *Técnica y Arquitectura*, núm. extraordinario (1916), XXXV-LXXV.

Hacia 1890, una adaptación del tipo fue construida sobre la calle Florida, aunque destinada a la primera sucursal argentina de la tienda departamental francesa Le Bon Marché. Sus proyectistas, Emilio Agrelo y Roland Le Vacher, adoptaron una disposición cruciforme inspirada por pasajes italianos como la Galería Vittorio Emanuele II. El proyecto quedó inconcluso, por lo que el edificio se utilizó con otros fines hasta su remodelación en la década de 1940.

La Galería Güemes (Francisco Gianotti, 1913-15) tuvo mayor impacto: desde que el proyecto fue anunciado, el edificio se convirtió en un fenómeno de interés cultural, arquitectónico y mediático, causando diversas controversias en el proceso. El rascacielos irrumpió en el centro porteño, vinculando la calle Florida con su paralela San Martín mediante un pasaje recto de escala monumental. Su complejo programa convirtió al edificio en un nodo de actividad icónico del centro porteño, motivando su aparición en la obra de autores como Julio Cortázar.¹⁸ Un número extraordinario de la revista *Arquitectura* detalló (y destacó) sus ornamentos, su incorporación de tecnologías modernas y su resolución estructural (figs. 1.3 y 1.4).¹⁹ Posteriormente el Palacio Barolo (Mario Palanti, 1921-23) se convirtió en otro hito urbano sobre la Avenida de Mayo, a la que vinculó con su paralela Yrigoyen mediante un pasaje recto en planta baja (fig. 1.5). El Pasaje Güemes y el Palacio Barolo innovaron tipológicamente al fusionar el modelo de pasaje europeo con el rascacielos estadounidense, siendo dos de los primeros ejemplos de rascacielos en Buenos Aires (fig. 1.6).²⁰

La existencia de numerosos lotes angostos pasantes sobre Avenida de Mayo sugirió la posibilidad de vincularla mediante pasajes con sus calles paralelas. Además del Pasaje Roverano y el Pasaje Barolo, se construyeron en ella el Pasaje Urquiza Anchorena, también conocido como Pasaje La

18. Julio Cortázar, "El otro cielo", en *Todos los fuegos el fuego* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968), 167-197.

19. *Técnica y Arquitectura*, núm. extraordinario (1916).

20. Bonicatto menciona la existencia de pasajes en rascacielos neoyorkinos como el Equitable Building, al cual compara con el Palacio Barolo, pero presentando un carácter mayormente cerrado y privado. Véase Virginia Bonicatto, "Escribir en el cielo: relatos sobre los primeros rascacielos en Buenos Aires (1907-1929)" (tesis de maestría, Universidad Torcuato Di Tella, 2011), 105.



Fig. 1.5: Pasaje Barolo, representación de acceso por Avenida de Mayo. Mario Palanti, Palacio Barolo, 1921-23. Fuente: *El Arquitecto*, núm 3 (02/1920), 39.

Fig. 1.6: Palacio Barolo, fachada sobre Avenida de Mayo. Mario Palanti, Palacio Barolo, 1921-23. Fotografía: G. Bourquin. Fuente: Biblioteca Nacional.

Mundial (Esteban Fermín Sanguinetti, 1921), y el Edificio Siemens (Hans Hertlein, 1931-35) (fig. 1.7). En la avenida Roque Sáenz Peña, otra de las grandes vías materializadas durante ese período, se inauguró el Pasaje La Franco Argentina (Vicente Colmegna, 1930); mientras que el Pasaje Teubal (Jacques Braguinsky, 1928) y el Pasaje Domingo Funes (atribuido a Eduardo Lanús y Pablo Hary) se ubicaron también en zonas céntricas de la ciudad, aunque sobre vías de menor jerarquía, siendo mayormente ignorados por los relatos y estudios acerca de los pasajes porteños.²¹

Las publicaciones de arquitectura contemporáneas demostraron interés por el nuevo tipo edilicio. El Pasaje Urquiza Anchorena fue valorado en *El Arquitecto Constructor* por las cualidades de su circulación integrada por una secuencia de “nueve ambientes completamente distintos” que,

21. Por ejemplo, Silvina Carrizo y Melina Yuln sólo mencionan cinco casos canónicos (Güemes, Barolo, Pacífico, Urquiza Anchorena y Roverano), con la novedad de incluir el caso de Patio Bullrich como pasaje, pese a no haber sido concebido como tal, debido a sus características producto de su reconversión en shopping mall en la década de 1990. Véase Silvina Carrizo y Melina Yuln, “Pasajes comerciales de Buenos Aires: una expresión de la modernidad”, en Hiernaux-Nicolas, ed., *Los pasajes cubiertos de París y su difusión mundial*, 119-150.

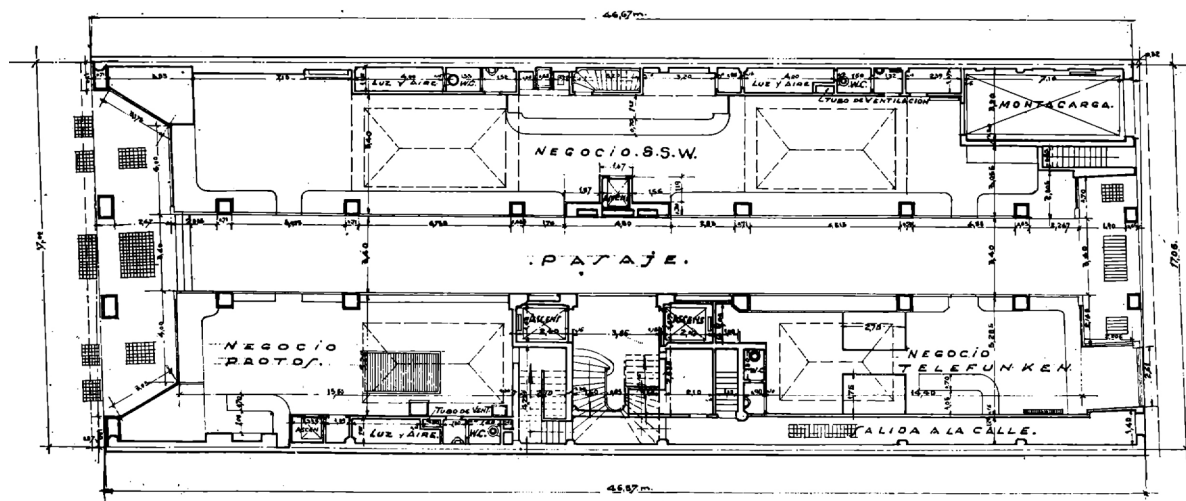


Fig. 1.7: Edificio Siemens, planta baja. Hans Hertlein, Edificio Siemens, 1931-35. Fuente: *Revista del CACYA*, núm. 50 (07/1931), 33.

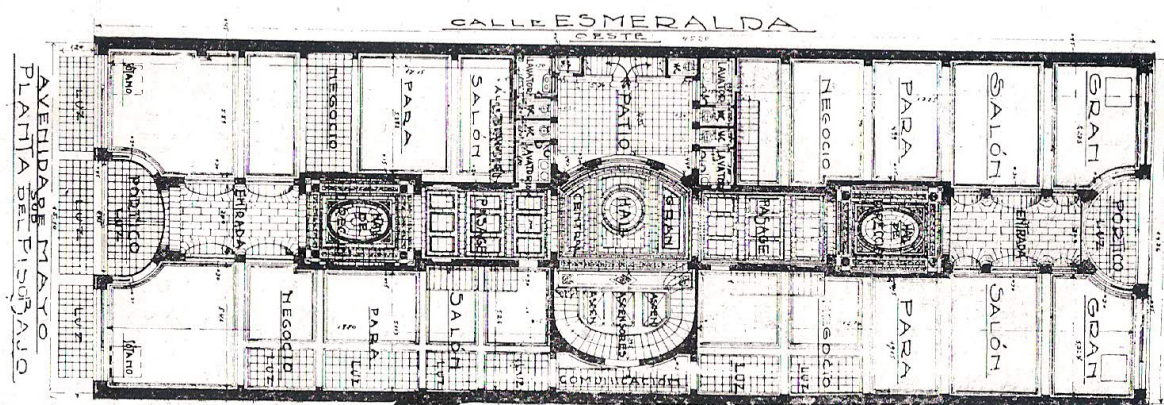


Fig. 1.8: Pasaje Urquiza Anchorena, planta baja. Esteban Fermín Sanguinetti, Pasaje Urquiza Anchorena/La Mundial, 1921. Fuente: *El Arquitecto Constructor*, núm. 256 (01/1923), s/n.

mediante retranqueos y ornamentación, permitían “romper la visual y que no dé la sensación de un tubo angosto y largo” (fig 1.8).²² Aunque de menores dimensiones que el Pasaje Güemes, su sofisticación tecnológica fue destacada al mencionarse la intervención de 40 rubros e industrias durante su construcción. El Pasaje Teubal, por su parte, era destacado por la decoración de la cúpula sobre su espacio central,²³ mientras que el Edificio Siemens era valorado por sus líneas simples y modernas y por su uso de la iluminación, rubro vinculado con la actividad industrial de la empresa propietaria.²⁴ Existieron a su vez ejemplos en otras ciudades argentinas. Además del ya existente Pasaje Pam (Rosario, 1899), la construcción de obras como Pasaje San Martín (Mendoza, 1926), Pasaje Central (Córdoba, 1928) y Pasaje Rodrigo (La Plata, 1929) demostró el interés por la creación de estos espacios que ofrecían artículos de lujo, implementación de técnicas modernas y atmósferas alternativas al ambiente urbano.

Los pasajes argentinos usualmente abandonaron los tragaluces continuos sobre su circulación,

22. “La Mundial”, en *El Arquitecto Constructor*, núm. 253 (01/1923), 38.

23. “El Pasaje Teubal”, en *Revista del CACYA*, núm. 16 (09/1928), 112.

24. “Edificio Siemens”, en *Revista del CACYA*, núm. 50 (07/1931), 33.

probablemente debido a la masa construida en niveles superiores y al uso de hormigón armado necesario para resistir los esfuerzos estructurales.²⁵ Al perder el vínculo vertical con el exterior, los pasajes cubiertos dependieron de la iluminación artificial, lo que probablemente haya reforzado su carácter de espacios heterotópicos, como en el caso del Pasaje Güemes, frecuentemente vinculado con ciertas prácticas sociales consideradas ilícitas o inmorales.²⁶ Sus negocios y espacios de sociabilidad presentaban cierto atractivo para las clases altas y podían competir con las tiendas departamentales que surgieron en la ciudad en la década de 1870 y que a principios del siglo XX incorporaron innovaciones destinadas a convertir la experiencia de consumo en una actividad de ocio y esparcimiento: Harrods y Gath y Chaves, por ejemplo, ofrecieron confiterías y espacios culturales, intentando extender la permanencia de los consumidores en su interior. A su vez, las tiendas y los mercados presentaron plantas bajas permeables que en ocasiones permitían atravesar la manzana por su interior, de modo similar a los pasajes.

25. Geist (*Arcades*, 80) afirma que, aunque existieron ejemplos de pasajes construidos con hormigón armado, el material no era apto para la tipología.

26. Véase por ejemplo Cortázar, "El otro cielo", 168-169.

II.2. Transiciones

Aunque el pasaje fue abandonado globalmente como modalidad en las primeras décadas del siglo XX, Argentina fue uno de los pocos países en los que se continuaron construyendo hasta la década de 1930. Una reinención del tipo comenzó a manifestarse poco tiempo más tarde, y aunque Aguerre y Fernández Landoni afirmaron que “entre 1920 y 1950 no existieron modelos significativos de galerías comerciales”, se construyeron, como se argumentará, algunas obras de particular interés.²⁷

Durante este período, la ciudad de Buenos Aires experimentó transformaciones determinantes, a pesar de las dificultades económicas causadas por la Gran Depresión. El movimiento a través de la metrópolis, en particular, fue potenciado por la expansión de la red de subterráneos,²⁸ la aparición del colectivo como nueva modalidad de transporte público y una creciente presencia de automóviles. Avenidas como Corrientes, Santa Fe, Cabildo o Rivadavia se consolidaron como las principales vías circulatorias dentro de una estructura urbana radial, pero también como paseos comerciales dentro de los itinerarios cotidianos de los porteños, complementando el caso de la calle Florida.

Los precedentes icónicos ya mencionados probablemente hayan sugerido el potencial del tipo para maximizar el aprovechamiento de los lotes ubicados a lo largo de estos ejes, aumentando la cantidad de negocios y los metros lineales de vidriera. En este período también se generalizó el fenómeno del muralismo en diversos espacios públicos, el cual eventualmente encontraría en las galerías un entorno adecuado. Y al igual que en otros países latinoamericanos, desde la década de 1930 comenzó a gestarse una reinterpretación tipológica enmarcada dentro de la entonces emergente arquitectura moderna.

De pasajes a galerías

Históricamente, los términos “pasaje” y “galería” fueron utilizados para referirse a los casos decimonónicos. Geist señala que *passage* (francés, alemán) y *pasaje* (español) provienen del latín *passus* (paso, movimiento a través del espacio), y los vincula con el concepto de calle o con nociones de movimiento o de espacios que permiten transición o desplazamiento.²⁹ Los términos *galería* (español), *galerie* (francés) o *galleria* (italiano) hacen referencia a pórticos extensos que permiten una circulación cubierta, concepto probablemente derivado de espacios similares en las antiguas iglesias, mientras que el término *arcade* (inglés) es utilizado para referirse a paseos conformados por una sucesión o secuencia repetitiva de arcos, bóvedas u otros elementos a modo de pórtico. Al sugerir cierta idea de transición, umbral o movimiento, estos términos implican la conformación de espacios destinados a permitir cierto paseo, recorrido o *promenade* (entendida como paseo peatonal ocioso o lugar destinado a tal fin), al igual que el término inglés *mall*, poniendo de relieve el vínculo entre tipologías de centros comerciales y ciertas actividades ociosas relacionadas con el acto de

27. Aguerre y Fernández Landoni, “Trasculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad”, 98.

28. La conexión interna entre la línea “A” (inaugurada en 1913) y el Pasaje Roverano ilustra el vínculo entre comercio y movimiento metropolitano. Posteriormente se inauguraron las líneas “B” (1930), “C” (1934), “D” (1937) y “E” (1944). Sobre el impacto cultural del transporte público en la movilidad cotidiana de los porteños véase Dhan Zunino Singh, “Experiencias pasajeras: prácticas y representaciones de la movilidad cotidiana en el Buenos Aires de principios de siglo XX” (Ponencia, X Jornadas de Investigadores en Historia, Universidad de Mar del Plata, Mar del Plata, 19 de noviembre de 2011).

29. Geist, *Arcades*, 3.

caminar.³⁰ Geist argumenta que el término “galería” fue utilizado para aquellos espacios de este tipo de mayor calidad arquitectónica (especialmente en edificios palaciegos), y que fue progresivamente adoptado en un intento de legitimar una arquitectura orientada al lucro al vincularla con cierto carácter y prestigio aristocrático.³¹

En Argentina, el término “pasaje” fue utilizado casi exclusivamente para referirse a los casos construidos hasta la década de 1930 según el modelo cubierto decimonónico, aunque algunas obras construidas hasta 1950 (Pasaje/Galería Güemes, Pasaje/Galería Muñoz, Pasaje/Galería Sacoa, Pasaje/Galería Lanfranconi) adoptaron indistintamente los términos “pasaje” o “galería” en su denominación. La palabra “galería” comenzó a ser utilizada en referencia a aquellos ejemplos construidos desde entonces, los cuales la incorporaron casi universalmente en sus nombres. Como consecuencia, en el caso argentino existió un cambio en la terminología utilizada popularmente que parece corresponder con el fin del modelo decimonónico y su reemplazo por una versión que respondía estilísticamente a los lineamientos de la arquitectura moderna y no al eclecticismo ornamentado de los pasajes.

Las reinterpretaciones argentinas frecuentemente reemplazaron los lucernarios de hierro y vidrio por cubiertas opacas, reduciéndose su semejanza con la calle. Este rasgo, heredado por aquellas obras construidas desde 1940, sugiere un proceso de readaptación local del tipo con características propias, posiblemente debido a la presencia de los volúmenes de edificios en altura existentes sobre ellas. A diferencia de los pasajes, estas nuevas galerías no siempre permitieron iluminación natural sobre su circulación, y aunque dependieron como consecuencia de la iluminación artificial, muchas incorporaron luz natural mediante tragaluces laterales sobre sus espacios centrales y, ocasionalmente, mediante patios.³² Sus cerramientos laterales abandonaron la imagen de fachada interna al adoptar una lámina bidimensional transparente, de doble altura, apenas interrumpida por la modulación de la estructura de hormigón y los tabiques en los que se empotraban (y que separaban a los locales).

Los pasajes y las galerías también se diferenciaron en su interpretación del patrón tradicional de las ciudades occidentales, consistente en destinar el nivel del suelo a comercios y los pisos superiores a usos tales como viviendas u oficinas. En los antiguos pasajes, las naves laterales incorporaban programas diversos sobre el nivel de los negocios, y el uso de aventanamientos sobre la fachada interna permitía relacionar visualmente a esas esferas mayormente privadas con la circulación. Este vínculo desapareció en aquellos edificios argentinos construidos desde 1940 que incluyeron galerías, posiblemente debido a la estratificación funcional producida por los esquemas morfológicos adoptados en estos emprendimientos, aunque su potencial fue redescubierto en algunas obras realizadas desde 1970. Las galerías frecuentemente integraron basamentos que ocupaban la totalidad del nivel del suelo, mientras que los volúmenes de los edificios en altura materializados sobre ellas ventilaban por encima de su cubierta. Y mientras que el acceso a los núcleos verticales de los pasajes solía ubicarse en sus calles interiores, en las nuevas galerías porteñas solía materializarse mediante un hall independiente accesible desde la vereda.

30. Definiciones tomadas del Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com>

31. Geist, *Arcades*, 54-55.

32. La cuestión de la iluminación artificial, problema fundamental de la arquitectura comercial, fue una preocupación recurrente en las revistas de arquitectura de las décadas de 1930 y 1950, existiendo numerosos artículos sobre luminotecnia y sobre los concursos de la Compañía de Electricidad (usualmente destinados a programas de consumo y ocio). Según Jorge Aslan era necesario estudiar la iluminación en las galerías, especialmente en el caso de los murales.

La nueva modalidad, de menor escala, costo y presencia urbana, comenzó a ser ampliamente repetida y difundida desde la década de 1940, siendo asociada con una arquitectura usualmente denominada moderna/modernista, racionalista o funcionalista. La nueva galería se independizó de gran parte de las connotaciones y el legado histórico representado por los pasajes europeos, conformando un fenómeno con características propias, realizado mayormente bajo un nuevo régimen de propiedad horizontal en el que diversos programas se estratificaban en sentido vertical. La sección “galería de comercios” en el Código de Edificación de la ciudad de Buenos Aires de 1970 brindó la siguiente definición:

“Se entiende por ‘galería de comercio’ al edificio o parte de él que contiene comercios ubicados en locales o quioscos que posean vidriera o mostrador emplazados directamente sobre el paso general de circulación, vestíbulo, nave o medio exigido de salida, pudiendo estos ámbitos servir para ventilación común”.³³

En consecuencia, las galerías realizadas en Argentina a mediados del siglo XX no necesariamente deben considerarse intentos de conformar calles lineales. Muchas de ellas incluso presentaron circulaciones de tipo cul-de-sac, accesibles exclusivamente desde una calle, que extendían perceptualmente el paseo de los transeúntes hacia el interior de la manzana, pero sin necesariamente permitirles conectar varias calles, condición inexistente en los pasajes argentinos. Tanto los pasajes como las galerías comerciales están conformados por circulaciones o corredores mayormente lineales, que cuentan con límites laterales en al menos uno de sus lados conformados por una secuencia de locales comerciales con un cerramiento a modo de vidriera. Al adentrarse en la manzana, el tipo permite acceder a locales cuyos frentes no se ubican hacia la vereda. Pero esta situación no siempre existió en los pasajes: todos los locales del Pasaje Urquiza Anchorena y el Edificio Siemens eran accesibles desde la vereda, por lo que su corredor se asemejaba a un hall de acceso mediante el cual era posible no sólo atravesar la manzana sino acceder a sus núcleos verticales desde dos calles, sin ofrecer locales accesibles exclusivamente desde su interior (figs. 1.7 y 1.8).

De paseantes a consumidores

Los pasajes y las galerías no fueron las únicas manifestaciones de espacios de circulación o transición en la arquitectura comercial. Durante la década de 1930 proliferaron las llamadas “modernizaciones” de los frentes de locales comerciales, modalidad que permitió a los arquitectos obtener ingresos durante la Gran Depresión.³⁴ Las revistas de arquitectura argentinas difundieron ejemplos estadounidenses y europeos, existiendo a su vez diversas obras de este tipo en el ámbito local (fig. 1.9). La modernización de vidrieras se vinculó a su vez con cierto desarrollo tipológico de local comercial que incluía espacios semicubiertos de transición entre el interior del local y la vidriera, usualmente conocidos como *single-store arcades* o *arcaded shop fronts* (figs. 1.10). Según David Smiley, este desarrollo fue representativo de la relación entre arquitectura moderna y programas de *retail*, en la que los arquitectos exploraban estrategias destinadas a potenciar las ventas, pero también a mejorar la funcionalidad para los consumidores, readaptando (a menor escala) el patrón de

33. Código de Edificación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1970), 241.

34. Gabrielle Esperdy, “The Odd-Job Alleyway of Building: Modernization, Marketing, and Architectural Practice in the 1930s”, en *Journal of Architectural Education*, vol. 58, núm. 4 (2005), 25-40.

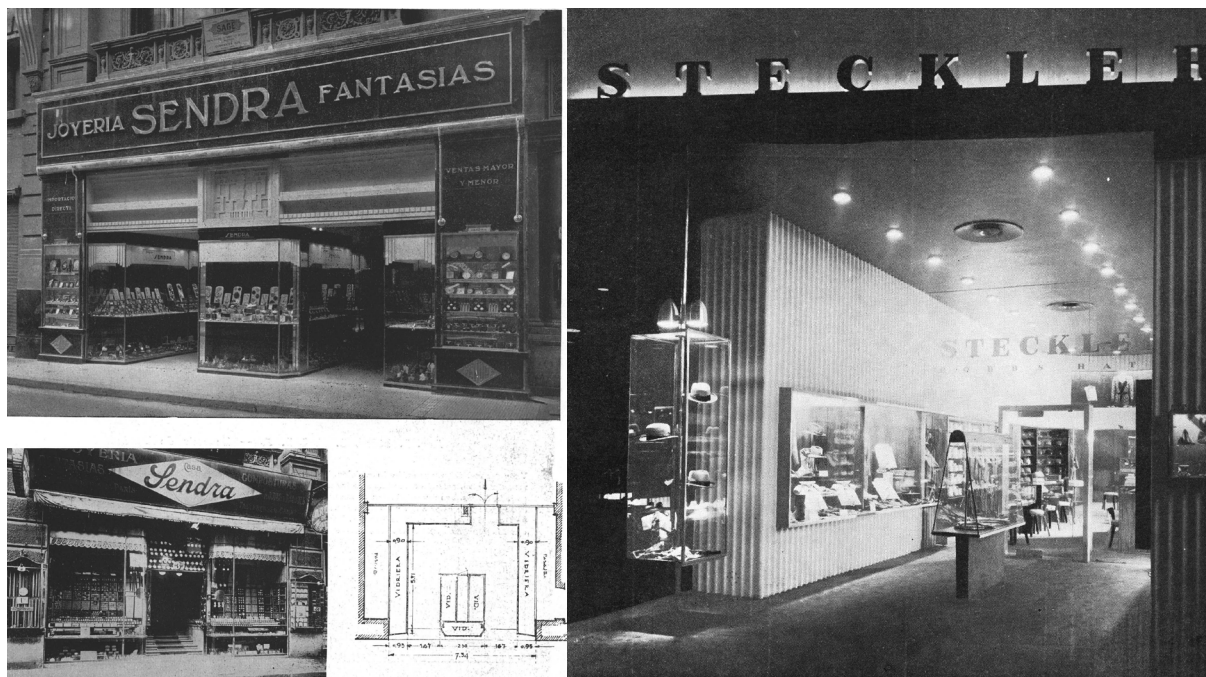


Fig. 1.9: FredK Sage & Co., modernización de joyería Sendra (arriba: nueva fachada, abajo a la izquierda: fachada original, abajo a la derecha: planta de nuevos escaparates). Fotografía: desconocido. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 71 (06/1935), 401.

Fig. 1.10: Morris Ketchum y Victor Gruen, local de camisería y sombrerería Steckler (Nueva York), fachada. Fotografía: Ezra Stoller. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 224 (03/1948), 83.

los pasajes existentes en ciudades europeas.³⁵

Estos espacios liminales combinaban retranqueos de fachada y pequeños pasajes semicubiertos, y ofrecían al paseante-consumidor la posibilidad de contemplar las mercancías exhibidas en las vidrieras protegido de las condiciones climáticas, y sin bloquear el paso de otros transeúntes (figs. 1.11, 1.12 y 1.13).³⁶ Sus vidrieras potenciaban la relación perceptual entre interior y exterior de la tienda, convirtiendo al paseante en consumidor al seducirlo e incitarlo gradualmente a ingresar y adquirir las mercancías ofrecidas. Este fenómeno comenzó a ser denominado “efecto Gruen”, por haber sido conceptualizado por Victor Gruen como consecuencia de su actividad proyectando espacios comerciales.³⁷ La operación permitía extender los metros lineales y la superficie de vidriera, compensando (como en el caso de las galerías) la poca disponibilidad de perímetro para vidrieras en lotes angostos. Algunos incorporaron vitrinas a modo de islas que facilitaban la observación de su contenido desde distintos ángulos. El discurso funcionalista y racionalista consideraba a los negocios como “máquinas para vender” en las que la transparencia (mediante grandes paneles de vidrio) era valorada, ya que minimizaba los obstáculos entre el potencial consumidor y el objeto exhibido, a tal punto que la totalidad del interior del *showroom* podía comenzar a considerarse como espacio de exhibición.³⁸

35. David Smiley, *Pedestrian Modern. Shopping and American Architecture, 1925-1956* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 17-49.

36. *Ibid.*, 25-26.

37. *Ibid.*, 58.

38. Frederick Kiesler, quien trabajó como vidrierista tras emigrar a Estados Unidos, llegó incluso a escribir un libro en el que, a modo de manifiesto vanguardista, proponía vincular arte y vida mediante el diseño de los frentes comerciales y la disolución de la barrera entre observador y objeto. Véase Frederick Kiesler, *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display* (Nueva

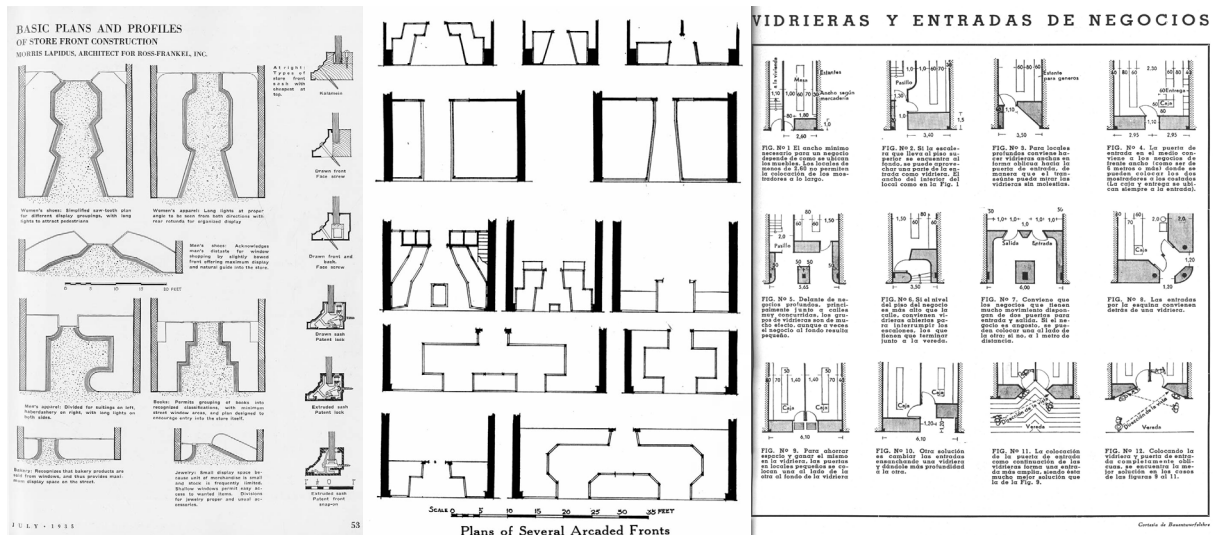


Fig. 1.11: Morris Lapidus, “Basic Plans and Profiles of Store Front Construction”, 1935. Fuente: David Smiley, *Pedestrian Modern. Shopping and American Architecture, 1925-1956* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 53.

Fig. 1.12: “Plans of Several Arcaded Fronts”. Fuente: David Smiley, *Pedestrian Modern. Shopping and American Architecture, 1925-1956* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), 28.

Fig. 1.13: “Vidrieras y entradas de negocios”. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 109 (08/1938), 265 (originalmente publicado en el *Baueutwurfslehre*).

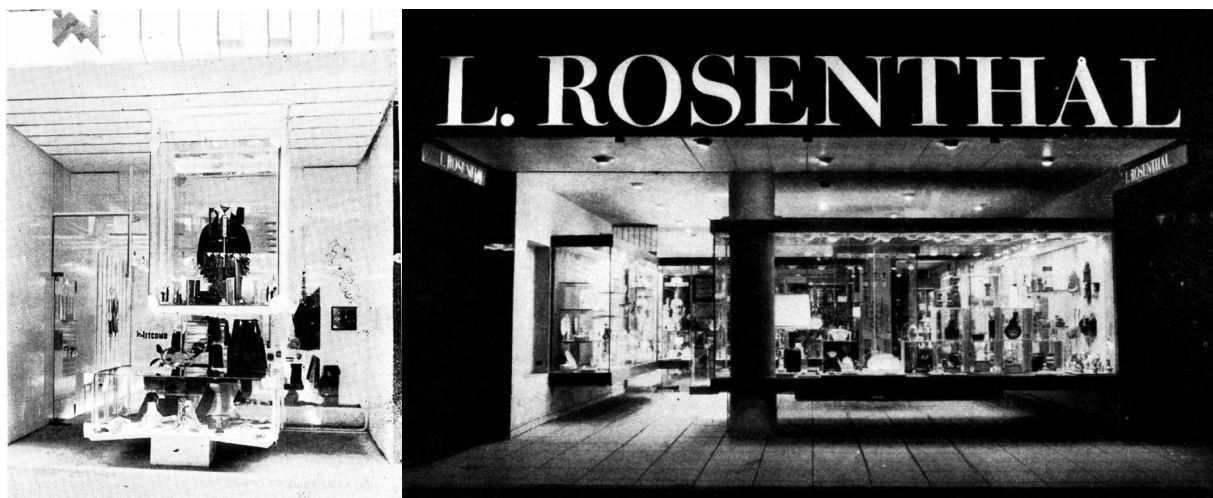


Fig. 1.14: local de Witcomb en calle Florida, fachada. Alicia Sujoy y Delia Miler. Fotografía: J. M. Le Pley. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 480 (12/1972), 34.

Fig. 1.15: local de Ludovico Rosenthal, fachada. Diseñadores Asociados (Gonzalo Arias, Carlos E. Pujals, Silvio Grichener, Héctor Compaired), Jorge Aslan (asesor) y Gregorio Nothenson (programación de obra). Fotografía: desconocido. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 455 (12/1968), 12.

Entre las décadas de 1930 y 1940, arquitectos como Victor Gruen, Elsie Krummeck, Morris Ketchum, Morris Lapidus y Raphael Soriano realizaron en Estados Unidos diversos locales comerciales con *arcading* en sus fachadas que fueron ocasionalmente publicados en revistas de arquitectura de Argentina. También se publicaron ejemplos realizados en ciudades europeas y algunas obras realizadas en el país (principalmente en Buenos Aires), algunas de las cuales involucraron a figuras

que también proyectaron galerías (figs. 1.14 y 1.15). La presencia de estos *arcadings* fue recurrente en los centros urbanos argentinos, aunque rara vez presentaron el mismo grado de complejidad que las obras publicadas por las revistas especializadas.

Independientemente de la influencia que los casos extranjeros puedan haber tenido en el medio local, tanto los arquitectos como sus comitentes parecen haber estado conscientes de que la arquitectura moderna disponía de recursos que permitían mercantilizar la circulación y el movimiento mediante intersticios urbanos atractivos que manipularan al peatón y redirigieran su atención. Como señala Smiley, los arquitectos modernos interpretaron a la transparencia como valor que permitía justificar y difundir sus concepciones, y el uso de grandes paneles de vidrio en fachadas de comercios permitía romper la distinción entre interior y exterior, además potenciar la visibilidad de las mercancías. Por otra parte, las galerías se diferenciaban de la calle comercial al permitir que los paseantes contemplaran vidrieras enfrentadas ubicadas a una distancia reducida (ofreciendo mayor cantidad de mercancías en su campo visual) sin la necesidad de cruzar la calle, eliminando el obstáculo que representaba la creciente presencia de automóviles para su desplazamiento y su percepción del entorno.

El frente comercial interno de las galerías argentinas de mediados del siglo XX rara vez presentó escaparates de complejidad comparable con las fachadas de los negocios con *arcading* o con aquellos existentes, por ejemplo, en algunas galerías de Santiago de Chile, cuyos locales incorporaron (desde su proyecto original) escaparates de 60 a 85 centímetros de profundidad.³⁹ Aunque existieron excepciones tempranas como Galerías Pacífico, la existencia de este tipo de umbral tridimensional entre corredor e interior del local parece haberse vuelto innecesaria, ya que, a pesar de ser frecuentemente percibidas como calles, las circulaciones actuaban en sí mismas como espacios transicionales dentro del entorno urbano. A su vez, la necesidad de maximizar la flexibilidad en interiores de dimensiones reducidas parece sugerir que su presencia era inconveniente. Puede considerarse que, en cierto sentido, las galerías representan otra instancia de la evolución de la arquitectura comercial moderna a mayor escala.

39. Carolina Hermosilla Urrutia, "Nuevas formas y valores del manzanero central: La red de Galerías Comerciales de Santiago de Chile, Estado y balance actual" (tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016), 186-187.

I.3. La galería comercial argentina de mediados del siglo XX

Modernización arquitectónica y comercial

Hacia mediados de la década de 1930, los habitantes de Buenos Aires y otras ciudades argentinas ya estaban familiarizados con experiencias sensoriales y comerciales que involucraban la contemplación de vidrieras y el consumo de mercancías en espacios como los pasajes o las tiendas con *arcading* ya mencionadas. La aparición de galerías con un lenguaje vinculado con el funcionalismo o racionalismo modernista, en emprendimientos de menor escala, comenzó a gestarse en este período con ejemplos aislados. El modelo comenzó a difundirse principalmente entre mediados de la década de 1950 y fines de la década siguiente, cuando se construyeron e inauguraron cientos de ejemplos del tipo.

La Galería Florida que proyectó Alberto J. Olivari en la década de 1930 (sobre la calle del mismo nombre) sugirió una transición hacia un estilo modernista, brindando indicios acerca del rol urbano que comenzarían a adoptar las galerías desde entonces.⁴⁰ Olivari, junto a su padre Alfredo, también proyectó en aquel período un local de la zapatería Grimoldi ubicado sobre la calle Suipacha, en el centro porteño. En ambos casos la empresa Fredk Sage & Co., frecuentemente involucrada en obras de locales comerciales, se encargó de realizar detalles tales como sus molduras de acero inoxidable, utilizando sus fotografías para publicitarse en diversas revistas de arquitectura (figs. 1.16 y 1.17). La zapatería, además, se publicó en un número de *Nuestra Arquitectura* de 1935 dedicado a arquitectura comercial (fig. 1.18).⁴¹ Ambas obras resultan de interés ya que sus fachadas son casi idénticas, cumpliendo la vitrina de la zapatería un rol equivalente al del local de tipo góndola de la Galería Florida, lo que confirma la existencia de similitudes entre las galerías comerciales (especialmente en aquellos casos con circulaciones de tipo cul-de-sac) y algunos de los *arcaded shop-fronts* ya mencionados.

La sede del Banco Municipal de Préstamos realizada sobre la calle Esmeralda durante la misma década también representó un caso anómalo pero comparable con las galerías. El inusual programa de la casa de empeño incorporaba, en su planta baja, tres corredores cubiertos paralelos, accesibles desde la vereda (figs. 1.19, 1.20 y 1.21). Estas vidrieras eran destinadas a exhibir alhajas y otros objetos que eran posteriormente rematados en anfiteatros ubicados en los pisos superiores del establecimiento, permitiendo que los paseantes contemplaran los objetos “durante las 24 horas del día”.⁴² La experiencia resultante presenta semejanzas con aquella ofrecida por las galerías, especialmente en aquellas de tipo cul-de-sac que proliferaron en las décadas siguientes.

En la ciudad de Córdoba, el Pasaje Muñoz, inaugurado en 1940, representó otro hito. El cierre del tradicional Hotel Bristol de Mar del Plata en 1944 permitió su reconversión en galería comercial poco tiempo después, mientras que el complejo Rambla Casino incorporó una galería en el nivel de acceso del Hotel Provincial, permitiendo atravesar el interior de uno de los dos volúmenes del conjunto, vinculándose con una de sus recovas, en sí mismas ejemplos icónicos de espacios cubiertos que

40. Existe poca información acerca de esta obra ignorada por la historiografía. Aunque llamada Galería Florida, no debe confundirse con la galería del mismo nombre diseñada en la década de 1960 por Bonta y Súcari. La galería se ubicaba en Florida 251, dato mencionado en una publicidad de Sage que listaba las obras que habían realizado junto a Olivari para Grimoldi, empresa propietaria del inmueble. En base a diversas fuentes puede deducirse que fue construida a mediados de la década de 1930 (en un lote accesible exclusivamente desde Florida), siendo demolida y reemplazada durante la década de 1960 por un nuevo edificio de propiedad horizontal. Su primer piso fue ocupado por el café Adlon.

41. *Nuestra Arquitectura*, núm. 71 (06/1935), 396-397.

42. “Banco Municipal de Préstamos. Nuevo local de venta”, en *Revista de Arquitectura*, núm. 221 (1939), 215.

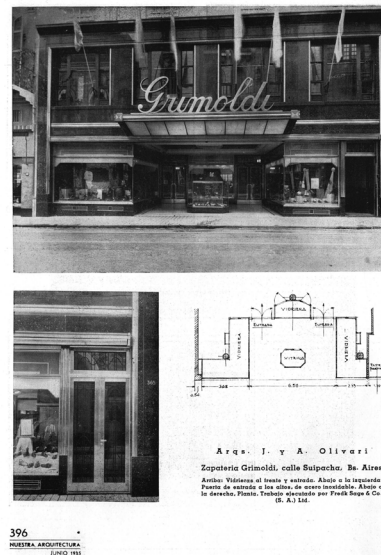
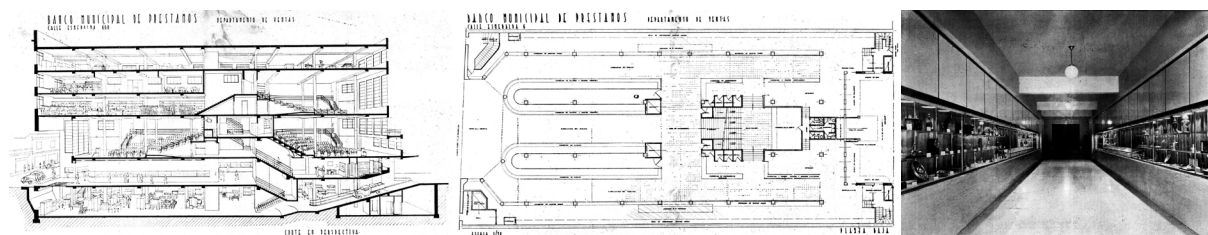


Fig. 1.16: Galería Florida, publicidad de FredK Sage & Co. Alfredo J. Olivari, Galería Florida, 1936-39. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 120 (07/1939), 191.

Fig. 1.17: local de zapatería Grimoldi, publicidad de FredK Sage & Co. Alberto y Alfredo J. Olivari, local para Grimoldi en Suipacha 367. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 71 (06/1935), 221.

Fig. 1.18: local de zapatería Grimoldi, fachada y planta de pasaje de acceso. Alberto y Alfredo J. Olivari, local para Grimoldi en Suipacha 367. Fotografía: desconocido. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 71 (06/1935), 396.



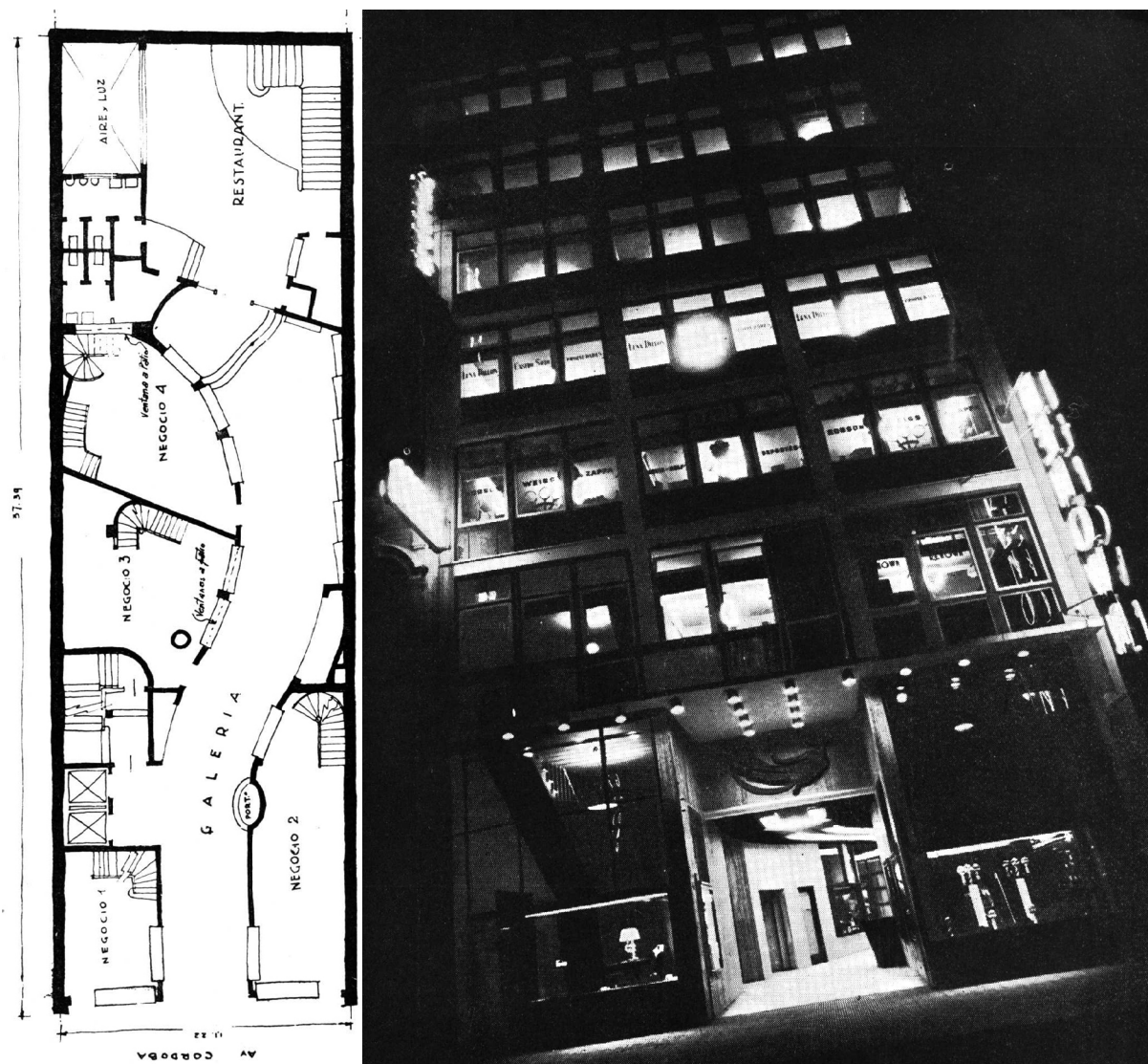
Figs. 1.19, 1.20 y 1.21: Banco Municipal de Préstamos (izquierda: corte perspectivado, centro: planta baja, derecha: circulación de área de exhibición). Ángel Pedro Tagliaferri + ings. Herrera y Fillol Day, Banco Municipal de Préstamos. Fotografía: desconocido. Fuente: *Revista de Arquitectura*, núm. 221 (05/1939), 217-222.

incluían una función comercial. También en Mar del Plata se realizó en la misma década el Pasaje Lanfranconi.

En Buenos Aires, Armando d'Ans realizó hacia mediados de la década de 1940 un edificio de rentas sobre la avenida Córdoba (a metros de Florida) que presentó una pequeña galería conformada por un corredor curvo (fig. 1.22). Este espacio, de dimensiones reducidas, funcionaba como hall de acceso al núcleo de circulación vertical, pero también como *promenade* que extendía (mediante vitrinas) las vidrieras de los locales ubicados hacia la calle y permitía acceder a dos locales internos. El recorrido culminaba en una escalera ceremonial que permitía descender a un restaurant ubicado en el subsuelo. La obra, que incorporó murales de Carlos de la Cárcova y Bernard Bouts, fue publicada en *Revista de Arquitectura* (fig. 1.23).⁴³

Pocos meses más tarde, la misma publicación dedicó un número a una obra de mayor repercusión

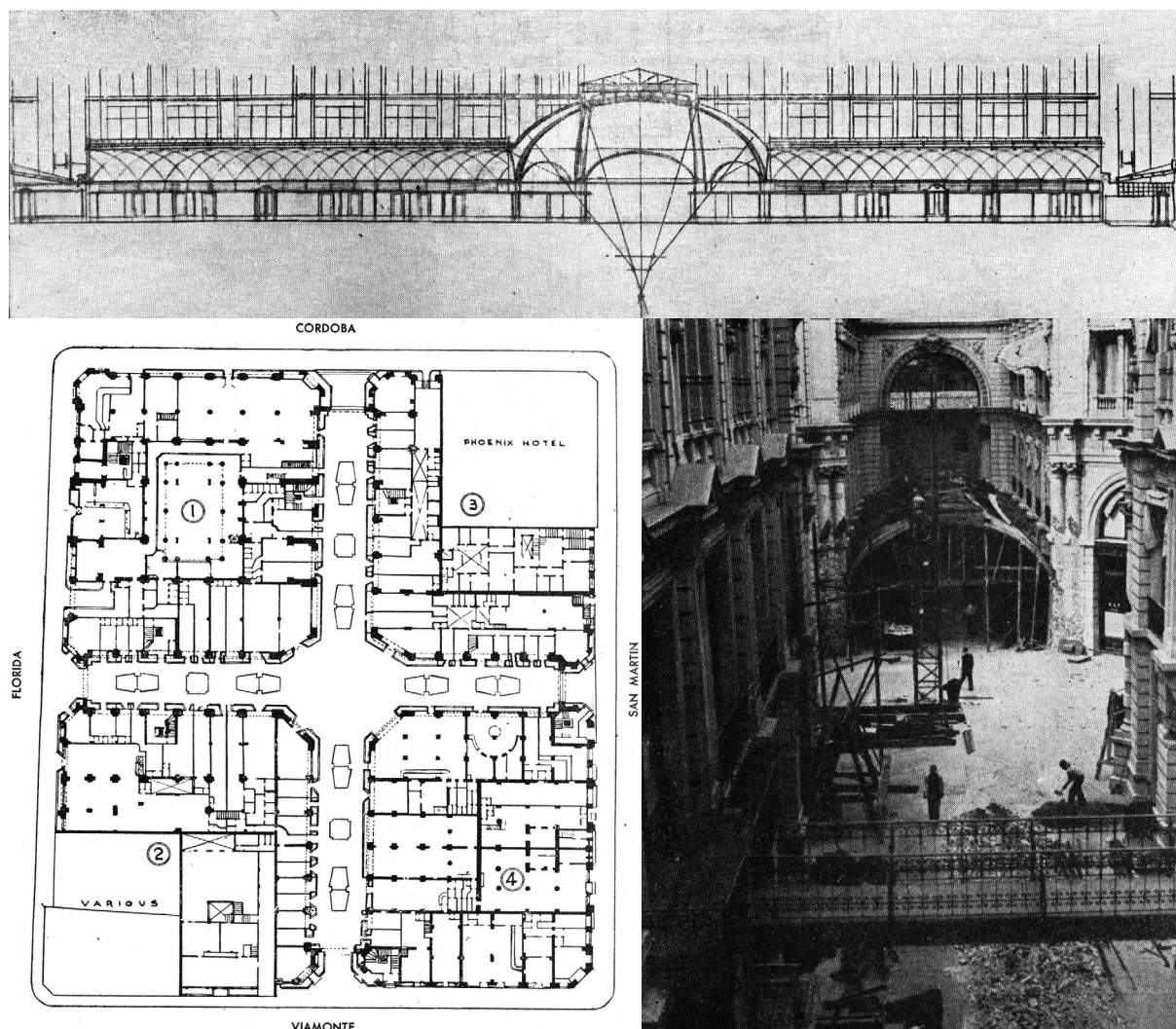
43. "Casa de renta", en *Revista de Arquitectura*, núm. 321 (09/1947), 328-332.



Figs. 1.22 y 1.23: casa de rentas, Av. Córdoba 645 (izquierda: planta baja, derecha: fachada). Armando d'Ans, casa de rentas en Av. Córdoba 645, 1945. Fotografía: desconocido. Fuente: *Revista de Arquitectura*, núm. 321 (09/1947), 329-330.

que simboliza la transición desde el viejo pasaje hacia la galería producto de la emergente arquitectura moderna: la remodelación del edificio del Bon Marché, realizada por Aslan y Ezcurra entre 1945 y 1946, que transformó a la inconclusa tienda departamental en Galerías Pacífico. La intervención reconvirtió los niveles superiores del inmueble en las oficinas de Ferrocarriles Argentinos, dedicándose la planta baja a una nueva galería comercial. La controversial solución adoptada separó perceptualmente ambas esferas mediante la incorporación de una nueva bóveda de hormigón con tragaluz sobre la galería (figs. 1.24, 1.25 y 1.26). En el espacio central se incorporó una rotonda o cúpula cuya cara inferior incluyó murales de Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo, Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro. Una nueva arquitectura se imponía por sobre el pasado, insertándose en los intersticios del edificio existente, abandonando sus cualidades espaciales originales e invisibilizando su masa edilicia al ocultar sus fachadas interiores originales tras una nueva vidriera.

Quizás como consecuencia de su programa comercial, y a pesar de su carácter modernizador, la operación debió legitimarse apelando al prestigio cultural de la arquitectura monumental del pasado.



Figs. 1.24, 1.25 y 1.26: Galerías Pacífico (arriba: sección longitudinal, abajo a la izquierda: planta baja; abajo a la derecha: construcción de espacios circulatorios durante remodelación). Aslan y Ezcurra, Galerías Pacífico, 1945-46. Fotografía: desconocido. Fuente: *Revista de Arquitectura*, núm. 325 (01/1948), 17-21.

Por ese motivo, el número de *Revista de Arquitectura* en el que se publicó incluyó tres textos: un comentario del escritor español Ramón Gómez de la Serna en el que vinculaba a Galerías Pacífico con los pasajes europeos desde su perspectiva de *flâneur*,⁴⁴ una breve síntesis de la historia tipológica del pasaje cubierto de origen europeo,⁴⁵ y un texto que vinculaba al inconcluso Bon Marché y otros pasajes porteños con las tradicionales recovas de la Buenos Aires colonial, en un intento de sugerir la existencia de una tradición local en materia de paseos comerciales.⁴⁶

Pero los recursos propuestos por el estudio de José Aslan y Héctor Ezcurra expresaban el ideario del Movimiento Moderno que por aquel entonces comenzaba a ser difundido en el país por publicaciones como la revista *Tecné*. Su último número, publicado en 1944, incluyó diversos artículos sobre el vidrio en la arquitectura que mencionaban e incluían imágenes de pasajes europeos y construcciones como el Crystal Palace y la Galerie des Machines, además de la estación Retiro del Ferrocarril Mitre (fig.

44. Gómez de la Serna, "El alma de las galerías", 12.

45. M.M., "Galerías de Buenos Aires", en *Revista de Arquitectura*, núm. 325 (01/1948), 14-15.

46. "Galerías de Buenos Aires", en *Revista de Arquitectura*, núm. 325 (01/1948), 16.

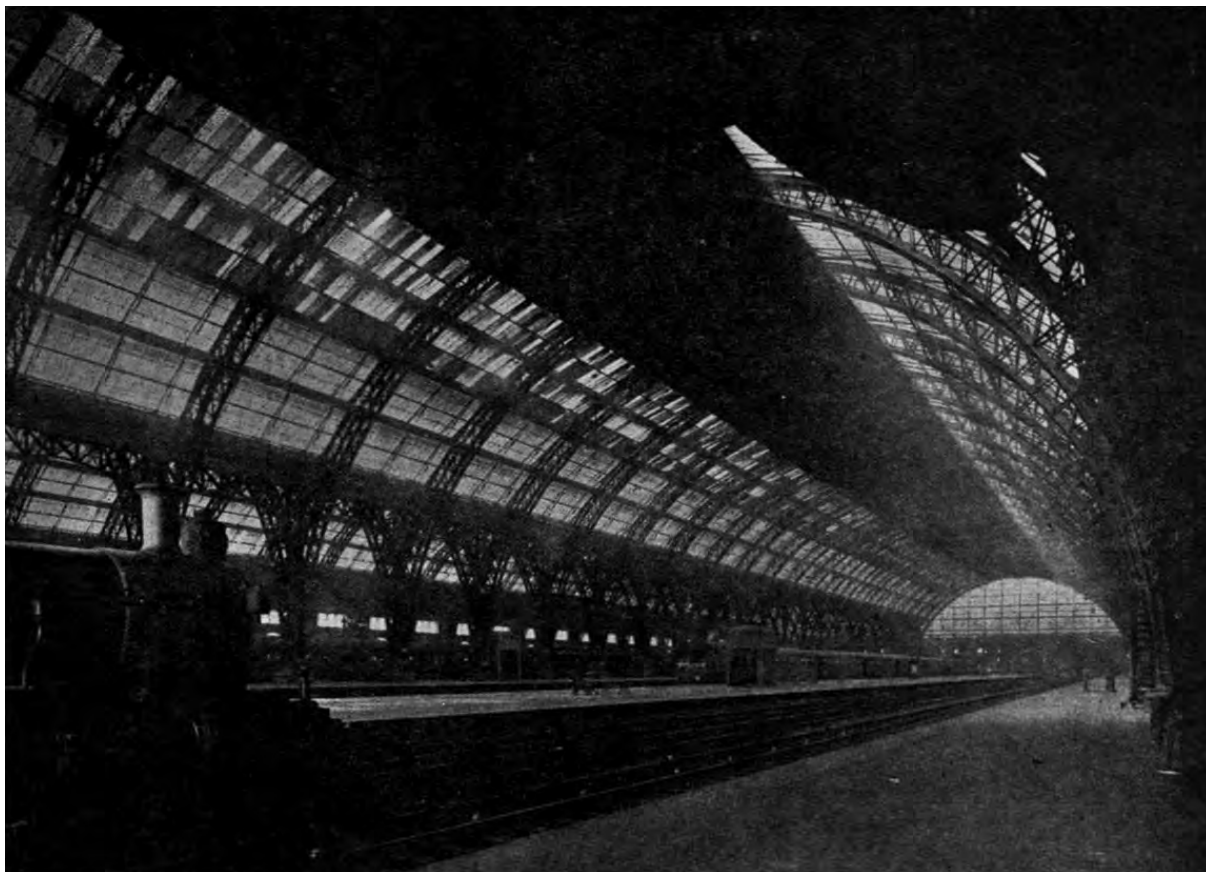


Fig. 1.27: Estación Retiro del Ferrocarril Mitre (Buenos Aires), andenes. Oficina Técnica del Ferrocarril Central Argentino, Estación Retiro Mitre, 1915. Fotografía: Luis M. Bianch. Fuente: *Tecné*, núm. 3 (03/1944), 67.

1.27) y otros edificios porteños destinados a programas comerciales. Otro artículo dio a conocer el proyecto de SEPRA para el Mercado San Cristóbal, con cubiertas abovedadas. El mismo número, a su vez, incluyó un texto de Antonio Berni sobre murales (en el que publicitó la obra del Taller de Arte Mural) y otro de Gómez de la Serna.⁴⁷ Aslan y Ezcurra ya habían logrado cierta notoriedad implementando las concepciones de la nueva arquitectura moderna y racionalista en programas diversos, por lo que es posible que hayan sido expuestos a esta publicación, y que su uso de bóvedas con tragaluces y murales en Galerías Pacífico fuera inspirado por el material que ofrecían las páginas de esa revista.

Del hito aristocrático al régimen de propiedad horizontal

El impacto de Galerías Pacífico coincidió con la implementación de la Ley 13.512 de Propiedad Horizontal, aprobada por el primer gobierno peronista en 1948 y reglamentada al año siguiente. Aunque no tuvo impacto inmediato, el régimen de propiedad horizontal produjo transformaciones en el mercado inmobiliario, ya que fue acompañada por políticas destinadas a otorgar créditos a sectores de ingresos medios. Como consecuencia, el modelo de la casa de renta fue reemplazado por un creciente acceso a la vivienda propia. Las construcciones comenzaron a ser divididas en unidades comercializables como propiedades individuales, mientras que el paisaje de las ciudades argentinas

47. *Tecné*, núm. 3 (03/1944).

fue modificado mediante la construcción de numerosos edificios multifamiliares en altura.⁴⁸

La propiedad horizontal permitió intensificar la progresiva renovación del tejido urbano mediante edificios que densificaron las zonas céntricas y las principales vías comerciales de las ciudades argentinas. Al ubicarse sobre las arterias destinadas a usos comerciales, incluyendo aquellas de importancia a escala barrial, muchos emprendimientos incorporaron negocios hacia la calle, así como galerías que, en forma de basamentos, aprovechaban el elevado factor de ocupación del suelo. De esta forma se maximizaba la rentabilidad del emprendimiento en altura, pero también su utilización de la superficie y profundidad del lote, por lo que el modelo de galería comercial adaptado a los rasgos de la arquitectura moderna irrumpió sobre las calles comerciales, mediante obras de menor costo que los pasajes aristocráticos construidos hasta entonces. Las sociedades que invertían en la construcción de galerías podían alquilar o vender sus locales, adaptando el régimen de propiedad horizontal a la función comercial.

Las galerías argentinas realizadas desde 1950 no parecen tener vínculos con novedades tipológicas como los malls que por aquel entonces comenzaban a materializarse en los suburbios estadounidenses, a pesar de que algunos se ubicaron en centros urbanos y presentaron rasgos comparables con los de las galerías argentinas (fig. 1.28), y de que impulsores de la modalidad, como Victor Gruen, afirmaban explícitamente su intención de recrear la experiencia urbana semejante a la de los pasajes europeos.⁴⁹ La galería resultó adecuada para integrar una nueva tipología de torre y basamento mediante la cual los arquitectos modernos consideraban posible reinventar el tejido urbano (figs. 1.29 y 1.30). En 1957, las autoridades municipales de Buenos Aires modificaron el Código de Edificación de la ciudad mediante el decreto-ordenanza N° 4110/57, incorporando la sección “De los edificios en torre”. En ella se autorizaba y regulaba la existencia de edificios “de iluminación total”, que consistían en torres a modo de prismas exentos con retiros desde los ejes medianeros. Uno de sus objetivos era promover la unificación de predios, ya que se consideraba que edificar en lotes de mayores dimensiones que los del parcelamiento existente permitiría desarrollar “programas arquitectónicos racionales y adecuados al desenvolvimiento futuro de la ciudad”.⁵⁰

La combinación de torre y basamento, ya materializada en referentes como la Lever House neoyorkina, ofrecía una alternativa deseable de tejido urbano. De esta forma, la propiedad horizontal permitió, en palabras de Juan Manuel Boggio Videla, la consolidación de “un ‘zócalo’ comercial a nivel peatonal” que conformó “un ‘continuo’ espacial que vincula dos o más calles, perforando las manzanas a través de las llamadas ‘galerías comerciales’, modernas sucesoras de los ‘pasajes’”.⁵¹ La torre conformaba un volumen exento rodeado por un vacío continuo que rompía con la masa edilicia consolidada y maximizaba el aprovechamiento de la luz natural, permitiendo abandonar los tradicionales patios de aire y luz. A su vez, el esquema identificaba y separaba esferas destinadas a distintas funciones, estratificándolas en vertical.

Esta distribución ya había sido anticipada por Wladimiro Acosta en su primera propuesta del City

48. Los datos publicados en la Revista de Estadística Municipal de la ciudad de Buenos Aires sugieren que en las décadas posteriores a la aprobación de la Ley de Propiedad Horizontal (y especialmente tras los cambios en las normativas de 1957, que intentaban promover los edificios en torre) se otorgaron menos permisos y se completaron menos obras, pero se evidencia un incremento en la cantidad de metros cuadrados construidos en cada obra y en la cantidad de edificios destinados tanto a viviendas como a negocios, lo que sugiere un desplazamiento hacia la modalidad de propiedad horizontal y la construcción en altura complementada por programas comerciales. Véase anexo 1.

49. Victor Gruen, *The Heart of Our Cities. The Urban Crisis: Diagnosis and Cure* (Nueva York: Simon & Schuster, 1964), 214.

50. *Boletín SCA*, num. 20 (06/1957), 8.

51. Juan Manuel Boggio Videla, “Propiedad horizontal en Buenos Aires”, en *Summa*, núm. 78 (07/1974), 38.

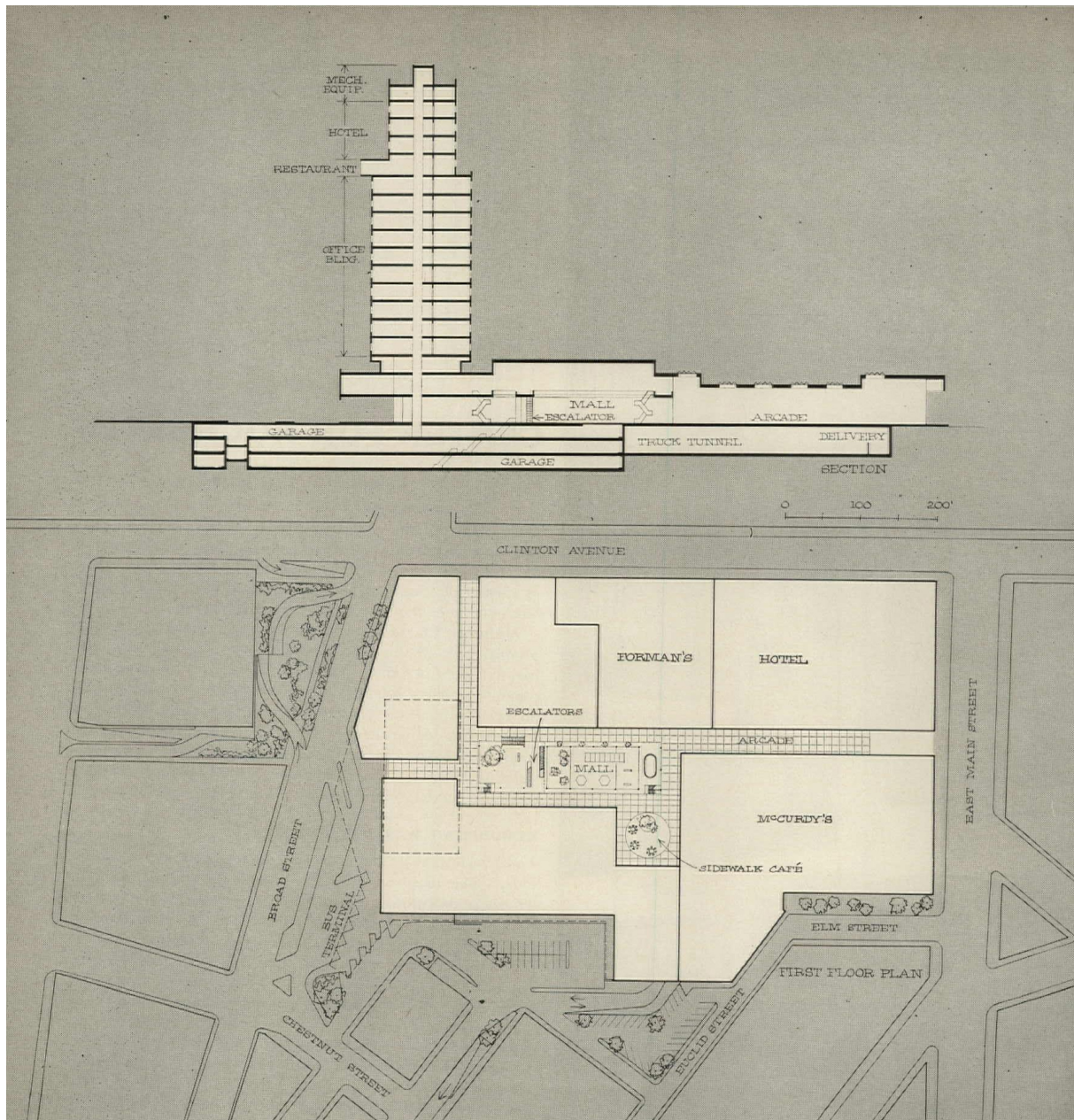


Fig. 1.28: Midtown Plaza (Rochester), planta baja. Victor Gruen & Associates, Midtown Plaza, 1962. Fuente: *Architectural Forum* (06/1962), 110.

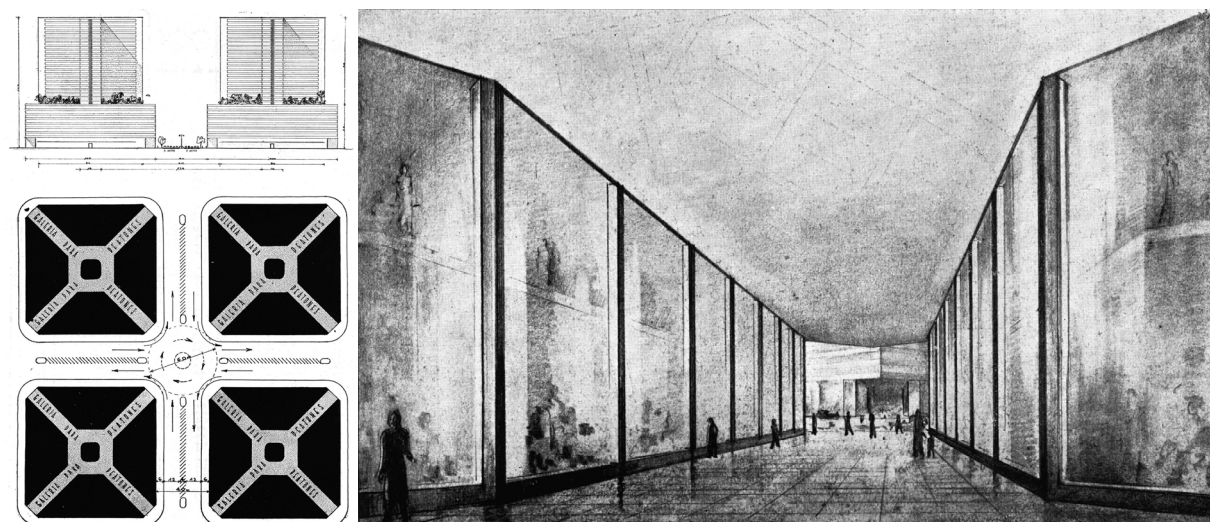
Block (1927), inspirada por Le Corbusier y Ludwig Hilberseimer, un edificio-manzana cuya morfología, basada en la distinción entre torre y basamento, incorporaba galerías comerciales en su planta baja.⁵² La repetición de la manzana creaba una trama de circulación peatonal alternativa a aquella ofrecida por las calles vehiculares. Los locales de la galería eran representados en planta como *poché* (en parte debido al carácter esquemático de la propuesta), y aunque Acosta ubicaba al núcleo vertical en el centro de la galería, la estratificación programática (oficinas en los niveles superiores del basamento y viviendas en torres cruciformes) impedía la continuidad visual entre la galería, de cubierta opaca, y los niveles superiores (figs. 1.31 y 1.32). Queda claro, entonces, que estas galerías

52. Wladimiro Acosta, "El City Block Integral. Un estudio de urbanismo práctico", en *Nuestra Arquitectura*, núm. 25 (08/1931), 20-27. En versiones posteriores de su propuesta Acosta utilizó galerías o recovas como espacios comerciales.



Fig. 1.29: Galería de las Américas (Mar del Plata), exterior. Antonio Bonet Castellana, Marta Allio, Juan Rochinotti, Débora di Veroli y Domingo G. Raffo, Rascacielos de las Américas, 1958-62. Fotografía: Juan Pablo Mastropasqua. Fuente: *Summa*, núm. 33 (01-02/1971), 46.

Fig. 1.30: Galería Rivadavia (Mar del Plata), exterior. Antonio Bonet Castellana, Marta Allio, Eduardo Santini y Edith Fiberti de Peralta, Rascacielos Rivadavia, 1957-61. Fotografía: Juan Pablo Mastropasqua. Fuente: *Summa*, núm. 33 (01-02/1971), 46.



Figs. 1.31 y 1.32: Wladimiro Acosta, City Block, propuesta original (izquierda: planta de nivel de acceso, derecha: perspectiva de galerías). Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 25 (08/1931), 21-27.



Fig. 1.33: Rascacielos Politeama, publicidad. Aslan y Ezcurra, Rascacielos Politeama, 1957. Fuente: *Vea y Lea*, núm. 299 (27/11/1958), 35.

Fig. 1.34: Galería Sacoa (Mar del Plata), fines de la década de 1960. Domingo Fiorentini (constructor), Galería Sacoa, 1949-52. Fotografía: Simón Uriol. Fuente: Fotos de Familia, <https://www.lacapitalmdp.com/contenidos/fotosfamilia/fotos/7212>

manifestaban una concepción arquitectónica y urbanística considerablemente diferente a la de los pasajes decimonónicos.

La mayor parte de las galerías que repercutieron en los imaginarios de los paseantes y consumidores argentinos integraron edificios de propiedad horizontal construidos entre principios de la década de 1950 y fines de la década siguiente. Su impacto no se limitó al entorno físico: las publicidades y los medios de comunicación las asociaron con lujo, novedad y progreso moderno, no solo debido a su arquitectura (de la que se destacaba su carácter “moderno”) sino también a sus *boutiques*, pequeños negocios especializados en productos de moda. Aunque las grandes tiendas también ofrecían espacios de sociabilidad, concentración de rubros bajo un mismo techo y atención personalizada, las boutiques de las galerías ofrecían mayor diversidad (al multiplicar la cantidad de locatarios) y una nueva relación entre vendedor y comprador. Las boutiques respondieron a la creciente participación de nuevos grupos socioeconómicos en el consumo y a la necesidad de los consumidores de diferenciarse y reforzar su identidad mediante la adquisición de mercancías, especialmente a través de su vestimenta.

Aslan y Ezcurra continuaron experimentando con nuevas variantes del tipo, aportando casos paradigmáticos que extendieron la modalidad a los barrios de Belgrano (Galería General Belgrano, 1951) y Recoleta (Galerías Santa Fe, 1953; Galería Las Victorias, 1956), recurriendo en todas ellas, nuevamente, a artistas plásticos para la realización de murales. El estudio también proyectó el Rascacielos Politeama, cuyo ambicioso y complejo programa incluía una galería. Aunque nunca se completó, este proyecto (destinado a ocupar un lote céntrico sobre la avenida Corrientes) demuestra el potencial de la combinación de torre y basamento para la superposición programática en ubicaciones densificadas (fig. 1.33). Sobre la misma avenida, y vinculándola con la diagonal Roque Sáenz Peña, la Galería del Obelisco (Adolfo Moret, 1956) ofreció un segundo nivel comercial, murales de Juan Carlos Castagnino y Juan Batlle Planas y una sala de teatro (posteriormente sede del icónico Cine Arte). También sobre Corrientes, en el sector conocido popularmente como el Once, se inauguró la Galería Internacional (1959), mientras que Arturo Dubourg realizó en Recoleta la Galería Alvear, sobre la avenida del mismo nombre.

El fenómeno se replicó en los barrios de Flores y Caballito, siendo el caso más relevante el de la Galería San José de Flores (Fernando J. Barbot, 1955-56), con una de sus salidas sobre la avenida Rivadavia, arteria que pronto concentró una cantidad considerable de galerías, realizándose en el mismo período la Galería París (Fernando J. Barbot, 1957-1959) y su vecina Galería Rivadavia (Calabria y Lejneff, 1956), incorporando todas ellas murales. Rosa Aboy ha analizado cómo, en este período, comenzó a consolidarse la presencia de espacios de consumo y ocio sobre las principales calles comerciales de distintos barrios porteños, definiendo así su identidad dentro de una estructura radial, como complemento de un nuevo modelo de vivienda multifamiliar orientado a las clases medias.⁵³ Las galerías formaron parte de ese fenómeno, construyéndose ejemplos en barrios porteños periféricos, como la Galería Liniers, inaugurada en 1956 en el barrio del mismo nombre.

Otras ciudades argentinas experimentaron un proceso similar. En el centro de Mar del Plata, sobre la calle San Martín, la sede del Banco Provincia (1948-1954) incorporó como innovación una galería comercial en su nivel de acceso, y la Galería Sacoa (1949-1952) aportó nuevos espacios destinados al comercio y al ocio (fig. 1.34), realizándose a pocos metros la Galería San Martín. En Rosario, ejemplos tempranos como la Galería Rosario, la Galería César y la Galería Sudamérica despertaron interés arquitectónico. En la ciudad de Córdoba, la Galería San Martín, al igual que dos obras del estudio Ávila Guevara, Moyano y Zarágaza (Galería Ames y Galería Mitre), comenzaron a consolidar al tipo dentro del tejido urbano céntrico; mientras que la Galería Tonsa (1958-1961) y la Galería Kolton (1958) hicieron lo propio en la ciudad de Mendoza, proliferando el tipo en ambas ciudades en los años subsiguientes. También existió un caso temprano en San Miguel de Tucumán (Galería Maipú, 1956).

Las galerías construidas durante la década de 1950 comenzaron a presentar recorridos crecientemente complejos debido a sus bifurcaciones en planta. Hacia fines de la década, algunas galerías incorporaron múltiples niveles, lo que maximizó la explotación comercial y requirió resoluciones sofisticadas en sección, como en Galería Boston y Galerías Larreta/Plaza San Martín, ambas de Aslan y Ezcurra. En la década de 1960 el estudio continuó explorando esta alternativa en la calle Florida (Galería Florida Central) (fig. 1.35) y en los barrios de Belgrano (Galería Río de La Plata, Galería Río de Janeiro, Galería Las Vegas) y Recoleta (Galería Bond Street). La necesidad de aumentar la rentabilidad de locales alejados del nivel de vereda llevó a otros arquitectos a experimentar con mecanismos circulatorios crecientemente complejos. En Belgrano, el estudio ADLMP propuso un sistema de rampas en la Galería Churba/Juramento (1962). Alejandro Virasoro, en la Galería Guido Spano (1961), intercaló losas (mediante un sistema de medios niveles) en torno a un espacio central. También se construyeron nuevas galerías en Flores (Galería Dufau, Galería Le Boulevard) y casos de eventual importancia para la vida cultural porteña como la Galería del Este, ubicada sobre Florida.

Al mismo tiempo que la modalidad se extendía a diversos barrios porteños, su expansión continuó en otros centros urbanos como Rosario (Galería La Favorita, Galería San Martín), Mendoza (Galería Zanettini/Piazza y Galería San Marcos), y Córdoba (Galería de las Américas, Galería Cinerama). También se inauguraron los primeros ejemplos de galerías en Bahía Blanca (Galería Plaza) y San Juan (Galería Estornell). El régimen de propiedad horizontal impulsó un boom de la construcción en Mar del Plata, por lo que se construyeron numerosas galerías, aunque los ejemplos más relevantes que se construyeron alrededor de 1960 se concentraron en el centro, destacándose la Galería Eves y tres proyectos de Antonio Bonet Castellana: Galería Rivadavia, Galería de las Américas y (con menos

53. Rosa Aboy, "Ciudad, espacio doméstico y prácticas de habitar en Buenos Aires en la década de 1950. Una mirada a los departamentos para las clases medias", en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Debates, 2010.

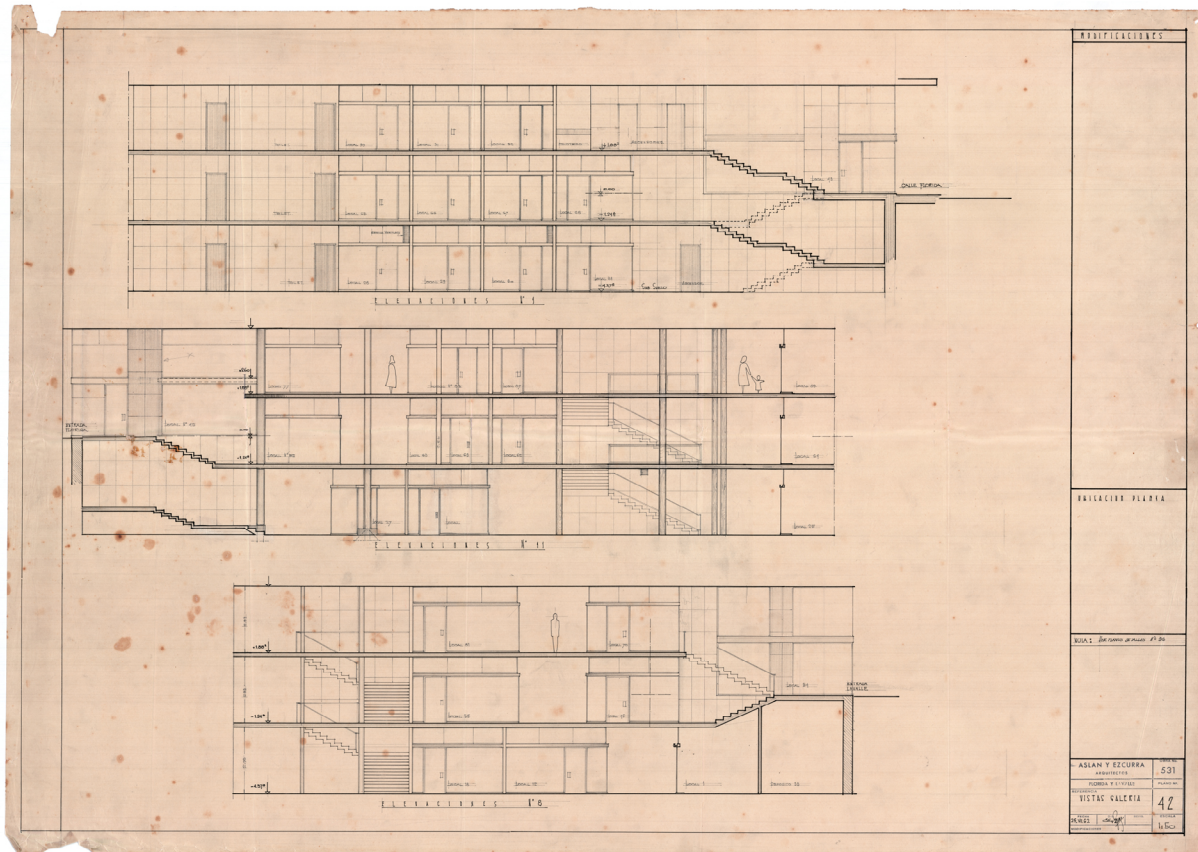


Fig. 1.35: Galería Florida Central, sección por acceso sobre calle Florida. Aslan y Ezcurra, Galería Florida Central, 1960-63. Fuente: LADBA-UNSAM.



Fig. 1.36: vista panorámica del centro de Mar del Plata durante la construcción del Rascacielos Rivadavia y del Rascacielos de las Américas. Fotografía: Annemarie Heinrich. Fuente: "Mar del Plata, 1940s-1960s V", British Library, EAP755/1/1/124, <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP755-1-1-124>

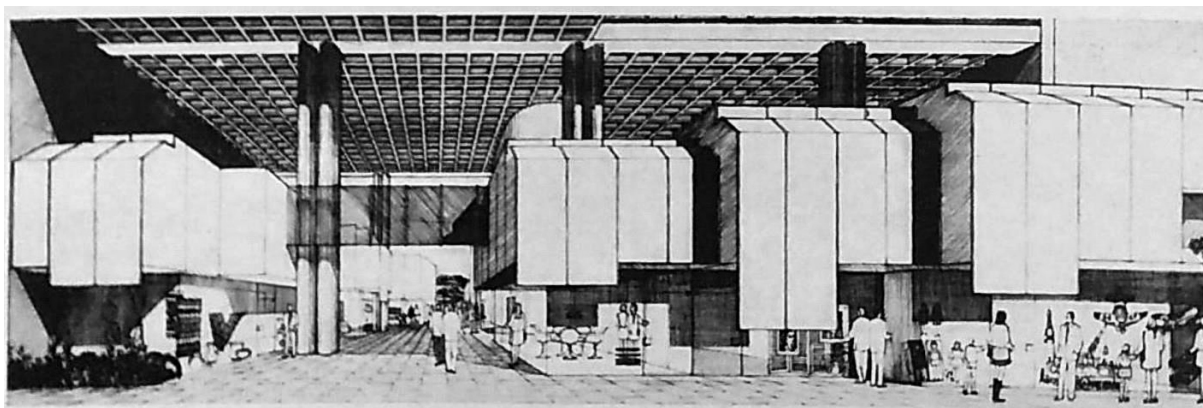


Fig. 1.37: Inge Argentina (Lomas de Zamora), perspectiva de acceso. Mario Roberto Álvarez y Asociados, Inge Argentina, 1966. Fuente: *Summa*, núm. 80-81 (09/1974), 116.

repercusión) Galería Central (figs. 1.29, 1.30 y 1.36).⁵⁴

La proliferación del tipo sugirió otras posibilidades. Una obra proyectada por Mario Roberto Álvarez y Asociados para Lomas de Zamora disolvió la distinción entre interior y exterior mediante un juego volumétrico entre torre y basamento (fig. 1.37). Otra propuesta del estudio resultó ganadora del concurso realizado en 1963 para la nueva sede del Jockey Club, sobre un solar que vinculaba las calles Florida y Tucumán.⁵⁵ Además de los espacios destinados a las actividades de la institución, el complejo programa establecido en las bases del concurso exigía galerías comerciales y oficinas con el fin de amortizar el capital invertido en su construcción mediante la renta.⁵⁶ El jurado valoró la propuesta ganadora por maximizar la superficie rentable y lograr una “neta zonificación” que separaba espacios comerciales e institucionales.⁵⁷ Aunque se argumentaba que la rentabilidad de la galería dependía de su vínculo con Florida, se deseaba que el club mantuviera presencia sobre la tradicional vía, por lo que el acceso a la sede social debía jerarquizarse para otorgarle “carácter palaciego”.⁵⁸

La solución propuesta enterraba a la galería por debajo del nivel de vereda, ya que se consideraba que “no puede entrarse al club a través o por el costado de un bazar”, sugiriendo que el carácter de su programa contradecía el status aristocrático anhelado por sus comitentes.⁵⁹ La amplia galería en L (con “calles interiores” en su circulación) se desarrollaba en dos niveles de subsuelo, lo que requería reforzar la continuidad visual para que el paseante reconociera su existencia. Con ese propósito se incorporó un sistema de patios y escaleras sobre Florida con el fin de vincularla con los niveles inferiores, además de una “segunda Florida”, paralela a aquella, a la que se descendía a través de una boca de acceso por Tucumán.⁶⁰ Este espacio a cielo abierto potenciaba la continuidad visual y la percepción del conjunto como totalidad, existiendo fluidez entre la vía pública y el centro de manzana (fig. 1.38).

54. Claudio G. Erviti, “Las galerías comerciales y la modernización de la relación público/privado en el área central. Mar del Plata, 1950-1980”, en *I+A Investigación + Acción*, núm. 17 (12/2015), 33-50.

55. La propuesta ganadora fue publicada (junto a aquellas que recibieron reconocimientos) en *Boletín SCA*, núm. 50 (03/1963), 12-27; y posteriormente en *Summa*, núm. 1 (04/1963), 108-109; y *Nuestra Arquitectura*, núm. 403, (06/1963), 21-28. Otros estudios que realizaron galerías en ese período también participaron del concurso.

56. Un año antes se realizó también el concurso internacional para el Edificio Peugeot, de gran repercusión, cuyo programa también incorporó galerías.

57. *Boletín SCA*, núm. 50 (03/1963), 13.

58. *Nuestra Arquitectura*, núm. 403, (06/1963), 21

59. *Ibid.*, 27.

60. *Ibid.*, 27.

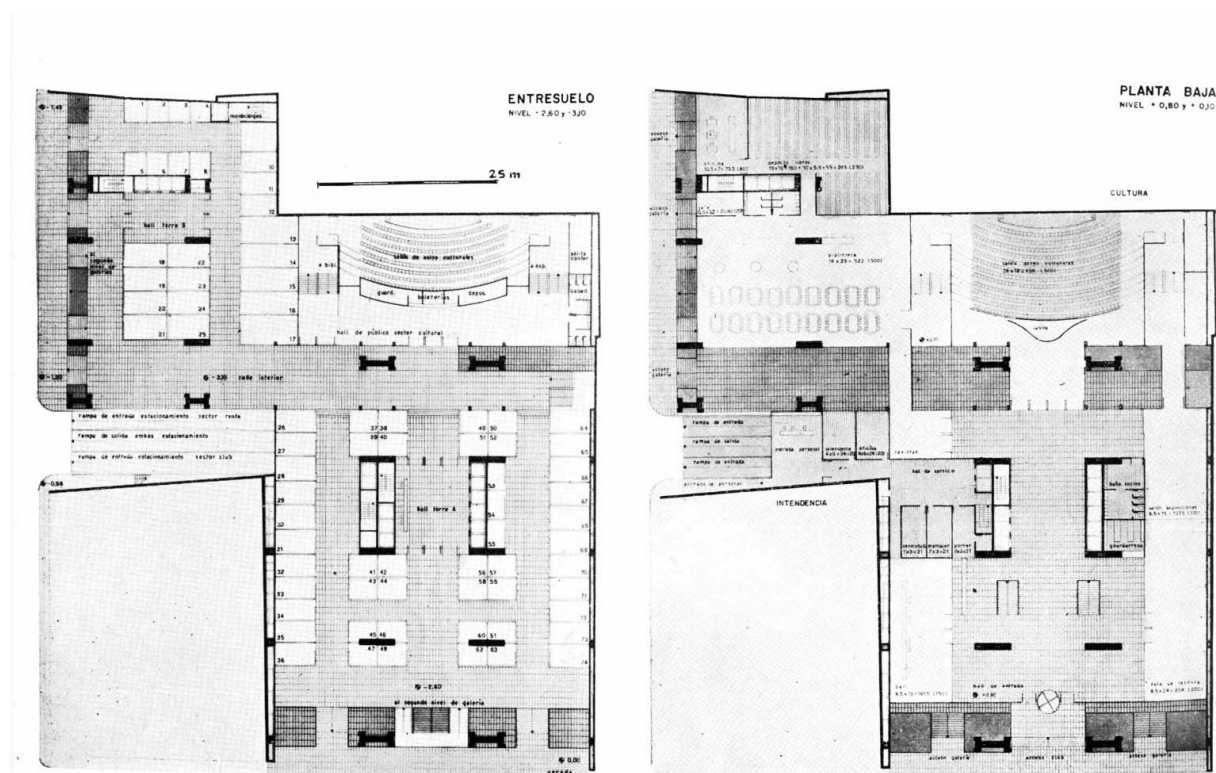


Fig. 1.38: propuesta de Mario Roberto Álvarez y Asociados ganadora del concurso del Jockey Club, entresuelo y planta baja. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 403 (06/1963), 24.

Intentos de apertura

Si bien en la segunda mitad de la década de 1960 parecen haberse construido menos galerías, desde 1970 se manifestaron algunos ejemplos que se destacaron por adoptar un nuevo enfoque. Si bien continuaban inaugurándose algunas galerías que repetían el modelo cerrado y laberíntico ya consolidado, un grupo de obras se destacaron por buscar una mayor apertura hacia el exterior. El hecho de que estas obras fueran mayormente realizadas por estudios que ya habían proyectado previamente obras dentro de la modalidad sugiere la existencia de cierta búsqueda de reinvención tipológica, posiblemente como consecuencia de reflexiones acerca de las experiencias acumuladas en años anteriores.

Aunque el proyecto del Jockey Club no se materializó, Mario Roberto Álvarez y su equipo tuvieron la oportunidad de realizar una obra en el mismo predio (para entonces con nuevos propietarios). Aunque similar en algunos aspectos a la propuesta del Jockey Club, la Galería Jardín (1970-74) representó un quiebre al potenciar la cualidad abierta del proyecto original. Construida al mismo tiempo que Aslan y Ezcurra peatonalizaban la calle Florida, la galería reforzó la continuidad entre la tradicional vía y el centro de manzana, incluyendo los núcleos de acceso a las torres en su interior. La galería fue distribuida en tres niveles vinculados por dos amplios patios con vegetación, los cuales incorporaron ascensores y escaleras mecánicas. Las dimensiones del lote permitieron un caso extraordinario dentro del tejido urbano céntrico, acercándose a una tipología de galería a cielo abierto mediante un paisaje urbano comparable al proyecto de Victor Gruen para Fort Worth, lo que sugiere un giro hacia modelos de centros comerciales estadounidenses y cierta tendencia en el medio local a reconsiderar el espacio público y peatonal como tema arquitectónico (figs. 1.39 y 1.40). La novedad que representaron los espacios abiertos con vegetación de esta obra también estuvo presente en la



Fig. 1.39: Galería Jardín, perspectiva. Mario Roberto Álvarez y Asociados, Galería Jardín, 1970-74. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 491 (1974), 36.

Fig. 1.40: proyecto para el centro de Fort Worth, perspectiva. Victor Gruen & Associates, Fort Worth Master Plan, 1956. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 323 (06/1956), 33.

Galería La Delicia, ubicada en Adrogué.

La obra se publicó repetidamente en revistas de arquitectura del ámbito local,⁶¹ al igual que una serie de galerías que intentaron cierta apertura del modelo consolidado y cierta recuperación del contacto con la naturaleza poco explorada en décadas anteriores, maximizando la transparencia y utilizando la luz natural para sugerir cierta continuidad con la calle. En el mismo número de *Summa* en el que se publicó la Galería Jardín en 1978 se dieron a conocer también la Galería del Sol y la Galería del Caminante, valoradas positivamente en un artículo de Rodolfo Livingston en el mismo número como ejemplos de una nueva actitud de los arquitectos hacia programas comerciales.⁶² Las tres obras, ubicadas sobre la peatonal Florida, recurrían a diversas estrategias para lograr un mismo objetivo. La Galería del Sol, de Pantoff y Fracchia, incorporó tragaluces en un espacio central sobre locales que conformaban islas, mientras que la Galería del Caminante, del Estudio Sujoy, se destacó por su cubierta vidriada sostenida por estereoestructuras.

Los Sujoy realizaron otras galerías en la misma década con rasgos similares, también difundidas por publicaciones especializadas (figs. 1.41, 1.42 y 1.43).⁶³ La cubierta vidriada sobre el espacio central de la Galería de la Flor intentaba crear “una imagen de invernadero dentro del cual se desarrolla una vegetación tropical”, permitiendo el ingreso de luz natural y una conexión con el exterior.⁶⁴ Al igual que la Galería Jardín, la Galería de la Flor permitió recuperar la conexión visual entre galería y niveles superiores destinados a otros programas (fig. 1.44).

Sobre Av. Cabildo, la Galería Marga (de Abulafia Alderoqui) aprovechó la ausencia de programa en niveles superiores para potenciar la iluminación natural mediante una cubierta conformada por un

61. *Nuestra Arquitectura*, núm. 491 (1974); *Summa*, núms. 80-81 (09/1974), 122 (03/1978), 157 (12/1980) y 233-234 (01-02/1987); *Construcciones*, núm. 248 (07-08/1974). En ocasiones la obra formó parte de artículos dedicados al estudio, siendo considerada entre sus realizaciones más destacadas.

62. Rodolfo Livingston, “Los arquitectos en la vidriera”, en *Summa*, núm. 122 (03/1978), 49-50.

63. El Estudio Sujoy estaba conformado por las arquitectas Alicia Sujoy y Delia Miller, y por los ingenieros Sergio y Ricardo Sujoy y Juan Brugaletta. Sergio y Ricardo Sujoy también participaron como ingenieros en la realización de la Galería Da Vinci, proyecto atribuido a dos estudiantes de arquitectura (Carlos Fosar y Eduardo Naón). Véase “Estudiantes en acción, metales y plásticos”, en *Summa*, núm. 25, (05/1970), 18-19.

64. “Galería de la Flor”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 491 (1974), 30.



Figs. 1.41, 1.42 y 1.43: cubiertas sobre galerías del Estudio Sujoy (de izquierda a derecha: Galería de la Flor, Galería del Caminante y Galería del Siglo).

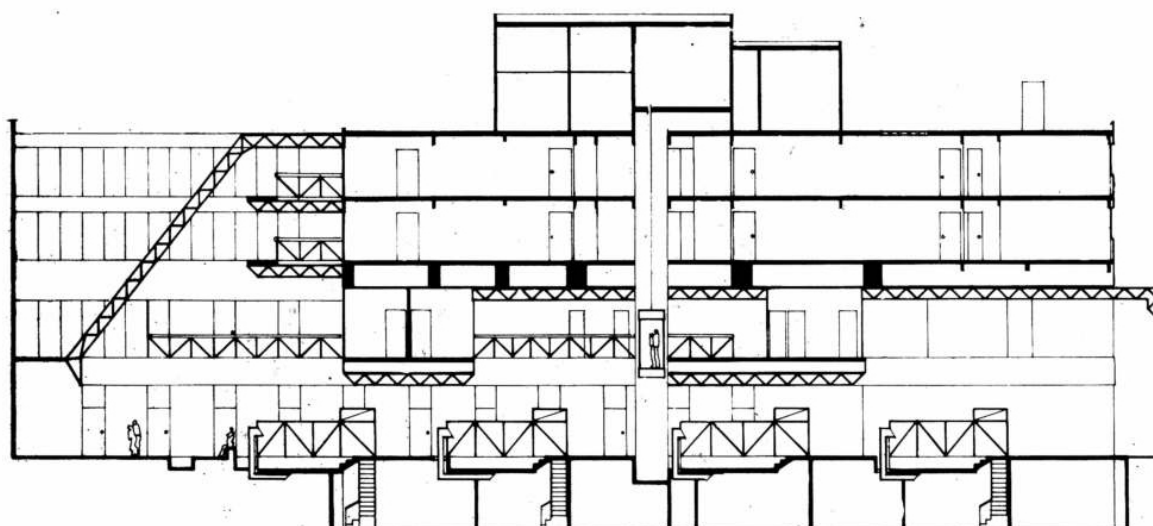


Fig. 1.44: Galería de la Flor, sección longitudinal. Alicia Sujoy, Delia Miler, Sergio Sujoy, Ricardo Sujoy y Juan Brugaletta, Galería de la Flor, 1973-74. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 491 (1974), 31.

sistema modular de tragaluces (fig. 1.45). Algunas galerías también intentaron abrirse hacia la calle al ubicar la circulación de sus niveles superiores sobre la fachada, permitiendo visuales de sus entornos, como en la Galería Shopping Center (sic) y la Galería de las Catalinas, ambas en Buenos Aires, o en la marplatense Galería Lafayette. A su vez, el estudio Juan Carlos López y Asociados proyectó sus primeras galerías a cielo abierto en este período, modalidad que cobraría relevancia en la década siguiente.

Hacia fines de la década se construyeron menos galerías. Existieron, sin embargo, diversos proyectos tardíos de gran escala, en los que el tejido urbano se renovaba mediante la tipología de torre y basamento implementada desde la década de 1950, incorporando programas complejos que incluían galerías en los niveles inferiores y múltiples torres. Estos emprendimientos, usualmente implantados en amplios lotes (e incluso la totalidad de sus respectivas manzanas), incorporaron recursos formales acordes con las tendencias arquitectónicas previas a la emergencia y difusión del posmodernismo. En Buenos Aires, el caso de Pour La Galerie es representativo de esta tendencia (fig. 1.46), mientras



Fig. 1.45: Galería Marga, cubierta, 10/2019. Abulafia Alderoqui, Galería Marga, 1970-72.

que existieron dos proyectos a gran escala nunca completados en ciudades del interior (el Bristol Center en Mar del Plata y Visión 2000 en Bahía Blanca), cuyo fracaso puede atribuirse en parte a las circunstancias políticas y económicas existentes durante la dictadura militar que comenzó en 1976 (fig. 1.47). También durante este período se inauguró en Mendoza la Galería Caracol (Rafael Reina, 1978), único ejemplo de caracol comercial de origen chileno en territorio argentino.

La aparición del paseo a cielo abierto

Hacia principios de la década de 1980 se evidencia la consolidación de un modelo de galería o paseo comercial a cielo abierto (usualmente adoptando la palabra “Paseo” en su nombre), anticipado por algunos referentes construidos durante la década previa. Su primer ensayo en Argentina, sin embargo, había sido el Martínez Shopping Center, realizado en el suburbio porteño de Martínez en 1961. El edificio fue proyectado por Marcelo y Roberto Reboursin, integrantes de una compañía que afirmaba pertenecer al International Council of Shopping Centers, y fue descrito en *Nuestra Arquitectura* como el primer ejemplo argentino del tipo de “centro comercial” existente en los suburbios estadounidenses.⁶⁵ Diversos rasgos de este proyecto anticiparon características de numerosos paseos a cielo abierto inaugurados durante la década de 1980, como el uso de espacios de circulación descubiertos (aunque usualmente con un alero en sus laterales) en torno a un patio con vegetación (figs. 1.48 y 1.49).

65. “Shopping center en Martínez”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 414 (05/1964), 32.

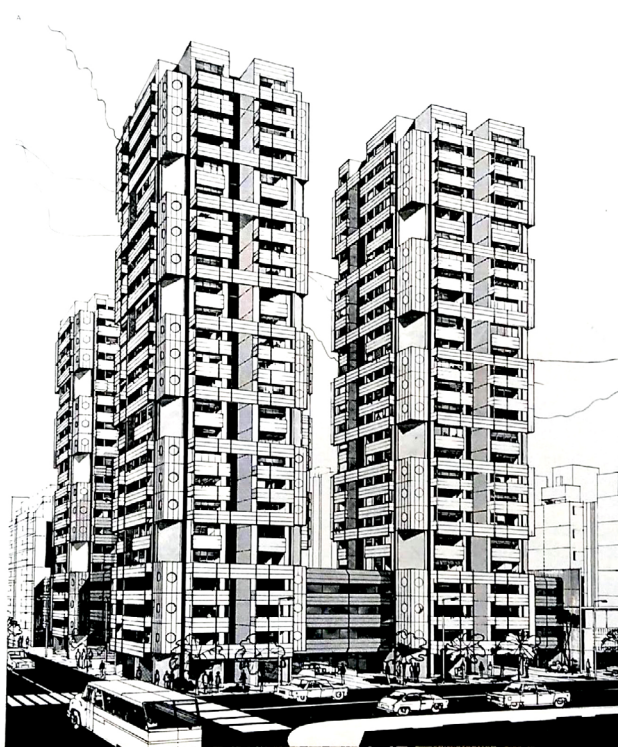
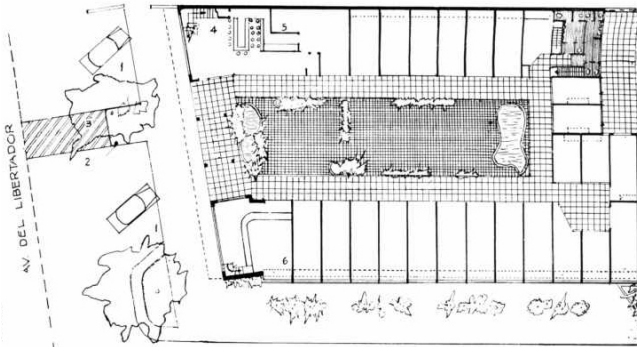


Fig. 1.46: Pour La Galerie, perspectiva del complejo. Julio César Silva, edificio de viviendas en Talcahuano y Marcelo T. de Alvear, 1978-81. Fuente: *Summa*, núm. 161 (04/1981), 43.

Fig. 1.47: Bristol Center (Mar del Plata), perspectiva del complejo (proyecto original). Ricciotti y Albinati, Bristol Center, 1969. Fuente: *Summa*, núm. 33 (01-02/1971), 42.



Figs. 1.48 y 1.49: Martínez Shopping Center (Martínez) (izquierda: planta baja, derecha: perspectiva desde acceso). Marcelo y Roberto Reboursin, Martínez Shopping Center, 1961. Fotografía: Gómez. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 414 (05/1964), 33.

Los paseos a cielo abierto respondieron a una voluntad explícita de abandonar el modelo de galería que había predominado en las décadas anteriores. Sus circulaciones descubiertas buscaron asemejarse a los tipos urbanos del entorno en el cual se insertaban como espacio de carácter público: la calle y la plaza. En ocasiones, los proyectistas recurrieron a estrategias historicistas: el estudio Juan Carlos López y Asociados, por ejemplo, reutilizó la figura de la bóveda, significativo tradicionalmente asociado con los pasajes y los mercados. El estudio fue el principal impulsor de esta variante desde la década de 1970, realizando en Buenos Aires obras como Vía Valeria, Paseo Imperial y Paseo Santa Fe (figs. 1.50 y 1.51). Al mismo tiempo que se realizaban diversos paseos a cielo abierto en Buenos Aires, otros arquitectos respondieron a múltiples comisiones en otras



Fig. 1.50: Vía Valeria, circulación a cielo abierto. Juan Carlos López y Asociados, Vía Valeria, 1976. Fotografía: desconocido. Fuente: *A/mbiente*, núm. 43 (1984), s/n.

Fig. 1.51: Paseo Santa Fe, fachada. Juan Carlos López y Asociados, Paseo Santa Fe, 1980-81. Fotografía: desconocido. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 522 (07-08/1985), 27.

ciudades siguiendo la misma modalidad: Miguel Ángel Roca, José Ignacio “Togo” Díaz y el estudio Gramática-Guerrero-Morini-Pisani-Rampulla-Urtubey aportaron ejemplos en la ciudad de Córdoba, mientras que el estudio Mariani Pérez Maraviglia hizo lo propio en Mar del Plata.

La galería a cielo abierto parecía adaptarse a entornos suburbanos y pequeñas localidades, aunque también permitía conformar un oasis en entornos metropolitanos densificados, como en el caso del Paseo La Plaza, ubicado en pleno centro porteño. A su vez, la imagen de calle peatonal que brindaban al entorno urbano, semejante a la de los pasajes descubiertos, parecía adecuarse a nuevas actitudes entre los arquitectos, vinculadas con un renovado interés por recuperar los centros históricos y con la realización de las primeras peatonalizaciones en Argentina. Esta tendencia se manifestó, por ejemplo, en las intervenciones que intentaron revalorizar el patrimonio histórico del centro de Córdoba, como las galerías a cielo abierto y las peatonalizaciones realizadas por Miguel Ángel Roca.⁶⁶ En un mismo sentido, la modalidad a cielo abierto permitió remodelaciones del patrimonio arquitectónico, como en el caso porteño del Pasaje La Defensa.

El ocaso de una modalidad

La construcción de nuevos emprendimientos basados en el modelo de galería que había alcanzado su apogeo entre las décadas de 1950 y 1970 fue casi inexistente desde la década de 1980, aunque continuaron inaugurándose casos a cielo abierto. Desde la inauguración del primer mall en Argentina (Shopping Sur, 1986), este nuevo tipo comenzó a atraer considerable atención entre los arquitectos y a ser publicado en revistas vinculadas con la profesión. Debido a sus características y a su frecuente implantación (en el caso argentino) en centralidades urbanas, los malls fueron interpretados como reinversiones de la calle comercial, y como consecuencia fueron comparados recurrentemente con

66. María Elena Foglia y Armando J. Eguiguren, “Las galerías cordobesas: un ejemplo de centralidad conectiva”, en *Summa*, núm. 122 (03/1978), 43-48.

las galerías.⁶⁷ Aunque muchos ejemplos tempranos fueron proyectados por prácticas integradas por jóvenes profesionales, su principal impulsor fue, nuevamente, Juan Carlos López. Su estudio fue elegido para restaurar y reconvertir a Galerías Pacífico en mall luego de que la compañía estatal propietaria del inmueble (declarado monumento histórico pocos años antes) fuera privatizada y de que la galería atravesara décadas de abandono. La intervención conservó los murales incorporados por Aslan y Ezcurra, pero eliminó sus bóvedas para recuperar las cualidades espaciales del proyecto original. Si el proyecto de Aslan y Ezcurra marcó el inicio de la era de apogeo de las galerías, su reinauguración en 1992 bajo una nueva modalidad (en una intervención que simbolizó un nuevo orden económico neoliberal) puede ser interpretada con su conclusión.

Aunque las galerías comenzaron a ser consideradas obsoletas, algunos nuevos ejemplos fueron inaugurados, producto de reconversiones y refuncionalizaciones de edificios preexistentes. Tal fue el caso de Patio del Liceo, en el barrio de Recoleta, una antigua escuela que fue convertida en galería a principios de la década de 1990, logrando éxito tras su remodelación en la década siguiente. La paralela decadencia de los cines tradicionales justificó la reconversión en galería de algunos casos como el cine Luxor, ubicado sobre la peatonal Lavalle. Luego de la crisis económica del período 2001-2002 proliferó un nuevo tipo de galería cubierta o paseo, principalmente en los barrios de Flores y Floresta, pero también en el Once, según un modelo repetido genéricamente.⁶⁸ Algunas de ellas cuentan con puestos sin cerramientos (más cercanos a aquellos existentes en ferias o bazares), usualmente destinados a la venta de indumentaria a precios económicos, satisfaciendo tanto a un consumo minorista como mayorista y diferenciándose en consecuencia de las boutiques características de las galerías.

La pérdida de relevancia comercial requirió que las galerías tradicionales recurrieran a estrategias tales como la especialización en ciertos rubros, convirtiéndose algunas de ellas, como consecuencia, en puntos de encuentro para diversas subculturas, como en el caso de Galería Bond Street o Patio del Liceo.⁶⁹ Si bien algunos negocios originales persisten, la ubicación privilegiada de las galerías (a pesar de la decadencia de las centralidades urbanas tradicionales) y el menor valor de sus locales en el mercado inmobiliario ha producido un proceso de sustitución. Las galerías se volvieron espacios adecuados para rubros que requieren mayor discreción (sex shops, cines XXX, “cuevas” financieras) o que no requieren un flujo peatonal constante al no depender del consumo espontáneo (tatuadores, santerías, anticuarios). También para pequeños negocios especializados que, como sucedía en los pasajes en la época de Benjamin, apelan a figuras como los coleccionistas (disquerías, tiendas de comics).

67. Véase por ejemplo Aguerre y Fernández Landoni, “Trasculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad”, 103.

68. En Flores y Floresta se conformó un centro comercial a cielo abierto en las inmediaciones de Av. Avellaneda, cuyo sitio web incluye un listado de 133 galerías o paseos (<http://www.av-avellaneda.com.ar>, recuperado el 15 de agosto de 2022).

69. Sobre estas estrategias véase Agustín Azar, Santiago Barral y Dino Buzzzi, “Supervivencia de la especie. Un ensayo visual sobre el presente y pasado de las grandes galerías porteñas”, en *Summa+*, núm. 179 (08/2020), 106-115.

I.4. La especificidad de las galerías porteñas

La existencia de pasajes y galerías en diversas ciudades latinoamericanas, especialmente en el Cono Sur, ha sido atribuida a su eficacia para adaptarse a la subdivisión parcelaria del damero colonial. Pero existieron diferencias notorias en sus patrones de distribución dentro de cada ciudad, en las relaciones entre galerías y en las estrategias que adoptaron para insertarse en su entorno urbano. Como resultado, puede considerarse que el sistema conformado por las galerías de Buenos Aires presenta características propias que es necesario identificar.

Aunque autores como Frederico Braida intentaron ver en las galerías porteñas la conformación de redes conectivas,⁷⁰ existen motivos para afirmar que no originaron un sistema de tramas paralelas como aquellos identificados por otros autores en ciudades como Córdoba o Santiago de Chile. Según Carolina Hermosilla, la disposición de las galerías santiaguinas incluyó numerosas instancias en las que se alinearon los accesos de galerías ubicadas en veredas opuestas, permitiendo “pasar de una galería a otra de forma continua”, e incluso atravesar varias manzanas consecutivas en diversas direcciones por medio de sus interiores (figs. 1.52).⁷¹ La posibilidad de conexiones con galerías preexistentes en el entorno inmediato parecía beneficiar tanto a los paseantes como a los locatarios de cada nuevo emprendimiento. Un patrón similar posibilitó que las galerías del casco histórico de Córdoba conformaran una “centralidad conectiva” (fig. 1.53).⁷² En ambos casos se originó una trama peatonal paralela y continua semejante a aquella anticipada por Wladimiro Acosta en su City Block.

Las galerías de Buenos Aires, en cambio, se distribuyeron a lo largo de sus vías principales, a modo de espinas laterales secundarias y complementarias de calles comerciales altamente transitadas (figs. 1.54 y 1.55). Los paseantes de avenidas como Cabildo, Corrientes o Santa Fe perciben la existencia de sus galerías por su proximidad y distribución a lo largo de un mismo eje, pero sin que exista una continuidad legible entre ellas. El caso porteño presenta similitudes con el de Porto Alegre, cuya estructura radioconcéntrica, según Claudia Cabral, resultó en la progresiva extensión de sus galerías (inicialmente construidas en el centro) a lo largo de sus corredores jerárquicos.⁷³ Los primeros pasajes porteños se instalaron sobre calles céntricas como Florida o Avenida de Mayo, pero subsiguientes desarrollos acompañaron la estructura radioconcéntrica de la ciudad, cuyas principales arterias resultaron adecuadas para la explotación comercial mediante un mayor aprovechamiento del suelo. Los antiguos centros urbanos de Belgrano y Flores presentaron una concentración de galerías sobre las avenidas Cabildo y Rivadavia respectivamente, extendiéndose en este último caso hacia el barrio de Caballito. Las galerías de Recoleta y Palermo se ubicaron principalmente sobre la avenida Santa Fe, y lo mismo sucedió sobre avenida Corrientes, en las áreas conocidas como Microcentro y el Once.

La importancia jerárquica de Corrientes y Santa Fe en los imaginarios urbanos de los porteños durante el mismo período sugiere que su carácter lineal determinaba cierta experiencia de itinerario o paseo como hecho social al cual las galerías se subordinaban. Pero el tipo pronto comenzó a emerger en calles paralelas o transversales a las vías principales, aunque no siempre vinculándolas

70. Frederico Braida, “Passagens em rede: a dinâmica das galerias comerciais e dos calçadões nos centros de Juiz de Fora e de Buenos Aires” (tesis de maestría, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008).

71. Hermosilla, “Nuevas formas y valores del manzanero central”, 194.

72. Foglia y Eguiguren, “Las galerías cordobesas”, 43-48.

73. Claudia Cabral, “Tipologias comerciais em Porto Alegre: da rua comercial ao shopping center” (tesis de maestría, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996), 170.

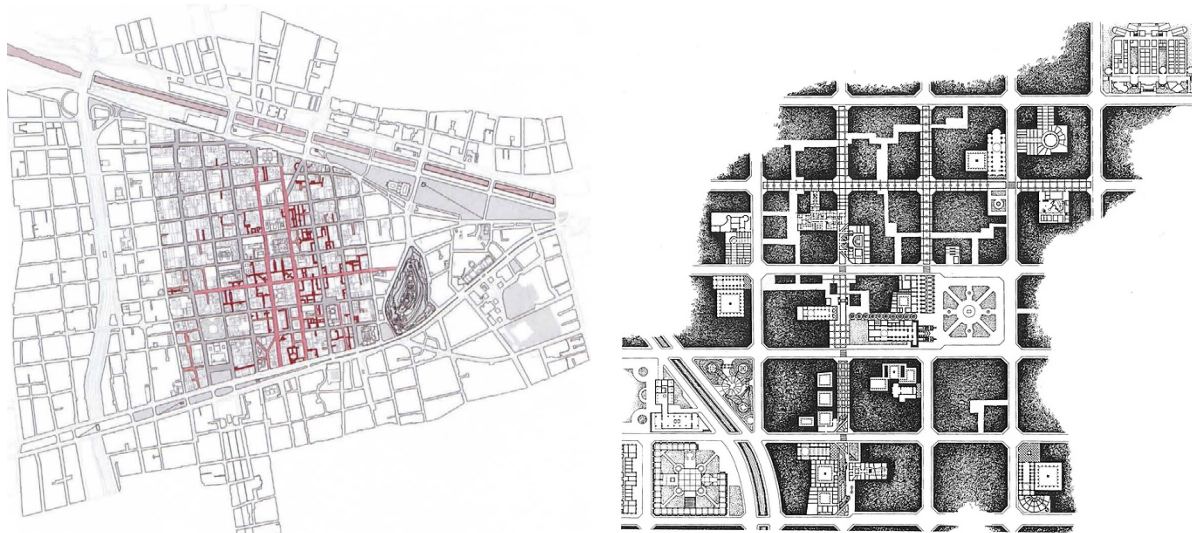


Fig. 1.52: Carolina Hermosilla Urrutia, plano de galerías y pasajes del centro de Santiago de Chile. Fuente: Carolina Hermosilla Urrutia, "Nuevas formas y valores del manzanero central: La red de Galerías Comerciales de Santiago de Chile, Estado y balance actual" (tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016), 96.

Fig. 1.53: Miguel Ángel Roca, plano Nolli de área central (Córdoba). Fuente: Sitio oficial de Miguel Ángel Roca, <https://www.miguelangelroca.com.ar/peatonales>

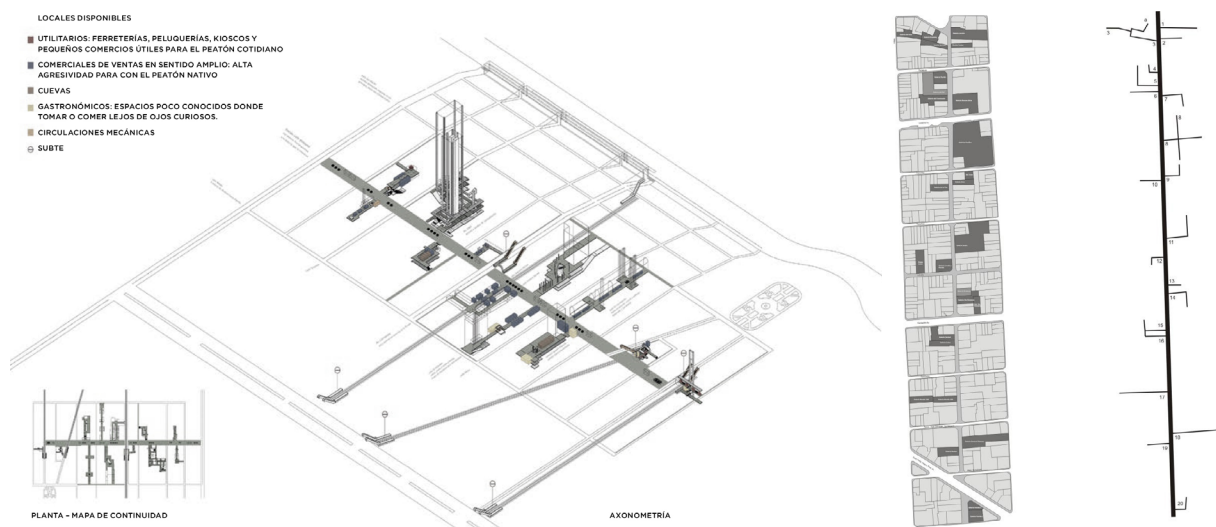


Fig. 1.54: Agustín Azar y Santiago Barral, "Florida. Guía avanzada para el peatón microcéntrico". Fuente: *Summa+*, núm. 179 (08/2020), 114.

Fig. 1.55: Frederico Braidá, galerías sobre la peatonal Florida. Fuente: Frederico Braidá, "Passagens em rede: a dinâmica das galerias comerciais e dos calçadões nos centros de Juiz de Fora e de Buenos Aires" (tesis de maestría, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008), 130.

internamente, como sucedió en Libertad, Lavalle, Suipacha, Callao y otras calles céntricas. Las estrategias inmobiliarias que ya habían resultado exitosas en áreas centrales pronto se extendieron a barrios alejados del centro, aportando a sus calles principales sus propios espacios de modernidad arquitectónica y comercial. En Villa Urquiza se construyeron una decena de galerías en torno a la avenida Triunvirato, y también existieron ejemplos dispersos en barrios como Liniers (Galería Liniers, Galería Crédito Liniers) y Villa Riachuelo (Galería Chilavert), extendiéndose eventualmente el fenómeno hacia el Conurbano.

En los centros de Córdoba y de Santiago de Chile, las galerías usualmente vincularon dos o

más calles de jerarquía similar. En el modelo radioconcéntrico, en cambio, una de las arterias frecuentemente condensó un mayor flujo circulatorio.⁷⁴ Cuando las galerías porteñas conectaron dos o más calles, una de ellas frecuentemente tuvo mayor peso. Carlos Viarengi observó que, en las galerías que vinculaban a Av. Cabildo con su paralela Ciudad de La Paz, los paseantes usualmente ingresaban y salían por Cabildo, por lo que, en la práctica, regresaban a la icónica avenida en lugar de utilizarla como atajo.⁷⁵ Esto explica el predominio, en Buenos Aires, de las galerías de tipo cul-de-sac, que impiden la conectividad: nueve de las once galerías actualmente existentes en el Once con acceso por Av. Corrientes no presentan salidas por sus paralelas o transversales.

En ciudades como Santiago fueron frecuentes los empalmes entre circulaciones internas de galerías ubicadas en lotes aledaños pero pertenecientes a diferentes propietarios. Esto no parece haber sucedido con la misma frecuencia en las galerías de Buenos Aires, en donde la ocasional unión de dos o más lotes parece haberse producido con anterioridad a la instancia de anteproyecto, cuando un mismo propietario adquirió los terrenos o varios de ellos lograron un acuerdo antes de que comenzara su construcción. No parecen haber existido vínculos perpendiculares entre galerías vecinas de recorridos paralelos, lo que hubiera reducido la rentabilidad al requerir mayor superficie circulatoria. En algunas ocasiones se produjo una acumulación progresiva mediante la cual una galería, en lugar de ser proyectada como totalidad desde un principio, incorporó gradualmente nuevas salidas hacia otras calles a medida que su propietario logró comprar terrenos vecinos. Dos ejemplos con distribución en T (con salida por tres calles) ilustraron estas operaciones: Galería del Este fue producto de acuerdos entre tres propietarios, vinculándose sus tramos mediante una servidumbre; mientras que Galería París, inicialmente concebida como cul-de-sac (accesible exclusivamente desde Av. Rivadavia), incorporó tramos adicionales que permitieron vincularla con otras dos calles, luego de que su propietario adquiriera dos lotes aledaños (fig. 1.56).

Los edificios porteños que incluyeron galerías usualmente posibilitaron el acceso a programas en niveles superiores mediante un hall independiente accesible directamente desde la vereda, aunque existieron excepciones. En contraste, 43 de las 61 galerías del centro santiaguino que relevó Hermosilla presentan el acceso al núcleo vertical en su interior, garantizando una mayor inserción de las galerías dentro de los recorridos cotidianos.⁷⁶ Al igual que en otras ciudades, diversas galerías porteñas (Galería del Obelisco, Galería Apolo, Galería Arax) permitieron otro tipo de conectividad al incorporar en su interior programas tales como cines o teatros. Aunque la Galería Guido Spano presentó una conexión interna con un supermercado, no se detectaron casos como el de la Galería La Favorita, en la ciudad de Rosario, vinculada internamente con la tienda departamental del mismo nombre (figs. 1.57 y 1.58).

La implantación de las galerías comerciales porteñas se basó en la proximidad con calles altamente transitadas o con hitos urbanos como espacios verdes o estaciones del transporte público, las cuales frecuentemente incluyeron secuencias de negocios en su interior, a modo de galerías. Sin embargo, al ubicarse cerca de otras galerías, usualmente a lo largo de una misma vía, cada una de ellas podía ser percibida por los paseantes como parte integral de una experiencia de consumo unificada y distintiva. Aunque en Santiago de Chile siguen siendo percibidas como calles incluso en la actualidad, debido a la actividad y el movimiento que siguen presentando, la reducción del flujo de usuarios que se produjo en el caso de Buenos Aires sugiere una menor integración con la trama

74. *Ibíd.*, 151-152.

75. Carlos Viarengi, "Las galerías", en *Dos Puntos*, núm. 2 (10-11/1981), 8-9.

76. Hermosilla, "Nuevas formas y valores del manzanero central", 101.

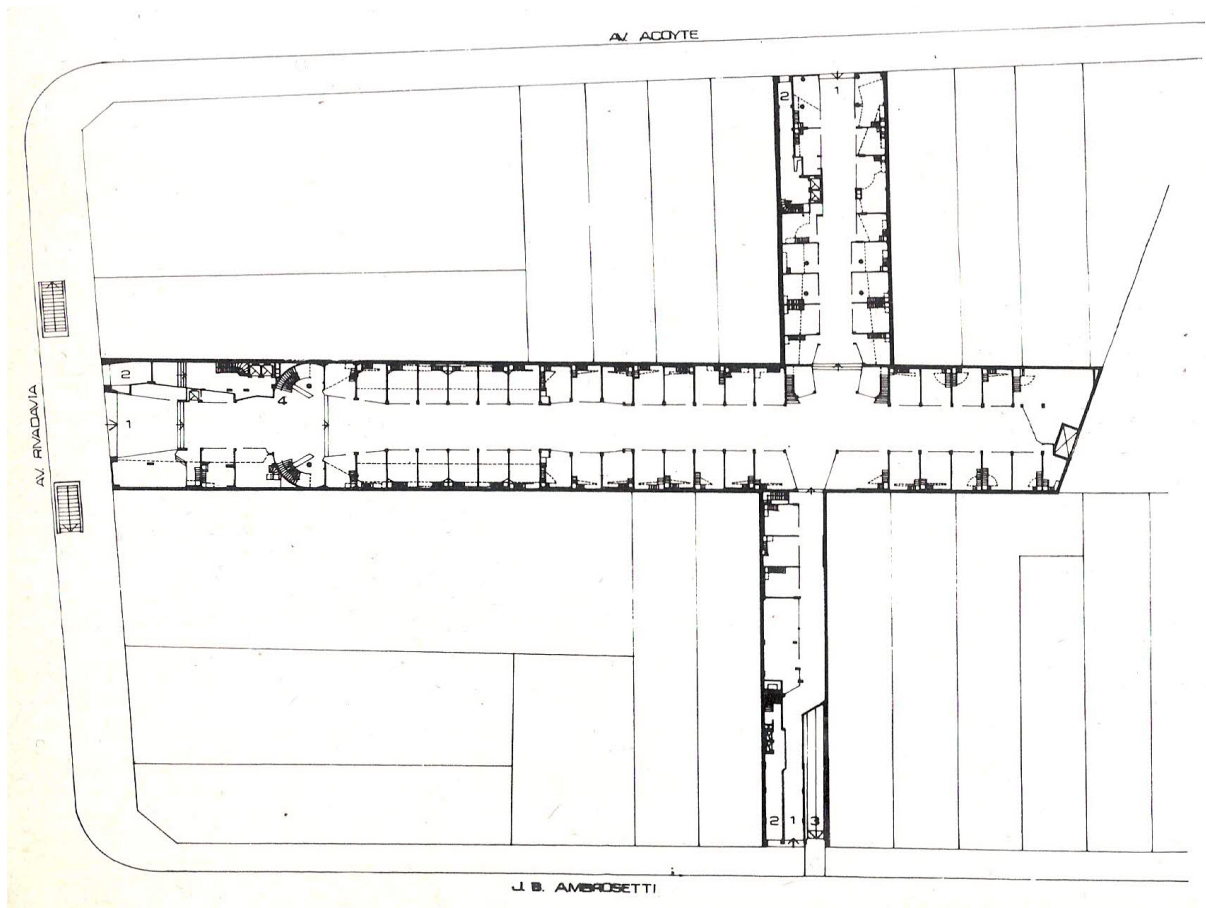
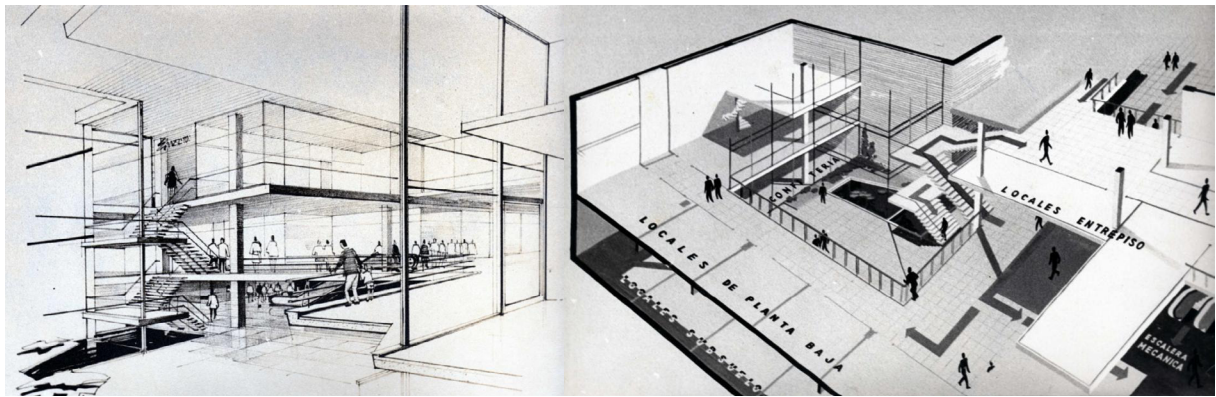


Fig. 1.56: Galería París, planta baja. Fernando J. Barbot, Galería París, 1957-59. Fuente: *A/mbiente*, núm. 43 (1984), s/n.



Figs. 1.57 y 1.58: Galería La Favorita (Rosario), esquemas y croquis de interior. J. y M. Solari Viglieno, Rafael C. Candia y Andres F. Facchini, Galería La Favorita, 1962-68. Fuente: Archivo Carlos Gandia.

circulatoria urbana. Su decadencia, aunque posiblemente vinculada con cambios en la utilización del espacio público, es principalmente consecuencia de los cambios en las tendencias del *retail* y en las prácticas de consumo. Es posible interpretarlas, entonces, por fuera de los discursos que los estudios arquitectónicos y urbanísticos proyectaron en ellas, que tendieron a enfatizar su potencial conectivo o sus particularidades vinculadas con la morfología urbana.

Como espacios públicos de propiedad privada, las galerías brindaron la posibilidad (no siempre explotada) de conformar *alternativas* a la experiencia de la calle, oasis comerciales destinados a

una experiencia social y sensorial distintiva que intentaba convertir al paseante en consumidor. En el proceso, las nuevas galerías desarrollaron rasgos recurrentes que las diferenciaron de los pasajes decimonónicos. La experiencia de sus visitantes (y su transformación de paseantes a consumidores) requirió de estrategias que las diferenciaran tanto de la vía pública como de otras galerías, otorgándoles identidad propia como edificio-objeto individualizado y conformando un microclima que aumentara sus probabilidades de éxito comercial. El aporte de la arquitectura en este sentido es explorado en el siguiente capítulo.

Capítulo II. El paseo mercantilizado

En países como Argentina, Chile o Brasil, el ocaso del pasaje decimonónico no implicó la desaparición de dispositivos espaciales-arquitectónicos para acceder a locales ubicados en el interior de la manzana. Por el contrario, desde 1930 se comenzaron a construir, en estos países, nuevos ejemplos que adaptaban al tipo a ciertos recursos de la emergente arquitectura moderna. El desarrollo de estas nuevas galerías en Argentina presentó cierta autonomía con respecto a lo que sucedía en países vecinos, aunque su evolución fue convergente, ya que desarrollaron recursos y estrategias similares, tales como la aplicación de murales y materiales nobles o la incorporación de programas como cines o teatros en su interior.¹ Otros paralelos incluyeron su vínculo el régimen de propiedad horizontal, una tendencia a presentar mayor complejidad en sus circulaciones con el tiempo y cierta similitud en los rubros que se radicaron en ellas, tanto en sus primeros años como en décadas recientes.

Las galerías que formaron parte de estos nuevos edificios de propiedad horizontal usualmente fueron de menor escala que los antiguos pasajes, y el costo de su construcción probablemente haya sido menor. Aunque la mayor parte de las galerías resultaron de proyectos genéricos, de escaso interés arquitectónico, en algunos casos lograron trascender las limitaciones del tipo y ser consideradas ejemplos canónicos de la arquitectura moderna. En general, los proyectistas buscaron otorgar rasgos distintivos a sus obras mediante un énfasis en sus espacios circulatorios, probablemente influenciados por una interpretación ya vigente de las galerías como nuevas calles o dispositivos de movilidad peatonal. Con ese objetivo, se concentraron en el tratamiento de las superficies que delimitaban visualmente este corredor, como revestimientos y cielorrasos. También experimentaron con variaciones en sus dimensiones y proporciones (retranqueos, espacios centrales, cambios en altura, bifurcaciones en planta y sección), para ofrecer paseos o *promenades* que enriquecieran la experiencia sensorial del entorno en el que se desarrollaba la actividad comercial.

La particular cualidad de la galería como espacio interior de carácter público permitía desplegar nuevos recursos materiales, espaciales y programáticos que los usuarios podían asociar con significantes de modernidad. La galería proyectaba una imagen de prestigio en una cultura que privilegiaba la moda, la novedad y el imaginario de la modernización económica. Los profesionales, sin embargo, debían mediar entre complejas contingencias que incluían la función y el éxito comercial, los imaginarios e intereses de los propietarios e inversores, el reconocimiento de las dinámicas urbanas y del mercado inmobiliario, las características de los lotes y las normativas vigentes. Las galerías compartieron, como consecuencia, una serie de patrones recurrentes, aún cuando algunos casos lograron destacarse como excepciones.

1. Véase, por ejemplo, Cynthia Aleixo, "Edifícios e galerias comerciais. Arquitetura e Comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60" (tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2005); y Marcelo Vizcaino, "Cines santiaguinos: Aportes a un espacio público singular", en *Revista AUS*, núm. 30 (2021), 98-105.

II.1. Entre “buena arquitectura” y “buen negocio”

La mayor parte de las galerías comerciales construidas entre las décadas de 1950 y 1970 fueron producto de desarrollos inmobiliarios con programas mixtos enmarcados dentro del nuevo régimen de propiedad horizontal. Los proyectistas solían ser arquitectos o ingenieros, en ocasiones integrantes de empresas o sociedades que, gracias a créditos obtenidos de bancos oficiales, realizaban todas las instancias necesarias del emprendimiento, incluyendo proyecto, construcción, comercialización y promoción.² La mayor parte de las galerías se encontraban en la planta baja de edificios en altura entre medianeras o torres exentas (que se destinaban a viviendas u oficinas), y buscaban explotar el vínculo del nivel de acceso con alguna vía comercial relevante. El programa de la galería solía abarcar la totalidad de un volumen de basamento, aunque existieron excepciones como la Galería Boston, que ocupó los niveles inferiores de un basamento que también contó con otros tres niveles superiores destinados a oficinas (fig. 2.1). Las columnas de hormigón armado que respondían al esfuerzo estructural de los niveles superiores generalmente se empotraban dentro de los tabiques que definían la modulación de los locales, buscando “una estructura que moleste lo menos posible”.³

La potencial articulación entre la galería y los niveles superiores destinados a oficinas o departamentos rara vez fue explorada hasta la aparición, durante la década de 1970, de obras como la Galería Jardín o la Galería de la Flor. Los edificios en altura limitaban las posibilidades de experimentar con las cubiertas de las galerías y de permitir el ingreso de luz natural. Pero también existieron galerías que conformaron edificios en sí mismas, sin volúmenes ni programas adicionales en niveles superiores, lo que dio como resultado algunos casos de particular interés arquitectónico. Las bóvedas de Galerías General Belgrano, los paraboloides de la Galería Guido Spano o las estereoestructuras del Estudio Sujoy demostraron que una mayor libertad en el tratamiento de la quinta fachada permitía enriquecer sus espacios interiores.

Desde la incorporación de los “edificios de iluminación total” (torres exentas despegadas de las medianeras) al Código de Edificación porteño se multiplicaron nuevas torres como el edificio Brunetta/Olivetti (Pantoff y Fracchia, 1961-65) (fig. 2.2) o la Torre Florida (Bonta y Súcari, 1964), con basamentos que incluyeron galerías. Ambas constituyen casos excepcionales debido a su altura, sus amplias parcelas, su temprana adopción del muro cortina en el entorno céntrico porteño y su programa corporativo, por lo que se convirtieron en íconos del período desarrollista. Sin embargo, la mayor parte de los casos estuvieron lejos de referir al concepto de rascacielos como objeto icónico y distinguible (como lo habían sido el Pasaje Güemes y el Palacio Barolo), al presentar un carácter genérico donde la noción de autoría carecía de sentido. Algunos comentaristas, como Florencio Escardó, cuestionaron las alteraciones causadas por la “fisonomía sin fisonomía” de estas “insípidas casas de departamentos” en el paisaje de vías tradicionales como Av. Santa Fe.⁴

La propiedad horizontal recibió numerosas críticas, principalmente debido a la escasa calidad de sus departamentos construidos bajo ese régimen y por su asociación con un estilo de vida frecuentemente caracterizado como alienante y anónimo.⁵ La presión por maximizar la renta obligaba a los arquitectos a proyectar “con el código en la mano, centímetro por centímetro”, por lo que en

2. Horacio A. Torres, *El Mapa Social de Buenos Aires (1940-1990)* (Buenos Aires: Ediciones FADU, 2006), 17.

3. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.

4. Florencio Escardó, *Nueva geografía de Buenos Aires* (Buenos Aires: Américalée, 1971), 167.

5. Rodolfo Livingston, “El ocaso de la propiedad horizontal”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 509 (12/1979), 51-55; Juan Manuel Boggio Videla, “Propiedad horizontal en Buenos Aires”, en *Summa*, núm. 78 (07/1974), 37-44.

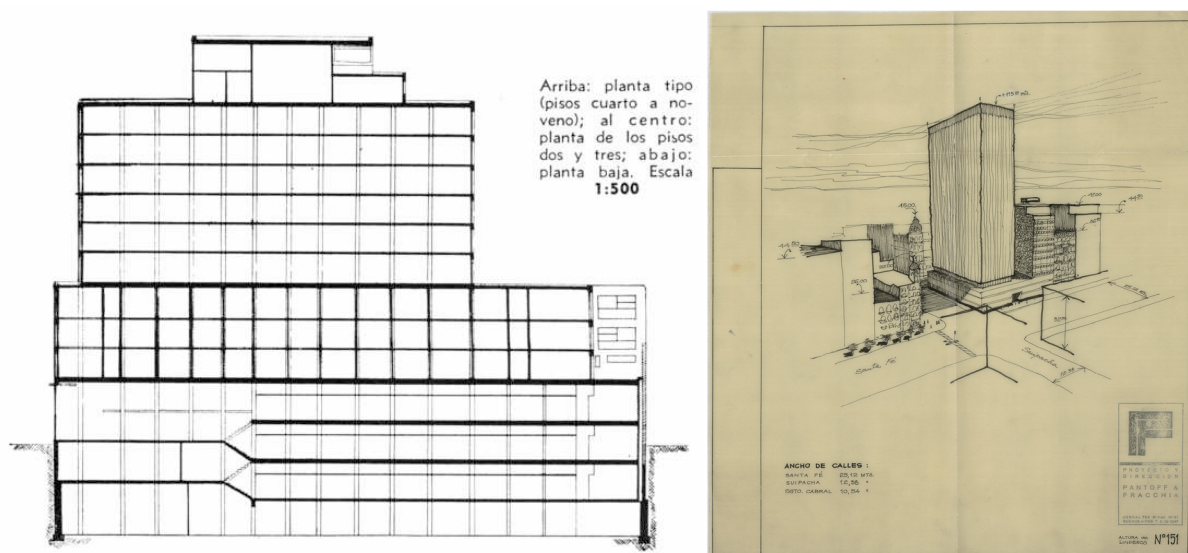


Fig. 2.1: Galería Boston, sección longitudinal. Aslan y Ezcurra, Galería Boston, 1958-64. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 432 (07/1966), 42.

Fig. 2.2: Edificio Brunetta, perspectiva. Pantoff y Fracchia, Torre Brunetta, 1961-65. Fuente: LABDA-UNSAM.

ocasiones consideraban que la operación “no era arquitectura”.⁶ Un artículo publicado en *Summa* en 1969 indagó en los prejuicios existentes entre los arquitectos contra la propiedad horizontal, e incluyó respuestas a un cuestionario realizado a varios profesionales destacados del medio, quienes por aquel entonces realizaban obras bajo esa modalidad.⁷ Mientras que Justo Solsona la definió como “a-arquitectónica”, José Aslan sostuvo que no consideraba “denigrante” realizarla, aunque reconocía su preferencia por otros tipos de comisiones.⁸

Si bien los arquitectos consultados reconocían que la propiedad horizontal les permitía obtener numerosos encargos, también consideraban que su rol en estos emprendimientos era marginal “ya que el sistema podría prescindir de su participación”, a tal punto que el proyectista no siempre era arquitecto, lo que supuestamente resultaba en obras de calidad cuestionable.⁹ Sin embargo, algunos de los encuestados argumentaron que los arquitectos podían convencer a sus clientes de que existían valores más allá del cálculo económico. Mario Roberto Álvarez, por ejemplo, consideraba que su influencia podía incluso ser beneficiosa, ya que “buena arquitectura es un buen negocio”, aunque reconocía que los arquitectos solían hacer concesiones por temor a perder comitentes.¹⁰

En las galerías, los profesionales no sólo debían responder al imperativo de la rentabilidad, sino también a la diversidad programática de los edificios y a las pocas alternativas ofrecidas por lotes usualmente acotados. Sus cualidades dimensionales estaban reguladas en el título 7.3.7.0 (“Galerías de comercios”) del Código de Edificación. Aunque había sido incorporado al código en 1957 (mediante el decreto-ordenanza N° 3556/57), en simultáneo a la incorporación de la sección sobre edificios de iluminación total, su propósito no era, como en aquel caso, incentivar su construcción, sino regularizar su existencia, ya que la ausencia de normativas destinadas al tipo había requerido

6. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.

7. “Opiniones sobre la propiedad horizontal”, en *Summa*, núm. 16 (04-1969), 61-66.

8. *Ibid.*, 62-66.

9. *Ibid.*, 61.

10. *Ibid.*, 61.

intervenciones recurrentes de la comisión del código en obras construidas previamente.¹¹ Esta sección establecía dimensiones mínimas, incluyendo un ancho mínimo de 3,00 metros para sus salidas a la vía pública, aunque con coeficientes variables según la cantidad de accesos y la presencia de locales a sus lados. La edición de 1970 del código estableció mínimos para entresuelos, escaleras y rampas, además de la no obligatoriedad de sanitarios destinados al público (excepto cuando existían locales gastronómicos).¹²

Mientras que los comitentes buscaban maximizar su inversión aumentando la superficie de la galería destinada a los locales, los arquitectos intentaban convencerlos de otorgar una mayor superficie a la circulación. Jorge Aslan afirma que, durante las reuniones, los comitentes “discutían a muerte, centímetro por centímetro, para conseguir más superficie propia y menos superficie común”.¹³ Puede deducirse que, al imponerse la búsqueda de rentabilidad, aumentaban las probabilidades de que sus espacios de circulación se limitaran a los mínimos permitidos, del mismo modo que la no obligatoriedad de iluminación natural parece haber promovido cierto desinterés por invertir recursos para explorar su potencial.

Los proyectistas buscaban otorgar a las nuevas galerías ciertas cualidades distintivas que, paradójicamente, solían ser imitadas por aquellos emprendimientos que se construían poco tiempo después. Los corredores comenzaron a presentar una creciente complejidad en planta y sección, y fueron interrumpidos por espacios centrales que redujeron su monotonía y conformaron cierta imagen de oasis urbano. El tratamiento de sus superficies recibió particular atención, seleccionándose materiales nobles y resistentes como el mármol para el piso e incorporando murales o revestimientos (tales como venecitas) sobre tabiques o cielorrasos.

Las resoluciones estructurales de las cubiertas, la incorporación de música funcional y el uso de tecnologías destinadas a producir microclimas adecuados fueron recursos de particular importancia que demostraban progreso técnico y se convertían en atractivos en sí mismos. Algunas publicaciones, al difundir obras como Galería del Sol y Galería Jardín, proporcionaron información detallada sobre sus instalaciones de iluminación, ventilación y acondicionamiento climático.¹⁴ Diversas galerías construidas desde 1970 incorporaron asientos, vegetación y luminarias, en un intento de asemejarlas con la imagen característica de las calles peatonales que comenzaban a emerger en las ciudades argentinas.

11. *Boletín SCA*, núm. 20 (06/1957), 13.

12. *Código de Edificación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires* (1970), 242.

13. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.

14. *Summa*, núm. 122 (03/1978), 34; y *Construcciones*, núm. 248 (07-08/1974), 161-163.

II.2. Una galería (no) es una calle

Si bien las galerías tuvieron como objetivo multiplicar la cantidad de metros lineales de vidriera, resulta llamativa la poca atención que recibió su frente interno como elemento arquitectónico. Y aunque la superficie de sus plantas solía destinarse mayoritariamente al interior de sus negocios, la función comercial era invisibilizada. Los propios proyectistas parecen haber interpretado que su tarea consistía en conformar una nueva versión de la calle (o al menos extenderla hacia el centro de manzana), tal como se evidencia en las memorias descriptivas que acompañaron la publicación de algunos casos en revistas de arquitectura. Esto sucedió principalmente durante la década de 1970, cuando comenzaron a difundirse diversos discursos críticos que revalorizaron el espacio público tradicional, lo que permitió a los arquitectos interpretar a la galería como calle y evitar las connotaciones potencialmente negativas asociadas a su fin especulativo y su programa comercial. Diversos artículos que pusieron el foco en las galerías argentinas las definieron como calles comerciales peatonales cubiertas.¹⁵ La operación fue descrita como una “perforación de la masa edilicia existente”,¹⁶ o como un intento de “socavar la masificación edilicia urbana”.¹⁷

El nombre de la Galería Boulevard Los Andes intentaba en sí mismo expresar “el sentido que se ha querido dar a la obra” como intento de “calle ancha o paseo público”.¹⁸ Las galerías construidas sobre la calle Florida en los años inmediatamente posteriores a su peatonalización fueron presentadas como intentos de maximizar la continuidad entre la tradicional vía céntrica y el centro de manzana. Mientras que la propuesta original de Mario Roberto Álvarez para el Jockey Club incorporaba una “segunda Florida”,¹⁹ la Galería Jardín que eventualmente materializó en el mismo solar fue descrita como una “calle interior de generosas dimensiones”, cuyos patios y amplias bocas de acceso buscaban garantizar su iluminación natural, “acentuando el criterio de calle con que ha sido concebida y continuando y extendiendo el flujo peatonal de Florida”.²⁰

Las galerías realizadas por el Estudio Sujoy sobre Florida fueron caracterizadas del mismo modo. La Galería de la Flor proponía integrar su “calle cubierta” con el entorno de la peatonal mediante una amplia boca de acceso y un espacio central descrito como “plaza seca”.²¹ La Galería del Caminante, por su parte, buscaba “la mimesis y la integración total con la calle”.²² Un breve artículo que acompañó su publicación en *Summa* presentó a las intenciones del estudio como una respuesta a las restricciones existentes en terrenos entre medianeras ubicados en entornos de “masificación edilicia acentuada”, intentando socavarla mediante “espacios abiertos visualmente, para recuperar cielo y color solar”, creando “remansos naturales de calle” que desmaterializaran la distinción entre interior y exterior mediante el uso de estereoestructuras y cubiertas vidriadas, buscando “lograr la máxima

15. Berta De La Rúa, Noemí Goitía, Juana Giraudo, María Aurora Guardiola, Graciela Llinás y Carlos Ostchega, “Galerías comerciales. Estudio tipológico (I - Origen del servicio y definición del tipo)”, en *Summa*, núm. 221-222 (01-02/1986), 89; María Elena Foglia y Armando J. Eguiguren, “Las galerías cordobesas: un ejemplo de centralidad conectiva”, en *Summa*, núm. 122 (03/1978), 45; y Carlos Viarengi, “Las galerías”, en *Dos Puntos*, núm. 2 (10-11/1981), 8.

16. Adriana Bernasconi, Norberto Dagna, Adriana Filippa y Ubaldo Sola Voos, “Galerías comerciales. Estudio tipológico (II - Análisis tipológico de galerías comerciales en el centro de la ciudad de Córdoba)”, en *Summa*, núm. 221-222 (01-02/1986), 94.

17. “Galería del Caminante”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 501 (1977), 42.

18. “Galería Boulevard Los Andes”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 486 (1973), 42.

19. “Primer premio Jockey Club”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 403, (06/1963), 27.

20. “Galería Jardín”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 491 (1974), 37.

21. “Galería de la Flor”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 491 (1974), 30.

22. “Galería del Caminante”, 42.



Fig. 2.3: Paseo Imperial, circulación. Juan Carlos López y Asociados, Paseo Imperial, 1974-79. Fotografía: desconocido. Fuente: *A/mbiente*, núm. 43 (1984), s/n.

livianidad y transparencia”, cualidad que extendieron al tratamiento de las vidrieras.²³

La apertura propuesta por los paseos a cielo abierto de Juan Carlos López y Asociados rechazó el “concepto tradicional de galería comercial, como edificio aislado y cerrado en sí mismo”, proponiendo en su lugar un “paseo” que, aunque con microclima propio, intentaba ofrecer una “prolongación del espacio comercial propiamente dicho que es la calle, sus veredas”,²⁴ en la que “el peatón es llamado a penetrar y descubrir las novedades” (figs. 1.50, 1.51 y 2.3).²⁵ Los integrantes del estudio afirmaban que su solución era más adecuada que las galerías cubiertas construidas hasta ese entonces, ya que “las extensiones de las calles comerciales debían parecerse a ellas”.²⁶ A su vez, en estas obras el estudio implementó recursos escenográficos que buscaban atraer a los transeúntes, incluyendo el uso de formas curvas en las fachadas internas y “un casi imperceptible desnivel entre el comienzo de la galería y el final, para ‘acercar’ los locales del fondo [...] y aumentar la iluminación atrás por similares motivos”.²⁷

La diversidad de siluetas y dimensiones del parcelamiento preexistente, así como la eventual integración o vinculación de sus lotes, determinó las características de la distribución interna de cada galería. Los lotes angostos y profundos permitían utilizar el interior de la manzana para vincular dos o más calles mediante la unificación de lotes aledaños, aunque algunas parcelas ya contaban con esta cualidad. Como consecuencia, sus corredores presentaron diversas formas en planta según la cantidad y dirección de conexiones entre distintas vías (rectas, en L, en T, etc.).

23. “Galerías: pautas generales de diseño”, en *Summa*, núm. 122 (03/1978), 38.

24. “Paseo Santa Fé”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 522 (07-08/1985), 24.

25. “Paseo Imperial”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 522 (07-08/1985), 20.

26. “Estudio Arq. Juan Carlos López y Asociados”, entrevista, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 522 (07-08/1985), 14.

27. Eduardo Elguezaabal, “Galerías y locales comerciales. Un tema de la arquitectura de Buenos Aires”, en *A/mbiente*, núm. 43 (1984), s/n.

Spatial types

	1 Entrance	2 Entrances	3 Entrances	4 Entrances	5 Entrances	6 Entrances	7 Entrances	8 Entrances	9 Entrances	10 Entrances	11 Entrances	12 Entrances	13 Entrances	14 Entrances
R. Spatial Types	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Street														
a														
Street and Central Space														
b														
Central Space														
c														
Street and Block														
d														

Building types

	No Facade	1 Facade	2 Facades	3 Facades	4 Facades	5 Facades	6 Facades	7 Facades	8 Facades	9 Facades	10 Facades	11 Facades
G. Building Types	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Regular												
a												
Irregular												
b												
Block Form												
c												
Connection with Additional Side of Block												
d												

Fig. 2.4: Johann Geist, tipos espaciales y constructivos de los pasajes decimonónicos. Fuente: Johann Geist, *Arcades: The History of a Building Type* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989), 92.

Numerosos análisis morfológicos de pasajes y galerías han otorgado una atención desproporcionada a estos patrones, posiblemente debido a que su origen en las contingencias urbanas e inmobiliarias no sólo sugirió analogías biológicas o evolutivas, sino que reforzó la interpretación reductiva de la galería como calle. En sus clasificaciones de los pasajes, Geist denominó a esta categoría como “tipo espacial”, utilizándola para identificar las diversas formas mediante las cuales los pasajes atravesaban la manzana para vincular diversas vías. Al representar las variantes más frecuentes, Geist dibujó al espacio de circulación como continuación de la calle, a modo de perforación de una masa opaca (fig. 2.4).²⁸ También propuso el “tipo constructivo”, similar al tipo espacial, pero considerando la silueta en planta del edificio.

El recurrente uso de este tipo de representaciones gráficas (incluyendo el plano Nolli) en los análisis tipológicos ha invisibilizado los locales comerciales, reduciéndolos a un mero equivalente del *poché*, consecuencia de un énfasis en el carácter de la galería como espacio público comparable a la calle. Estas representaciones bidimensionales las conciben como producto de un juego de vacíos y llenos que sustrae parte de una masa edificada privada para extender el espacio de uso público y brindar alternativas circulatorias mediante la apertura del centro de manzana (figs. 1.52, 1.53, 1.54, 1.55, 2.4, 2.5, 2.6, y 2.7). Un ejemplo temprano puede encontrarse en el primer anteproyecto de Giuseppe Mengoni para la Galería Vittorio Emanuele II de Milán, cuyo pasaje fue inicialmente concebido en planta como una continuación de la calle, en una operación urbana que, mediante un vacío lineal, perforaba la masa construida (interpretada como un lleno), sin representar sus eventuales tiendas (fig.

28. Otras categorías utilizadas por Geist incluyen sección, ubicación de circulaciones verticales, tipo de cubierta y tipo de fachada interna, siendo esta última la única que involucra a los negocios (aunque debido a las características de sus cerramientos). Véase Johann Geist, *Arcades: The History of a Building Type* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989), 91-114.

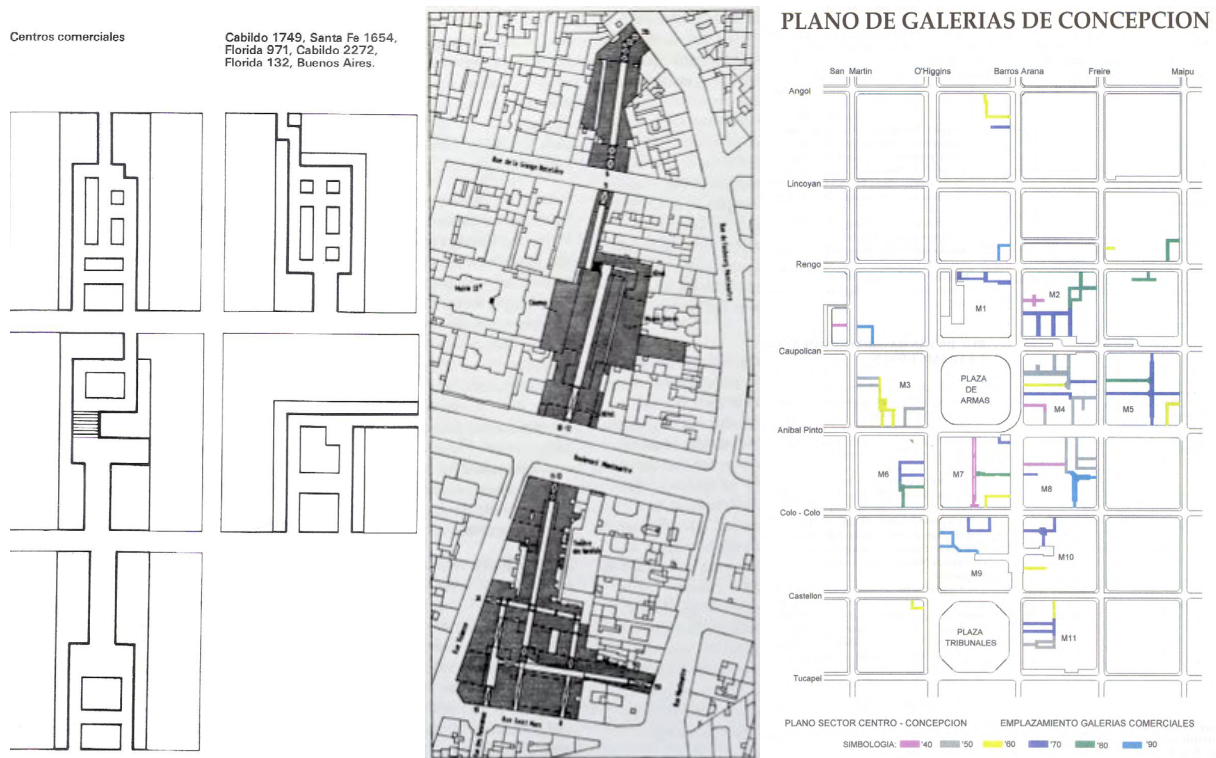


Fig. 2.5: Aslan y Ezcurra, croquis de galerías realizadas por el estudio. Fuente: Marta Aslan de Gigli, ed., *Architecture. Aslan y Ezcurra, arquitectos. 1930-1980* (Miami: Presse Internationale, 1981), 51.

Fig. 2.6: Johann Geist, plano de ubicación de Passage des Panoramas, Passage Jouffroy y Passage Verdeau (París, 1950). Fuente: Johann Geist, *Arcades: The History of a Building Type* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989), 530.

Fig. 2.7: Alicia Elizalde Cid, plano de galerías de Concepción. Fuente: Alicia Elizalde Cid, "Galerías de Concepción, un sistema de identidad urbana", en *Urbano*, vol. 4, núm. 4 (2001), 21.

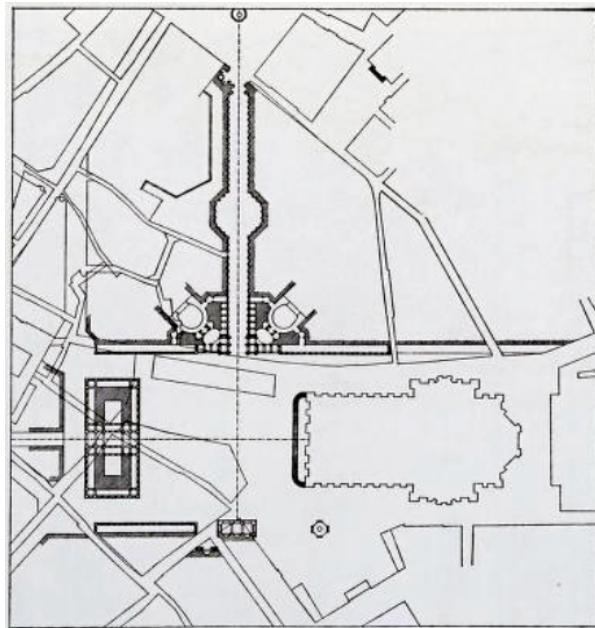


Fig. 2.8: Galleria Vittorio Emanuele II (Milán), planta de propuesta original de Giuseppe Mengoni (1863) redibujada por Johann Geist. Fuente: Johann Geist, *Arcades: The History of a Building Type* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989), 377.

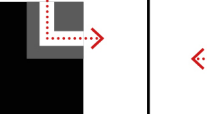
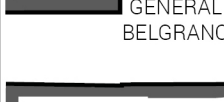
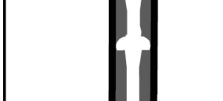
1 CALLE	2 CALLES		3 CALLES	
				
CUL DE SAC	RECTA	L / V	L ESQUINA	T / Y
   	   	  	   	 

Tabla 2.1: clasificación de galerías de Buenos Aires según tipos espaciales en planta más frecuentes.

2.8).²⁹

Adaptar las categorías de tipo espacial y tipo constructivo de Geist al caso de las galerías porteñas permite destacar algunas variantes recurrentes (ver tabla 2.1). De esta clasificación pueden derivarse algunas conclusiones alternativas a aquellas dominantes en los discursos sobre el tipo. Un ejemplo es que, a diferencia de lo que había sucedido con los pasajes decimonónicos, en las nuevas galerías porteñas predominó la variante en cul-de-sac, posiblemente debido a que sus lotes solían ser accesibles exclusivamente desde una sola calle, pero también a que no buscaban articularse en una red, a diferencia de los casos ya señalados de Córdoba y Santiago de Chile. Tampoco fue prioridad vincular dos o más arterias a través de su interior, por lo que se limitaron a complementar vías como Florida o Santa Fe, lo que sugiere que la conectividad a través de la manzana o la maximización del flujo peatonal que esta operación supuestamente permitía no parecen haber sido consideradas condiciones indispensables para impulsar su rentabilidad.

También existieron numerosas galerías con circulación en L ubicadas en lotes en esquina. Aunque la experiencia ofrecida por sus interiores no parece diferenciarse de aquella existente en otros subtipos, la variante en esquina ofreció alternativas inexistentes en aquellos casos en L resultantes de la unión de dos lotes perpendiculares. Estas galerías usualmente integraron desarrollos implantados en lotes de grandes dimensiones que propusieron un nuevo tejido de torre y basamento (fig. 1.46), y

29. *Ibíd.*, 384. Geist enfatizó que, en esa instancia, Mengoni representó al pasaje como espacio y no como edificio.

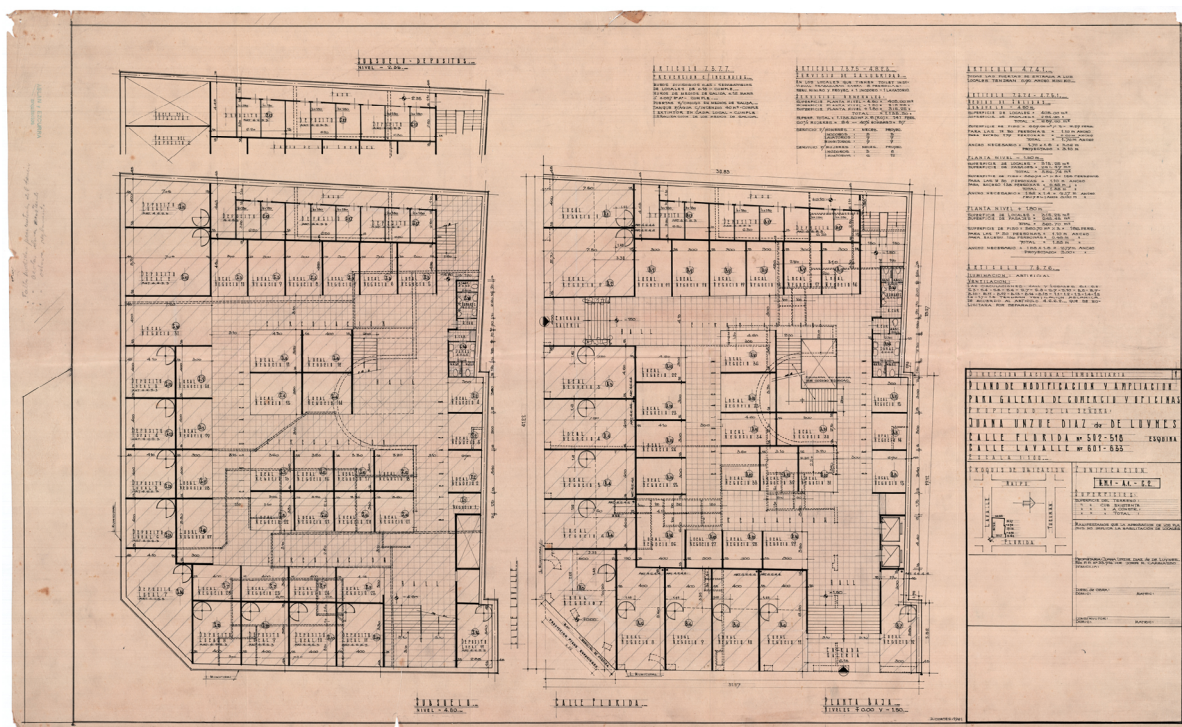


Fig. 2.9: Galería Florida Central, plano municipal (izquierda: subsuelo, derecha: planta baja). Aslan y Ezcurra, Galería Florida Central, 1960-63. Fuente: LABDA-UNSAM.

sus extensas superficies fueron aprovechadas mediante diversas combinaciones de bifurcaciones o espacios centrales (fig. 2.9). Son otra prueba de lo reductivo de aquellas interpretaciones que reducen a las galerías a meros atajos lineales entre galerías o a perforaciones de una masa edilicia.

Las formas de las circulaciones repetían las siluetas de los lotes en los que se ubicaban.³⁰ Sin embargo, las parcelas solían presentar siluetas irregulares, producto de la frecuente existencia de cambios de angularidad en sus ejes medianeros, mientras que los proyectistas intentaban que sus circulaciones fueran percibidas como espacios ortogonales delimitados por las líneas rectas de sus frentes internos. Las figuras irregulares que este contraste produjo en planta fueron absorbidas por los fondos de los locales, por lo que actuaron, efectivamente, como una suerte de *poché* (fig. 2.10).³¹ Sin embargo, también existieron intentos de romper con la monotonía del frente de vidrieras mediante curvas, retranqueos, zigzagüeos y, con mayor frecuencia, ensanchamientos que delimitaron espacios centrales.

Puede concluirse que los distintos tipos espaciales en planta no fueron resultado de búsquedas formales o de tomas de partido creativas por parte de sus proyectistas. La ya mencionada acumulación progresiva de lotes en la Galería París ejemplifica las operaciones que definían o condicionaban las características de las obras producto de esta modalidad (fig. 1.56). Su extensión hacia la calle Ambrosetti evidencia que los lotes angostos, al igual que la necesidad de accesos a torres o cocheras, ocasionalmente impedían la disposición de locales a ambos lados del paseante, lo

30. La Galería Guido Spano fue una excepción, ya que se dispone como cul-de-sac sobre Av. Santa Fe, a pesar de ubicarse en un lote en L cuya salida por Anchorena pertenece al supermercado que es accesible desde el remate de la galería.

31. Claudia Cabral identificó la misma característica de "poché de planta" en los pasajes decimonónicos, ya que sus tiendas absorben las irregularidades de las siluetas de sus parcelas, "de modo que a circulação sempre apareça como espaço composto, regular e equilibrado, cuyos limites são claramente fixados pelas fachadas das lojas" ("Tipologias comerciais em Porto Alegre: da rua comercial ao shopping center", 66).

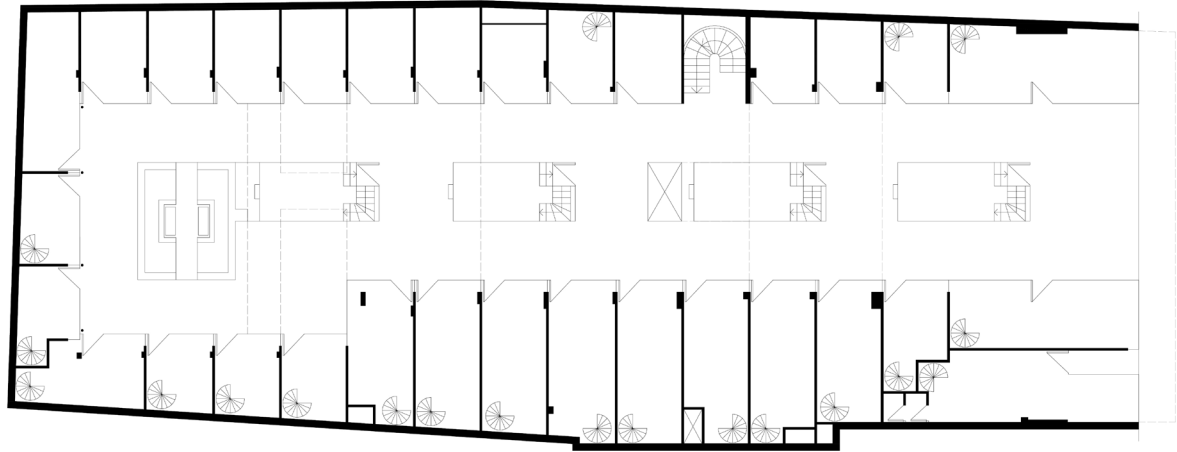


Fig. 2.10: Galería de la Flor, planta baja. Redibujada en base a *Nuestra Arquitectura*, núm. 491 (1974), 31.



Figs. 2.11, 2.12 y 2.13: murales de Luis Seoane (de izquierda a derecha: Galería Cerrito/La República, Galerías Larreta y Galerías Las Victorias).

que originaba medianeras o muros opacos que debían ser aprovechados mediante murales, vitrinas, espejos, revestimientos o cartelera (figs. 2.11, 2.12 y 2.13).

II.3. Movimientos modernos y “pequeñas confusiones”

Si bien el tipo espacial (siguiendo con las categorías propuestas por Geist) no fue el resultado de una libre decisión proyectual, el discurso acerca de la galería como un nuevo tipo de calle permitió a los proyectistas realizar ciertos aportes distintivos en su conformación. Otros tipos comerciales, como las tiendas departamentales o los supermercados, ofrecían extensas superficies de atención al público en las que no se distinguían espacios destinados a la circulación, distribuyéndose la mercancía según el mobiliario (fig. 2.14). En las galerías, en cambio, el corredor que se conformaba en su interior parecía adecuado para la creación de una experiencia estética durante el desplazamiento, precisamente en un período en el que la arquitectura moderna había comenzado a desarrollar nuevas estrategias destinadas a priorizar la función circulatoria y a articular itinerarios secuenciales, tales como la *promenade architecturale* corbusierana, que intentaban ofrecer al cuerpo en movimiento una experiencia sensorial distintiva.³²

Con el objetivo de contribuir al éxito comercial, los proyectistas recurrieron a patrones que ya habían sido implementados en pasajes decimonónicos y tiendas departamentales, aunque también a analogías con elementos urbanos como las calles, las plazas o las recovas. Según Jorge Aslan, las galerías intentaban competir con la calle, y por ese motivo su estudio buscó maximizar el ancho de los espacios de circulación, otorgarles una altura equivalente a por lo menos dos niveles y crear bocas de acceso amplias como “hecho” atractivo.³³ Como consecuencia, las galerías comenzaron a diferenciarse principalmente mediante diversas alternativas de diseño implementadas en los espacios destinados a la circulación, aunque las soluciones adoptadas puedan reducirse a una serie de variantes o temáticas que respondían a problemas similares.

Si bien autores como Marina Aguerre y María Laura Fernández Landoni consideraron que las galerías integraban del repertorio de “espacios transitables” de la ciudad, también afirmaron que debían conformar cierta “escenografía” o “microclima” en su interior que resultara adecuada para la presentación y el consumo visual del producto.³⁴ Pero su análisis enfatizó la importancia de las ideas rectoras, equivalentes a los tipos espaciales propuestos por Geist, y valoró positivamente aquellas galerías con circulaciones legibles. Sin embargo, también consideraron válida la posibilidad de utilizar el “efecto sorpresa” para producir “pequeñas confusiones explorables y entendibles con el tiempo” dentro de “paseos con pausas”.³⁵ El espacio central fue el recurso más utilizado para la creación de esas pausas, y constituyó uno de los principales elementos compositivos dentro de las secuencias circulatorias, en combinación con los tramos lineales, mientras que los locales comerciales fueron considerados elementos secundarios en estas operaciones.

32. Javier Sáez sugiere que en la modernidad se produjo una especialización en el espacio arquitectónico debido a la progresiva aparición de un régimen circulatorio que diferenció espacios de paso y espacios de uso estático, lo que potenció la eficacia funcional y sugirió la posibilidad de la *promenade architecturale*. El pasillo, hasta entonces secundario, comenzó a cobrar importancia dentro del proyecto arquitectónico, al articular secuencias espaciales. Nótese que el concepto de circulación (derivado de una analogía biológica) es la denominación más frecuentemente utilizada para referirse a estos espacios en las plantas de aquellas galerías que fueron publicadas o difundidas. Véase Javier Sáez, “Circulación, fluidez y libertad”, en *Análisis*, núm. 81 (2012), 87-115.

33. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.

34. Marina Aguerre y María Laura Fernández Landoni, “Trasculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad: el caso de las galerías comerciales”, en *Summa Colección Temática*, núm. 34-35 (04/1990), 101.

35. *Ibíd.*, 101.



Fig. 2.14: tienda Harrods en calle Florida, planta baja. FredK Sage & Co., modernización de Harrods Buenos Aires, 1937. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 91 (02/1937), 50.



Fig. 2.15: Galerías Pacífico, marquesina sobre acceso. Aslan y Ezcurra, Galerías Pacífico, 1945-46. Fuente: *Revista de Arquitectura*, núm. 325 (01/1948), 13.

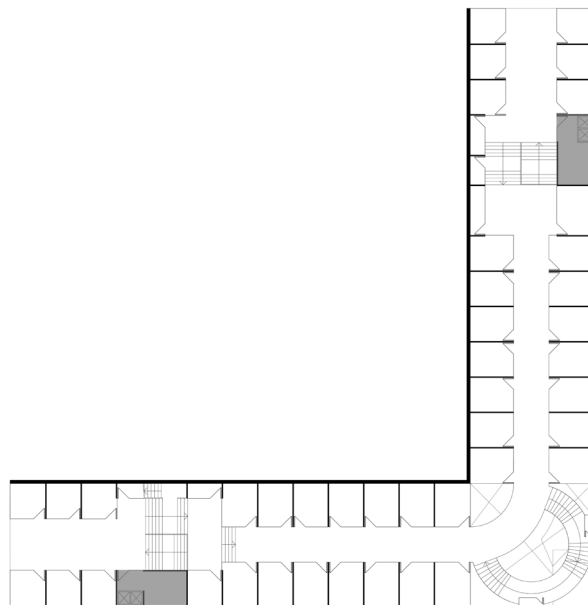


Fig. 2.16: Galería 5ta Avenida, acceso por Av. Santa Fe con núcleo de circulación vertical a la izquierda y cortina de cierre nocturno por detrás, 02/2020.

Fig. 2.17: Galería 5ta Avenida, planta baja (en gris, halls de núcleos de circulación vertical).

Acceso, tramo lineal, espacio central

Aunque las bocas de acceso a las galerías ocasionalmente consistieron en amplios espacios semicubiertos, la continuidad de las galerías con la calle no siempre fue clara, y su existencia no siempre fue perceptible desde la vía pública. Esta distinción entre ambas entidades espaciales permitió que las galerías consolidaran una atmósfera propia, aunque también requirió la implementación de cartelería (sobre el acceso o integrando el solado), marquesinas o murales en cielorrasos para expresar o señalar su existencia en el paisaje urbano y competir con su entorno comercial (fig. 2.15). Cuando el hall de acceso a los núcleos de circulación vertical se ubicaba en su interior, ingresar a oficinas o viviendas ubicadas sobre la galería forzaba al visitante a recorrer su interior y exponerse a sus negocios. De esta forma, la galería podía insertarse en los flujos peatonales de la vida cotidiana, aunque con el inconveniente de dificultar el cierre de la galería en horarios nocturnos. Algunos proyectos resolvieron este dilema ubicando el acceso al núcleo en posiciones laterales intermedias dentro de un tramo inicial de la circulación interna permanentemente accesible, pudiendo cerrarse el resto de la galería cuando fuera necesario (figs. 2.16 y 2.17), impidiendo así la presencia nocturna de individuos o actividades indeseables desde la perspectiva de propietarios y locatarios.

Los corredores lineales característicos del tipo podían producir cierta sensación de monotonía, y existía la posibilidad de que su longitud no incitara a los paseantes a adentrarse para recorrerlas en su totalidad. Con ese fin, las galerías frecuentemente incorporaron ensanchamientos dentro de sus espacios circulatorios, a modo de interrupciones que enriquecieran la experiencia sensorial. La implementación de espacios centrales respondió, en parte, a la presunción de que los locales alejados de la vía pública se encontraban en desventaja al ser menos rentables por la menor afluencia (lo que implicaba menos ventas) o por reducirse las probabilidades de conseguir locatarios que quisieran ocuparlos. Foglia y Eguiguren, refiriéndose a las galerías cordobesas, señalaron que existía cierto “diseño particular de los elementos atractivos (bares, quioscos de formas varias)



Fig. 2.18: Galerías Pacífico, espacio central con exhibición y cúpula con murales de Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro. Aslan y Ezcurra, Galerías Pacífico, 1945-46. Fuente: Revista de Arquitectura, núm. 325 (01/1948), 28.

en los puntos menos accesibles, a fin de incrementar la rentabilidad de los locales centrales allí establecidos”.³⁶

El recurso ya había sido implementado en los pasajes decimonónicos: en sus listados tipológicos, Geist identificó al espacio central como uno de los patrones recurrentes en los pasajes (fig. 2.4), usualmente cubiertos mediante cúpulas, solución que fue reinterpretada por Aslan y Ezcurra en Galerías Pacífico (fig. 2.18).³⁷ Los atrios de múltiples alturas de las tiendas departamentales también pueden considerarse como antecedentes. Al ubicarse los espacios centrales cerca del centro de manzana, en donde los retiros obligatorios permitían liberar la quinta fachada (al no existir edificación en altura sobre ellos), era posible aumentar la altura y permitir el ingreso de luz natural. Algunas galerías desarrolladas en varios niveles incorporaron en el espacio central un vacío que permitía vincularlos tanto visualmente como mediante la ubicación estratégica de circulaciones verticales (figs. 2.19 y 2.20).

Puede considerarse que, así como los tramos lineales sugerían una reinención arquitectónica del tipo urbano calle, lo mismo sucedía en los espacios centrales con el tipo plaza, aunque también pueden ser comparados con claustros. Además de producir una pausa o interrupción en el recorrido,

36. Foglia y Eguiguren, “Las galerías cordobesas”, 45.

37. Se decidió adoptar la denominación de “espacio central” debido a que fue el término utilizado por Geist para referirse al mismo recurso en los pasajes.



Figs. 2.19 y 2.20: Galería del Centro, espacio central (izquierda: vista hacia cubierta, derecha: mural de Luis Seoane y Fernando Arranz), 12/2019. Max Mazar Barnett y Rosa S. de Schon, Galería del Centro, 1958-61.



Fig. 2.21: Galería General Belgrano, espacio central con bóveda y local de tipo isla, 11/2019. Aslan y Ezcurra, Galería General Belgrano, 1951.

estos pequeños recintos resultaban adecuados para usos estáticos como bares o exposiciones. En ellos era posible contemplar cubiertas con formas atractivas o murales en sus ciellorrasos, y ocasionalmente incorporaron equipamiento (vegetación, asientos) y locales de tipo isla (fig. 2.21). En galerías del tipo cul-de-sac, el fondo del lote usualmente adoptó la cualidad de espacio central (figs. 2.22 y 2.23), mientras que en aquellas en L frecuentemente conformaron la intersección o articulación

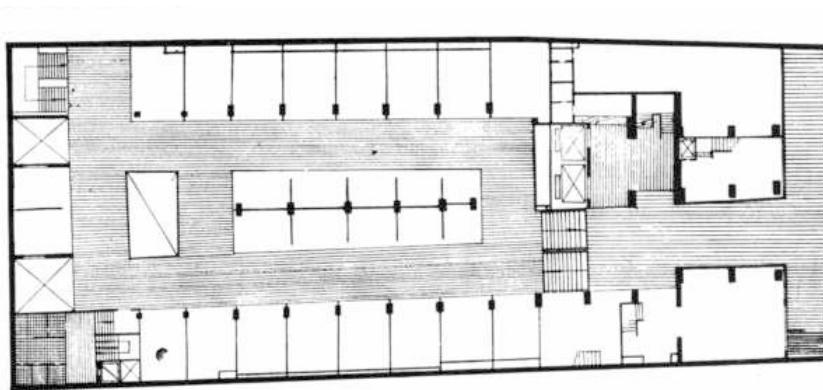


Fig. 2.22: Galería Boston, planta de acceso. Aslan y Ezcurra, Galería Boston, 1958-64. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 432 (07/1966), 42.

Fig. 2.23: Galería Boston, espacio central, 10/2019. Aslan y Ezcurra, Galería Boston, 1958-64.



Fig. 2.24: Galería 5ta Avenida, vista desde escaleras de espacio central, 02/2020.

Fig. 2.25: Galería Guido Spano, cubierta de paraboloides, 12/2019. Alejandro Virasoro, Galería Guido Spano, 1961.

entre los dos tramos lineales, como en las rotondas de los antiguos pasajes (figs. 2.17, 2.18 y 2.24).

Cubiertas e iluminación cenital

Los tragaluces lineales característicos de los pasajes decimonónicos desaparecieron en las nuevas galerías, en parte debido a la influencia de sus encarnaciones locales, pero posiblemente también debido al riesgo de filtraciones (y, como consecuencia, de mayor costo de mantenimiento) que presentaba esta solución, especialmente en una región caracterizada por un clima húmedo y templado. A su vez, la masa de los edificios en altura ubicados sobre las galerías limitó las posibilidades de permitir el ingreso de iluminación natural. Como consecuencia, los tramos lineales de la mayor parte de las galerías fueron delimitados en su cara superior por cielorrasos opacos, aunque en algunas obras, como Galerías Santa Fe, fueron aprovechados para ubicar murales. A esto se le sumó la dificultad (hasta la aparición de obras como Galería Jardín) de explorar la relación con

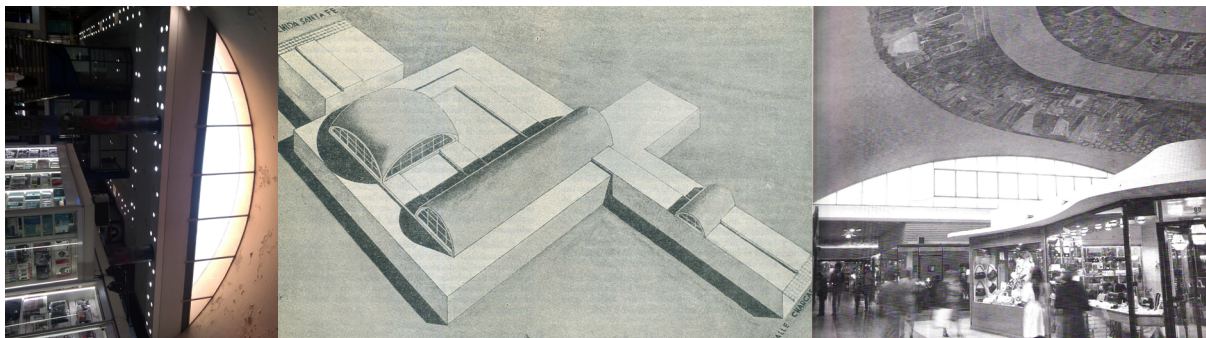


Fig. 2.26: Galería Río de la Plata, espacio central con bóveda y tragaluz lateral, 11/2019. Aslan y Ezcurra, Galería Río de la Plata, 1958-63.

Fig. 2.27: Galerías Santa Fe, esquema de basamento y cubiertas de espacios centrales. Aslan y Ezcurra, Galerías Santa Fe, 1953-54. Fuente: *Construcciones*, núm. 117-118 (02/1955), 310.

Fig. 2.28: Galerías Santa Fe, mural de Raúl Soldi sobre espacio central. Aslan y Ezcurra, Galerías Santa Fe, 1953-54. Fotografía: desconocido. Fuente: Marta Aslan de Gigli, ed., *Architecture. Aslan y Ezcurra, arquitectos. 1930-1980* (Miami: Presse Internationale, 1981), 52.

el exterior, posiblemente consecuencia de la presión por maximizar la cantidad de locales mediante basamentos que intentaban ocupar la totalidad de lote, tal como era permitido por el factor de ocupación del suelo. Como consecuencia, existían inconvenientes para introducir ciertos recursos espaciales valorados por la nueva arquitectura, interesada en potenciar relaciones entre interior y exterior.

Sobre los espacios centrales, y con menor frecuencia sobre los tramos lineales, fue posible explorar las posibilidades plásticas ofrecidas por las cubiertas de hormigón armado, mediante bóvedas, paraboloides, cáscaras y casetonados (fig. 2.25). Las bóvedas de cañón corrido en las obras tempranas de Aslan y Ezcurra pueden interpretarse como relecturas de la sección que históricamente caracterizó a las cubiertas de mercados y bazares (figs. 2.21, 2.26 y 2.27). Al independizarse de las cubiertas de los locales perimetrales, estas figuras opacas (aunque ocasionalmente perforadas por tragaluces) podían ser utilizadas para sugerir cierta ilusión de ingravidez. Los intersticios entre ambos volúmenes, visualmente separados mediante tragaluces laterales, compensaron la dificultad para acceder a iluminación natural e incorporaron mecanismos de ventilación natural. Estas cubiertas opacas frecuentemente incorporaron murales y revestimientos ornamentales en sus cielorrasos (fig. 2.28), mientras que el ocasional uso de bóvedas y de estereoestructuras permitió cubiertas transparentes (figs. 1.41, 1.42, 1.43 y 2.19).

Bifurcaciones y circulaciones paralelas

Cuando las parcelas eran lo suficientemente anchas, las circulaciones usualmente incorporaron bifurcaciones que permitían disponer tres o más locales en la sección transversal. La aparente desventaja de su cualidad laberíntica era compensada por el aumento de los metros lineales de vidriera y de la duración de la visita del potencial consumidor. Galerías Santa Fe permite ilustrar dos rasgos característicos de esta estrategia: la posibilidad de empalmar tramos con bocas de acceso no alineadas y la emergencia de complejos patrones circulatorios en H, al adoptarse el patrón también en sentido transversal (fig. 2.29). En ocasiones, la bifurcación produjo dos accesos desde una misma vereda, dando como resultado circulaciones en U en los casos de tipo cul-de-sac. También existieron casos en los que una única boca de acceso se bifurcó en su interior (fig. 2.22). En la mayor parte de los casos, dos pasajes paralelos idénticos (con ocasionales conexiones laterales) eran separados por

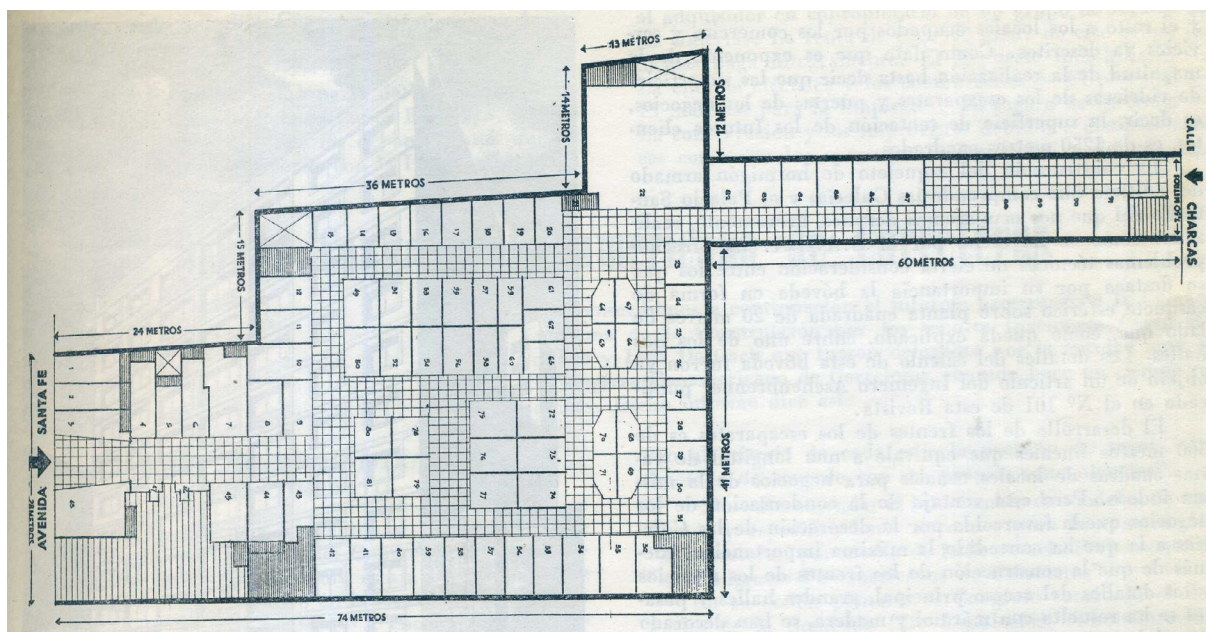


Fig. 2.29: Galerías Santa Fe, planta baja. Aslan y Ezcurra, Galerías Santa Fe, 1953-54. Fuente: *Construcciones*, núm. 117-118 (02/1955), 311.



Fig. 2.30: Galería del Siglo, planta baja. Alicia Sujoy, Delia Miler, Sergio Sujoy, Ricardo Sujoy y Juan Brugaletta, Galería del Siglo, 1974-77. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 501 (1977), 48.

un grupo de locales centrales cuya altura y apariencia era similar a la de los locales perimetrales.

En otros casos se dispusieron locales del tipo quiosco o góndola, principalmente luego de que el Código de Edificación formalizara su existencia en 1970 y permitiera circulaciones angostas en sus perímetros (de un ancho mínimo de 2,10 metros), potenciando la rentabilidad de aquellos lotes que de otra forma hubieran contado con locales excesivamente profundos o corredores excesivamente anchos (figs. 2.10 y 2.30). Los locales góndola consistieron usualmente en cajas vidriadas angostas insertas dentro de un volumen más amplio que conformaba la hipotética nueva calle. Usualmente ubicados algunos escalones por debajo del nivel de circulación, tenían menor altura que los locales perimetrales, sugiriendo visualmente la continuidad del espacio circundante por encima (e incluso a través) de ellos, por lo que reforzaron la aparente apertura y continuidad ofrecida por una nueva generación de galerías. Sus caras de mayor longitud acompañaban el sentido de la circulación, existiendo como islas exentas (maximizando perímetro y superficie de vidriera) o agrupados en racimos. El Estudio Sujoy aprovechó sus cualidades para explotar la sensación de continuidad, transparencia y claridad, maximizando la visibilidad de la mercancía. También existieron islas conformadas por locales (aislados o agrupados) de menor altura que los perimetrales, pero



Fig. 2.31: Galería Marga, locales de tipo isla bajo espacio central, 09/2019. Abulafia Alderoqui, Galería Marga, 1970-72.

más cercanos en cuanto a apariencia y dimensiones a aquellos que a los quioscos, ubicándose usualmente en espacios centrales de mayor altura (figs. 2.21 y 2.31).

Circulaciones en vertical y juegos de niveles

Existieron también en las galerías bifurcaciones *en sección* (ver tabla 2.2), que incorporaron niveles adicionales dentro del basamento. El aumento de la superficie comercial introdujo ciertos desafíos proyectuales, principalmente vinculados con la necesidad de compensar la distancia entre la vereda y los locales ubicados en otros niveles. Existía el riesgo de que el visitante no percibiera la existencia de los niveles por encima o por debajo de aquel por el cual ingresaba. Para evitarlo se ubicaron escaleras sobre el ingreso y aventanamientos hacia la boca de acceso desde las circulaciones de niveles superiores, pero también vacíos de doble o triple altura, usualmente en espacios centrales, junto a los cuales solían incorporarse escaleras.

En la mayor parte de los casos se utilizaron sistemas de escaleras, de gran eficiencia económica y dimensional. Aunque desde una perspectiva contemporánea sean percibidas como barreras para la accesibilidad, las escaleras actuaron como atractivo estético en sí mismas, y permitieron una experiencia dinámica y atractiva, articulando situaciones de vacíos y múltiples alturas que introducían efectos escenográficos y de continuidad espacial entre niveles. También existieron rampas, y en ocasiones ascensores y escaleras mecánicas, que permitieron que casos como Galería Jardín y Galería de la Flor ofrecieran a la tecnología como espectáculo (figs. 2.32 y 2.33). La Galería de la Flor, al igual que otras obras de los Sujoy, contaba además con una confitería en un entresuelo que otorgaba a sus clientes la posibilidad de contemplar su paisaje interior, su intensa actividad e incluso la calle desde otra perspectiva, potenciando la sensación de continuidad en vertical de su intento de calle interna.

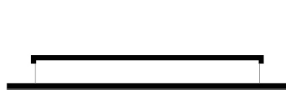
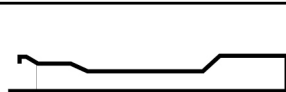
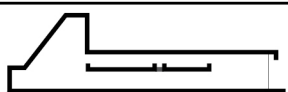
1 NIVEL		2+ NIVELES	
			
SIN ENTREPISO ABIERTO	CON ENTREPISO ABIERTO	REPETIDOS O APILADOS	MEDIOS NIVELES
			
DEL PASEO	DE LA FLOR	FLORIDA 1	BOSTON

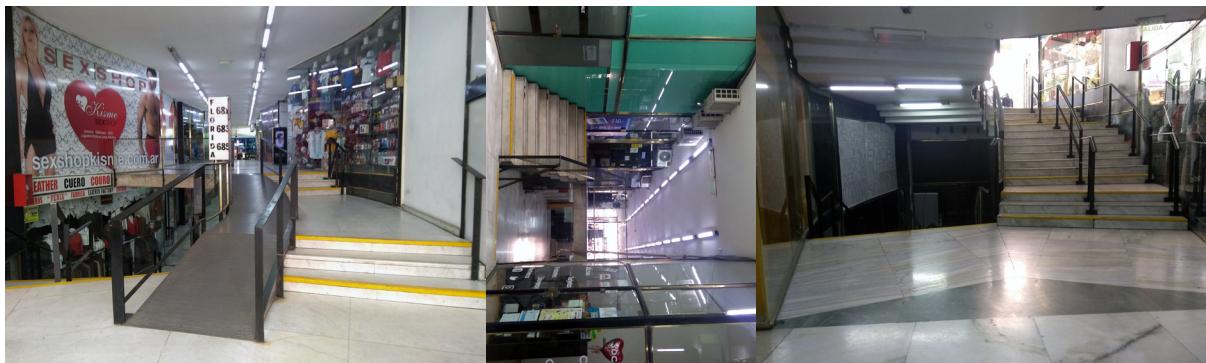
Tabla 2.2: clasificación de galerías de Buenos Aires según sección.



Fig. 2.32: Galería Jardín, ascensor y escalera mecánica, 10/2019. Mario Roberto Álvarez y Asociados, Galería Jardín, 1970-74.

Fig. 2.33: Galería de la Flor, ascensor vidriado, 02/2020. Alicia Sujoy, Delia Miler, Sergio Sujoy, Ricardo Sujoy y Juan Brugaletta, Galería de la Flor, 1973-74.

Los vacíos reducían la superficie para locatarios en los niveles superiores, pero la pérdida de rentabilidad era compensada por las ventajas estéticas y funcionales que ofrecía. El espacio central de la Galería del Centro, por ejemplo, impedía repetir en el primer piso los locales de tipo isla de su planta baja, pero las visuales en vertical sugerían a los paseantes la posibilidad de explorar los locales que ofrecía el nivel superior, al cual podían acceder mediante una escalera de un tramo ubicada junto a un mural de Luis Seoane, además de experimentar una sensación de amplitud gracias a la bóveda vidriada de su cubierta (figs. 2.19 y 2.20). La continuidad espacial era compatible con el discurso de la arquitectura moderna: el vacío en el espacio central de la Galería Boston, por



Figs. 2.34, 2.35 y 2.36: Galería Arax, sistema de medios niveles, 02/2020 (de izquierda a derecha: acceso por calle Florida, bajo acceso hacia subsuelo, desde espacio central hacia Florida). Antonio Bonet, Galería Arax, 1957-62.



Fig. 2.37: Galería Florida Central, acceso desde calle Florida, 10/2019. Aslan y Ezcurra, Galería Florida Central, 1960-63.

Fig. 2.38: Galería Río de Janeiro, sistema de escaleras, 12/2019. Aslan y Ezcurra + Abulafia Alderoqui + Rodolfo P. Bramante, Galería Río de Janeiro, 1964-66.

Fig. 2.39: Galería Río de la Plata, escalones hacia espacio central, 09/2019. Aslan y Ezcurra, Galería Río de la Plata, 1958-63.

ejemplo, sugería “fluidez y transparencia en el juego de niveles” (fig. 2.23).³⁸

Una estrategia recurrente fue el sistema de medios niveles, que rompía con la monotonía de recorridos extensos mediante una secuencia de losas intercaladas que podían ser recorridas gradualmente. Los primeros ejemplos de esta resolución fueron introducidos a fines de la década de 1950 en obras de Aslan y Ezcurra (Galería Boston, Galerías Larreta, Galería Río de la Plata) y Antonio Bonet (Galería Arax), siendo inmediatamente adoptada por otros proyectistas. Subir o bajar medio nivel por distintos tramos de escaleras originaba circunstancias que obligaban al paseante a reconocer la existencia de distintos niveles de similar jerarquía y a tomar una decisión (figs. 2.34, 2.35 y 2.36). Los escalones podían ubicarse cerca del acceso (figs. 1.35 y 2.37), en un punto intermedio de la circulación (fig. 2.38), o en un espacio central (fig. 2.39). A principios de la década de 1960, Alejandro Virasoro incorporó una variante en la Galería Guido Spano en la que los tramos de escaleras se ubicaban en los extremos angostos de un vacío rectangular (figs. 2.40 y 2.41), variación que otras galerías pronto replicaron. Cuando las galerías tenían accesos por dos o más calles, el sistema de medios niveles permitía resolver las diferencias de altura entre ellas (en caso de que existieran), y fue común la existencia de distintas cantidades de niveles en tramos con salidas hacia distintas calles, lo que permitía que contaran con alturas diferentes (fig. 2.42).

38. “La galería Boston en el centro de la ciudad”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 432 (07/1966), 43.



Figs. 2.40 y 2.41: Galería Guido Spano, espacio central con sistema de escaleras y vacío, 12/2019. Alejandro Virasoro, Galería Guido Spano, 1961.

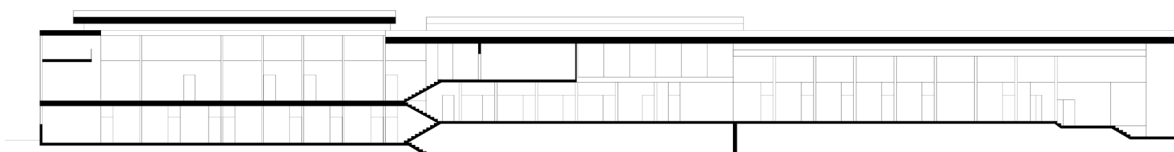
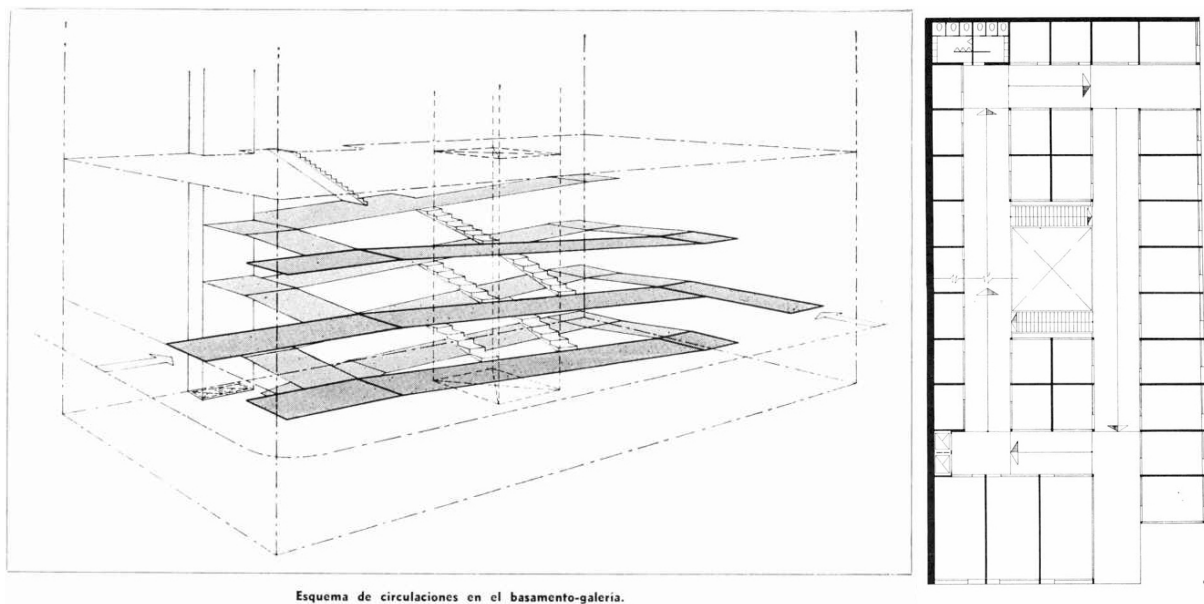


Fig. 2.42: Galería Río de Janeiro, sección longitudinal. Aslan y Ezcurra + Abulafia Alderoqui + Rodolfo P. Bramante, Galería Río de Janeiro, 1964-66. Redibujada en base a *Nuestra Arquitectura*, núm. 460 (1969), 53.

La necesidad de facilitar el acceso a los locales alejados de la vereda resultó en la implementación, en algunos proyectos, de rampas como principal mecanismo circulatorio. Los planos oblicuos con poca pendiente permitían suavizar el sistema de medios niveles, como fue ejemplificado por la Galería Churba/Juramento, en la que el estudio ADLMP optó por un sistema de rampas en tres niveles (fig. 2.43), con el objetivo explícito de que “todo se hiciera planta baja”, por considerarse que “[l]os locales de planta baja en una galería moderna se venden o alquilan mejor que los de las otras plantas”.³⁹ Sus dos accesos integraban descansos dentro de un sistema de rampas que conformaba una *promenade* en espiral en torno a un patio central (con vegetación y escaleras que permitían

39. “Galería en Cabildo y Juramento”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 437 (01/1967), 30. Esta obra presentó otras particularidades que la convirtieron en una excepción. A diferencia de otros ejemplos del tipo L en esquina, su ubicación sobre la icónica esquina de Cabildo y Juramento fue aprovechada para conformar una de sus bocas de acceso por la propia esquina. Los locales podían ser unificados, y aquellos en el módulo ubicado sobre Juramento fueron concebidos de forma tal que pudieran ser desmontados ante un eventual ensanchamiento (nunca concretado) de esa vía. La Galería Juramento comenzó a ser conocida como Galería Churba debido a la presencia de Estudio CH, local del diseñador Alberto Churba, en el nivel superior del basamento. A pesar de su relevancia para la vida del barrio, de su atractivo arquitectónico y de sus características destinadas a permitir su adaptación a contingencias futuras, la galería fue demolida en la década de 1990.



Figs. 2.43 y 2.44: Galería Churba/Juramento (izquierda: esquema circulatorio, derecha: planta baja). ADLMP (Rafael Amaya, Miguel Devoto, Alberto Lanusse, Eduardo Martín, Augusto Pieres), Galería Churba/Juramento, 1962. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 437 (01/1967), 30-32.

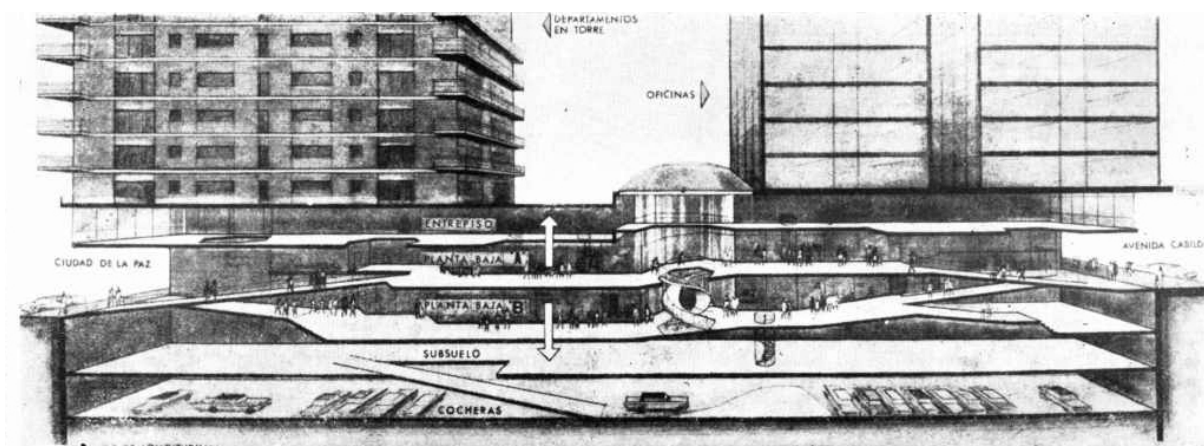


Fig. 2.45: Galería Boulevard Los Andes, sección longitudinal perspectificada. Ernesto Dieckmann Bustillo y Gerónimo Poch, Galería Boulevard Los Andes, 1971-72. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 486 (1973), 43.

acortar distancias), acompañada por locales comerciales (anticipando en cierto sentido a los caracoles comerciales chilenos) y con murales en las culminaciones de sus tramos (fig. 2.44).

Otras dos galerías del barrio de Belgrano también recurrieron a rampas. A pocos metros de la Galería Churba/Juramento, las rampas paralelas de la Galería Boulevard Los Andes ofrecieron al visitante dos alternativas desde el acceso (fig. 2.45), suavizando un sistema de medios niveles. La Galería de la Paz, por su parte, representó un caso único de cul-de-sac en esquina, debido a su acceso mediante una rampa ubicada en la intersección de las calles Echeverría y Ciudad de La Paz, permitiendo exponer hacia la calle una compleja resolución circulatoria que también incluía tramos de escaleras (fig. 2.46).

Estas estrategias, sin embargo, no siempre lograron eliminar la barrera o distancia que implicaba la altura para los paseantes. Las pendientes requeridas por las rampas dificultaban su implementación en lotes de dimensiones acotadas, y las galerías construidas desde 1970 rara vez recurrieron a

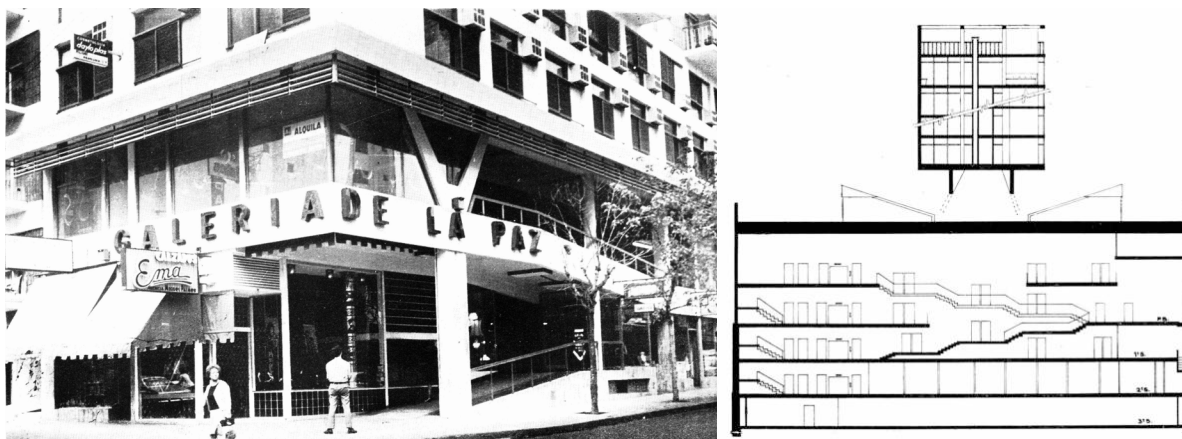


Fig. 2.46: Galería de la Paz, acceso mediante rampa desde esquina. Humberto y Arturo Tenaglia, Galería de la Paz, 1969. Fotografía: J. M. Le Pley. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 480 (1972), 33.

Fig. 2.47: Galería de las Américas (Mar del Plata), sección. Antonio Bonet, Marta Allio, Juan Rochinotti, Débora di Veroli y Domingo G. Raffo, Rascacielos de las Américas, 1958-62. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 427 (08/1965), 58.

sistemas de medios niveles. La creciente complejidad presentaba riesgos, como señaló Carlos Viarengi al referirse al “rotundo fracaso comercial y, por ende, arquitectónico” de dos galerías de Bonet en Mar del Plata (Galería de las Américas y Galería Central), incluso si consideraba a sus sistemas de escalonamientos en múltiples niveles como experimentos “ingeniosos y elaborados” (fig. 2.47).⁴⁰

40. Viarengi, “Las galerías”, 9.

II.4. El mural como ornamento moderno

Así como sus boutiques presentaban las últimas tendencias de la moda, las galerías comerciales cumplieron un papel similar para el mundo de las artes, existiendo frecuentemente en su interior tanto murales como galerías de arte. En las primeras décadas del siglo XX, los escaparates de la calle Florida solían ser utilizados para exponer obras de arte entremezcladas con las mercancías, mientras que espacios como la tienda Harrods o el Pasaje Güemes contaban con salones de exposición en su interior.⁴¹ Entre las décadas de 1920 y 1940 se consolidó un círculo de galerías de arte y salas de exposición en torno a Florida, en ocasiones como anexos de locales comerciales. Según Patricia Corsani, “el arte era presentado en la vidriera como una mercancía más de la sociedad de consumo”, con el objetivo de atraer paseantes y convertirlos en consumidores.⁴² Algunos negocios contrataron artistas para que diseñaran sus vidrieras, como en el caso de la escultora María Juana Heras Velasco (fig. 2.48), mientras que la iniciativa “Arte en la calle”, de la tienda Harrods, permitió que numerosos artistas decoraran sus vidrieras entre las décadas de 1940 y 1970 (fig. 2.49).⁴³

En el interior de las galerías, los murales representaron un atractivo recurrente que complementaba la contemplación visual de las mercancías, al mismo tiempo que otorgaban cierto prestigio cultural a espacios asociados con lo mercantil. Los murales ya formaban parte del entorno urbano porteño, incluyendo otros espacios de comercio y ocio tales como teatros, cines, bancos y tiendas, además de estaciones de subte, asociaciones civiles e incluso en halls de acceso a edificios de viviendas multifamiliares. En las galerías, su incorporación frecuentemente contribuyó a mercantilizar cierta *flânerie*: en Galerías Pacífico, por ejemplo, el espacio central y la presencia de murales en la cara inferior de la cúpula que lo cubría tenían el objetivo explícito de incitar al paseante a recorrer la galería hacia el centro de la manzana, lo que buscaba compensar la desventaja que implicaba la distancia hasta la calle para aquellos locatarios cuyos negocios se ubicaban lejos del acceso.⁴⁴

Según Jorge Aslan, los murales realizados en galerías eran ubicados en puntos difíciles de explotar comercialmente, como muros opacos, columnas o “espacios intersticiales” que ocultaban áreas de servicio.⁴⁵ Pero en la mayor parte de los casos su ubicación coincidió con puntos críticos de la circulación: cielorrasos sobre el acceso, muros laterales junto a circulaciones o escaleras y caras inferiores de cubiertas escultóricas sobre espacios centrales, permitiendo este último patrón obras de gran superficie y atractivo (figs. 2.50, 2.51 y 2.52). Las obras fueron realizadas mediante una gran diversidad de técnicas y estilos, incluyendo altorrelieves, frescos, cerámicos y figuras de hierro y mármol, además de combinaciones entre diversas técnicas, como en la interacción entre hierro y cerámicos en algunas obras de Luis Seoane (figs. 2.13 y 2.20).

En Argentina, el muralismo representó desde la década de 1930 un fenómeno relativamente amplio

41. Véase Patricia V. Corsani, “Escaparates y vidrieras en la calle Florida”, en María Inés Saavedra, dir., *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La Nación, 1915-1925* (Buenos Aires: Vestales, 2004); y Francisco Palomar, *Primeros salones de arte en Buenos Aires* (Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1962).

42. Corsani, “Escaparates y vidrieras en la calle Florida”, 87.

43. Véase Paula Bertúa, “Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Raquel Forner en Harrods”, en *Boletín De Arte*, núm. 16 (2016), 1-11; y Juan Cruz Pedroni, “‘El arte en la calle’. Vidrieras de autor y experiencia histórica de las imágenes”, en *Historia Para Todos*, vol. 2, núm. 3 (2016), 90-97.

44. “Las Galerías Pacífico”, en *Revista de Arquitectura*, núm. 325 (01/1948), 24-27.

45. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.

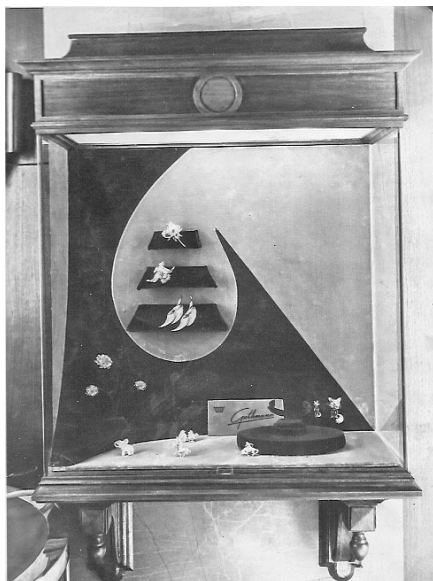


Fig. 2.48: María Juana Heras Velasco, vidriera para la tienda Guthmann, 1959. Fuente: Archivo Taller Heras Velasco.



Fig. 2.49: Antonio Berni, vidriera "Modas" para el proyecto "Arte en la calle" de la tienda Harrods. Fuente: Fundación Espigas.

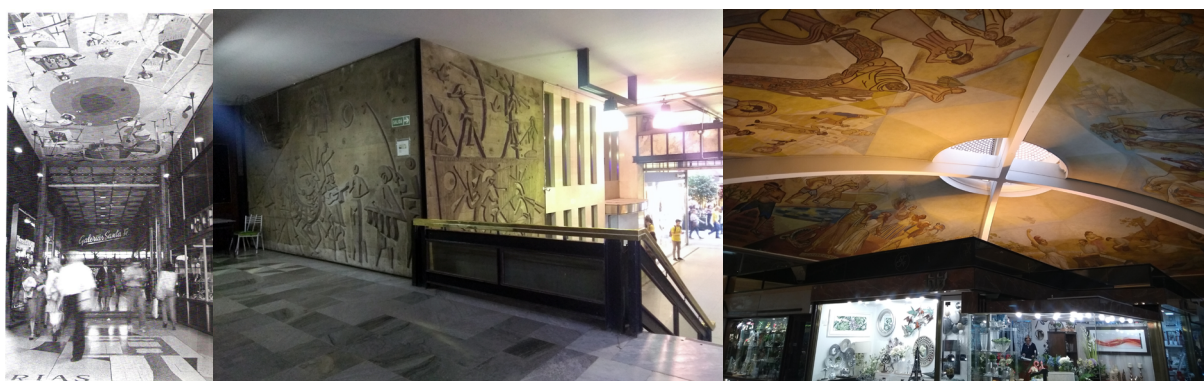


Fig. 2.50: Juan Battlé Planas, mural en Galerías Santa Fe (sobre acceso por Av. Santa Fe). Aslan y Ezcurra, Galerías Santa Fe, 1953-54. Fotografía: desconocido. Fuente: Marta Aslan de Gigli, ed., *Architecture. Aslan y Ezcurra, arquitectos. 1930-1980* (Miami: Presse Internationale, 1981), 51.

Fig. 2.51: Carybé, mural en Galería Boston (junto a escalera), 10/2019. Aslan y Ezcurra, Galería Boston, 1958-64.

Fig. 2.52: Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Enrique Policastro y Demetrio Urruchúa, mural en Galería San José de Flores (sobre espacio central), 10/2019. Fernando J. Barbot, Galería San José de Flores, 1955-56.

con diversas tendencias.⁴⁶ La influencia del muralismo mexicano en el país fue impulsada por la visita de David Alfaro Siqueiros, en cuyo *Ejercicio Plástico* (1933) colaboraron Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo y Juan Carlos Castagnino, quienes posteriormente, junto a Demetrio Urruchúa, formaron el Taller de Arte Mural. Poco tiempo después, el estudio Aslan y Ezcurra convocó al grupo y al español Manuel Colmeiro para realizar los murales de Galerías Pacífico, repartándose los cinco artistas la

46. Cecilia Belej, "Muralismo y proyecto moderno en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950" (tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2012). Según Belej, el muralismo argentino incluyó no sólo influencias del muralismo mexicano sino también de tendencias italianas y estadounidenses, existiendo tres vertientes.



Figs. 2.53 y 2.54: Julio Vanzo, murales en Galería Rosario (Rosario), 1954-56. J.M. Solari Vigliendo, R. Jiménez Rafuls, R.C. Candia, A.F. Fachini y J. Oudkerk, Galería Rosario, 1952-56. Fotografía: Andrea Osters y Laura Glusman. Fuente: Lorena Mouguelar, *Julio Vanzo y el arte nuevo: de las experiencias gráficas a los murales* (Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013), 25.

cúpula central, sus cuatro pechinas y las cuatro lunetas ubicadas sobre sus accesos (fig. 2.18). La intervención tuvo gran impacto tras su inauguración en 1946, anticipando acciones grupales similares en otras galerías, como en el caso de Galerías Santa Fe (también de Aslan y Ezcurra, 1953), que involucró a Raúl Soldi, Leopoldo Torres Agüero, Noemí Gerstein, Gertrudis Chale, Leopoldo Presas, Juan Batlle Planas y Luis Seoane (figs. 2.28 y 2.50). Dos años después, el propietario de la Galería San José de Flores contrató a Spilimbergo, Castagnino, Urruchúa y Enrique Policastro con el mismo propósito (fig. 2.52).

La Galería Rivadavia incorporó, en 1956, una obra de Anatoly Sokoloff, mientras que, tres años más tarde, la aledaña Galería París hizo lo propio al convocar a Berni y Castagnino. Este último también realizó murales en Galería del Obelisco (al igual que Batlle Planas) y en Galería del Centro (en la cual intervinieron diversos artistas). Rodolfo Bardi, Raúl Monsegur y Carlos Grinda también firmaron diversos murales en galerías porteñas. El fenómeno se replicó en diversas localidades argentinas (figs. 2.53 y 2.54). Durante la década de 1960, las galerías comerciales expusieron a sus paseantes a nuevas tendencias artísticas. Fanny Fingerhann y Eduardo Joselevich, provenientes del mundo del diseño y la publicidad, realizaron un mural en la Galería Boedo cuya técnica, basada en conformar figuras mediante venecitas, anticipó ciertas premisas de su sistema Fotograma, con el cual experimentaron en los subsuelos de la Galería Bond Street.⁴⁷ El *Hidromural móvil* de Gyula Kosice otorgó dinamismo al interior de la Galería Embassy al incorporar agua, luz, movimiento y música.⁴⁸

El vínculo de Aslan y Ezcurra con el mundo de las artes permitió que sus galerías incorporaran otras contribuciones de artistas como Seoane (Galería Las Victorias, Galerías Larreta), Batlle Planas (Galería Río de la Plata) y Carybé (Galería Boston) (figs. 2.51 y 2.55). El caso de Luis Seoane es de particular importancia ya que realizó, entre las décadas de 1950 y 1970, numerosos murales en galerías y otros edificios públicos proyectados por diversos arquitectos e ingenieros vinculados con círculos progresistas de la comunidad judía con los que tenía conexiones, al igual que con otros españoles que, como él, se habían exiliado en Argentina escapando del franquismo.⁴⁹ Además de

47. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.

48. Ernesto B. Rodríguez, "Arte decorativo: Como en la época de los grandes estilos", en *Boletín SCA*, núm. 61 (06/1967), 33-36.

49. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)", en Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Miguel Anxo Seixas Seoane, eds., *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane* (La Coruña: Fundación Luis

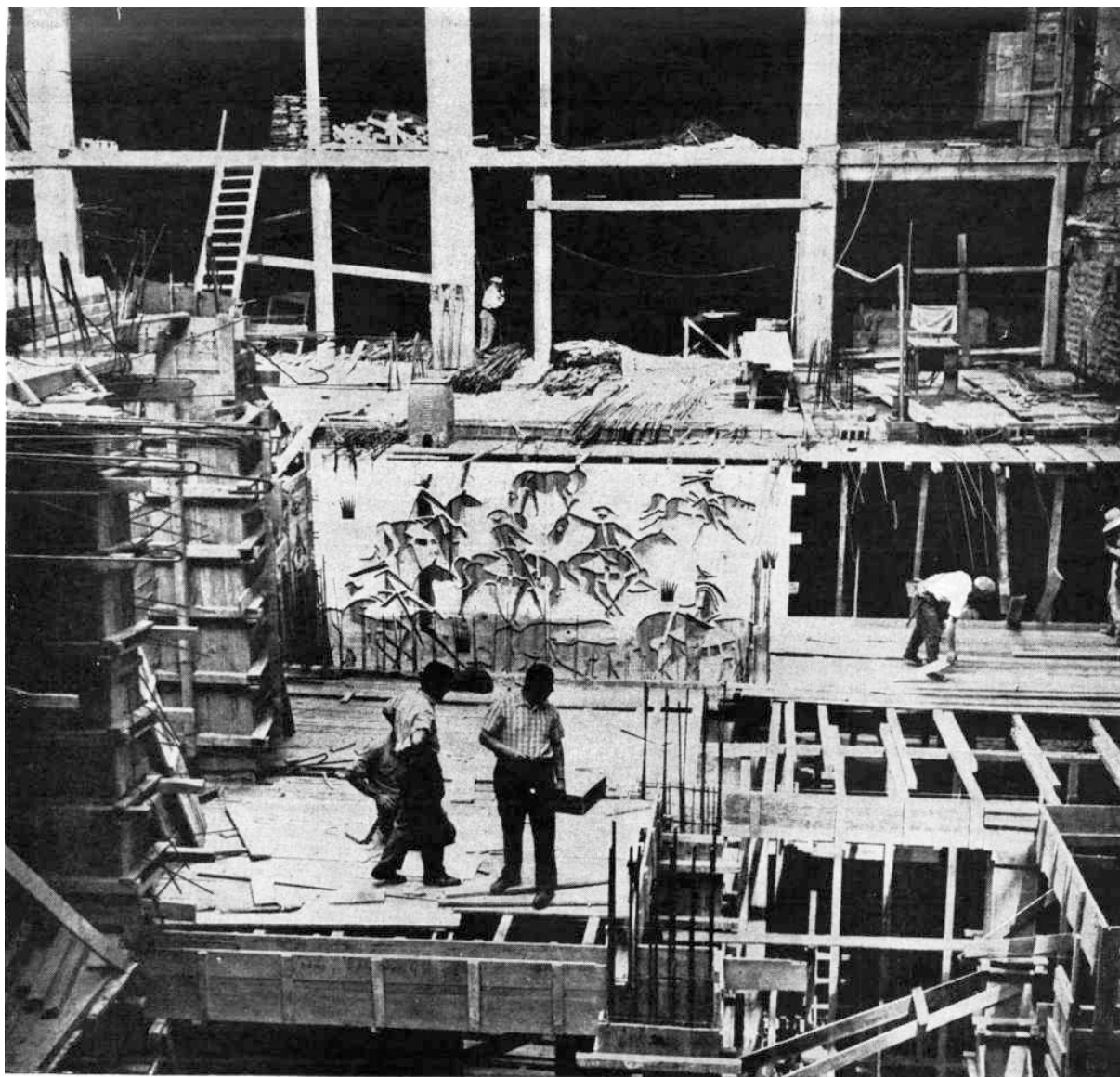


Fig. 2.55: Carybé, mural en Galería Boston durante su realización. Aslan y Ezcurra, Galería Boston, 1958-64.
Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 432 (07/1966), 45.

los ejemplos ya mencionados, Seoane realizó murales en la Galería del Centro (junto a Fernando Arranz), la Galería Cerrito/La República, la Galería Americana y los accesos a los edificios de la Galería Esmeralda y la Galería Malena/Corrientes Center (figs. 2.11, 2.12 y 2.13).

Los casos de Seoane y de Aslan y Ezcurra demuestran la existencia de relaciones cercanas (frecuentemente de amistad) entre artistas plásticos y arquitectos, producto de su interacción en diversos ámbitos culturales. La alianza permitió a los muralistas obtener comisiones, ya que solían ser los proyectistas quienes convocaban a los artistas, debiendo persuadir a aquellos comitentes que tenían que su intervención aumentara los costos de la obra.⁵⁰ Los artistas usualmente podían elegir motivos y temáticas libremente, y aunque en sus orígenes el muralismo incorporaba referencias a la función del inmueble, este no sucedió en las galerías porteñas, lo que sugiere que su carácter ornamental presentaba poca integración con la arquitectura. Una excepción fueron los motivos

Seoane, 2007), 59-153.

50. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.

comerciales utilizados por Soldi en Galerías Santa Fe.

El mural era considerado una forma aceptable de decoración aplicada dentro de la arquitectura moderna.⁵¹ Las revistas de arquitectura solían publicar artículos sobre las artes plásticas, ocasionalmente escritos por los propios artistas, en los que se cubrían exposiciones o se analizaba el potencial del mural como elemento decorativo, argumentando que los rasgos formales de la arquitectura moderna (y en especial de sus muros) permitían su redescubrimiento.⁵² Las publicaciones incluían secciones destinadas a las artes en las que presentaban las trayectorias de los artistas o se promocionaba su actividad ante una audiencia de potenciales comitentes.⁵³

Mientras que sus creaciones otorgaban status cultural a emprendimientos con fines mercantiles y especulativos, los artistas legitimaban su oficio destacando la importancia social o espiritual de la decoración en entornos de la vida cotidiana. La incorporación de murales en entornos urbanos permitía realizar la ambición de las vanguardias de integrar arte y vida, cuestión recurrentemente mencionada en los artículos sobre el tema que se publicaron en revistas de arquitectura.⁵⁴ Al mismo tiempo, la posibilidad de intervenir en espacios públicos sugería a los artistas la posibilidad de interpelar a las masas y de contrarrestar la hegemonía de la pintura de caballete, considerada por muchos de ellos como expresión de una cultura burguesa que restringía el arte a esferas privadas y elitistas.

La implementación de murales no estuvo exenta de críticas y controversias. Samuel Oliver criticó el caso de Galerías Santa Fe por considerar que no había logrado integrar arquitectura y pintura, sin que los murales pudieran competir con las mercancías expuestas en los escaparates.⁵⁵ Guillermo de Torre consideró que sus murales sí podían atraer la atención de los visitantes, aunque lamentó que no logran comprender su estética moderna, incluso si la aceptaban en los objetos que se vendían en sus negocios.⁵⁶ Dos décadas más tarde, Rodolfo Livingston cuestionó la presencia de murales difíciles de contemplar para el paseante por quedar ocultos detrás de locales comerciales, mercancías o cartelería.⁵⁷ Según Jorge Aslan, los espacios centrales de varias galerías proyectadas por su estudio habían sido concebidos originalmente para observar los murales que los cubrían, pero posteriormente fueron ocupados por locales de tipo isla que dificultaban su contemplación.⁵⁸ La búsqueda de beneficio económico a corto plazo también resultó en la destrucción de algunos murales con el fin de agregar o ampliar locales comerciales, como sucedió en 1966 con el mural realizado por Berni en la Galería París. El deseo de los propietarios de maximizar la rentabilidad, entonces, entraba en conflicto con la apreciación de las obras.

Aunque materializaban cierta ambición de insertar al arte en el espacio público, los murales eran propiedad privada (incluso si en ocasiones fueron propiedad de organismos estatales). Como

51. Para Hitchcock y Johnson, por ejemplo, los murales representaban una forma válida de "ornamento moderno". Véase Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style* (Nueva York: W.W. Norton, 1966), 69-77.

52. El número 250 de *Revista de Arquitectura*, publicado en 1941, fue dedicado a las artes plásticas, con motivo de la muestra realizada en la sede de la Sociedad Central de Arquitectos sobre decoración mural.

53. Un ejemplo son los artículos de Félix Pelayo en *Nuestra Arquitectura* durante la década de 1950 (usualmente biografías de artistas), o diversos artículos publicados por Berni o Castagnino.

54. Juan Carlos Castagnino, "El arte mural argentino", en *Boletín SCA*, núm. 20 (06/1957), 10-12; Juan A. Ballester Peña, "Las paredes blancas en la arquitectura", en *Revista de Arquitectura*, núm. 287 (11/1944), 512-513; Elena Poggi, "Muralismo y vida", en *Nuestra Arquitectura*, núm. 415 (06/1964), 10-12; Antonio Berni, "Pinturas Murales", en *Tecné*, núm. 3 (03/1944), 41-45.

55. Samuel Oliver, "Galerías Santa Fe", en *Ver y Estimar*, serie 2, núm. 1 (12/1954), 4-5.

56. Guillermo de Torre, *Claves de la literatura hispanoamericana* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1968), 144-146.

57. Rodolfo Livingston, "Los arquitectos en la vidriera", en *Summa*, núm. 122 (03/1978), 49.

58. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.

consecuencia, existió frecuentemente desidia y desinterés de sus propietarios por invertir en su preservación y mantenimiento. Los murales de Galerías Pacífico presentaban indicios de degradación ya en 1964, cuando un artículo publicado por *Panorama* tras la muerte de Spilimbergo señaló que “la humedad, el polvo y el tiempo devoran despiadadamente algunos de los más bellos murales realizados por el artista desaparecido y por otros pintores de renombre internacional”, proponiendo no sólo restaurarlos sino también removerlos y trasladarlos a un museo, responsabilizando de su estado a los propietarios que se hicieron cargo del inmueble tras el fin del arriendo de Aslan y Ezcurra (Ferrocarriles del Estado y Municipalidad de Buenos Aires).⁵⁹ Aunque fueron restaurados en 1978 con la participación de Berni, para aquel entonces la galería ya se encontraba en estado de deterioro y abandono, lo que motivó su eventual reconversión en shopping mall.

Los murales también implicaban problemas arquitectónicos específicos. Los artistas insistían en la importancia de variables como la iluminación y la ubicación del observador, pero los arquitectos no siempre las consideraron, y sus decisiones constructivas tampoco garantizaron la preservación de las obras a largo plazo, lo que contribuyó con su eventual degradación. Aunque ambas partes consideraban necesaria la cooperación (incluso en la instancia de anteproyecto), los artistas manifestaron su decepción por ser frecuentemente convocados cuando la construcción había sido terminada, o por verse obligados a trabajar apremiados por los tiempos de obra, produciendo dificultades adicionales que, según ellos, podrían haberse evitado si se los involucraba desde un principio. Según Seoane, los arquitectos “parecen olvidarse de las hermosas teorías sostenidas por ellos referentes a integración de las artes”, recurriendo al artista “a último momento como recurso para resolver el problema de un vestíbulo, de una pared”.⁶⁰

Convertidos en un mero ornamento privatizado, los murales perdieron relevancia como tema arquitectónico hacia la década de 1970.⁶¹ Su devenir en las galerías comerciales sugiere que estuvieron subordinados a los intereses de los propietarios y, como consecuencia, a la búsqueda de rentabilidad. Un nuevo episodio de la fluida interacción entre arquitectura, artes plásticas y mercancías sugerida por las galerías comerciales se manifestó mediante la aparición de galerías de arte en sus locales interiores, espacios aprovechados por una nueva generación de artistas que consideraba a los murales como una modalidad obsoleta e institucionalizada.⁶²

59. “Especial para concejales”, en *Panorama*, núm. 11 (04/1964), 13. El artículo logró su objetivo, ya que dos concejales reaccionaron redactando un proyecto que proponía restaurarlos, sugiriéndose la posibilidad de preservar otros bienes patrimoniales de la ciudad que se encontraban en situaciones similares, incluyendo los murales de Galerías Santa Fe. Véase “Epílogo para concejales”, en *Panorama*, núm. 15 (08/1964), 15-16.

60. Carta de Luis Seoane a Enrique Azcoaga, 11 de febrero de 1967.

61. “A los arquitectos tampoco les gustaba demasiado intervenir de esa manera en las paredes, se fue dejando y yendo a los materiales nobles [...] creo que se dejó de usar por prejuicios”. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.

62. Ana Longoni, “Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años ‘60/’70” (tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2004), 129-158.

Capítulo III. Una proxémica del comercio

El capítulo anterior identificó las estrategias más recurrentes mediante las cuales los proyectistas respondieron tanto a su papel dentro de la sociedad de consumo como a las concepciones disciplinares del tipo, así como sus excepciones. Aunque la perspectiva de la galería como calle o paseo no puede eludirse, es necesario considerar que sus cualidades como espacios destinados específicamente al *retail*, e incluso a la sociabilidad, también fueron facetas de su historia. Los locales determinaron algunas de sus particularidades como mecanismo comercial, y si bien las publicaciones profesionales no les otorgaron particular importancia, a ellos se destinó la mayor parte de la superficie de las galerías. Las características de estos locales resultaron apropiadas para ciertas formas de comercialización, por lo que permitieron difundir y consolidar nuevos hábitos de consumo.

Potenciar la conectividad y la continuidad con la calle favorecía la rentabilidad de los locales, pero el objetivo central de estos emprendimientos no era extender la superficie de calle de la ciudad, sino incrementar la ocupación comercial del fondo del lote y la cantidad de metros lineales de vidriera mediante un frente interno que requería de su correspondiente corredor. En el proceso, la galería ofreció un modelo alternativo a las tiendas departamentales y a los locales ubicados hacia la calle, cuyas características requieren de un análisis más profundo. A su vez, su inserción dentro de patrones de consumo implicó que el uso y la percepción de las galerías entre sus usuarios estuvo mediada por los imaginarios de la moda, la publicidad y los medios de comunicación, existiendo a su vez una escala microsociológica de interacciones sociales para las que resultó un espacio adecuado.

III.1. Consumo y cercanía

Las pequeñas unidades comerciales de las galerías fueron utilizadas principalmente por negocios que respondían a la nueva modalidad comercial de las “boutiques”, descritas por Abelardo Arias como “negocitos, a menudo regentados por gente bien venida a menos o que le place el comercio”, destinados a un “público elegante”.¹ En ellas se exhibían productos de moda (y aparente calidad), aunque no todos los paseantes tuvieran la posibilidad de adquirirlos, produciendo distintas experiencias (al igual que una aparente variedad) en un mismo entorno espacial. El modelo boutique suponía cierta cercanía física en la relación entre comprador y vendedor, requiriendo menos superficies que las grandes tiendas e incluso posibilitando la sociabilidad entre ambos. Puede afirmarse que las galerías fueron exitosas porque permitieron acercar cuerpos y mercancías entre sí mediante diversas configuraciones.

Las superficies destinadas a las circulaciones solían ocupar cerca de un tercio del total de la parcela (oscilando usualmente entre 25% y 40%). Al no poder alquilarse ni venderse una proporción considerable de su superficie, la potencial rentabilidad era menor en comparación con modalidades comerciales alternativas como las grandes tiendas, cuyas circulaciones formaban parte de superficies interiores extensas (fig. 2.14). Pero la inversión parecía justificarse ya que el tipo creaba un nexo atractivo entre los paseantes y un tipo de oferta segmentada y variada, cuyo funcionamiento no requería de grandes superficies, lo que promovía nuevos tipos de consumo y, como consecuencia, aumentaba la rentabilidad.

En un artículo sobre Galerías Santa Fe publicado en *Construcciones*, el ingeniero Santiago Rubió detalló las ventajas que ofrecían las nuevas galerías. Rubió las caracterizó como espacios que reducían “moral y materialmente la distancia entre el mostrador y el presunto comprador o compradora”.² Las galerías presentaba ventajas con respecto a las calles al eliminar sus obstáculos, ofreciéndose una “concentración de negocios distintos en un espacio relativamente reducido”, en el que existía competencia ya que “nadie puede conformarse con disponer del local menos atractivo”, lo que parecía beneficiar al comprador, especialmente en comparación con las tiendas departamentales.³ A su vez, la presentación en los escaparates, la iluminación y “la misma aglomeración de personas” ejercían “una saludable influencia adquisitiva”, especialmente entre cierto público femenino.⁴ Estos motivos quizás expliquen la adopción de esta modalidad derivada de los obsoletos pasajes cubiertos, en un momento en el que la sociedad de consumo necesitaba extender y renovar sus ámbitos físicos.

El local como módulo básico

Las reducidas dimensiones de cada unidad posiblemente expliquen la omisión de los locales comerciales como tema arquitectónico. La sección “galerías de comercio” del Código de Edificación porteño de 1959 exigía una altura mínima de 3,00 metros para sus locales, y establecía que sus dimensiones mínimas en planta debían respetar los criterios para locales de tercera clase destinados

1. Abelardo Arias, *Intensión de Buenos Aires* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974), 95.

2. Santiago Rubió, “Galerías Santa Fe”, en *Construcciones*, núm. 117-118 (02/1955), 309.

3. *Ibid.*, 309-310.

4. *Ibid.*, 310.

a comercios (3,00 metros de lado mínimo y 16 m² de superficie).⁵ Su modificación de 1970 redujo aún más los requerimientos, ya que estableció que los locales internos debían tener al menos 8,00 m² de superficie y un lado mínimo de 2,50 metros. También reglamentó locales de tipo quiosco o góndola (ubicados dentro del “vestíbulo o nave”), cuyas dimensiones podían ser menores (2,10 metros de altura interior y 2,00 metros de lado).⁶ Las ordenanzas no autorizaban el acceso del público al interior de estos locales, lo que no siempre fue respetado en la práctica.⁷

Tanto las normativas como las demandas de los inversores explican ciertas características recurrentes del tipo. Los propietarios no sólo buscaban maximizar la superficie destinada a locales, sino también obtener la mayor cantidad posible de ellos, ya que “creían que era más útil hacer locales muy pequeños, pero muchos”, aunque llevara al “deterioro” de su calidad.⁸ Las unidades interiores conformaron un sistema repetitivo basado en un módulo de dimensiones reducidas, cuyo tipo ideal puede ser interpretado como un cubo de 3 metros de lado, aunque sus dimensiones y proporciones en planta variaron según las circunstancias, usualmente ocupando entre 10 y 25 m². Las dimensiones y características de los locales restringieron los usos posibles, aunque la memoria descriptiva de la Galería Churba/Juramento afirmaba que sus locales “se solucionaron de manera que se pudieran ampliar agregando unidades nuevas”, probablemente en referencia a la posibilidad de unir de dos o más locales contiguos sin requerir alteraciones estructurales.⁹

Los depósitos de los locales usualmente se ubicaban en un entresuelo (acompañando la doble altura de los corredores) o en un subsuelo, requiriendo escaleras que reducían aún más el espacio disponible en planta. A diferencia de lo que solía suceder en locales ubicados sobre la vía pública, su poca profundidad dificultaba la existencia de un gradiente de privacidad en la misma planta, y existieron pocos casos de depósitos ubicados al fondo del local. También existieron depósitos sin conexión directa con los locales, tanto en subsuelos (Galería Las Victorias) como en circulaciones de servicio (Galería Florida Central). Los locales rara vez contaron con baños propios, excepto en aquellas unidades ubicadas hacia la vereda, lo que les permitía diferenciar sus horarios de atención con respecto a los del interior de las galerías.

Al igual que las circulaciones, la modulación de los locales interiores tendió a presentar cierta ortogonalidad en planta, intentando conformar una estructura regular y un paseo legible. Sin embargo, las líneas de algunas vidrieras presentaron curvas y zigzagueos (figs. 1.22 y 3.1), además de retranqueos y ángulos oblicuos (especialmente en sus giros y bocas de acceso) que buscaban guiar al paseante, producir sensación de fluidez y posiblemente aumentar la superficie de vidriera. El local en sí mismo conformaba un dispositivo visual que podía llegar a tener más importancia que la vidriera misma, por lo que la relación entre vendedor, comprador y mercancía era cercana y táctil, en parte debido a las reducidas dimensiones con las que contaba cada unidad.

Los proyectistas de las galerías como edificios no eran considerados, por lo general, como “ambientadores de locales”,¹⁰ pero algunos decoradores y vidrieristas que tuvieron a cargo esa tarea

5. *Código de Edificación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires* (1959), 209-380.

6. *Código de Edificación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires* (1970), 241.

7. Juan Carlos López caracterizó a los locales semienterrados de tipo góndola de las galerías realizadas por los Sujoy como “quizás fuera de toda reglamentación”. “Juan Carlos López y asociados. Arquitecturas para la ciudad”, entrevista, en *Arquitectura Sur*, núm. 2 (1990), 23.

8. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020. Según Aslan, esta decisión dificultó su posterior adaptación a las fluctuantes tendencias comerciales.

9. “Galería en Cabildo y Juramento”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 437 (01/1967), 30.

10. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.



Fig. 3.1: Galería Arax, vidrieras del subsuelo, 02/2020. Antonio Bonet, Galería Arax, 1957-62.

eran arquitectos. Un ejemplo fue el cordobés Bernardo Averboch, responsable del diseño interior de diversos locales, algunos de ellos ubicados dentro de galerías (fig. 3.2).¹¹ Averboch se especializó en la iluminación de vidrieras y en el rol de la luminotecnia en los negocios, temáticas recurrentes en las publicaciones argentinas especializadas en arquitectura.¹²

Multiplicar las “superficies de tentación”

Los pasajes y las galerías se destacaron por aumentar la cantidad de metros lineales de vidriera (y, como consecuencia, su superficie vidriada), al maximizar el perímetro destinado a locales comerciales. En el caso porteño, las proporciones de los lotes angostos y profundos entre medianeras permitieron frentes interiores cuyas longitudes totales podían multiplicar aproximadamente 10 veces el máximo permitido por sus fachadas hacia la vía pública. Esta cantidad podía ser incluso mayor en aquellas galerías desarrolladas en varios niveles, en lotes en esquina o en caso de existir locales centrales de perímetro libre (figs. 3.3 y 3.4).¹³ En Galerías Santa Fe, por ejemplo, la suma del largo de sus dos fachadas hacia la calle equivalía a aproximadamente 35 metros. En comparación, sus frentes internos totalizaban 500 metros lineales, cifra comparable a “una longitud de varias cuadras usuales para negocios de la misma índole”, conformando su plano bidimensional una “superficie de tentación”

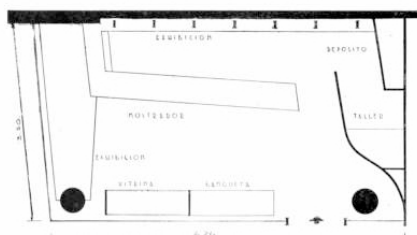
11. “Decoración de Negocios. 5 ejemplos por el arq. B. Averboch”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 320 (1965), 24-28.

12. Averboch dictó una conferencia sobre iluminación en las casas de comercio estadounidenses, en la que mencionó obras de Victor Gruen. Véase Bernardo Averboch, “Iluminación y color en las casas de comercio”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 304 (11/1954), 349-350.

13. Estos cálculos son producto de un análisis de algunos ejemplos canónicos realizado durante el Taller de Investigación 1 de la maestría, dictado por Julián Varas.



4
OPTICA



En un local de sólo 6,20 x 3,50 debía proyectarse un negocio para óptica con pequeño taller.

A las dimensiones reducidísimas del local se agregaban otros inconvenientes: dos costados totalmente de cristal y dos columnas de 0,50 m. de diámetro cada una.

Con una ingeniosa distribución de muebles fijos se logró una solución que satisficiera el funcionamiento del negocio y al mismo tiempo se ampliaran las dimensiones del local.

Un tabique de madera revestido con listones de gualumbá de 1" de diámetro, imitando bambú, oculta el pequeño taller para preparación de anteojos.

La única superficie de mampostería a la vista, lleva una exhibición mural a la base de "shadow boxes" estantes y anuncios móviles, que permiten una variedad de combinaciones. En la parte inferior un mueble con 60 cajones muy bien disimulados. Todos los muebles han sido ejecutados en madera de olmo.

28



5
ARTICULOS PARA NIÑOS

Una docena de listones de madera suspendidos del cielo raso, un espejo y la iluminación muy bien estudiada, hacen parecer mucho más grande este local de sólo 2,80 x 2,90 m.

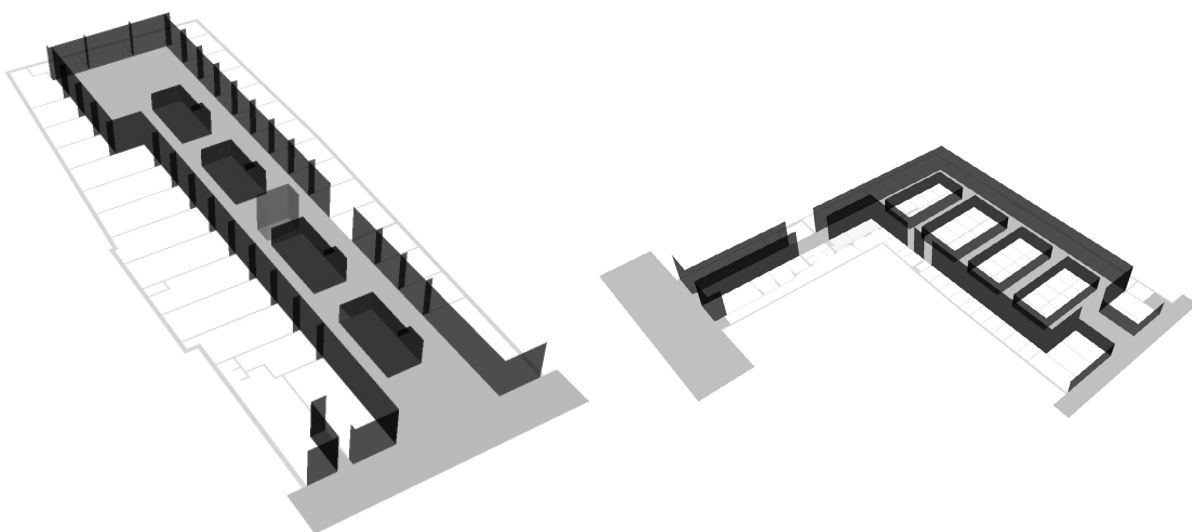
En un negocio de artículos para niños, el color juega un rol de fundamental importancia. Los muros se pintaron en celeste neutralizado con algo de negro. El cielo raso de madera y la mesa mostrador en color azul petróleo.

Los elementos verticales de la estantería en negro. En cambio todos los elementos dignos de destacar se pintaron en colores primarios: amarillo, rojo y azul y lucen en todo su esplendor contra el fondo oscuro neutro.

Columna blanca con espiral roja.



Fig. 3.2: Bernardo Averbach, ambientación de locales en galerías de Córdoba, plantas y fotografías desde circulación. Fotografía: desconocido. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 320 (03/1956), 28.



Figs. 3.3 y 3.4: representación tridimensional de vidrieras y circulación de Galería de la Flor (Estudio Sujoy, 1973-74, izquierda) y Galería del Sol (Pantoff y Fracchia, 1972-78, derecha) realizados durante Taller de Investigación 1 (dictado por Julián Varas).

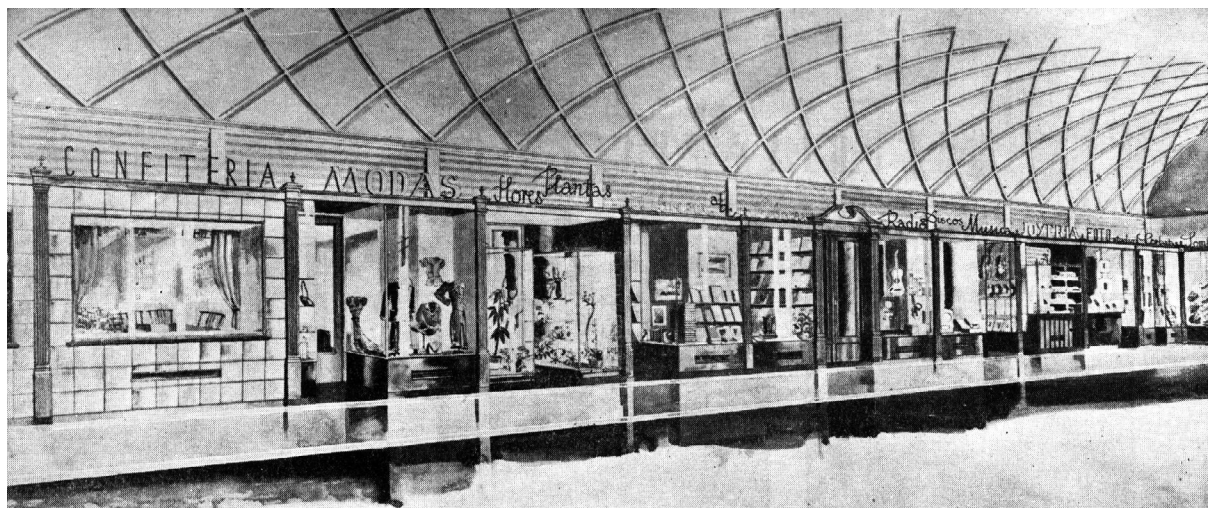


Fig. 3.5: Galerías Pacífico, croquis de fachadas internas. Aslan y Ezcurra, Galerías Pacífico, 1945-46. Fuente: *Revista de Arquitectura*, núm. 325 (01/1948), 18.

de 1250 m².¹⁴

Sin embargo, la escasa complejidad y diversidad de las vidrieras sugiere que no se les dedicó particular atención en la instancia proyectual. Los cerramientos de los locales rara vez conformaron un volumen transicional entre el interior del local y la circulación, ni siquiera una superficie bidimensional de interés. El frente interno de Galerías Pacífico presentó un grado de sofisticación poco frecuente en ejemplos posteriores, mediante un escaparate que se independizó del muro preexistente y permitió retranqueos variables y cajas vidriadas a modo de vitrinas (fig. 3.5). Su sección fue resuelta intentando otorgar a los locales ventilación natural, como respuesta a los requerimientos de las normativas municipales vigentes en aquel entonces. Una franja superior a modo de friso permitía ubicar cartelería, un recurso que fue ocasionalmente imitado en obras posteriores, existiendo también variaciones en la forma de indicar la numeración de los locales.

El cerramiento usualmente consistió en una modulación repetitiva y genérica basada en unos pocos paneles de vidrio (uno de ellos conformando la puerta), con carpinterías metálicas y ocasionalmente de madera. Jorge Aslan afirma que el estudio Aslan y Ezcurra “entregaba los locales con una carpintería que tratábamos de que se respetara el diseño, como para uniformar”,¹⁵ aunque existieron casos en los que los primeros locatarios recibieron sus unidades sin sus correspondientes cerramientos, debiendo completarlos según sus necesidades. A su vez, independientemente de las intenciones de sus proyectistas, muchos frentes fueron modificados por los locatarios, convirtiéndose en objetos de diseño, distinguiéndose entre sí y brindando una imagen acorde con la estética de los productos en los que se especializaban (figs. 3.6, 3.7, 3.8 y 3.9). Las propias superficies vidriadas fueron frecuentemente utilizadas por los comerciantes como mecanismo comunicacional.

Los cerramientos de los locales debían, en lo posible, potenciar la visibilidad de las mercancías, y las obras del Estudio Sujoy se destacaron por intentar maximizar esta transparencia y continuidad. El estudio implementó locales de tipo quiosco o góndola con envoltentes livianas de cristal templado (incluso incorporando cielorrasos transparentes) que permitían contemplar los productos desde distintos ángulos, así como lo hacían las vitrinas de los locales con *arcading*. Según *Nuestra*

14. Rubió, “Galerías Santa Fe”, 312.

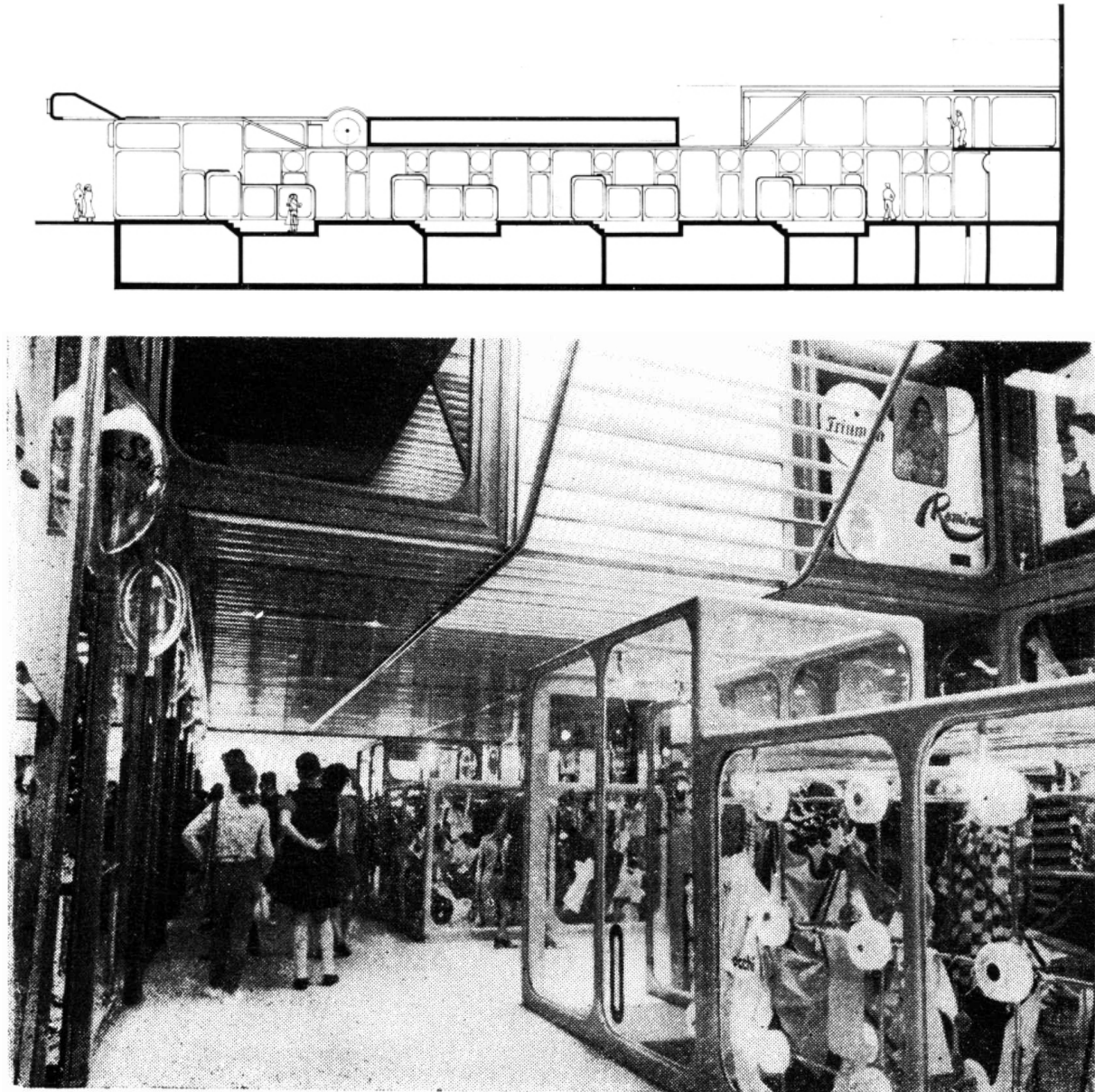
15. Entrevista a Jorge Aslan, 17 de diciembre de 2020.



Figs. 3.6, 3.7, 3.8 y 3.9: vidrieras en la Galería Río de la Plata (arriba) y Galería Marga (abajo), 09-10/2019.



Fig. 3.10: local de tipo góndola desocupado en la Galería del Caminante, 12/2019. Estudio Sujoy, Galería del Caminante, 1974-76.



Figs. 3.11 y 3.12: Galería del Paseo (arriba: sección longitudinal a través de locales góndola, abajo: foto de vidrieras interiores). Alicia Sujoy y Delia Miler + Clara Stein, Galería del Paseo, 1971. Fotografía: J.M. Le Pley. Fuente: *Nuestra Arquitectura*, núm. 480 (12/1972), 30.

Arquitectura, estos locales semienterrados “funcionan a modo de “objetos” expositores [...] que no obstaculizan de modo alguno las visuales por encima de ellos” (fig. 3.10).¹⁶ Los Sujoy proponían convertir a las galerías “en un agente de comunicación entre el usuario comprador y los productos, tratando de que el nuevo contexto no entrara en competencia con los objetos expuestos”.¹⁷ También exploraron nuevas alternativas, incluyendo el uso de colores y carpinterías con formas curvas realizadas con materiales plásticos como el acrílico o el poliéster reforzado (figs. 3.11 y 3.12), tendencia que también fue incorporada en galerías realizadas por otros estudios.

16. “Materiales plásticos en una vía comercial”, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 480 (12/1972), 31.

17. *Ibíd.*, 31.

III.2. Pasear, mirar, mirarse

Boutiqueras, minifalderas y melenudos

Hacia la década de 1940, la sociedad de consumo en Argentina había logrado un considerable desarrollo en materia de publicidad y técnicas de comercialización, proceso que había alcanzado en la tienda departamental su mayor grado de complejidad. Durante las décadas de 1940 y 1950, la clase obrera argentina se convirtió en un actor que participó crecientemente en el consumo, proceso vinculado con la aparición del peronismo como fenómeno político y un giro hacia un modelo de sustitución de importaciones. Según Natalia Milanesio, el proceso dio como resultado una serie de transformaciones comerciales e industriales, incluyendo un incremento en la producción de la industria textil, la llegada de la modalidad de autoservicio y un desarrollo de la publicidad como industria que recurriría a estudios de mercado para comprender a los consumidores.¹⁸

Milanesio señala que existió un aumento considerable en la venta de indumentaria en la ciudad de Buenos Aires, cuadruplicándose entre 1946 y 1952, existiendo procesos similares en otras industrias vinculadas con productos de belleza.¹⁹ La presencia de las mujeres en los espacios de consumo se intensificó, tanto por su creciente papel como consumidoras como por su mayor participación en el mercado laboral. El acto de consumir les había otorgado cierta autonomía para desplazarse por la ciudad y sociabilizar por fuera de las restricciones de la vida doméstica, tendencia que había comenzado con la tienda departamental.

Según Milanesio, durante el período peronista aumentó la presencia de la clase obrera en entornos como los espacios comerciales de la calle Florida, hasta entonces asociados con las clases altas,²⁰ las cuales recibieron al fenómeno con ansiedad al percibirlo como una intrusión o invasión.²¹ Los cambios en los significados urbanos que produjo el peronismo llevaron, según Laura Podalsky, a que las clases medias y altas reconfiguraran su experiencia urbana tras la Revolución Libertadora, ofreciéndoles las galerías espacios liminales en los que podían consumir y relacionarse en un entorno comercial gentrificado.²² La incorporación de galerías en edificios de propiedad horizontal posiblemente intentara responder a un aparente aumento de demanda de espacios para la actividad comercial, y sus boutiques probablemente hayan contribuido a sugerir un carácter de exclusividad en el consumo, compitiendo con tiendas departamentales y otras modalidades.

Ernesto Goldar resaltó la importancia que la sociedad porteña otorgaba a la moda y la apariencia durante la década de 1950. Mediante las mercancías, los consumidores podían diferenciarse y reforzar su identidad, siempre y cuando contaran con suficiente poder adquisitivo. Los porteños buscaban adquirir objetos de aparente lujo o elegancia según las nuevas tendencias en materia de indumentaria, mobiliario y otras posibles adquisiciones (incluyendo departamentos). Las mujeres, en particular, debían “visitar algunas de esas nuevas casas llamadas ‘boutique’”.²³ Los negocios de las galerías más prestigiosas de Florida, Santa Fe o Cabildo solían ofrecer productos que sugerían lujo, novedad, modernidad y distinción. La mayor parte de las boutiques ubicadas dentro de galerías se

18. Natalia Milanesio, *Cuando los trabajadores salieron de compras* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014).

19. *Ibid.*, 147.

20. *Ibid.*, 53.

21. *Ibid.*, 122.

22. Laura Podalsky, *Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires* (Philadelphia: Temple University Press, 2004), 127-129.

23. Ernesto Goldar, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50* (Buenos Aires: Plus Ultra, 1980), 164.

dedicaron a la venta de indumentaria, frecuentemente especializada según género, edad o tipo de producto (zapaterías, marroquinerías, lencerías). También era frecuente la presencia de regalerías, jugueterías, mueblerías, disquerías, librerías, joyerías y relojerías, al igual que servicios tales como salones de belleza o sastrerías.

La creciente importancia de las galerías puede vincularse con el impacto de la moda *prêt-à-porter* hacia la década de 1960. La difusión internacional de las nuevas tendencias en materia de moda provenientes de las grandes metrópolis, como la experiencia del Swinging London, llevó a la popularización de prendas como los jeans y la minifalda entre los porteños. Las boutiques especializadas en indumentaria ofrecían una atención personalizada que vinculaba la producción masiva *ready-to-wear* con las necesidades individuales del consumidor, mediando entre lo masivo y lo exclusivo. Las galerías de las principales vías porteñas comenzaron a concentrar este tipo de tiendas, por lo que se convirtieron en una alternativa a las grandes tiendas tradicionales y participaron del surgimiento de nuevos vínculos entre apariencia, sexualidad y género.

Las boutiques solían ser pequeños emprendimientos que buscaban diferenciarse mediante la atención y la exclusividad de sus productos, que ocasionalmente incluían creaciones de diseñadores locales. A diferencia de lo que sucedía en otras modalidades de comercio minorista, estos locales eran frecuentemente atendidos por sus propietarios. Muchas boutiques, usualmente destinadas a la venta o creación de indumentaria, eran atendidas por mujeres y apelaban a un público predominantemente femenino. La boutiquera representó un arquetipo de mujer de clase media que, al abrir un negocio, abandonaba (o al menos complementaba) su carácter de ama de casa tradicional para obtener una distracción ociosa y, al mismo tiempo, la posibilidad de un ingreso adicional.

La boutiquera seguía tradiciones preexistentes de interacción entre compradoras y vendedoras que no siempre involucraban espacios de carácter público. A principios del siglo XX, por ejemplo, existía en las ciudades argentinas la figura de la *madame*, quien se dedicaba a importar las novedades de la moda parisina, ofreciéndolas a sus clientas en viviendas o habitaciones de hoteles.²⁴ Este tipo de intercambio comercial, al igual que aquel posibilitado por las tiendas departamentales, permitía a las mujeres insertarse en la vida pública y desplazarse por la ciudad como potenciales *flâneuses*, abandonando las restricciones que se les habían impuesto tradicionalmente tanto en su entorno doméstico como en el espacio público. Las boutiques extendieron sus posibilidades de sociabilidad al ofrecer nuevos entornos para encuentros casuales en una escala que promovía cierta intimidad. Como consecuencia, la vendedora podía desarrollar un vínculo de familiaridad, confianza e incluso amistad con la clienta, lo que le permitía construir lazos de fidelidad, conocer su identidad con precisión y estimular las ventas, al ofrecerle mercancías que complementaran o reforzaran su individualidad.

En paralelo, los jóvenes comenzaron a consolidarse como grupo demográfico consumidor, fenómeno que les permitió desarrollar una identidad propia mediante la adquisición de mercancías originales y en permanente renovación. El resultado fue la aparición de una cultura basada en la moda, particularmente la música pop, cuyo soporte industrializado—el vinilo— podía producirse y consumirse masivamente. El surgimiento de la cultura rock en la década de 1960, además de introducir nuevas tendencias en un sentido estético, articuló nuevos movimientos contraculturales con implicancias en materia de política y sexualidad. Hacia fines de la década ya había surgido una escena de jóvenes hippies y rockeros en la ciudad de Buenos Aires, la cual desarrolló una forma

24. Eugenia Crusco, "Gath & Chaves y la evolución del espacio comercial tucumano en las primeras décadas del siglo XX", en *Travesía*, vol. 22, núm. 1 (2020), 35.

distintiva de apropiarse de la ciudad.²⁵ Las galerías formaron parte de este fenómeno, y espacios como la Galería del Este se convirtieron en entornos adecuados para la adquisición de vinilos y otras mercancías vinculadas con la cultura rock, pero también para el encuentro social entre aquellos que compartían las mismas inquietudes.

Al contar con gran diversidad de rubros y de boutiques especializadas bajo un mismo techo, según

27. La Galería Da Vinci fue proyectada por Carlos Fosat y Eduardo Naón y dirigida por Sergio Sujoy. La Galería del Paseo fue una remodelación realizada por Alicia Sujoy y Delia Miler junto a Clara Stein y Sergio Sujoy. Ambas fueron publicadas en revistas del medio local. Véase "Materiales plásticos en una vía comercial", en *Nuestra Arquitectura*, núm. 480 (12/1972), 30-31; y "Estudiantes en acción: metal y plásticos", en *Summa*, núm. 25 (05/1970), 18-19.

el propietario, era posible que los visitantes se vistieran "íntegramente, hasta los zapatos, y además 'a la moda' sin salir de la galería".²⁸ Estas características sugieren la existencia de un modelo de gestión relativamente sofisticado que, al menos en ciertos casos, solía involucrar una cuidadosa selección de locatarios, en un intento de otorgar un perfil distintivo a cada galería y apelar a un sector particular del público consumidor de las nuevas tendencias. Este proceso transcurría principalmente por fuera del accionar de los arquitectos, quienes se concentraban en el diseño de las superficies que determinaban la perspectiva visual del paseante.

El ocio como mercancía y el bar como nodo

El Código de Edificación de 1959 establecía la siguiente lista de usos compatibles para las galerías comerciales: "salas para actos culturales, fiesta baile; estudio de radiodifusión; confitería; restaurante; bar; café, 'cabaret'; 'boite'; exposiciones, casa de escritorios u oficinas".²⁹ La modificación del código en 1970 les permitió incorporar bancos, institutos de belleza y museos, además de otros usos en el mismo edificio, pero fuera de ella, incluyendo cines y teatros.³⁰ Existía así la posibilidad de ofrecer todo tipo de servicios destinados al ocio y a usos estáticos para garantizar la permanencia de los visitantes en su interior. La estrategia ya había sido implementada en las tiendas departamentales, con el objetivo de intentar retener a la clientela en su interior para aumentar las ventas.³¹ Las galerías solían contar con bares, cafés y otros negocios que permitían el encuentro entre consumidores, mercantilizando la sociabilidad.

Aunque las galerías eran parte integral del entorno público de zonas laborales y comerciales densificadas, su microclima atractivo permitía cierto escape a la cotidianidad, y la presencia de espacios destinados al consumo de alimentos y bebidas insertaba al interior de la galería (y, por ende, a los demás negocios) como escala dentro de los recorridos cotidianos. Un ejemplo fue el bar Barbudo's en la Galería del Este, el cual incorporó mesas y sillas en su espacio central, convirtiéndose en punto de encuentro para artistas e intelectuales. En ocasiones los proyectistas diseñaron locales destinados específicamente a esa actividad, como los cafés en los entresijos de las galerías del estudio Sujoy. Los bares y cafés permitían un consumo al paso para oficinistas y trabajadores de las zonas céntricas. Algunas galerías se vincularon con la vida nocturna mediante la incorporación de boîtes y bares con música en vivo, como Whisky a Go Go, ubicado en Galerías Larreta/Plaza San Martín y diseñado por Jorge Aslan y Héctor Ezcurra (hijo) dentro de la galería proyectada por sus padres.³²

La superposición programática dentro de la tipología de torre y basamento no resultó en el caso porteño en casos de gran complejidad como aquellos existentes en otras localidades,³³ pero existieron algunas galerías que contaron con cines, teatros y otros espacios que integraban a la galería en los circuitos de ocio metropolitanos. Tal fue el caso del Auditorio Kraft, ubicado en el subsuelo de la Galería Arax, conocido por haber sido escenario de recitales de diversos artistas

28. "Para pasear, para mirar, para mirarse", 60.

29. *Código de Edificación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires* (1959), 380.

30. *Código de Edificación de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires* (1970), 242.

31. Véase por ejemplo Donna Guy, «Producción, ventas y consumo: reflexiones sobre el papel del género en las tiendas grandes de Buenos Aires, 1883-1930», en *Descentrada*, vol. 2, núm. 1 (2018), e037; y Eugenia Crusco, "Gath & Chaves y la evolución del espacio comercial tucumano en las primeras décadas del siglo XX", 27-55.

32. "Whisky a Gogo", en *Nuestra Arquitectura*, núm. 367 (06/1960), 22-23.

33. Ejemplos incluyen: Galería Tonsa (Mendoza), Galería La Favorita (Rosario, conectada con la tienda del mismo nombre), Visión 2000 (Bahía Blanca), Galería Sao/Bahía Blanca (vinculada con dos teatros) y Bristol Center (Mar del Plata).

La Moda se mudó. Ahora vive en la Galería Corrientes Center.

Corrientes Center está en Corrientes 2154-196. Con entrada 2154-196 y 196-2154.

La Galería Corrientes Center, que se abre al público el día 15 de mayo, es una gran oportunidad para quienes gustan de la moda y la elegancia. En este lugar podrás encontrar la última moda de la moda, accesorios y mucho más.

Galería Corrientes Center Corrientes 2154-196

Paqueterías en Galería "Vía Blanca"

AIRE ACONDICIONADO

GALERIA TYCOON

Ubicada en pleno corazón del Barrio Norte, sobre una de sus arterias tradicionales, ha pasado ya a constituirse en un jerarquizado centro de elegancia, donde la moda, la más alta calidad y el más refinado buen gusto concitan las preferencias de una clientela que sabe distinguir.

Av. CALLAO 1171 entre Santa Fe y Arenales

Fig. 3.14: publicidad de Galería Corrientes Center. Fuente: *Gente*, núm. 414 (28/6/1973), 52.

Fig. 3.15: publicidad de Galería Vía Blanca. Fuente: *Gente*, núm. 426 (20/9/1973), 49.

Fig. 3.16: publicidad de Galería Tycoon. Fuente: *Gente*, núm. 488 (28/11/1974), 38.

que conformaron la primera generación del rock nacional. Muchos programas fueron incorporados como parte de los emprendimientos desde un principio, requiriendo decisiones proyectuales que las contemplaran, mientras que en otros casos resultaron respuestas a circunstancias cambiantes en el mercado inmobiliario y el entorno inmediato. Las galerías de arte, por ejemplo, existieron tanto en los niveles superiores de edificios que incluían galerías comerciales como en sus locales internos, y su presencia en la calle Florida desde principios del siglo XX fue complementada por su aparición dentro de galerías comerciales.³⁴ Las galerías importantes a escala barrial, por su parte, ofrecieron servicios diversos y entretenimientos para niños tales como calesitas.

Vidrieras de papel

El desarrollo de la publicidad se combinó con el alcance masivo que adquirieron desde la década de 1960 ciertas revistas publicadas por editoriales como Abril o Codex. Revistas femeninas como *Claudia* apelaron a mujeres de clase media informadas que solían consumir en galerías, mientras que revistas de actualidad como *Primera Plana*, *Panorama* o *Gente* dedicaron espacio tanto a la vida social y cultural de la ciudad como al consumo, cubriendo con frecuencia las novedades en torno a la Galería del Este. En la segunda mitad de la década, las páginas de estas publicaciones incluyeron una creciente presencia de publicidades de boutiques ubicadas dentro de galerías, incluyendo algunas que publicitaban a las galerías en sí mismas (figs. 3.14, 3.15 y 3.16).

Distintos negocios que funcionaban dentro de galerías fueron mencionados en secciones destinadas a presentar novedades. La revista *Claudia*, por ejemplo, incluía tanto avisos tradicionales como artículos que, a modo de publicidades encubiertas, mostraban novedades y nuevas tendencias en materia de moda, indicándose las boutiques en las que las lectoras podían adquirir la indumentaria expuesta en las fotografías. Revistas destinadas al diseño y la decoración, como *Claudia Casa* o

34. En la revista *Artiempo*, publicada entre 1968 y 1969, se daban a conocer las muestras y eventos que se realizaban en galerías de arte, y se evidencia que muchas se encontraban dentro de galerías comerciales sobre Florida, incluyendo Galería Arax, Galería del Este y Galería Central.

ariska
 rivadavia 7055, loc. 77-79-80 gal. dufau - plaza flores
 cabildo 2230, loc. 46-71 gal. las Vegas - belgrano
 gral. artigas 2238 - paternal

archi 3 rivadavia 3386 - once
mobiliario para vivienda

FRANCA

divanes cama dobles

mesas extensibles - sillas

sillón-cama 1-2 plazas



IT'S se especializa en pantalón femenino. Ofrece además, audaces conjuntos de chaqueta, campera y camisa con pantalón y, como en la foto, pilotín y piloto largo. Modelos europeos exclusivos, telas Finch®. Embassy Center. Marcelo T. de Alvear 628, loc. 26 frente a Plaza San Martín.

Alta costura en talle del 48 al 60, incluso novias, futura mamá y medidas especiales: es la solución que le ofrece **FEM FEM** para que el bien vestir sea realidad para usted también. Admire su colección de Invierno, con lo más actual en trajes, abrigos, capas y soirée. Av. Cabildo 2370, Galería Río de Janeiro, loc. 66.

Fig. 3.17: publicidad de mueblería. Fuente: *Claudia Casa*, núm. 2 (1974-75), 75.

Figs. 3.18 y 3.19: publicidades de boutiques de indumentaria femenina, sección "Los hallazgos de Franca".
 Fuente: *Claudia*, núm. 132 (1968), 158-160.

Decoralia, hacían lo propio con imágenes de interiores domésticos en artículos que indicaban la dirección en las que se podían adquirir los objetos en cuestión, tales como el local de Estudio CH (en Galería Churba/Juramento) o el de Mariano Carrera (en Galería del Este). La presencia de locales en galerías destinados a la venta de mobiliario fue frecuente en las décadas de 1960 y 1970 (fig. 3.17).

La revista *Claudia* inauguró Claudia Boutique en un local de la Galería Florida, y su sección de "hallazgos", redactada por Franca Beer, actuaba como una guía de novedades que presentaba diversos productos y servicios que podían ser adquiridos en diversos negocios, incluyendo una breve descripción, imágenes, precios y direcciones (figs. 3.18 y 3.19). La sección Estravagario de *Primera Plana*, a cargo de Felisa Pinto (dueña de la boutique Etcétera, en la Galería del Este), cumplía un papel similar en materia de moda, al igual que la columna La Donna è Mobile de Sara Gallardo en *Confirmado*. Muchos negocios que se promocionaban por esta vía se encontraban dentro de galerías, mencionándose en ocasiones su nombre y no su dirección, lo que sugiere que su ubicación era conocida por quienes leían estas publicaciones, indicándose el número de local correspondiente. En las páginas de *Pelo* y otras revistas vinculadas con la cultura rock se difundían eventos realizados en el Auditorio Kraft de la Galería Arax o publicidades de negocios, frecuentemente ubicados en galerías, que ofrecían productos vinculados con la cultura rock, incluyendo disquerías y locales destinados a la venta de instrumentos musicales, indumentaria, posters y revistas (figs. 3.20, 3.21 y 3.22).

Las publicaciones complementaron los paseos cotidianos de los porteños al convertirlos en sujetos consumidores informados que, lejos de depender de una experiencia azarosa producto de su movilidad cotidiana, eran influenciados por las modas e imaginarios que imponían los medios de

CREDITOS
PERSONALES

Accesorios e instrumentos en general
REPARACIONES Y ALQUILERES EN EL ACTO

DO RE MI

Galería Rocalom Loc. 4
Andén 4 Lomas de Zamora

posters

Los mejores y más exclusivos, europeos y nacionales.

CANJE
MAGAZINES Y CASSETTES

galup

Galería del Este Loc. 23
Marcelo T. de Alvear 628

CARROUSEL MUSICAL

PRESENTA SU OFERTA DEL MES

BATERIA COMPLETA REX \$ 990.00
GUITARRA ESTEREO FAIN \$ 350.00
Gran surtido en instrumentos y accesorios para la música equipos

Av. MAIPU 131 (frente estación Aristóbulo del Valle)
VICENTE LOPEZ

compro AL CONTADO

Organo electrónico

Avda. Gaona 3244 Capital Federal
T. E. 59-0461

A PRECIOS DE FABRICA

Amplificadores, guitarras americanas acústicas, bajos, guitarras eléctricas, órganos, wah-wahs y toda la línea de accesorios que vos necesitás para hacer tu buena música, en las mejores marcas y al mejor precio y con créditos.

CASA I POLACO

Belgrano 3030 - Capital
Tel. 97-5455

T I R O ' S

MODA BOUTIQUE HOMBRE

PANTALONES-CAMISAS-REMERAS-CAMPERAS Y VAQUEROS

LOPE DE VEGA 1.705-DEVOTO CITY-T. E. 566-0430

HOMO FEMUS

BOUTIQUE UNISEX

Artesanía en cueros y pieles, TUNICAS bordadas y pintadas a mano, bijouterie.

GALERIA del ESTE Local 7-A.
MAIPU 971 BUENOS AIRES

OTRA VEZ CON VOS!
UN MONTON DE AMOR
PERO MAS ZEPPELIN.
PARA LA MUCHACHA OJOS
DE PAPEL Y EL GIGANTE.

**LA SUPERRENERA
BA ROCK
1972**

CON EL COLOR
NO MUY PAREJO
QUE HARA FUROR
EN LONDRES, ROMA,
BUENOS AIRES;

EN EL VELODROMO Y EN

CAPRICORNIO

MAIPU 971 • L.14 • CAPITAL • 32-4607

**¿POR QUÉ TENER
PAREDES BLANCAS, FRIAS
Y DESOLADAS..?**

si 'La Maquina' te ofrece posters,
tarjetas, reproducciones, cosas raras...

la maquina ACRILICOS Y PLASTICOS • POSTERS CON TU NOMBRE
Florida 946 • Loc. 26
Galería del Este • 31-2758
Bs. As. - Argentina
Recoquinta 883
31-4359 / 31-2302
Bs. As. - Argentina
Rivadavia 2537
Mar del Plata
Argentina
TAMBIEN VENDEMOS AL POR MAYOR

Fig. 3.20: publicidades de negocios ubicados en Galería del Este y otras galerías. Fuente: *Pelo*, núm. 31, 1972, 43.

Fig. 3.21: publicidad de Capricornio, Galería del Este. Fuente: *Pelo*, núm. 31, 1972, 54.

Fig. 3.22: publicidad de La Máquina, Galería del Este. Fuente: *Pelo*, núm. 47, 1974, 47.

comunicación en materia de vestimenta, decoración y sociabilidad. Las revistas funcionaron como un nexo entre la experiencia del paseante por espacios de carácter público y sus prácticas en la esfera doméstica. Ingresar a un local podía responder a deseos impulsivos producidos por las vidrieras, pero también podía ser una visita planeada de antemano para adquirir cierto producto—incluso si la actividad implicaba recorrer o explorar las galerías como parte de su paseo de compras. Al actuar como vidriera que informaba sobre la oferta existente en el mercado, una revista podía simplificar la lectura espacial de la ciudad de sus lectores, por lo que una galería podía insertarse dentro de una red de información y no sólo integrar secuencias conectivas que permitían la movilidad a través del entorno urbano.

Los discursos arquitectónicos explicaban y justificaban ciertas decisiones proyectuales como mecanismos destinados a incitar al paseante a adentrarse y descubrirlas para convertirlos en consumidores. Pero esta percepción no tomaba en cuenta las implicancias de su papel dentro de la sociedad de consumo de aquel entonces, influenciada por los medios de comunicación. Claudia Cabral ha señalado que los shopping centers suelen ser visitados intencionalmente, mientras que las galerías pueden ser descubiertas de forma espontánea e inesperada, como parte de una experiencia urbana enriquecida.³⁵ Pero los porteños estaban familiarizados con sitios icónicos como Galería del Este o Galerías Santa Fe, por lo que podían decidir visitarlos como parte de sus paseos, y fue precisamente su voluntad de consumir la que le otorgó vitalidad y propósito a estos espacios durante sus años de mayor éxito económico.

35. Claudia Cabral, "Tipologias comerciais em Porto Alegre: da rua comercial ao shopping center" (tesis de maestría, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996), 177-178.

III.3. “Un mundo inquieto y trashumante”: el caso de la Galería del Este

Ciertas galerías se destacaron como espacios de referencia recurrente dentro de los imaginarios urbanos de los porteños. Tal fue el caso de la Galería del Este, ubicada sobre Florida, escenario fundamental de la vida cultural de la metrópolis durante las décadas de 1960 y 1970, cuando se convirtió en el punto de encuentro de diversas tendencias vinculadas con la moda y la emergente cultura rock, motivo por el que fue recurrentemente objeto de atención en los medios. Diversas variables contribuyeron en la identificación de la galería como un caso excepcional. Uno de ellos fue su ubicación privilegiada sobre la calle Florida, encontrándose en el punto en el que se vincula con la avenida Santa Fe mediante un desvío de la calle Marcelo T. de Alvear.

La galería se encuentra en una manzana levemente irregular ubicada en la intersección entre dos de las vías más icónicas y concurridas de la ciudad, y cuenta además con un acceso frente a la Plaza San Martín. El entorno de Florida era identificado como un espacio asociado con cierta intelectualidad bohemia ya en la década de 1950, debido a la presencia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y diversos bares, librerías, cines, galerías de arte y otros espacios culturales y de ocio. A mediados de la década de 1960, el sector del centro porteño que incluía a la Galería del Este comenzó a ser conocido como la “Manzana Loca”, producto del impacto cultural del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, cuya sede de Florida se inauguró en 1963 en un lote alledaño a la galería. Las actividades artísticas vinculadas con el instituto pronto comenzaron a extenderse hacia su entorno urbano inmediato. Desde mediados de la década de 1960 la Manzana Loca (incluyendo la galería) fue incorporada dentro de los “naufrajos” de los primeros rockeros y otros itinerarios urbanos de los jóvenes de la contracultura hippie y rockera, permitiendo intercambios entre distintas subculturas.³⁶

Además de la Galería del Este y la Galería Florida, la Manzana Loca (al igual que su entorno inmediato) incluía otros espacios culturales, de reunión y de trabajo, tales como bares, confiterías y galerías de arte, además de ubicarse cerca de editoriales, agencias de publicidad y otras galerías comerciales (fig. 3.23).³⁷ Como consecuencia, se diferenciaba de su entorno tanto por los espacios comerciales e institucionales que incluía como por las personalidades que la visitaban regularmente, motivo por el que atrajo atención negativa por parte de las autoridades, quienes las veían como potencialmente subversivas.³⁸ La estética poco convencional vinculada con la cultura hippie era interpretada como un desafío a los valores tradicionales, y representaba una amenaza para la ideología conservadora de la dictadura militar que gobernó el país desde 1966.³⁹ Hacia el final de la década, el régimen comenzó a censurar las actividades del Instituto Di Tella, forzando su cierre en 1970, tras diversos incidentes en torno al Centro de Artes Visuales y problemas económicos de Siam Di Tella. La asociación de la Manzana Loca con el hippismo (y por ende con prácticas transgresoras como el consumo de drogas) llevó a una escalada represiva por parte de la policía.⁴⁰

36. Sánchez Trolliet, “Te devora la ciudad”, 20-83.

37. El papel de la Manzana Loca suele ser destacado en relatos acerca del mundo del arte y el diseño durante el período desarrollista. Véase por ejemplo Wustavo Quiroga, ed., *Ideas materiales: arte y diseño argentino en la década del 60* (Buenos Aires: Fundación IDA, 2019).

38. Laura Podalsky, *Specular City*, 141. Es importante señalar sin embargo que los itinerarios de la contracultura se superponían con diversos sitios frecuentados por miembros de la sociedad tradicional, como el bar Florida Garden o algunas boîtes céntricas.

39. *Ibid.*, 142.

40. Sánchez Trolliet, “Te devora la ciudad”, 45-46.

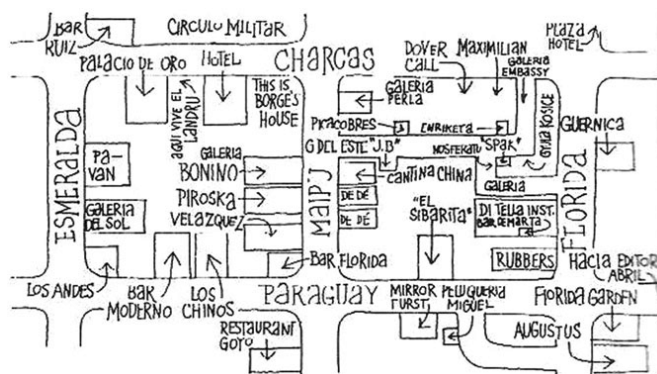


Fig. 3.23: plano de la Manzana Loca publicado en *Claudia* en 1968 (artículo de Miguel Brascó). Fuente: Ana Sánchez Trolliet, "'Te devora la ciudad': cultura rock y cultura urbana en Buenos Aires (1965-1970)" (tesis de maestría, Universidad Torcuato Di Tella, 2014), 38.

Algunas figuras que vivieron la historia de la galería en los años de la Manzana Loca afirman que en aquel entonces existía una conexión interna entre la galería y el vecino Instituto Di Tella, cuya editorial tenía una librería en el punto de transición entre ambos inmuebles. Gracias a ella, las personas involucradas con el instituto podían escapar de la persecución que experimentaban recurrentemente. Según Néstor Vidal, “[c]uando la cosa estaba complicada por Florida, que nos perseguían los grupos de ultraderecha, los sindicalistas, los de FAEDA (Federación Argentina de Entidades Anticomunistas) o la policía nos íbamos por ahí”.⁴¹ La policía realizó recurrentemente redadas en la galería, arrestando tanto a los comerciantes como a sus potenciales clientes de forma indiscriminada.⁴²

Según Abelardo Arias, inicialmente “ningún comerciante burgués parecía dispuesto a alquilar locales” dentro de la galería.⁴³ Por ese motivo, los propietarios aprovecharon su vínculo con el Di Tella para ofrecer los locales a sus artistas, quienes los utilizaron para vender sus creaciones. Como consecuencia, “surgieron negocios con aire bohemio y regentados por gente muy joven; un mundo inquieto y trashumante”.⁴⁴ La presencia constante de turistas y trabajadores en la zona céntrica garantizaba cierto flujo de paseantes, aunque “el público en general que iba a la galería era un público asiduo” que era atraído por el hecho de que en ella se podía encontrar “todo lo exótico, todo lo nuevo, todo lo joven, todo lo artesanal”.⁴⁵ Según Edgardo Giménez “era muy estimulante estar ahí” debido al “microclima muy especial” producto del perfil de los locales y de sus locatarios, que se diferenciaban del estereotipo de la boutiquera dominante en el tipo galería.⁴⁶

Aunque conocida popularmente como Galería del Este, su origen fue producto de la unión de tres galerías en lotes de distintos propietarios y con distintos nombres: Galería del Este (salida por calle Florida), Calle de las Artes (salida por Maipú, también conocida como Galería de las Artes) y Galería Embassy (salida por Charcas/Alvear, también conocida como Embassy Center).⁴⁷ A mediados de la

41. Néstor Vidal, entrevistado en Fernando García, *El Di Tella. Historia íntima de un fenómeno cultural* (Buenos Aires: Paidós, 2021), 452. Esta versión fue confirmada por Edgardo Giménez (entrevista, 11 de noviembre de 2021).

42. Numerosos relatos afirman que las *razzias* policiales en la galería ocurrían constantemente, y tanto Gaby Epstein como Edgardo Giménez lo confirmaron en las entrevistas.

43. Arias, *Intensión de Buenos Aires*, 56.

44. *Ibíd.*, 56.

45. Entrevista a Diana Dowek, 27 de agosto de 2021.

46. Entrevista a Edgardo Giménez, 1 de noviembre de 2021.

47. El hecho de que sea conocida como Galería del Este probablemente responda al rol jerárquico de Florida, y se adoptó como denominación del conjunto por ser más frecuentemente utilizada en las fuentes analizadas para referirse al complejo como totalidad.

década de 1960 las tres galerías fueron vinculadas entre sí por iniciativa de Myrna Hunter de Baliña, quien decidió convertir una propiedad de su familia en la calle Maipú en galería, para lo que buscó lograr una atmósfera o experiencia específica seleccionando ciertos tipos de negocios que reflejaban sus vínculos con la escena cultural y artística. Entre ellos se encontraba la disquería El Agujerito, y uno de sus propietarios originales, Gabriel Epstein, resalta la importancia de su decisión:

“Originalmente la Calle de las Artes era la casa de una familia muy prestigiosa que se llamaba Baliña, la mujer de este doctor Baliña era una mina bastante emprendedora que se llamaba Myrna y que decidió tirar abajo toda esa gran casa y hacerla confluir con las otras dos galerías. Lo que tuvo esta mujer como característica fue que fue eligiendo quiénes eran los tipos que iban a ocupar esos locales, de manera tal de que no se convirtieran en lo que son las galerías comúnmente, que tienen 18 negocios de ropa, 18 negocios de zapatos, fue buscando y de hecho nos buscó a nosotros porque quería tener una casa de discos y mi viejo que estaba vinculado al tema de discos nos dijo si no nos parecía una posibilidad poner una casa de discos ahí en la Galería del Este. Y así fue como sucedió, y durante un par de años, creo dos años, no pagamos alquiler porque la pretensión de la mujer era mantener esos locales que creía que le iban a dar un giro especial a la galería comercial, y sucedió así.”⁴⁸

La propietaria gestionó su galería intentando conformar un espacio comercial con identidad propia y con suficiente diversidad de locatarios, a quienes asignaba los locales considerando las características de sus rubros para ubicarlos en el punto más adecuado. Su tramo fue el de mayor relevancia por la presencia de un espacio central cubierto mediante una figura de tipo paraguas o paraboloide con relieves en su cara interna, cuyo único apoyo central permite elevarlo por sobre el nivel de cubierta de los locales perimetrales, creando cierta sensación de ligereza e ingravidez sobre un recinto que obtiene luz natural y posibilita usos estáticos (fig. 3.24). En torno a su apoyo central se ubicó una glorieta en la que originalmente se vendían posters, pero pronto fue destinada al bar Barbudo's, ambientado por su propietario, Mario Salcedo, según sugerencias de Federico Manuel Peralta Ramos (visitante frecuente del bar) y Antonio Berni (fig. 3.25). Las mesas que lo rodeaban se convirtieron en el punto de encuentro de diversas personalidades de la cultura y el campo intelectual. Entre ellos se encontraban los artistas del vecino Instituto Di Tella, quienes solían visitarlo por las tardes luego de dejar la sede del instituto y atravesar los espacios de circulación de la galería, antes de comenzar sus actividades nocturnas.⁴⁹

El complejo despertó poco interés desde una perspectiva arquitectónica, y existen pocos datos acerca de la autoría o fecha de construcción e inauguración.⁵⁰ El tramo llamado Galería Embassy suele ser atribuido a De La María Prins y Olivera,⁵¹ mientras que algunas fuentes afirman que el tramo Calle

48. Entrevista a Gabriel Epstein, 19 de junio de 2021.

49. Sobre la importancia de Barbudo's para los artistas del Instituto Di Tella e intelectuales como Jorge Luis Borges o Federico Manuel Peralta Ramos véase Gabriel Ravano, “Ideologías urbanísticas y prácticas ciudadanas en el espacio público: el caso de la calle Florida” (tesis de maestría, FLACSO Argentina, 2016), 63-64; y Cristina Civalé y Mario Salcedo, “Mau Mau y el circuito nocturno porteño” en Wustavo Quiroga, ed., *Ideas materiales: arte y diseño argentino en la década del 60* (Buenos Aires: Fundación IDA, 2019), 131-141.

50. Los Croquis de Parcelas del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires sugieren que se realizaron modificaciones en los tres lotes entre 1961 y 1963, y que la mensura horizontal de la Galería Embassy se realizó en 1965, pero es posible que la construcción de algunos tramos se produjera con anterioridad. A pesar de lo que afirman algunas fuentes, no se pudo confirmar la existencia de locales antes de 1963.

51. Ernesto B. Rodríguez, “Arte decorativo: Como en la época de los grandes estilos”, en *Boletín SCA*, núm. 61 (06/1967), 33-36.



Fig. 3.24: espacio central de la Galería del Este (tramo Calle de las Artes). Fotografía: David Fernández. Fuente: Pablo Mascareño, "La decadencia de Galería del Este: fue el 'hogar' de Jorge Luis Borges y hoy lucha por subsistir", en *La Nación* [en línea] (23/3/2022), <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/la-decadencia-de-galeria-del-este-fue-el-hogar-de-jorge-luis-borges-y-hoy-lucha-por-subsistir-nid23032022/>

Fig. 3.25: Mario Salcedo frente a su bar Barbudo's en el espacio central de la Galería del Este.

Fotografía: desconocido. Fuente: BAR de la GALERIA del ESTE AÑOS 70/80, <https://www.facebook.com/groups/145074448912192/>

de las Artes habría sido proyectado por Clorindo Testa.⁵² Además del espacio central ya mencionado, la galería incorporó numerosos recursos característicos del tipo que fueron analizados en el capítulo anterior, lo que sugiere que sus proyectistas estaban familiarizados con obras existentes. Un tramo de circulación lineal de Calle de las Artes incorporó iluminación cenital, mientras que el tramo Embassy incluyó un sistema de medios niveles (con escalones sobre el acceso y en la convergencia de los tres lotes) y originalmente incorporó murales (dos en altorrelieve de Juan Antonio Vázquez y un hidromural cinético de Gyula Kosice) (fig. 3.26).

El complejo presenta una distintiva planta en forma de T irregular o Y, producto de las características de la manzana y de las parcelas en las que se encuentra implantada. El resultado es una galería laberíntica, poco legible, con distintos tramos de circulación con alturas variables y cambios en su iluminación, lo que no representó un obstáculo para su éxito comercial. Mientras que el edificio del tramo Embassy es accesible directamente desde la línea de edificación, en el caso de Maipú se produce a través de un semicubierto que actúa como boca de acceso (requiriendo subir un tramo de escaleras para llegar al hall). En ambos casos el acceso a los niveles superiores (oficinas en el caso del Embassy Center, viviendas y oficinas en la torre sobre Maipú) era independiente del espacio de galería.⁵³

Espacio para "ver diferentes"

Para los porteños, la Galería del Este se convirtió en un nexo con la nueva cultura del arte pop,

52. Néstor Vidal afirma (en García, *El Di Tella*, 452) que la Galería del Este fue proyecto de Testa, y un artículo recientemente publicado en *La Nación* afirmó que al menos el tramo Calle de las Artes fue obra suya (Pablo Mascareño, "La decadencia de Galería del Este: fue el 'hogar' de Jorge Luis Borges y hoy lucha por subsistir", en *La Nación*, 23 de marzo de 2022). Esta versión no ha podido ser confirmada. La aparente conexión interna con el Instituto Di Tella (obra de Testa junto a Francisco Bullrich y Alicia Cazzaniga) sugiere la posibilidad de que Testa efectivamente sea autor de al menos parte del conjunto.

53. Tras su remodelación en la década de 1990, la presencia de un hotel de la cadena Howard Johnson en el lote ubicado sobre Florida convirtió al tramo del Este en su lobby. Esta intervención fragmentó la galería y alteró su atmósfera: aunque mantiene su servidumbre con el resto del conjunto, se incorporó una carpintería que permite su cierre.

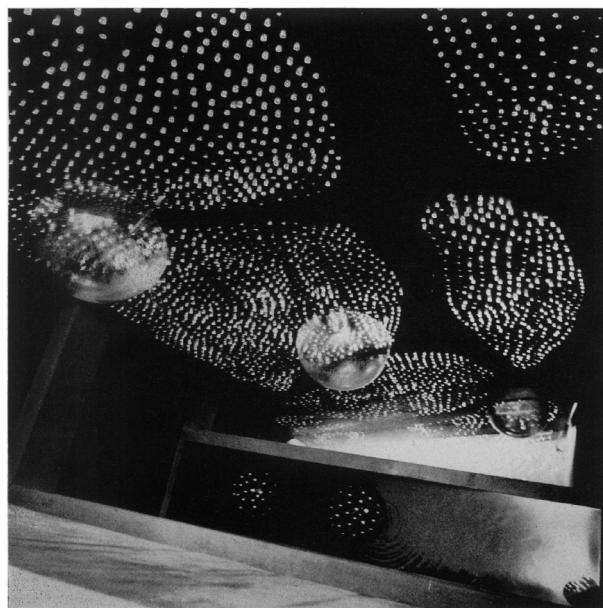


Fig. 3.26: "Hidromural móvil", Galería Embassy. Gyula Kosice, "Hidromural móvil – Iguazú portátil", 1965-66. Fotografía: desconocido. Fuente: *Leonardo*, vol. 3, núm. 4 (10/1970), 437.

la música rock, la psicodelia y las nuevas tendencias en materia de moda y diseño con las que se vinculaban, reflejando el impacto del hipismo, la contracultura y la escena del Swinging London. Sus boutiques permitían a los porteños informados acerca de las tendencias internacionales adquirir productos como jeans o minifaldas, y hacia finales de la década de 1960 la galería y el Di Tella ya formaban parte de los itinerarios urbanos de los primeros rockeros, permitiéndoles entrar en contacto con sus círculos de artistas e intelectuales.⁵⁴ La galería era frecuentada por artistas plásticos, diseñadores, músicos, arquitectos, actores, escritores, publicistas y psicoanalistas. El fenómeno recibió cobertura mediática mediante crónicas y representaciones satíricas que permitieron a los lectores identificarla como espacio de vanguardia que contrastaba con las convenciones sociales dominantes (fig. 3.27).

Según Gabriel Epstein, existía cierta atmósfera elitista, aunque era visitada por individuos de todas las clases sociales, incluyendo figuras marginales vinculadas con la contracultura y cierto estilo de vida bohemio. Aunque permitía "juntarse entre los distintos", muchos individuos de la sociedad tradicional la visitaban por el interés que despertaba la posibilidad de "ver diferentes".⁵⁵ Su interior fue escenario de desfiles de moda, *happenings* y eventos tales como *La siempreviva líquida*, realizado en 1965 en uno de sus locales por artistas vinculados con el Di Tella, en un intento de vincular arte y moda.⁵⁶ Los hermanos Epstein recuerdan un evento que requirió llenar el interior de uno de los locales con sillones flexibles sobre los cuales un grupo de bailarines, liderado por Ana Kamien, llevó a cabo una exhibición.⁵⁷

Al responder a las demandas de la escena artística y cultural, algunos negocios de la galería obtuvieron considerable notoriedad, siendo sus actividades y novedades cubiertas por revistas como

54. Sánchez Trolliet, "Te devora la ciudad", 34-35.

55. Entrevista a Gabriel Epstein, el 19 de junio de 2021.

56. Entrevista a Edgardo Giménez, 1 de noviembre de 2021.

57. Entrevista a Gabriel Epstein, 19 de junio de 2021. Ana Kamien fue una de las artistas más relevantes vinculadas con el Instituto Di Tella, y los hermanos Epstein coinciden en recordarla como la figura central del evento.

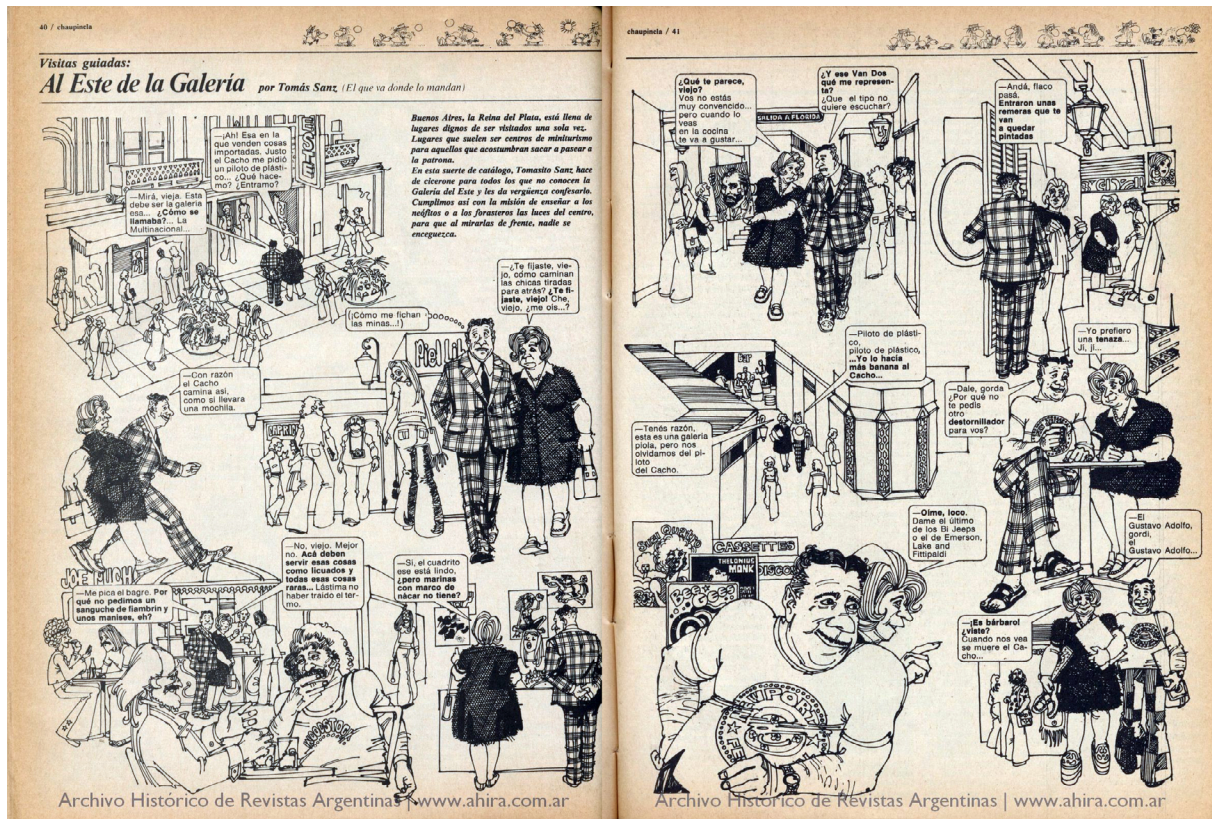


Fig. 3.27: "Visita guiada" a la Galería del Este. Fuente: Tomás Sanz, "Al Este de la Galería", en *Chapinela*, núm. 2 (1974), 40-41. Ahira (Archivo Histórico de Revistas Argentinas), <https://ahira.com.ar/ejemplares/chapinela-no-2/>



Fig. 3.28: Rosa Bailón frente a su boutique Madame Frou Frou (Galería del Este), vidriera diseñada por Daniel Melgarejo. Fotografía: desconocido. Fuente: "Matrices. Mujeres del diseño", Fundación IDA/Centro Cultural Kirchner, 2020, <http://www.fundacionida.org/post/catalogo-en-linea-de-matrices-mujeres-del-diseño>

Fig. 3.29: vidriera de la boutique Madame Frou Frou diseñada por Daniel Melgarejo (Galería del Este). De izquierda a derecha: Rosa Bailón, Dante Bertini, Marcial Berro, Isabel Uriburu y Daniel Melgarejo. Fotografía: desconocido. Fuente: Juan Queiroz, "Buscando a Maxo. Una entrevista a Dante Bertini", en el blog Moléculas Malucas, 2020, <http://www.moleculasmalucas.com/post/buscando-a-maxo>



Fig. 3.30: Jorge Luis Borges en la Galería del Este. Fotografía: desconocido. Fuente: “El paseo obligado de Borges”, en *La Nación* [en línea] (12/6/2016), <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-paseo-obligado-de-borges-nid1907402/>

Claudia o Primera Plana. La boutique Madame Frou Frou, atendida por la diseñadora Rosa Bailón, fue particularmente popular por sus diseños inspirados en la cultura hippie y el rock psicodélico, lo que se expresaba en sus vidrieras decoradas por el artista Daniel Melgarejo (figs. 3.28 y 3.29). La periodista de moda Felisa Pinto inauguró la boutique Etcetera (decorada por Juan Stoppani y Alfredo Rodríguez Arias, artistas vinculados al Di Tella), la diseñadora Mary Tapia comercializó sus diseños en la boutique Nosferatu, y la artista Medora Manero hizo lo propio en un local de indumentaria femenina ambientado por su marido, Gerardo Manero, conocido por especializarse en diseño de interiores y decoración.

Artistas como Dalila Puzzovio, Charlie Squirru, Delia Cancela y Pablo Mesejean, también vinculados al Di Tella, vendían sus diseños en algunas de estas boutiques. Otros se dedicaron al diseño de mobiliario: la pionera del arte conceptual Margarita Paksa y su pareja Osmar Cairola abrieron MAC, un local en el que vendían sus diseños de muebles acrílicos, cuya estética representaba su idea de desmaterialización del arte, ambición de varios artistas de esa escena; mientras que Spak (de Josefina Ayerza y Federico González Frías) se dedicaba a sus diseños de muebles inflables. También existieron emprendimientos dedicados a joyería (X), artesanías (Picacobres), y pelucas (Enriketa). La librería La Ciudad se convirtió en un espacio cultural en el que autores como Jorge Luis Borges (quien vivía a metros de la galería y la visitaba cotidianamente) presentaban sus libros e interactuaban con sus lectores. La presencia recurrente de estas figuras en sus negocios o en las pequeñas mesas del bar permitía a cualquier visitante la posibilidad de interactuar con ellas, lo que representaba un atractivo en sí mismo (fig. 3.30).

Como era frecuente en las galerías comerciales porteñas, existía un horario a partir del cual se cerraban tanto los locales como los espacios de circulación, pero los subsuelos del conjunto incorporaron programas de ocio que solían ser mencionados en crónicas de revistas como *Gente* o *Panorama* por formar parte del circuito de la vida nocturna del centro porteño. La boîte Rugantino fue inaugurada hacia fines de la década de 1960 en el tramo Embassy, pudiendo accederse a ella desde

el sistema de escaleras de su acceso, y contó con una distintiva decoración realizada por un grupo de arquitectos liderado por Gino Taormina. A su vez, la boca de acceso del tramo Calle de las Artes permitía descender la discoteca Marrakesh (también propiedad de Myrna de Baliña). Ambos accesos se encontraban por delante de las rejas que permitían cerrar la galería, por lo que un tramo inicial permanecía abierto durante la noche.

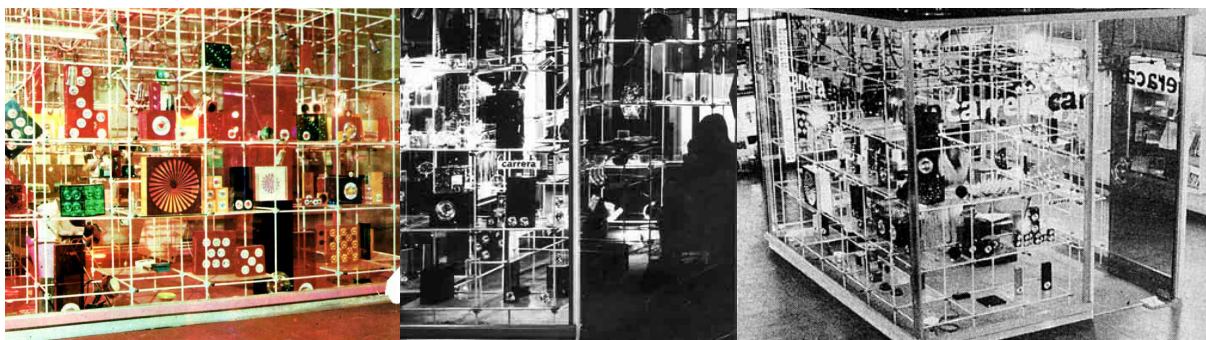
Arte y comercio

La disquería El Agujerito se convirtió en un punto particularmente concurrido de la galería desde que fuera inaugurada en 1969 por los hermanos Gabriel y Rolando Epstein y Susana Silva. El padre de los hermanos Epstein estaba relacionado con el rubro, lo que les otorgó la oportunidad de instalar un emprendimiento especializado en discos de rock y jazz importados que no podían conseguirse en el país, dentro de una galería que ya había comenzado a ser frecuentada por figuras de diversos ámbitos culturales. La inauguración incluyó la búsqueda de un tesoro en la Manzana Loca (con premio para el ganador), pero la policía clausuró la disquería inmediatamente, debido a una denuncia acerca de ciertas referencias sexuales en la tarjeta de invitación al evento, lo que contribuyó accidentalmente a promocionar la nueva casa de música al difundirse la noticia en revistas de actualidad.⁵⁸ El Agujerito se convirtió en un punto de encuentro icónico para entusiastas de la cultura rock, existiendo un vínculo intenso (en ocasiones de amistad) entre vendedor y consumidor, relación mediada por la mercancía, existiendo intercambio de interpretaciones y recomendaciones. Los vinilos podían escucharse en el local, que contaba con un parlante ubicado en la circulación de la galería, por lo que el sonido se convertía en un atractivo que redirigía la atención de los paseantes en lugar de actuar como música funcional.

Diversas figuras provenientes de la publicidad y el diseño (esfera fuertemente vinculada con la escena artística) tuvieron un papel en el desarrollo de su identidad: el nombre de la disquería fue idea del artista y publicista Jorge Schussheim, mientras que Lolo Amengual se hizo cargo del logotipo (ubicado sobre los módulos superiores de la carpintería y en los anuncios publicitarios), Oscar Smoje se encargó del diseño publicitario y el arquitecto Andrés Mariasch del mobiliario y la decoración. El local tenía un perfil propio y distintivo, con paneles móviles y campanas de acrílico que seguían las tendencias estéticas del momento, utilizando el color como herramienta. Posteriormente, los hermanos Epstein realizaron algunas modificaciones colaborando con personalidades tales como el escultor Norberto Gómez. Sin embargo, la vidriera no tenía un diseño particularizado, por lo que su atractivo consistía en la presencia de aquellos vinilos cuyo arte de tapa era considerado de mayor interés por los propietarios.

El Agujerito permitió que numerosos artistas fundacionales de la emergente escena de rock en Argentina se convirtieran en clientes regulares y accedieran por primera vez a la discografía de numerosos artistas anglosajones, y sus publicidades en revistas de la cultura rock consolidaron su relevancia durante la década de 1970. Las reducidas dimensiones del local eran adecuadas para un modelo de negocio basado en la relación cercana entre vendedor y comprador, y posiblemente hayan contribuido a promover la proximidad física en el proceso de interacción entre ambas partes y el producto ofrecido, rasgo que, como ya se ha mencionado, estuvo presente en las unidades comerciales que conformaban las galerías. El Agujerito abrió diversas sucursales, incluyendo una en la Galería Bond Street, atendida por el periodista de rock Alfredo Rosso. Posteriormente

58. Entrevista a Gabriel Epstein, 19 de junio de 2021.



Figs. 3.31, 3.32 y 3.33: local de Mariano Carrera (Galería del Este), 1968-69. Fotografías: desconocido. Fuente: Sitio oficial de Mariano Carrera, <http://www.marianocarrera.com>

otras disquerías especializadas imitaron la experiencia, lo que sugiere que los locales de galerías representaban un espacio adecuado para la actividad.⁵⁹

El local del artista y diseñador Mariano Carrera, por su parte, representó un caso anómalo. Luego de vivir un período en París, Carrera retornó a Buenos Aires en 1968, y tras visitar la Galería del Este ambicionó con abrir en ella un local en el cual vender su producción directamente al público, sin intermediarios como las galerías de arte. Inicialmente Carrera propuso a los propietarios alquilarles una pared de la galería que no cumplía ninguna función, para colgar sobre ella sus obras de arte cinético, propuesta que fue aceptada. Los visitantes se detenían a contemplar sus obras, por lo que bloqueaban la circulación de la galería, lo que fue utilizado por Carrera como argumento para proponerle a los propietarios lo que verdaderamente buscaba: incorporar un local adicional en el espacio central de la galería, un prisma transparente que él mismo diseñó.⁶⁰ Para exponer su arte-mercancía, también diseñó una vidriera conformada por una estructura modular (figs. 3.31, 3.32 y 3.33). Su injerto arquitectónico se asemejaba a los locales de tipo góndola que pronto comenzarían a volverse frecuentes en galerías. La intervención de Carrera puede interpretarse como un intento de fusionar su labor como artista y diseñador con la necesidad de crear un espacio u objeto arquitectónico en el que la transparencia es utilizada como un elemento estético y, a su vez, como un dispositivo que intenta potenciar las ventas de una mercancía artística y decorativa.

Galerías dentro de galerías

Debido a su ubicación, la Manzana Loca formaba parte del circuito de galerías de arte existente sobre Florida y su entorno inmediato: además del Di Tella, existían espacios de exposición tales como las galerías Lirolay, Witcomb y Bonino.⁶¹ La proximidad física de la Galería del Este con estos espacios, al igual que su atmósfera bohemia, explican la eventual radicación de múltiples galerías de arte en sus locales, como la Galería Carmen Waugh, ubicada sobre su acceso por Florida. Un caso de particular interés fue la Galería Arte Nuevo, inaugurada por Álvaro Castagnino (hijo del

59. Un ejemplo es la disquería Abraxas, inaugurada en la década de 1980 en la Galería 5ta Avenida. Los cambios en las formas de comercialización de la música causaron cierto declive del modelo al imponer nuevas formas de mediación entre vendedor y comprador, aspecto que se extendió a su arquitectura comercial.

60. Entrevista a Alejandro Panagiotópulos, 3 de junio de 2021.

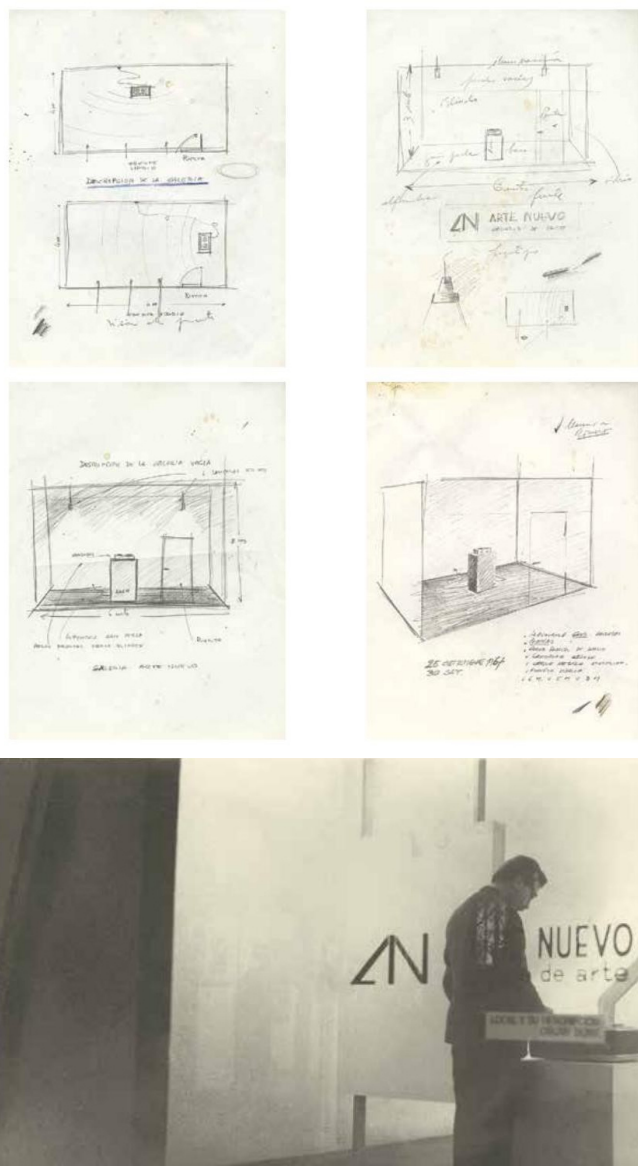
61. La Galería Bonino se encontraba originalmente frente al acceso del tramo Calle de las Artes, hasta que en 1970 se trasladó a un edificio contiguo al tramo Embassy. Es importante señalar que la Galería del Este (al igual que otras galerías de Florida) y el Di Tella se ubicaron en lotes en los que anteriormente habían existido sedes de instituciones vinculadas con las artes (la Galería Müller y la Asociación Amigos del Arte, respectivamente).



Fig. 3.34: Manuel Espinosa, “Pyopen o 20 variaciones sobre el mismo tema” (exposición en Galería Arte Nuevo), 1970, vista de exposición desde espacio central. Fotografía: desconocido. Fuente: Colección Espinosa, <https://www.facebook.com/ColeccionEspinosa>

pintor Juan Carlos Castagnino) en un local ubicado frente al espacio central que presentaba las limitaciones características de sus módulos: su planta baja de 4 metros de profundidad y 6 metros de ancho incluía una escalera de acceso al depósito ubicado en su entrepiso que consumía parte de su volumen. Sus acotadas dimensiones no impidieron que en ella exhibieran algunos de los artistas más relevantes de la escena, y su cerramiento transparente garantizó su integración con el bar del espacio central y le permitió competir con las vidrieras de las boutiques (fig. 3.34).

En un período en el que muchos artistas enfatizaban la necesidad de relacionar arte y vida y de llevar su obra hacia las masas, ubicar sus obras en un espacio pretendidamente público, rodeado de actividades comerciales banales, implicó una alternativa que fue aprovechada incluso desde la lógica espacial de la exhibición. En 1967, Oscar Bony inauguró una instalación llamada *Local y su descripción*, consistente en una grabación que describía la pequeña sala (figs. 3.35 y 3.36). La escultora María Juana Heras Velasco realizó en 1971 la muestra *Transposición de una señal*, en

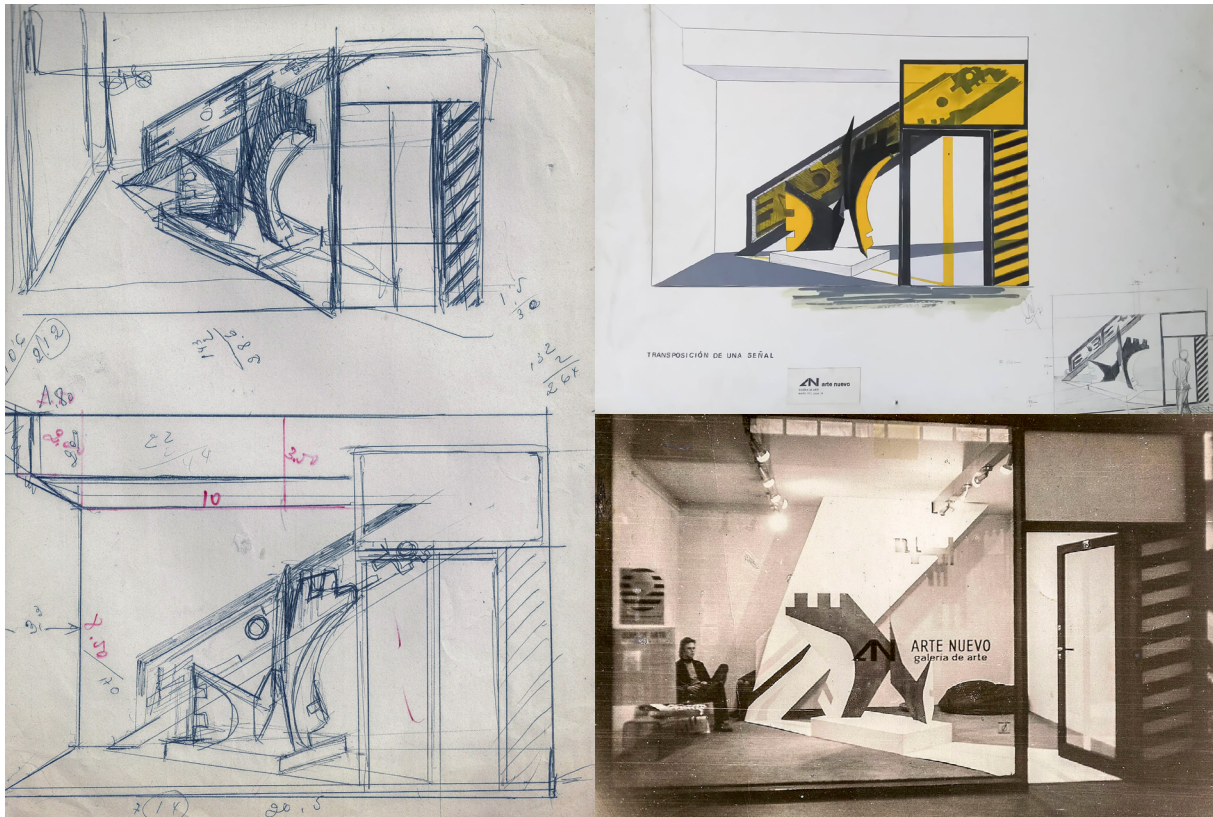


Figs. 3.35 y 3.36: “Local y su descripción” (arriba: croquis, abajo: ejecución de la obra en Arte Nuevo). Oscar Bony, “Local y su descripción” o “Descripción de una galería”, 1967. Fotografía: desconocido. Fuente: Oscar Bony. *El Mago, obras 1965/2001* (Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Costantini, 2001), 74-75.

la que ubicó una de sus esculturas (inspirada en señales de tránsito) en el centro, lo que implicó una utilización del local en sí mismo como dispositivo (figs. 3.37, 3.38 y 3.39). Las limitaciones espaciales posiblemente expliquen la eventual decisión, en 1973, de trasladar Arte Nuevo a un edificio ubicado frente a acceso a la galería por Florida.⁶² Pero durante el período en el que funcionó dentro de la Galería del Este, Arte Nuevo brindó un espacio de encuentro para la escena artística local, especialmente durante la inauguración de muestras (figs. 3.40 y 3.41). Según Diana Dowek, quien expuso en Arte Nuevo en 1971, la experiencia “era como una fiesta”, existiendo un sentido de pertenencia, producto del deseo de Álvaro Castagnino de priorizar su vínculo con los artistas por sobre su rol como *marchand*.⁶³

62. “Una galería es una galería, no es un local”. Entrevista a Diana Dowek, 27 de agosto de 2021.

63. *Ibid.*



Figs. 3.37, 3.38 y 3.39: María Juana Heras Velasco, "Transposición de una señal", exposición en Galería Arte Nuevo (croquis y fotografía), 1971. Fotografía: desconocido. Fuente: Archivo Taller Heras Velasco.



Fig. 3.40: inauguración de exposición de Enrique Aguirrezabala en Galería Arte Nuevo, 1970. Fotografía: desconocido. Fuente: Archivo Mariana y Ernesto Castagnino.

Fig. 3.41: inauguración de exposición de Enrique Aguirrezabala en Galería Arte Nuevo, 1969. Fotografía: desconocido. Fuente: Archivo Mariana y Ernesto Castagnino.

El hidromural de Kosice

Sobre el tramo Embassy existía originalmente un vacío que vinculaba varios niveles del edificio, incluyendo los que conformaban la galería. Con el objetivo de atraer visitantes hacia su interior, los arquitectos y los propietarios del Embassy Center buscaron aprovechar un muro opaco que lo delimitaba, por lo que convocaron a Gyula Kosice para que lo interviniera. Siguiendo sus fundamentos

conceptuales, e inaugurado en 1966, el *Hidromural móvil* (también conocido como *Iguazú portátil*) consistía en una cascada de agua ubicada sobre una placa de 16 metros de altura que abarcaba la totalidad de la altura del vacío (fig. 3.26).⁶⁴ Mediante un juego de luces y música, el hidromural atraía a los transeúntes que pasaban por el acceso de Marcelo T. de Alvear, y fue valorado positivamente por acercar a los paseantes la estética que hasta entonces pertenecía “a los laboratorios de investigaciones de formas o a los salones de formas artísticas de vanguardia”,⁶⁵ tales como el vecino Instituto Di Tella, y por no limitarse a ser meramente una decoración pasiva al conformar un elemento con un rol propio en la experiencia espacial, un “*animador* de un ambiente”.⁶⁶

Sin embargo, a principios de la década de 1970 el estado de la obra presentaba abandono y degradación debido al desinterés de los propietarios, quienes produjeron diversas alteraciones edilicias que alteraron su intención artística, llevando incluso a acciones judiciales por parte del propio Kosice. Hacia fines de la década de 1970 el hidromural ya había desaparecido y el vacío en el que solía encontrarse fue ocupado por nuevos locales comerciales.⁶⁷ Remodelaciones posteriores llevaron a la pérdida de la identidad y de las cualidades originales del conjunto, sin que el afán de lucro o el deseo de imponer una imagen acorde con nuevas tendencias le permitieran persistir como espacio de relevancia cultural y comercial.

64. Gyula Kosice, “Hidromural móvil», en *ramona*, núm. 43-44 (08-09/2004), 80; Gyula Kosice, “My ‘Mobile Hydromural’”, en *Leonardo*, vol. 3, núm. 4 (10/1970), 437-438.

65. “Luz, agua y color en una nueva idea para decoración”, en *Panorama*, núm. 44 (01/1967), 39.

66. Rodríguez, “Arte decorativo”, 36 (énfasis en el original).

67. Oscar Félix Haedo, *Las fuentes porteñas* (Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1978), 139-142.

Reflexiones finales

La investigación se propuso tomar distancia con respecto a las concepciones recurrentes en torno a la galería comercial moderna y vincular los debates arquitectónicos con las circunstancias sociales y culturales en las que debieron operar quienes las concibieron. Se buscó demostrar que, si bien las galerías, como antes los pasajes, fueron consideradas una instancia dentro del proceso tipológico de reinención de la calle comercial, en realidad constituyeron ámbitos crecientemente autónomos con respecto a ella. Estos discursos parecen querer recurrir a la dimensión urbana para despojarlas de las connotaciones negativas a las que suelen asociarse los programas comerciales. En el proceso no sólo se ignoraron sus particularidades espaciales o funcionales vinculadas a un modelo de *retail*, sino también el potencial que brindaron (en parte precisamente gracias al comercio) para enriquecer la vida cotidiana de algunos sectores medios urbanos (principalmente mujeres y jóvenes), en materia de sociabilidad, ocio y consolidación de su identidad. El declive de esa vida pública, a la cual aportaron algunos de sus escenarios paradigmáticos, explica en parte su posterior obsolescencia.

El caso de las galerías existentes en diversos países del Cono Sur, lejos de limitarse a una mera trascultración del modelo de pasaje europeo, presentó cierta autonomía y singularidad. La evolución histórica de los pasajes no respondió a las especificidades de su programa comercial, sino que sus variaciones en el tiempo (una vez que el tipo logró considerable prestigio cultural) estuvieron determinadas por la voluntad de reforzar su imagen como símbolos monumentales de status, progreso y prosperidad. Las galerías argentinas del período estudiado, en cambio, respondieron a un momento marcadamente diferente de la sociedad de consumo, en el que los proyectistas desarrollaron estrategias arquitectónicas destinadas específicamente a responder a sus requerimientos comerciales, mediante un proceso de prueba y error que resultó en la aparición de motivos recurrentes y distintivos.

La arquitectura contribuyó así a consolidar una nueva modalidad de *retail*. Algunos proyectistas intentaron mercantilizar cierta *flânerie* mediante una experiencia sensorial atractiva posibilitada por los recursos que implementaron en sus espacios destinados a la circulación. El rastreo de numerosos casos permitió una reconstrucción tipológica de la galería que demuestra su progresivo desarrollo, desde el carácter cerrado y crecientemente laberíntico que presentó durante las primeras décadas (consecuencia de su integración a edificios de propiedad horizontal), hacia una búsqueda de mayor apertura, acorde con los valores de fluidez, transparencia y visibilidad característicos de la tradición moderna en arquitectura. Esta evolución fue respuesta tanto a las concepciones teóricas o ideológicas de los arquitectos como a la permanente necesidad de diferenciación, producto de una lógica de consumo en la que el edificio se convertía en mercancía. Dentro de este proceso, cuya dimensión y lógica local ha sido uno de los hallazgos de esta investigación, fue posible rescatar las trayectorias de estudios especializados en este programa, como Aslan y Ezcurra, así como rastrear la difusión de sus soluciones innovadoras en obras realizadas posteriormente.

Sin embargo, las respuestas que ofrecieron los arquitectos no siempre reconocieron las demandas propias de la sociedad de consumo. La comprensión simplista de la galería como calle fue repetida explícitamente por los paseos a cielo abierto, resultando en simulacros escenográficos de la calle que no garantizaron la persistencia del tipo. Y aunque las galerías fueron valoradas como espacios públicos, su pertenencia al ámbito privado derivó en modificaciones no deseadas, producto de las

lógicas del mercado y de la búsqueda de rédito económico. Ejemplo de ello fue la desaparición o destrucción de algunos murales con el fin de incrementar la rentabilidad o reducir gastos de mantenimiento, aunque los proyectistas también tuvieron cierta responsabilidad en su eventual degradación.

En este recorrido se ha demostrado que no existió correspondencia entre el status canónico de ciertas obras y su eficacia como mecanismo destinado a potenciar su éxito comercial, por lo que “buena arquitectura” no siempre logró ser “buen negocio”. Esto sugiere una comprensión errónea acerca del desafío presentado por el tipo, incluso si algunos proyectistas justificaron sus decisiones afirmando que intentaban responder a sus requerimientos mercantiles. Ni los microclimas logrados en su interior ni el atractivo ofrecido por sus murales garantizaron por sí mismos el éxito de los emprendimientos. Algunos casos paradigmáticos no perduraron en el tiempo, a diferencia de otros que carecieron del mismo status de arquitectura “de autor”. Muchas galerías que inicialmente contaron con considerable afluencia y prestigio perdieron relevancia posteriormente, mientras que otras tomaron su lugar. Factores extra-arquitectónicos como la ubicación, el poder de convocatoria de ciertos negocios o su difusión mediante la publicidad probablemente hayan tenido mayor importancia que la presencia de murales o el grado de accesibilidad o legibilidad de sus mecanismos circulatorios. En cualquier caso, si las galerías no son visitadas en la actualidad, esto no debe atribuirse a su arquitectura.

También se puso en evidencia que su definición espacial y atmosférica dependió de decisiones (no siempre tomadas por los proyectistas) acerca del uso de colores, revestimientos, texturas, murales e iluminación, además de la ambientación de los locales (incluyendo vidrieras y mobiliarios). También tuvo importancia la incorporación de algunos programas que no fueron estrictamente comerciales, destinados al arte, el ocio y la sociabilidad. Existió de este modo una construcción colectiva en la que otros actores contribuyeron a definir sus cualidades espaciales, principalmente en materia de diseño y decoración. Sin embargo, su protagonismo estuvo ausente o invisibilizado en los discursos de los arquitectos, quienes interpretaron que su tarea proyectual (en relación con su éxito comercial) consistía en mediar la relación directa entre el paseante-consumidor y el edificio-objeto, con la búsqueda de transparencia de los Sujoy como excepción.

La interpretación propuesta buscó diferenciarse de la concepción de la galería como dispositivo urbano que integra redes de espacios públicos destinados a la movilidad, lectura que, al enfatizar la dimensión urbana del tipo, descuidó la importancia de las innovaciones y particularidades que introdujeron en las relaciones proxémicas de la vida cotidiana. Esta cuestión tampoco fue explorada por otras disciplinas, a pesar de las posibilidades que sugiere para comprender los vínculos entre arquitectura, consumo, roles de género y vida pública. La tesis buscó poner en evidencia que los locales de las galerías, a pesar de sus reducidas dimensiones, fueron entidades de gran valor funcional que demostraron una sorpresiva capacidad para adaptarse a usos diversos y promovieron una cercanía física y háptica inédita entre vendedores, compradores y mercancías. Las también acotadas dimensiones de los departamentos existentes en los edificios de propiedad horizontal sugieren que sus habitantes podían, mediante estos nuevos espacios públicos, escapar a las limitaciones de su ámbito doméstico, ofreciéndoles entornos adecuados para un nuevo tipo de interacción social favorecida y promovida por el comercio.

Las galerías eliminaron los obstáculos existentes en la calle, acercaron los cuerpos de los individuos al acortar las distancias entre ellos, acumularon negocios y productos diversos bajo un mismo techo, y otorgaron una identidad compartida a sus usuarios recurrentes. En el proceso, insertaron a los consumidores en una experiencia sensorial que involucró dimensiones visuales, hápticas y sonoras.

Las superficies reducidas de sus locales los incitaron a interactuar no sólo con los productos que allí se ofrecían, sino también con los vendedores e incluso con otros compradores, con el mobiliario como posible mediador de sus relaciones próximas. Esta experiencia distintiva trascendió la propia actividad comercial para convertirse en parte de su legado cultural. Cada unidad permitió a los locatarios diferenciarse mediante la atención, la decoración y la calidad de sus productos, siendo las vidrieras elementos secundarios o complementarios.

Los cambios en las modalidades de *retail* reconfiguraron espacialmente la relación entre vendedores, compradores y consumidores. Rodolfo Livingston señalaba, en 1978, que la relación persona-persona característica del comercio tradicional comenzaba a ser reemplazada por una relación persona-producto en espacios como los supermercados, cuya modalidad de autoservicio despersonalizaba el intercambio comercial.¹ La proliferación de los shopping malls y otros espacios comerciales semejantes, al igual que nuevas mediaciones tecnológicas como el *e-commerce*, contribuyeron al declive de aquel modelo de negocio en el que un vendedor especializado y familiarizado con cierto rubro (frecuentemente su propietario) brinda una atención personalizada a sus clientes. En las galerías, estos locatarios obtenían ingresos, se involucraban en la vida social y se especializaban en aquellos nichos, productos o actividades que les resultaban de interés, mientras que sus clientes podían consolidar su imagen o insertarse en redes de identidad mediante el consumo y la sociabilidad.

El abandono de las galerías como parte de las edificaciones construidas desde 1980 sólo se explica parcialmente por la aparición de los shopping malls, asociados a grandes capitales multinacionales que introdujeron nuevas modalidades de comercio minorista y estrategias de *branding*. La irrupción de estos nuevos enclaves, de escaso vínculo con la trama circulatoria urbana, no explica por sí misma los motivos por los cuales habrían llevado a la obsolescencia a una modalidad valorada precisamente por insertarse en las redes conectivas y en los itinerarios peatonales de áreas céntricas consolidadas. Las sucesivas crisis económicas y el surgimiento de nuevas centralidades también contribuyeron al declive de las galerías, al igual que ciertos cambios en las normativas que produjeron incompatibilidades y dificultaron su implementación.²

Existieron otros factores que, al reconfigurar las relaciones espaciales entre individuos o grupos, probablemente expliquen su creciente obsolescencia. Entre ellos se encuentran las consecuencias de la última dictadura militar en la vida pública, el paralelo declive del cine como fenómeno urbano moderno, la subordinación del peatón frente al automóvil, la importancia de nuevas tecnologías de comunicación o entretenimiento y los cambios en los patrones residenciales de ciertas clases sociales. La red de entidades que conformó una experiencia urbana específica de paseo ocioso y consumo para sectores medios fue desarticulada y reemplazada por nuevas tecnologías y tipologías que reconstruyeron los intercambios sociales y comerciales.

La galería, aunque símbolo de una época, no pertenece exclusivamente al pasado. Algunos fenómenos sociales que las convirtieron en espacios relevantes para la vida cotidiana siguen existiendo, por lo que continúan siendo utilizadas. La persistencia de ciertos tipos de negocios dentro de las galerías hasta la actualidad puede explicarse en buena medida desde una perspectiva próxima, ya que los pequeños locales son el marco adecuado para los rubros (y las interacciones sociales) que persisten en ellas, incluyendo boutiques destinadas a indumentaria femenina, bares

1. Rodolfo Livingston, "Los arquitectos en la vidriera", en *Summa*, núm. 122 (03/1978), 49-50.

2. El Código de Edificación de 1970 exigió incorporar cocheras en los edificios porteños, mientras que el Código de Planeamiento de 1977 intentó promover la planta libre, buscando la continuidad del "espacio urbano".

tradicionales y ciertos negocios especializados que apelan a coleccionistas.

Al referirse a las galerías de Concepción, Rodrigo Herrera Ojeda señala que, a pesar de su aparente decadencia, estos espacios continúan cumpliendo una función.³ Los intentos de revitalizarlas pueden originar procesos gentrificadores que expulsen a sus actuales usuarios. También existe el riesgo de que su museificación o patrimonialización, al ignorar su especificidad, reproduzca aquellos aspectos alienantes, excluyentes y asépticos que estas mismas perspectivas nostálgicas atribuyen a los malls, entornos que ofrecieron experiencias proxémicas alternativas, marcadas por una mayor segmentación social, como respuesta a la ansiedad experimentada por ciertos grupos sociales en espacios públicos a los que percibieron como crecientemente hostiles e inseguros. Un mismo carácter puede atribuirse a los *showrooms*, nuevas boutiques pertenecientes a grandes marcas exclusivas que han recibido atención como objetos de diseño en las últimas décadas y que, a diferencia de aquellas existentes en las galerías, suelen presentar amplias superficies, distanciando cuerpos y objetos.

El reciente fenómeno de los *dead malls*, producto de la crisis económica de 2008 y de la creciente importancia del *e-shopping*, sugiere que todas las tipologías comerciales parecen destinadas a sufrir cierta obsolescencia, ya que la arquitectura tiende persistir en el tiempo, mientras que las modas, los patrones de consumo y las modalidades de comercialización son de carácter efímero y temporario. Esta condición moderna produce cierta fascinación estética (tal como se evidencia en el interés contemporáneo por los espacios liminales y abandonados), pero a su vez sugiere la posibilidad de reinventar el entorno urbano, e incluso de relativizar su supuesta obsolescencia. La pandemia de covid-19, al modificar las relaciones proxémicas en espacios comerciales, constituye una oportunidad para reconsiderar el verdadero aporte de las galerías, así como las estrategias adecuadas para su potencial reaprovechamiento.

Durante la investigación se comprobó que en Buenos Aires existieron más de 300 centros comerciales de tipo galería, pasaje o paseo, sin contar la reinención del tipo que proliferó en las últimas décadas en barrios como el Once y Floresta. La mayor parte de estas galerías siguen existiendo en la actualidad, ofreciendo a la ciudad miles de locales comerciales, muchos de ellos desocupados. Cualquier tentativa de revitalizarlas debe considerar al local como módulo fundamental de la galería y como unidad apta para convertirse en sí misma en objeto de diseño. Los ejemplos señalados en el tercer capítulo sugieren posibles usos que no necesariamente involucran intercambios comerciales, demostrando a su vez la existencia de episodios olvidados de su historia, como la presencia de galerías de arte.

Los pequeños locales comerciales (y especialmente aquellos existentes en las galerías) delimitan territorios sociópetos en los que existen superposiciones entre las “burbujas” proxémicas de los individuos. Sus interacciones con mercancías, escaparates, probadores, mostradores y otros elementos conforman redes temporarias y fluctuantes que articulan una experiencia cotidiana idiosincrática que ha sido ignorada como objeto de estudio. El verdadero “problema de escalas” se encuentra en la invisibilización de esta escala micro, requiriendo una investigación más profunda que trascienda las superficiales apreciaciones nostálgicas y enriquezca el accionar proyectual de arquitectos y diseñadores.

3. Rodrigo Herrera Ojeda, “Túneles llenos de tiempo, tramas llenas de historia”, en *Atenea*, núm. 506 (2012), 121-135.

Bibliografía

Fuentes primarias

Revistas de arquitectura

Boletín SCA

CACYA

Construcciones

El Arquitecto

El Arquitecto Constructor

Nuestra Arquitectura

Revista de Arquitectura

Summa

Summa Colección Temática

Tecné

Técnica y Arquitectura

Otras revistas (femeninas, decoración, diseño de interiores, actualidad, interés general)

Artiempo

Claudia

Claudia Casa

Decoralia

Gente

Panorama

Pelo

Periscopio

Primera Plana

Leyes, normativas, estadísticas, publicaciones oficiales

Atlas de indicadores de desarrollo urbano de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2009, 2010)

Boletín Oficial de la República Argentina

Código de la Edificación MCBA (1959, 1970)

Código de Planeamiento Urbano MCBA (1977)

Decreto N° 18.734. "Régimen Legal de la Propiedad Horizontal - Reglamentación de la Ley 13.512" (1949).

Decreto Municipal N° 4.110/57. "Edificios de Iluminación Total" (1957).

Decreto Municipal N° 3.556/57. "Galerías de comercios" (1957).

Ley 13.512. "Propiedad Horizontal" (1948).

Revista de Estadística de la Ciudad de Buenos Aires

Archivos, bases de datos, bibliotecas

Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos

Biblioteca de la Universidad Torcuato di Tella

Centro de Documentación e Información del Ministerio de Economía

Sitios web

Ahira – Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Disponible en <http://ahira.com.ar>

Archivo Histórico Digital de la Revista Pelo. Disponible en <http://www.revistapelo.com.ar>

Av. Avellaneda. Disponible en <http://www.av-avellaneda.com.ar>

Banda. Disponible en <http://www.banda-ba.com>

Biblioteca Pública Esteban Echeverría. Disponible en <http://biblioteca.legislatura.gov.ar/bibliotecaDigital.aspx>

Centro de Documentación - Biblioteca "Prof. Arq. Manuel Ignacio Net". Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Disponible en https://biblioteca.fadu.uba.ar/tiki-index.php?page=revista_tecnica_I

Croquis de Parcelas. Subsecretaría de Registros, Interpretación y Catastro, Ministerio de Desarrollo Urbano y Transporte, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Disponible en <https://www.buenosaires.gob.ar/planificacion/registros-interpretacion-y-catastro/informacion-para-tu-proyecto/croquis-de-parcelas>

Estudio Abulafia Alderoqui - Consultora de Ingeniería. Disponible en <http://www.estudioabuald.com.ar>

Galerías de Buenos Aires. Disponible en <http://galeriasdebuenosaires.weebly.com>

Laboratorio de Documentos de Arquitectura. Universidad Nacional de San Martín. Disponible en <http://labda.com.ar>

Mariano Carrera. Disponible en <http://www.marianocarrera.com>

Moderna Buenos Aires. Disponible en <https://www.modernabuenosaires.org>

Murales de Buenos Aires. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Disponible en <https://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/murales/index.html>

Films

Alberti, Agustín y Muñoz, Ezequiel F., dirs. *Vestidos Super Bizcocho: Las historias de Mme. Frou Frou*. 2005; Buenos Aires.

Burman, Daniel, dir. *El abrazo partido*. 2003; Buenos Aires: BD Cine, 2004.

Entrevistas

Alejandro Panagiotópulos

Diana Dowek

Edgardo Giménez

Gabriel Epstein

Jorge Aslan

Obras literarias y ensayos

Arias, Abelardo. *Intensión de Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1974.

Cortázar, Julio. "El otro cielo", en *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

De Torre, Guillermo. *Claves de la literatura hispanoamericana*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968.

— "El misterio de las ciudades, una nueva galería y 'Madí'", en *Realidad*, núm. 1 (01-02/1947), 126-128.

Escardó, Florencio. *Nueva geografía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Américallee, 1971.

Goldar, Ernesto. *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1980.

Gómez de la Serna, Ramón. "El alma de las galerías", en *Revista de Arquitectura*, núm. 325 (1948), 12.

Zola, Émile. *La dicha de las damas*. Madrid: Alfredo de Carlos Hierro.

Arquitectura moderna

Acosta, Wladimiro. "El City Block Integral. Un estudio de urbanismo práctico", en *Nuestra Arquitectura*, núm. 25 (1931), 20-27.

Álvarez, Mario Roberto; Aslan, José; Hoffer, Carlos; Kleiman, Jorge; Kocourek, Estanislao; Sánchez Elía, Santiago; Solsona, Justo y Kleiman, Jorge. "Opiniones sobre la propiedad horizontal", en *Summa*, núm. 16 (04/1969), 61-66.

Boggio Videla, Juan Manuel. "Propiedad horizontal en Buenos Aires", en *Summa*, núm. 78 (07/1974), 37-44.

Gruen, Victor. *The Heart of Our Cities. The Urban Crisis: Diagnosis and Cure*. Nueva York: Simon & Schuster, 1964.

Hitchcock, Henry-Russell y Johnson, Philip. *The International Style*. Nueva York: W.W. Norton, 1966.

Kiesler, Frederick. *Contemporary Art Applied to the Store and Its Display*. Nueva York: Brentano's, 1930.

Liernur, Jorge Francisco y Aliata, Fernando, eds. *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: Estilos Obras Biografías Instituciones Ciudades*. Buenos Aires: Clarín Arquitectura, 2004.

Livingston, Rodolfo. "El ocaso de la propiedad horizontal", en *Nuestra Arquitectura*, núm. 509 (12/1979), 51-55.

López, Juan Carlos; Porada, Estela; García Olivares, Juan José; Volpe, Aldo y Zurdo, Oscar. "Estudio Arq. Juan Carlos López y Asociados", entrevista, en *Nuestra Arquitectura*, núm. 522 (1985), 14-15.

López, Juan Carlos. "Juan Carlos López y asociados. Arquitecturas para la ciudad", entrevista, en *Arquitectura Sur*, núm. 2 (1990), 21-34.

Rudofsky, Bernard. *Streets for People: a primer for Americans*. Garden City, NY: Doubleday & Company, 1969.

Arte y muralismo

Ballester Peña, Juan A. "Las paredes blancas en la arquitectura", en *Revista de Arquitectura*, núm. 287 (1944), 512-513.

Berni, Antonio. "Pinturas Murales", en *Tecné*, núm. 3 (1944), 41-45.

Castagnino, Juan Carlos. "El arte mural argentino", en *Boletín SCA*, núm. 20 (1957), 10-12.

Haedo, Oscar Félix. *Las fuentes porteñas*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1978.

Kosice, Gyula. "Hidromural móvil", en *ramona*, núm. 43-44 (08-09/2004), 80. Disponible en <http://www.ramona.org.ar/node/14553>

— "My 'Mobile Hydromural'", en *Leonardo*, vol. 3, núm. 4 (10/1970), 437-438. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/1572263>

- Monsegur, Raúl A. "En torno a la pintura mural", en *Tiempo*, núm. 2 (1960), 20-22.
- Oliver, Samuel. "Galerías Santa Fe", en *Ver y Estimar*, serie 2, núm. 1 (12/1954), 4-5.
- Palomar, Francisco A. *Primeros salones de arte en Buenos Aires. Reseña histórica de algunas exposiciones desde 1829*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1962.
- Poggi, Elena. "Muralismo y vida", en *Nuestra Arquitectura*, núm. 415 (1964), 10-12.
- Rabossi, Cecilia y Rossi, Cristina. *Los muralistas en Galerías Pacífico*. Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 2008.
- Rodríguez, Ernesto B. "Arte decorativo: Como en la época de los grandes estilos", en *Boletín SCA*, núm. 61 (06/1967), 33-36.
- Rossi, Cristina. *Una aproximación a la historia del galerismo en Buenos Aires, 1974-2000*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Galerías de Arte, 2016. Disponible en https://www.academia.edu/43585764/Una_aproximaci%C3%B3n_a_la_historia_del_galerismo_en_Buenos_Aires_1974_2000
- Seoane, Luis. Carta de Seoane a Enrique Azcoaga, 11 de febrero de 1967. Fondos Documentais, Fundación Luís Seoane y Consello da Cultura Gallega. Disponible en http://consellodacultura.gal/fondos_documentais/epistolarios/epistola.php?id=3249&epistolario=1651

Relatos sobre cultura porteña

- Cattan de Levy, Fortuna, coord. *Galerías Pacífico, un lugar único en Buenos Aires*. Buenos Aires: Galerías Pacífico, 2007.
- García, Fernando. *El Di Tella. Historia íntima de un fenómeno cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2021.
- Mascareño, Pablo. "La decadencia de Galería del Este: fue el 'hogar' de Jorge Luis Borges y hoy lucha por subsistir" [en línea], en *La Nación*. 23 de marzo de 2022. [Consulta: 25 de marzo de 2022]. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/la-decadencia-de-galeria-del-este-fue-el-hogar-de-jorge-luis-borges-y-hoy-lucha-por-subsistir-nid23032022/>
- Quiroga, Wustavo, ed. *Ideas materiales. Arte y diseño argentino en la década del 60*. Buenos Aires: Fundación IDA, 2019.

Fuentes secundarias y teoría

Arquitectura y programas comerciales

- Aguerre, Marina y Fernández Landoni, María Laura. "Trasculturación de modelos en la arquitectura de nuestra ciudad: el caso de las galerías comerciales", en *Summa Colección Temática*, núm. 34-35 (04/1990), 95-103.
- Aguirre Arias, Beatriz. "Los pasajes y galerías comerciales de Santiago de Chile como tránsito urbano

- hacia la modernidad. 1930-1960. Un proyecto patrimonial". Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2009. Disponible en <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/24260>
- Aleixo, Cynthia Augusta Poletto. "Edifícios e galerias comerciais. Arquitetura e Comércio na cidade de São Paulo, anos 50 e 60". Tesis de maestría, Universidade de São Paulo, 2005.
- Azar, Agustín; Barral, Santiago y Buzzi, Dino. "Supervivencia de la especie. Un ensayo visual sobre el presente y pasado de las grandes galerías porteñas", en *Summa+*, núm. 179 (08/2020), 106-115.
- Bernasconi, Adriana; Dagna, Norberto; Filippa, Adriana y Sola Voos, Ubaldo. "Galerías comerciales. Estudio tipológico (II - Análisis tipológico de galerías comerciales en el centro de la ciudad de Córdoba)", en *Summa*, núm. 221-222 (01-02/1986), 94-95.
- Bonicatto, Virginia. "Escribir en el cielo: relatos sobre los primeros rascacielos en Buenos Aires (1907-1929)". Tesis de maestría, Universidad Torcuato Di Tella, 2011.
- Braida, Frederico. "Passagens em rede: a dinâmica das galerias comerciais e dos calçadões nos centros de Juiz de Fora e de Buenos Aires". Tesis de maestría, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- Cabral, Claudia Piantá Costa. "Tipologias comerciais em Porto Alegre: da rua comercial ao shopping center". Tesis de maestría, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1996. Disponible en <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/61872>
- Carvalho, Giuliano Orsi Marques de. "As galerias de Juiz de Fora: Urbanidade da Área Central". Tesis de maestría, PUC-Campinas, 2006.
- Cirvini, Silvia. "Arquitectura comercial en Mendoza", en *Summa Colección Temática*, núm. 29 (02/1989), 44-47.
- De La Rúa, Berta; Goitía, Noemí; Giraudo, Juana; Guardiola, María Aurora; Llinás, Graciela y Ostchega, Carlos. "Galerías comerciales. Estudio tipológico (I - Origen del servicio y definición del tipo)", en *Summa*, núm. 221-222 (01-02/1986), 89-94.
- De Simone, Rosa Liliana. "Caracoles comerciales y otras especies en vías de extinción. La evolución del protomall en Santiago de Chile y su vigencia actual", en *Bifurcaciones*, núm. 10 (2012). Disponible en https://www.researchgate.net/publication/277955600_Caracoles_comerciales_y_otras_especies_en_vias_de_extincion
- Del Canto, Rodolfo F. "Del archivo a la base de datos. Las galerías comerciales de Córdoba, Argentina". Tesis de maestría, Universidad Politécnica de Madrid, 2022. Disponible en <https://oa.upm.es/71500/>
- Elguezabal, Eduardo. "Galerías y locales comerciales. Un tema de la arquitectura de Buenos Aires" (Foro Informe Especial), en *Ambiente*, núm. 43 (1984), s/n.
- Elizalde Cid, Alicia. "Galerías de Concepción, un sistema de identidad urbana", en *Urbano*, vol. 4, núm. 4 (2001), 20-23. Disponible en <http://revistas.ubiobio.cl/index.php/RU/article/view/643FACD>
- Erviti, Claudio G. "Espacio público y turismo de masas. Modernización del área central comercial de Mar del Plata. 1950-1975", en *HUMHA*, núm. 1 (2015), 18-28. Disponible en <http://revistas.>

uns.edu.ar/humha/article/view/263

- “Las galerías comerciales y la modernización de la relación público/privado en el área central. Mar del Plata, 1950-1980”, en *I+A Investigación + Acción*, núm. 17 (2015), 33-50. Disponible en <https://revistasfaud.mdp.edu.ar/ia/article/view/17-02>
- Esperdy, Gabrielle. “The Odd-Job Alleyway of Building: Modernization, Marketing, and Architectural Practice in the 1930s”, en *Journal of Architectural Education*, vol. 58, núm. 4 (2005), 25-40. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/40480568>
- Foglia, María Elena y Eguiguren, Armando J. “Las galerías cordobesas: un ejemplo de centralidad conectiva”, en *Summa*, núm. 122 (03/1978), 43-48.
- Geist, Johann F. *Arcades: The History of a Building Type*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1989.
- Grossman, Luis J. “Sobre los shopping centers”, en *Summa*, núm. 256 (12/1988), 22-32.
- Guérin, Miguel Alberto. “Los comercios de Buenos Aires, sus orígenes y su incidencia en la urbanización”, en *Summa Colección Temática*, núm. 34-35 (04/1990), 70-77.
- Hermosilla Urrutia, Carolina. “Nuevas formas y valores del manzanero central: La red de Galerías Comerciales de Santiago de Chile, Estado y balance actual”. Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2016.
- Herrera Ojeda, Rodrigo. “Túneles llenos de tiempo, tramas llenas de historia”, en *Atenea*, núm. 506 (2012), 121-135. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5428547>
- Herrera Ojeda, Rodrigo y Ganter Solís, Rodrigo. “Las galerías comerciales en Concepción. Túneles, tramas y algo más”, en *Urbano*, vol. 14, núm. 24 (2011), 15-21. Disponible en <http://revistas.ubiobio.cl/index.php/RU/article/view/266>
- Hiernaux-Nicolas, Daniel, ed. *Los pasajes cubiertos de París y su difusión mundial: España y América Latina*. Universidad Autónoma de Querétaro/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2018.
- Kayden, Jerold S. *Privately Owned Public Space: The New York City Experience*. Nueva York: John Wiley & Sons, 2000.
- Livingston, Rodolfo. “Los arquitectos en la vidriera”, en *Summa*, núm. 122 (03/1978), 49-50.
- Ludueña, Wiley y Torres, Diana. “Del *passage* a las galerías populares”, en *ARQ* (Santiago), núm. 88 (2004), 40-51. Disponible en <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962014000300008>
- MacKeith, Margaret Anne. “History and Conservation of Shopping Arcades”. Tesis doctoral, Heriot-Watt University, 1983. Disponible en <https://era.ed.ac.uk/handle/1842/28487>
- Malecki, Juan Sebastián. “De la Córdoba de las campanas a la Córdoba de las avenidas. Transformaciones urbanas y nuevos imaginarios urbanos en Córdoba, 1947-1975”, en *CAIANA - Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, vol. 6 (2015), 81-100. Disponible en http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=196&vol=6
- Marchant, Mario. “Los caracoles comerciales chilenos regionales: de la apropiación tipológica a un sistema arquitectónico urbano nacional”, en *Revista 180*, núm. 26 (2010), 32-39. Disponible

en [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-26.\(2010\).art-144](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-26.(2010).art-144)

Mora, Rodrigo y Vizcaíno, Marcelo, eds. *Interiores urbanos. Comercio, atravesos e imaginario de las galerías del centro de Santiago*. Santiago: RIL Editores, 2016.

Pevsner, Nikolaus. *A History of Building Types*. Princeton: Princeton University Press, 1976.

Piccinato Junior, Dirceu; Souza, Helena do Nascimento de. "Quadras de passagem- um estudo da vitalidade das galerias comerciais de Passo Fundo-RS", en *Projetar*, vol. 7, núm. 2 (05/2022), 192-205. Disponible en <https://periodicos.ufrn.br/revprojetar/article/view/27544>

Rojas Vera, José y Hermosilla Urrutia, Carolina. "Galerías y pasajes del centro de Santiago de Chile: del canon republicano a la densidad múltiple (1850-2000)", en *Revista Americana de Urbanismo*, núm. 0 (2018), 211-243. Disponible en http://fadeu.uc.cl/images/noticias/2018/04.-_Abril/RADU_MARZO2018.pdf

Sandoval-Strausz, A. K. "Spaces of Commerce. A Historiographic Introduction to Certain Architectures of Capitalism", en *Winterthur Portfolio*, vol. 44, núm. 2-3 (2010), 143-158. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/10.1086/653719>

Smiley, David. *Pedestrian Modern. Shopping and American Architecture, 1925-1956*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

Spinetto, Horacio J. "Los años 50 y las galerías comerciales", en *Summa+*, núm. 62 (10-11/2003), 100-104.

Toranzo Calderón, Graciela N. "Galerías de Buenos Aires", en *Ulrico*, núm. 4 (12/2015), 38-45. Disponible en https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/ulrico_4_1.pdf

Viarengi, Carlos. "Las galerías", en *Dos Puntos*, núm. 2 (10-11/1981), 8-9.

Vizcaíno, Marcelo. "Cines santiaguinos: Aportes a un espacio público singular", en *Revista AUS*, núm. 30 (2021), 98-105. DOI:10.4206/aus.2021.n30-13

Waisman, Marina. "Galerías, hoy como ayer", en *Summa*, núm. 177 (08/1982), 78-81.

Cultura urbana

Aboy, Rosa. "Ciudad, espacio doméstico y prácticas de habitar en Buenos Aires en la década de 1950. Una mirada a los departamentos para las clases medias", en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, Debates, 2010. Disponible en <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.59215>

Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Trad. por Howard Eiland y Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

Berman, Marshall. *All That is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*. Nueva York: Penguin Books, 1988.

Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. Nueva York/Londres: Verso, 2018.

Buck-Morss, Susan. "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", en *New German Critique*, núm. 39 (1986), 99-140. Disponible en <https://www.jstor.org/>

[stable/488122](#)

- Careri, Francesco. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- Crusco, Eugenia. "Gath & Chaves y la evolución del espacio comercial tucumano en las primeras décadas del siglo XX", en *Travesía*, vol. 22, núm. 1 (2020), 27-55.
- Guy, Donna. "Producción, ventas y consumo: reflexiones sobre el papel del género en las tiendas grandes de Buenos Aires, 1883-1930", en *Descentrada*, vol. 2, núm. 1 (2018), e037. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/67584>
- Kracauer, Siegfried. "Farewell to the Linden Arcade", en *The Mass Ornament: Weimar Essays*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- Milanesio, Natalia. *Cuando los trabajadores salieron de compras*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.
- Podalsky, Laura. *Specular City: Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires*. Philadelphia: Temple University Press, 2004.
- Ravano, Gabriel H. "Ideologías urbanísticas y prácticas ciudadanas en el espacio público: el caso de la calle Florida". Tesis de maestría, FLACSO Argentina, 2016. Disponible en <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/12564>
- Sánchez Trolliet, Ana. "'Te devora la ciudad': cultura rock y cultura urbana en Buenos Aires (1965-1970)". Tesis de maestría, Universidad Torcuato Di Tella, 2014.
- Sarlo, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. Penguin Books, 2001.
- Torres, Horacio A. *El Mapa Social de Buenos Aires (1940-1990)*. Buenos Aires: Ediciones FADU, 2006.
- Zunino Singh, Dhan. "Experiencias pasajeras: prácticas y representaciones de la movilidad cotidiana en el Buenos Aires de principios de siglo XX". Ponencia, X Jornadas de Investigadores en Historia, Universidad de Mar del Plata, Mar del Plata, 19 de noviembre de 2011. Disponible en https://www.academia.edu/9584395/Experiencias_pasajeras_pr%C3%A1cticas_y_representaciones_de_la_movilidad_cotidiana_en_el_Buenos_Aires_de_principios_de_siglo_XX

Arte y muralismo

- Belej, Cecilia. "Muralismo y proyecto moderno en Argentina entre las décadas de 1930 y 1950". Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2012.
- Bertúa, Paula. "Entre el atelier y el escaparate. Las intervenciones de Raquel Forner en Harrods", en *Boletín De Arte*, núm. 16 (2016), 1-11. Disponible en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/312>
- Corsani, Patricia V. "Escaparates y vidrieras en la calle Florida", en *La ciudad revelada. Lecturas de Buenos Aires: urbanismo, estética y crítica de arte en La Nación, 1915-1925*, ed. María Inés

Saavedra. Buenos Aires: Vestales, 2004. Disponible en https://www.academia.edu/32880819/Escaparates_y_vidrieras_en_la_calle_Florida_Entre_el_mostrar_y_el_mirar_obras_de_arte_y_objetos_de_consumo_En_Saavedra_Mar%C3%ADA_In%C3%A9s_et_al_La_ciudad_revelada_Lecturas_de_Buenos_Aires_Buenos_Aires_Editorial_Vestales_2004_pp_73_96_ISBN_987_21470_1_9

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. "Seoane en el centro. Algunos itinerarios por el arte en Buenos Aires (1936-1963)", en *Buenos Aires. Escenarios de Luis Seoane*, eds. Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Miguel Anxo Seixas Seoane, 59-153. La Coruña: Fundación Luis Seoane, 2007. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/261913858_Seoane_en_el_centro_Algunos_itinerarios_por_el_arte_en_Buenos_Aires_1936-1963

Longoni, Ana. "Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años '60/'70". Tesis doctoral, Universidad de Buenos Aires, 2004. Disponible en https://repositoriosdigitales.mincyt.gob.ar/vufind/Record/Filo_7ce891dd7d35e03d43979b4bf78de412

Pedroni, Juan Cruz. "'El arte en la calle'. Vidrieras de autor y experiencia histórica de las imágenes", en *Historia Para Todos*, vol. 2, núm. 3 (2016), 90-97. Disponible en <https://revistahistoriaparatodos.wordpress.com/2016/07/06/revista-historia-para-todos-ano-2-numero-3-julio-2016-issn-2451-6333/>

Teoría

Hall, Edward T. *La dimensión oculta*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 2003.

— "Proxemics", en *Current Anthropology*, vol. 9, núm. 2-3 (1968), 83-108. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/2740724>

Latour, Bruno y Yaneva, Alben. "Give Me a Gun and I Will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture", en *Explorations in Architecture*, ed. Geiser Reto, 80-89. Basilea: Birkhäuser, 2008.

Osmond, Humphry. "Function as the Basis of Psychiatric Ward Design", en *Psychiatric Services*, vol. 8, núm. 4 (1957), 23-29.

Picon, Antoine. "Anxious Landscapes: From the Ruin to Rust" (trad. por Karen Bates), en *Grey Room*, núm. 1 (09/2000), 64-83. doi: 10.1162/152638100750173065

Sáez, Javier. "Circulación, fluidez y libertad", en *Análisis*, núm. 81 (2012), 87-115. Disponible en <http://revistas.usta.edu.co/index.php/analisis/article/viewFile/1273/1471>

Sommer, Robert. "Sociofugal Space", en *American Journal of Sociology*, 72 (6) (1967), 654-660.

(total de palabras: 49893)

Anexo 1. Datos de la construcción en la ciudad de Buenos Aires

AÑO	PERMISOS		CONSTRUCCIONES								PROPORCIONES (NUEVAS CONSTRUCCIONES)			
	TOTAL	SUPERFICIE A CUBRIR (m²)	NUEVAS (TOTAL)	SUPERFICIE			DESTINO				SUPERFICIE		%	
				TERRENO (m²)	CUBIERTA TOTAL (m²)	CUBIERTA GALERÍAS (m²)	FAMILIA	FAMILIA NEGOCIO	NEGOCIO	OTROS	CUBIERTA TOTAL / SUPERFICIE TERRENO	CUBIERTA TOTAL / TOTAL OBRAS NUEVAS	DESTINO FAMILIA	DESTINO FAMILIA NEGOCIO
1934			2903				2318	283		302				
1935			3830				3103	350		377			81,02	9,14
1936			2797				2210	280		307			79,01	10,01
1937			3330				2606	345		379			78,26	10,36
1938			3715				2880	427		408			77,52	11,49
1939			3854	1094210	1055337		3128	401		325	0,96	273,83	81,16	10,40
1940			4274				3522	454		298			82,41	10,62
1941			4136		961628		3493	386		257		232,50	84,45	9,33
1942			3752		847083		3081	331		340		225,77	82,12	8,82
1943			5283		1206284		4371	373		539		228,33	82,74	7,06
1944	21219													
1945	14798		3593	955997	1077555		2915	379		299	1,13	299,90	81,13	10,55
1946	17192		3491	1021854	1427659		2738	413		340	1,40	408,95	78,43	11,83
1947														
1948	17644	2232000	2488	694100	754500		1999	229		260	1,09	303,26	80,35	9,20
1949	17153	2145800	3602	1066800	1268200		2672	430		500	1,19	352,08	74,18	11,94
1950	17491	2039200	4257	1342200	1829100		3047	505		705	1,36	429,67	71,58	11,86
1951	13617	2115000	2543	820600	1043300		1782	300		461	1,27	410,26	70,07	11,80
1952	12313	1911100	2415	777400	946400		1765	242		408	1,22	391,88	73,08	10,02
1953	9977	1503488	1619	457221	611131		1278	155		186	1,34	377,47	78,94	9,57
1954	9833	1800047	1605	433061	480567		1258	167		180	1,11	299,42	78,38	10,40
1955	8663	2296668	1610	470329	723846		1292	148		170	1,54	449,59	80,25	9,19
1956	8018	2612983	1402	355517	635646		1097	156		149	1,79	453,39	78,25	11,13
1957	8785	3868580	1574	411411	852551		1196	205		173	2,07	541,65	75,98	13,02
1958	8732	4456278	1543	375717	858233		1110	224		209	2,28	556,21	71,94	14,52
1959	7475	3010601	1553	398017	1085427		1022	319		212	2,73	698,92	65,81	20,54
1960	7492	2126829	1162	364015	1033483		627	354		181	2,84	889,40	53,96	30,46
1961	7350	2413574	1076	385582	1238613		512	397		167	3,21	1151,13	47,58	36,90
1962	6676	2534551	1187	350268	1321824		508	401	145	61	3,77	1113,58	42,80	33,78
1963	4780	1623500	971	332600	1156500		428	336	133	74	3,48	1191,04	44,08	34,60
1964	4909	1821300	1124	433200	1518800		506	407	164	47	3,51	1351,25	45,02	36,21
1965	4825	2324500	871	298000	1130000		421	295	125	30	3,79	1297,36	48,34	33,87
1966	5442	2993100	638	280700	946900		320	206	88	24	3,37	1484,17	50,16	32,29
1967	6138	3400500	839	316800	1149500		448	278	88	25	3,63	1370,08	53,40	33,13
1968	6039	3221900	1567	500500	2259100		821	539	137	70	4,51	1441,67	52,39	34,40
1969	8032	5031200	1467	478300	2230800	30200	700	512	118	137	4,66	1520,65	47,72	34,90
1970	7785	5557200	1711	585500	2912600	10400	734	683	215	79	4,97	1702,28	42,90	39,92
1971	7053	4159000	1360	495600	2768600		500	635	176	49	5,59	2035,74	36,76	46,69
1972														
1973														
1974														
1975														
1976														
1977														
1978	4278	4721300	729											
1979	3652	1442000	450											
1980	3612	1633500	446											
1981	2924	1429500	744											
1982	3146	1015700	797											

Fuente: Elaboración propia en base a los datos de Estadística de Edificación publicados en la *Revista de Estadística de la Ciudad de Buenos Aires* (disponible en el sitio de la Biblioteca Pública Esteban Echeverría, <http://biblioteca.legislatura.gov.ar/bibliotecaDigitalDetalle.aspx?id=31>).

Anexo 2. Galerías de Buenos Aires

2.1. Plano de galerías construidas en Buenos Aires antes de 1990



- Pasaje o galería (casos detectados durante la investigación)
- Vías con dos o más galerías con accesos sobre ellas (grosor proporcional a jerarquía y cantidad de galerías)

2.2. Centro (incluyendo Microcentro, Recoleta, Retiro y Once)



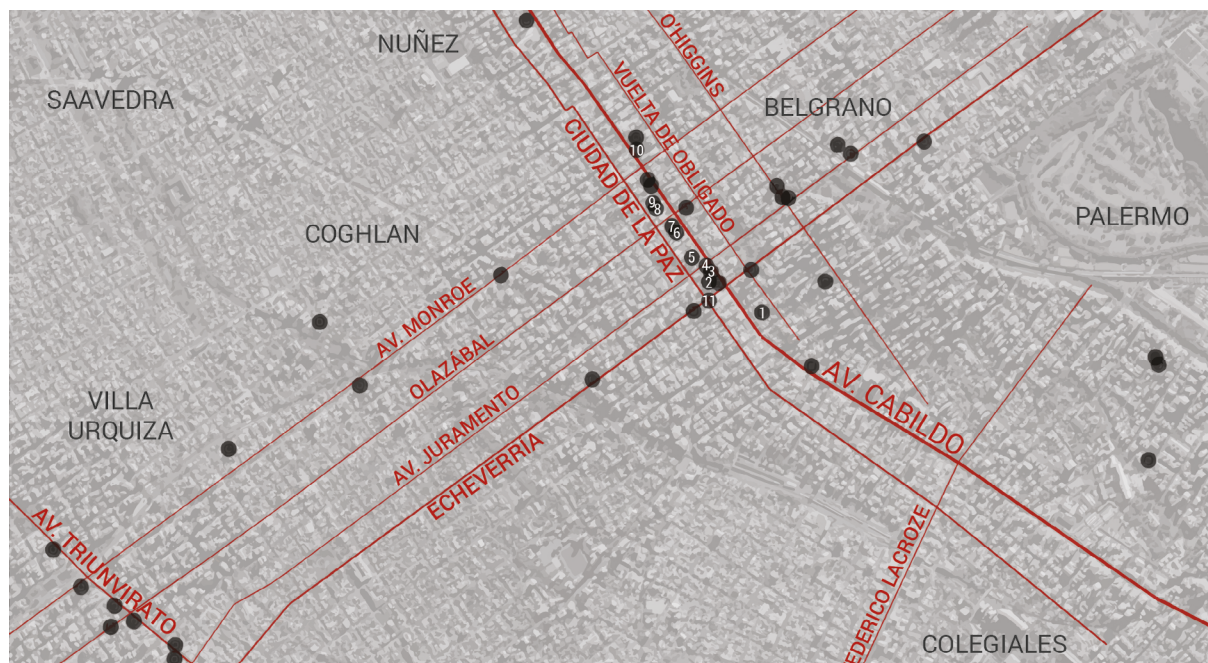
	#	NOMBRE	DIRECCIÓN	AÑO	AUTORÍA	MURALISTAS	DETALLES	PROGRAMAS SOBRE GALERÍA	PUBLICACIÓN EN REVISTAS DE ARQUITECTURA
CENTRO (FLORIDA)	1	Galería Florida1 (Palacio de las Sociedades Anónimas)	Florida 1, Av. Rivadavia 581, Av. Roque Sáenz Peña 560	1968-69	Ernesto Lopardo		• T/Y • 2+ niveles (medios niveles)	edificio en altura entre medianeras (acceso interno)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 462 (12/1969), 24-28
	2	Galería Boston	Florida 132	1958-64	Aslan y Ezcurra	Carybé, José Antonio Fernández Muro	• cul-de-sac • 2+ niveles (medios niveles)	torre exenta + basamento (acceso interno)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 344 (07/1958), 58 • <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 432 (07/1966) 42-45 • <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 158-159 (01-02/1981), 37
	3	Galería Florida	Florida 251	1936-39*	Alberto J. Olivari		• cul-de-sac • 1 nivel*	café en primer piso (acceso interno)	• <i>Revista de Arquitectura</i> , núm. 222 (1939), 190 (publicidad) • <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 120 (1939) 191 (publicidad)
	4	Galería Florida Central / Galería Florida y Lavalle	Florida 520, Lavalle 623	1960-63	Aslan y Ezcurra (remodelación)		• L en esquina • 2+ niveles (medios niveles) • remodelación	edificio en altura entre medianeras (acceso interno)	
	5	Galería Jardín	Florida 559, Tucumán 570	1970-74	Mario Roberto Álvarez y Asociados		• L • 2+ niveles, parcialmente a cielo abierto	torres exentas + basamentos (acceso interno)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 491 (1974), 34-46 • <i>Construcciones</i> , núm. 248 (07-08/1974), 154-163 • <i>Summa</i> , núm. 122 (03/1978), 24-32 • <i>Summa</i> , núm. 233-234 (01-02/1987), 66-67 • <i>Summa</i> , núm. 80-81 (09/1974), 115 • <i>Summa</i> , núm. 144 (11/1979), 37-40 • <i>Summa</i> , núm. 157 (12/1980), 49-58 • Javier Agustín Rojas, "Dos torres sobre una alfombra", en <i>PLOT</i> , núm. 11, 2013, 152-171.

	#	NOMBRE	DIRECCIÓN	AÑO	AUTORÍA	MURALISTAS	DETALLES	PROGRAMAS SOBRE GALERÍA	PUBLICACIÓN EN REVISTAS DE ARQUITECTURA
CENTRO (FLORIDA)	6	Galería de La Flor	Florida 664	1973-74	Delia Miler, Alicia Sujoy, Sergio Sujoy, Ricardo Sujoy, Juan Brugaletta		• cul-de-sac • 1 nivel + entrepiso	oficinas (acceso interno), entrepiso del café	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 491 (1974), 28-33
	7	Galería Arax	Florida 681/683, Viamonte 550/562	1957-62	Antonio Bonet Castellana, Marta Allio		• L • 2+ niveles (medios niveles)	edificio en altura entre medianeras (acceso interno) + edificio preexistente remodelado (acceso desde vereda)	
	8	Galerías Pacífico	Florida al 700, Av. Córdoba al 500, Viamonte al 500 y San Martín al 700	1945-46	Aslan y Ezcurra (remodelación 1945-46), Emilio Agrelo y Roland Le Vacher (tienda Bon Marché original, 1888-94)	Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni, Demetrio Urruchúa y Manuel Colmeiro	• cruz • 1 nivel • remodelación	niveles preexistentes destinados a oficinas tras remodelación (acceso mixto)	• <i>Revista de Arquitectura</i> , núm. 325 (01/1948), 13-32 • <i>El Arquitecto Constructor</i> , núm. 658 (12/1946), 441-443 • <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 158-159 (01-02/1981)
	9	Galería del Caminante	Florida 838	1974-76	Delia Miler, Alicia Sujoy, Sergio Sujoy, Ricardo Sujoy, Juan Brugaletta		• cul-de-sac • 1 nivel + entrepiso	no (solo entrepiso del café)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 501 (1977), 42-45 • <i>Summa</i> , núm. 122 (03/1978), 40-42
	10	Galería del Sol	Florida 860, Paraguay 640	1972-78	Nicolás Pantoff y Fernando Fracchia		• L • 2+ niveles	torre exenta + basamento (acceso desde vereda)	• <i>Summa</i> , núm. 122 (03/1978), 33-37
	11	Galería Florida	Florida 890, Paraguay 610	1964	Eugenio Bonta y Carlos Súcari		• L en esquina • 2+ niveles	torre exenta + basamento (acceso desde vereda)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 427 (08/1965), 46-47 • <i>Construcciones</i> , núm. 195 (03-04/1965), 117-120
	12	Galería del Este + Galería Embassy (Center) + Calle de las Artes	Florida 944 (del Este), Marcelo T. de Alvear 626 (Embassy), Maipú 971 (Calle de las Artes)	1963-65*	De La María Prins y Olivera (tramo Embassy), Clorindo Testa* (tramo Calle de las Artes)	Gyula Kosice, Juan Antonio Vázquez	• T/Y • 2+ niveles (medios niveles)	edificios en altura entre medianeras (acceso mixto)	• Ernesto B. Rodríguez, "Arte decorativo: Como en la época de los grandes estilos", en <i>Boletín SCA</i> , núm. 61 (06/1967), 33-36
	13	Galerías Larreta / Plaza San Martín	Florida 971, San Martín 954	1957	Aslan y Ezcurra + Pablo R. Gorostiaga (ing.)	Luis Seoane, Leopoldo Torres Agüero	• recta • 2+ niveles (medios niveles)	edificio en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	
CENTRO (AV. CORDOBA)	14	Galería de las Catalinas	Av. Córdoba 466, San Martín 775	1977-80*			• L en esquina • 2+ niveles • parcialmente a cielo abierto	torre exenta (acceso desde vereda)	
	15	(Casa de rentas Córdoba 645)	Av. Córdoba 645	1945*	Armando d'Ans	Carlos de la Cárcova, Bernard Bouts	• cul-de-sac • 1 nivel + entrepiso	edificio en altura entre medianeras (acceso interno)	• <i>Revista de Arquitectura</i> , núm. 321 (07/1947), 328-332
CENTRO (ESMERALDA)	16	Galería del Centro	Esmeralda 561/565, Tucumán 764	1958-60	Max Mazar Barnett, Rosa S. de Schon, Enrique Schon	Luis Seoane y Fernando Arranz, Juan Carlos Castagnino, Luis Falcini*, Libero Badii*	• L • 2+ niveles	torres exentas + basamento (acceso desde vereda)	
	17	Galería Esmeralda	Esmeralda 1075/1077	1956-59	Lázaro Goldstein	Luis Seoane	• cul-de-sac • 1 nivel	edificio en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	
CENTRO (AV. CORRIENTES)	18	Galería Corrientes Angosta / Gran Galería Centro Corrientes	Av. Corrientes 753, Lavalle 750	1969-73	Mario Roberto Álvarez y Asociados, Roberto M.F. Migliaro (ing.)		• recta • 2+ niveles	torres exentas + basamento, acceso mixto	
	19	Galería Portaña	Av. Corrientes 848	1958	Aslan y Ezcurra		• cul-de-sac • 1 nivel	edificio en altura entre medianeras, acceso desde vereda	
	20	Galería del Obelisco	Av. Corrientes 1145, Av. Roque Sáenz Peña 1150/1160	1956-57	Adolfo T. Moret (tramo Roque Sáenz Peña)	Juan Carlos Castagnino, Juan Batlle Planas	• recta • 2+ niveles	edificios en altura entre medianeras, acceso mixto	
	21	Galería Apolo	Av. Corrientes 1382	1966*		Alberto y Jorge Cedrón	• cul-de-sac • 1 nivel + entrepiso	edificio en altura entre medianeras y teatro (acceso mixto)	
	22	Paseo La Plaza / Paseo del Carmen	Av. Corrientes 1660, Sarmiento y Montevideo	1983	Del Valle y Asociados		• L o T irregular • 2+ niveles • a cielo abierto	no	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 522 (07-08/1985), 8-13

	#	NOMBRE	DIRECCIÓN	AÑO	AUTORÍA	MURALISTAS	DETALLES	PROGRAMAS SOBRE GALERÍA	PUBLICACIÓN EN REVISTAS DE ARQUITECTURA
CENTRO (FLORIDA)	23	Galería Cerrito / Galería La República	Cerrito 264/276, Sarmiento 1124	1958-63	Abraham Cherszek Borensztein, Marcos Gicovate (ings.), Jorge Hojman	Luis Seoane	• L • 1 nivel + entrepiso	edificios en altura entre medianeras (accesos desde vereda)	
	24	Galería Shopping Center	Sarmiento 1206, Libertad 282	1979-80	Carlos del Franco		• L en esquina • 2+ niveles • parcialmente a cielo abierto	edificios entre medianeras con basamento (accesos mixtos)	
ONCE (AV. CORRIENTES)	25	Galería Corrientes Center / Galería Malena	Av. Corrientes 2164	1969-72	Dyzenchauz*	Luis Seoane	• cul-de-sac • 1 nivel	torre exenta (acceso desde vereda)	
	26	Galería Internacional	Av. Corrientes 2322	1959			• cul-de-sac • 2+ niveles	edificio en altura entre medianeras (acceso interno)	
	27	Paseo Imperial	Av. Corrientes 2510	1974-79	Juan Carlos López y Asociados		• cul-de-sac • 1 nivel • a cielo abierto	niveles de oficina (acceso interno)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 522 (07-08/1985), 20-23 • <i>A/mbiente</i> , núm. 43 (1984), s/n
	28	Galería del Siglo	Av. Corrientes 2564/2574	1974-77	Delia Miler, Alicia Sujoy, Sergio Sujoy, Ricardo Sujoy, Juan Brugaletta		• cul-de-sac • 1 nivel + entrepiso	no (solo entrepiso del café)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 501 (1977), 46-48
ONCE (OTRAS)	29	Pasaje Vía Valeria	Paso 266, Castelli 265	1976-77	Juan Carlos López y Asociados		• recta • 1 nivel • a cielo abierto	no (originalmente locales en dúplex)	
RECOLETA (AV. SANTA FE)	30	Galería Guido Spano	Av. Santa Fe 2653	1961	Alejandro Virasoro		• cul-de-sac • 2+ niveles (medios niveles) • lote en L	no (pero supermercado al fondo)	
	31	Galería Americana	Av. Santa Fe 2450, Av. Pueyrredón 1361	1961-62*		Luis Seoane	• L • 2+ niveles (medios niveles) • remodelación edificio preexistente (Santa Fe)	edificios en altura entre medianeras (accesos desde vereda)	
	32	Galería Bond Street	Av. Santa Fe 1670, Rodríguez Peña 1051	1960-63	Aslan y Ezcurra	Eduardo Joselevich y Fanny Fingerann*	• L • 2+ niveles (medios niveles)	edificios en altura entre medianeras (accesos mixtos)	
	33	Galerías Santa Fe	Av. Santa Fe 1654/1660, Marcelo T. de Alvear 1649/1651	1953-54	Aslan y Ezcurra, Pablo G. Gorostiaga (estructura)	Juan Batlle Planas, Noemí Gerstein, Leopoldo Presas, Leopoldo Torres Agüero, Raúl Soldi, Gertrudis Chale, Luis Seoane	• recta • 1 nivel	edificio en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	• <i>Construcciones</i> , núm. 117-118 (02/1955), 309-313 • <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 158-159 (01-02/1981), 37 • Horacio J. Spinetto, "Los años 50 y las galerías comerciales", en <i>Summa+</i> , núm. 62 (10-11/2003), 100-104
	34	Paseo Santa Fe	Av. Santa Fe 1653	1980-81	Juan Carlos López y Asociados		• cul-de-sac • 1 nivel • a cielo abierto	solo restaurant en primer piso	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 522 (07-08/1985), 24-27 • <i>A/mbiente</i> , núm. 43 (1984), s/n
	35	Galería Da Vinci	Av. Santa Fe 1630	1969	Carlos Fosat y Eduardo Naón + Sergio Sujoy (ing.)		• cul-de-sac • 1 nivel + entrepiso • remodelación	no	• <i>Summa</i> , núm. 25 (05/1970), 18-19
	36	Galería Vía Bianca	Av. Santa Fe 1544	1972*			• cul-de-sac • 1 nivel	edificio en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	
	37	Galería 5ta Avenida	Av. Santa Fe 1270, Talcahuano 1071	1960-65*			• L • 2+ niveles (medios niveles)	edificio en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	
	38	(Torre Brunetta / Olivetti)	Av. Santa Fe, Suipacha y Sargento Cabral	1961-65	Nicolás Pantoff y Fernando Fracchia	Gianni Beppe Bocchi, Martín Vergara	• L (3 caras libres) • 2+ niveles	torre exenta (acceso interno)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 427 (08/1965), 44-45 • <i>Summa</i> , núm. 6-7 (12/1966), 53-58
RECOLETA (OTRAS)	39	Pour La Galerie	Talcahuano 970, Marcelo T. de Alvear 1302	1978-81	Julio César Silva		• L en esquina • 1 nivel	torres exentas (accesos desde vereda)	• <i>Summa</i> , núm. 161, (04/1981), 43-46
	40	Galería Las Victorias	Libertad 948/956, Marcelo T. de Alvear 1260	1956	Aslan y Ezcurra	Luis Seoane, Nora Aslan	• L • 1 nivel	edificios en altura entre medianeras (accesos desde veredas)	

	#	NOMBRE	DIRECCIÓN	AÑO	AUTORÍA	MURALISTAS	DETALLES	PROGRAMAS SOBRE GALERÍA	PUBLICACIÓN EN REVISTAS DE ARQUITECTURA
RECOLETA (OTRAS)	41	Galería Tycoon	Av. Callao 1171	1974	Estudio Bonta + Dunayevich (ing.) + constructora Sirota		• cul-de-sac • 1 nivel*	edificio en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	
	42	Galería Alvear	Av. Alvear 1759/1779	1954-57	Arturo J. Dubourg + Héctor Morino	Raúl Monsegur	• cul-de-sac • 1 nivel	edificio en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	
	43	Galería Promenade Alvear	Av. Alvear 1883, Posadas 1562/1566	1960-67*	Abulafia Alderoqui		• recta • 1 nivel	edificio en altura entre medianeras destinado a hotel (acceso desde vereda)	

2.3. Belgrano



	#	NOMBRE	DIRECCIÓN	AÑO	AUTORÍA	MURALISTAS	DETALLES	PROGRAMAS SOBRE GALERÍA	PUBLICACIÓN EN REVISTAS DE ARQUITECTURA
BELGRANO (AV. CABILDO)	1	Galería General Belgrano	Av. Cabildo 1849, Vuelta de Obligado 1834 y 1850	1951	Aslan y Ezcurra	Leopoldo Torres Agüero, Carybé	• recta • 1 nivel + entrepiso	no	• Horacio J. Spinetto, "Los años 50 y las galerías comerciales", en <i>Summa</i> , núm. 62 (10-11/2003), 100-104
	2	Galería Boulevard Los Andes	Av. Cabildo 2040, Ciudad de La Paz 2041	1971-72*	Ernesto Dieckmann Bustillo y Gerónimo "Bebe" Poch		• recta • 2+ niveles (medios niveles)	edificio en altura entre medianeras y torre exenta (accesos mixtos)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 486 (1973), 42-45
	3	Galería del Paso	Av. Cabildo 2070	1970-71*	Delia Sujoy, Delia Miler, Clara Stein y Sergio Sujoy	Carmelo Carrá	• cul-de-sac • 1 nivel + entrepiso • remodelación	no (solo entrepiso de café)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 480 (12/1972), 30-31
	4	Galería Churba / Galería Juramento	Av. Cabildo 2100, Av. Juramento 2400	1961-62	Estudio ADLMP (Rafael Amaya, Miguel Devoto, Alberto Lanusse, Eduardo Martín, Augusto Pieres)	Cedron, Churba	• L en esquina • 2+ niveles (medios niveles)	edificio en altura entre medianeras (acceso interno)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 437 (01/1967), 30-32
	5	Galería Recamier	Av. Cabildo 2136, Ciudad de La Paz 2137	1965-67		desconocido, J. Arcuri	• recta • 2+ niveles	edificio en altura entre medianeras y torre exenta (accesos desde vereda)	
	6	Galería Las Vegas	Av. Cabildo 2230, Ciudad de La Paz 2239	1968	Aslan y Ezcurra + Abulafia Alderoqui		• recta • 2+ niveles (medios niveles)	edificio en altura entre medianeras y torre exenta (accesos mixtos)	
	7	Galería Río de La Plata	Av. Cabildo 2272, Ciudad de La Paz 2279	1958-61	Aslan y Ezcurra + Abulafia Alderoqui	Juan Batlle Planas	• recta • 2+ niveles (medios niveles)	torre exenta (acceso desde vereda)	
	8	Galería Marga	Av. Cabildo 2350, Ciudad de La Paz 2351	1971-72*	Abulafia Alderoqui		• recta • 1 nivel	no	
	9	Galería Río de Janeiro	Av. Cabildo 2370, Ciudad de La Paz 2371	1964-66	Aslan y Ezcurra + Abulafia Alderoqui + ing. Rodolfo P. Bramante		• recta • 2+ niveles (medios niveles)	no	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 460 (08/1969), 52-54
	10	(Cabildo 2553)	Av. Cabildo 2553	1978-81	Ades-Borghini-Grin-Otaola-Otaola		• cul-de-sac • 2+ niveles (medios niveles)	edificio en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	• <i>Summa</i> , núm. 189 (07/1983), 42
BELGRANO (OTRAS)	11	Galería de La Paz	Ciudad de La Paz 1995, Echeverría 2498	1969-70	Humberto y Arturo Tenaglia	Susana Fedrano y Rubén Manzo	• cul-de-sac en esquina • 2+ niveles (medios niveles)	edificio en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 480 (12/1972), 32-33

2.4. Flores, Caballito, Almagro, Boedo



	#	NOMBRE	DIRECCIÓN	AÑO	AUTORÍA	MURALISTAS	DETALLES	PROGRAMAS SOBRE GALERÍA	PUBLICACIÓN EN REVISTAS DE ARQUITECTURA
FLORES (AV. RIVADAVIA)	1	Galería Dufau	Av. Rivadavia 7055/7079, Yermal 2540	1957-63*		Aristides Fumagalli	• recta • 1 nivel	edificios en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	
	2	Galería San José de Flores	Av. Rivadavia 6836/6840, Membrillar 41, Ramón L. Falcón 2351	1955-56, extensión en 1962-65	Fernando J. Barbot S.A., Abulafia Alderoqui	Lino Enea Spilimbergo, Juan Carlos Castagnino, Enrique Policastro, Demetrio Urruchúa	• T • 2+ niveles (medios niveles)	edificios en altura entre medianeras (accesos desde vereda)	• Horacio J. Spinetto, "Los años 50 y las galerías comerciales", en <i>Summa+</i> , núm. 62 (10-11/2003), 100-104
	3	Galería Le Boulevard	Av. Rivadavia 6743, Caracas 65, Yermal 2244	1961-67*	Mauricio Rantz y Rodolfo Cortegoso	Jorge Enrique Brito	• T • 2+ niveles (medios niveles)	edificios en altura entre medianeras (accesos desde vereda)	
CABALLITO (AV. RIVADAVIA)	4	Conjunto Acoyte	Av. Acoyte y Yermal	1969	Manteola, Petchersky, Sanchez Gómez, Santos, Solsona y Viñoly		• L en conjunto habitacional • 1 nivel	conjunto de viviendas conformado por torres (accesos desde vereda)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 469 (02/1971), 14-19 • <i>Construcciones</i> , núm. 224 (1970), 137-139
	5	Galería Acoyte	Av. Rivadavia 4995, Av. Acoyte 9	1978-82	Fernando J. Barbot S.A.		• L en esquina • 1 nivel	torre exenta (acceso mixto)	• <i>A/mbiente</i> , núm. 43 (1984), s/n
	6	Galería París	Av. Rivadavia 4975, Ambrosetti 80, Acoyte 85	1957-60	Fernando J. Barbot S.A.	Juan Carlos Castagnino, Antonio Berni	• T • 1 nivel	edificios en altura entre medianeras (accesos desde vereda)	• <i>A/mbiente</i> , núm. 43 (1984), s/n • Horacio J. Spinetto, "Los años 50 y las galerías comerciales", en <i>Summa+</i> , núm. 62 (10-11/2003), 100-104
	7	Galería Rivadavia	Av. Rivadavia 4963/4965	1956	Fidias Calabria y Miguel Lejneff	Anatolio Sokoloff	• cul-de-sac • 1 nivel	edificio en altura entre medianeras (acceso desde vereda)	
BOEDO	8	Galería Boedo	Av. Boedo 969, Av. San Juan 3625	1962-65*	Abulafia Alderoqui*	Eduardo Joselevich y Fanny Fingerhann	• L • 2+ niveles (medios niveles)	no	

2.5. Galerías mencionadas (otras)



	#	NOMBRE	DIRECCIÓN	AÑO	AUTORÍA	MURALISTAS	DETALLES (TIPO EN PLANTA, NIVELES)	PROGRAMAS SOBRE GALERÍA	PUBLICACIÓN EN REVISTAS DE ARQUITECTURA
LINIERS	1	Galería Liniers	Av. Rivadavia 11450	1956			• cul-de-sac • 1 nivel	no	
	2	Galería Crédito Liniers	Av. Rivadavia 11428, Falcón 7025, Carhué 47	1965-69	E.J. Sarrailh, Odilia E. Suárez, Francisco García Vázquez, José Vitale, Ricardo Frigerio + ing. Rodolfo P. Bramante		• T • 2+ niveles (medios niveles)	niveles de oficina (acceso desde vereda)	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 460 (08/1969), 48-51
VILLA RIACHUELO	3	Galería Chilavert	Chilavert 6714, Montiel 5101	1982*			• L en esquina • 2+ niveles (medios niveles)	no	
SAN TELMO	4	Pasaje de la Defensa	Defensa 1179	1983	Servente, Alemán y Firpo (remodelación)		• cul-de-sac • 2+ niveles • a cielo abierto • remodelación de vivienda de 1876	no	• <i>Nuestra Arquitectura</i> , núm. 518 (1983), 53-55

● Casa de renta
Córdoba 645

