



Universidad Blas Pascal

Publicaciones de la UBP

Serie Materiales de Investigación



Mario Roberto Álvarez

Tenacidad y determinación por una
arquitectura intemporal.

Arq. Juan de Dios López Pappaterra
Carrera de Arquitectura

Dirección Investigación: Arq. Miriam Almandoz

Mario Roberto Álvarez
Tenacidad y determinación por una
arquitectura intemporal.

Arq. Juan de Dios López Pappaterra
Carrera de Arquitectura

Dirección Investigación: Arq. Miriam Almandoz

Mario Roberto Álvarez

Tenacidad y determinación por una arquitectura intemporal.

Por Arq. Juan de Dios López Pappaterra. *Carrera de Arquitectura*

Dirección Investigación: Arq. Miriam Almandoz

INDICE

Introducción	4
Preguntas de la investigación	4
Problema	4
Objetivos	5
Justificación y Viabilidad	5
Marco teórico	6
Movimiento Moderno y Racionalismo	6
La arquitectura moderna en la Argentina	6
Proceso de diseño	7
Pautas para el análisis de la obra	7
Hipótesis	8
Diseño de la Investigación	12
Métodos y Técnicas	12
Desarrollo	13
Movimiento Moderno y Racionalismo	13
- Conclusiones	18
Arquitectura moderna en la argentina	19
- Conclusiones	22
Proceso de Diseño	23
- Componentes del proceso de diseño	23
- Etapas características del proceso de diseño	24
- Los procesos creativos y su relación con la personalidad	24
- Mies van der Rohe: su proceso de diseño	24
- Conclusiones	26
Mario Roberto Álvarez	27
- Personalidad y Formación	27
- Conclusiones	29
- El Estudio: el trabajo como premisa	33
- Conclusiones	34
Sus obras: Análisis	35
- Década 40': Edificio San José 1121	36
- Década 50': Teatro Municipal Gral San Martín	41
- Década 60': Edificio Panedile I	49
- Década 70': Edificio SOMISA	55
- Década 80': Edificio IBM Argentina S.A.	66
- Década 90': Edificio Av. Libertador 4444	73
Conclusiones	79
Bibliografía	81

Apartados	83
- Carta de Helio Piñon a Mario Roberto Álvarez, año 2003	84
- Sistema de análisis, estudios funcionales organizativos, y metodología empleada para la planificación y el diseño modular de edificios. Mario Roberto Álvarez, Alfredo Gentile, arqs	85
- Discurso del Arquitecto Mario Roberto Álvarez en la Décima Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, 21 de septiembre de 2005	89
- Mario Roberto Álvarez: un maestro de 90 años - La Nación	91
- Mario Roberto Álvarez – Clarín	93
- Evolución de la arquitectura contemporánea: sus relaciones con el empleo racional de los materiales. DE ROBINA ROTHOT, Ricardo	96
- Arquitectura latinoamericana 1930 – 1970. BULLRICH, Francisco	103
- Latin american architecture since 1945. HITCHCOCK, Henry-Russell;	110
- Fichas bibliográficas	116

En esta investigación se utilizaron imágenes extraídas de sitios de acceso público y otras fuentes, además de imágenes propias. Se ha procurado obtener los permisos de utilización de las mismas. En caso de omisiones de autoría, se ruega notificar para realizar las rectificaciones y reconocimientos correspondientes en próximas ediciones.

INTRODUCCIÓN

Introducción al problema a investigar

Emprender una investigación sobre la arquitectura moderna en la Argentina, requiere necesariamente reconocer a Mario Roberto Álvarez como uno de sus referentes más importantes. Estricto, riguroso y ordenado al igual que su obra, Álvarez a través de sus setenta años de trayectoria ha demostrado una expresión moderada y sobria, con una intemporalidad acorde al proyecto moderno.

El modernismo en la Argentina tiene varios referentes a lo largo de la historia, muchos de los cuales han sido analizados y estudiados en universidades nacionales y extranjeras. En este contexto, el caso de Mario Roberto Álvarez es paradigmático ya que todos los historiadores de arquitectura lo reconocen como uno de los pilares fundacionales. Pero su estudio ha sido relegado a una simple revisión formal y tecnológica de su obra, pasando por alto la importancia del arquitecto como formador de pensamiento en el quehacer arquitectónico.

Esta investigación pretende explorar, sobre la base de un marco histórico-conceptual, el pensamiento proyectual y proceso de diseño de Álvarez, trabajo que nos permitirá entender de una manera diferente su obra y su personalidad.

Además esta investigación pretende realizar un documento que sirva de referencia en el análisis de otro arquitecto o nuestra propia forma de trabajo en la disciplina.

Otro punto importante a desarrollar es la metodología de trabajo. En esta investigación, el marco teórico se sustenta sobre el principio de análisis de variables, en un planteo metodológico de sujeto-objeto-cultura. Estos fundamentos nos ayudan a entender en su totalidad a Mario Roberto Álvarez y su producción arquitectónica.

Preguntas de la investigación

En base a lo antes expuesto, nos podemos plantear una serie de preguntas que nos servirán de guía durante el desarrollo de la investigación:

- ¿Por qué se producen diferencias en la llegada del movimiento moderno en América Latina y en especial, en Argentina?

- ¿Cuál fue y cómo se hace notar la influencia de los maestros del movimiento moderno en la obra de Mario Roberto Álvarez?
- ¿Qué características de su formación definieron su desarrollo como arquitecto?
- ¿Cuáles se pueden decir que son los constantes y las variables que se dan en el proceso proyectual de M. R. Álvarez?
- ¿Qué hizo que sea un arquitecto intemporal a lo largo de sus 70 años de trayectoria?
- ¿Qué nuevo aporte realizó al pensamiento del movimiento moderno en la arquitectura Argentina?
- ¿Por qué se puede decir que hizo y sigue haciendo ciudad? ¿Cuál fue la importancia de su obra a nivel urbano?
- El proyecto moderno proponía como lenguaje un “estilo internacional” e impersonal, pero se podría decir que la obra de M. R. Álvarez ¿es personal? ¿Qué elementos nos hacen reconocer una obra como suya?

Planteo del problema

Por lo esbozado en esta introducción y de acuerdo a las preguntas explicitadas anteriormente, se planteó el problema de determinar cuales son las causas o motivos por los que Mario Roberto Álvarez mantuvo durante sus setenta años de trayectoria el mismo pensamiento y actitud frente al quehacer arquitectónico. Este problema surge del análisis de distintos reportajes y trabajos de investigación, donde se destacan las características de su obra y su perfil profesional, pero no se relacionan estas variables entre sí. El problema en esta investigación se basa en encontrar esas variables, e interrelacionarlas mediante un planteo de Sujeto-Objeto-Cultura, donde la producción arquitectónica es entendida mediante el valor personal y el bagaje cultural en la que se encuentra.

Acotando un poco más el problema y encarando esta idea de conocer el modo de proceder y el pensamiento arquitectónico de Mario Roberto Álvarez, la búsqueda comienza por un análisis

pormenorizado de la obra realizada para así poder conocer la actitud del arquitecto frente al problema proyectual y su relación con el contexto socio-cultural en el que se desarrolla (lo que K. Popper denomina el tercer universo – La Cultura).

trabajo de análisis en profundidad. Para realizar este trabajo, también viajaremos a Buenos Aires para visitar las obras y poder entrevistarnos con el arquitecto. Por otro lado, puedo decir que cuento con los recursos económicos y tecnológicos para encarar esta investigación, ya que dichos requerimientos no tienen gran complejidad.

Objetivos de la investigación

Los objetivos de esta investigación son:

- Difundir la arquitectura de Mario Roberto Álvarez desde un nuevo enfoque; buscando entender el proceso mental y proyectual que realiza en cada una de sus obras.

- Crear un documento monográfico que sirva tanto de base de conocimiento y de comprensión de M. R. Álvarez y su obra, como fuente para encarar el estudio y análisis de otros arquitectos.

- Repensar la relación entre los grandes arquitectos del Movimiento Moderno y Mario Roberto Álvarez, como referente de la arquitectura local, basándome en la manera de entender y hacer arquitectura.

Justificación y Viabilidad

El propósito de este trabajo, como se pudo vislumbrar a través de los objetivos de la investigación, es dar un nuevo enfoque al estudio del arquitecto M. R. Álvarez y su obra. Este enfoque, que fue vagamente desarrollado en trabajos anteriores, permitirá entender de una manera global, el pensamiento y el modo de hacer arquitectura propuesto por Álvarez. Además, permitirá difundir la arquitectura local, en momentos donde la globalización inunda de información sin fronteras pero con poca profundidad de análisis. A través de este trabajo, lo que se busca es ampliar el espectro de conocimiento para poder entender una realidad cada día más compleja. También tiene una importancia a nivel metodológico, porque permite encarar el estudio de otros arquitectos ya no desde un análisis superficial y descriptivo, sino desde un punto de vista donde se vinculan distintas variables entre la obra y su creador.

En cuanto a la viabilidad, se podría decir que el estudio y desarrollo de este trabajo requiere una duración de un año, ya que el planteo propone un

MARCO TEÓRICO

En este trabajo de investigación se busca establecer las relaciones existentes entre la arquitectura del Arquitecto Mario Roberto Álvarez, a lo largo de sus 70 años de trayectoria, y la arquitectura del Movimiento Moderno.

Para la realización de este análisis se han tenido en cuenta consideraciones teóricas referidas a los siguientes temas: el Movimiento Moderno y el Racionalismo, la Arquitectura Moderna en la Argentina y el estudio de los Procesos de Diseño. Es por esta razón que a través de este marco teórico definiremos los siguientes conceptos.

Movimiento moderno

La arquitectura que se desarrolló a lo largo del Movimiento Moderno, durante la primera mitad del siglo XX, expresa una cultura moderna caracterizada por grandes cambios en todos los órdenes de la vida. Estas transformaciones influenciaron de manera determinante no solo la arquitectura, sino también el arte, la ciencia y las formas de pensar de nuestro siglo.

Las tendencias surgidas en este periodo se caracterizaron por una ruptura con el pasado, buscando así nuevos lenguajes, nuevas formas, en definitiva, nuevas maneras de pensar.

Aunque los orígenes de este movimiento pueden buscarse ya a finales del siglo XIX con figuras como Peter Behrens, Bruno Taut y Adolf Loos, sus mejores exponentes se encuentran a partir de la década del '20 con arquitectos como Walter Gropius, Mies van der Rohe, y Le Corbusier.

Pero dentro de este Movimiento no hay una sola corriente, ya que existen distintos tipos de búsquedas basadas en su óptica de pensamiento: de carácter universal, donde lo que primaba era una lógica universal, racional, y donde encontramos al Racionalismo como la más destacada; y de carácter particular, con exponentes como Aalto o Frank Lloyd Wright, donde las búsquedas se basaban en aspectos regionales, subjetivos y particulares de la arquitectura y de sus condicionantes.

Constantes de la arquitectura moderna:

- Valorización de los elementos de la geometría
- Continuidad espacial
- Interrelación entre el exterior y el interior
- Dinamización espacial

- Subordinación de las partes al todo
- Visión geométrica del espacio
- Polarización de los elementos
- Potenciación de la altura

Racionalismo

El Racionalismo, como corriente de pensamiento nace luego de las primeras ideas del iluminismo filosófico, donde se planteaba que la Razón es la única manera de dar solución a todos los problemas que plantea la realidad.

Los cambios que se sucedieron durante la última mitad del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, hicieron que esta corriente Racionalista se difundiera y ponga en práctica.

A pesar de no ser un estilo de vanguardia, el racionalismo se vio influenciado por las vanguardias artísticas. La primera influencia sobre la arquitectura fue la del alejamiento de la naturaleza. Como en las artes figuradas (va del impresionismo al arte abstracto), se llega a una configuración sin adornos, desnuda, artificial y asimétrica (signo más evidente del paso del protorracionalismo al racionalismo). Esta pérdida de la simetría fue causada por el cubismo y el movimiento neoplástico, inspiradores de la cuarta dimensión y del equilibrio dinámico, factores antinaturales y presentables a una conformación arquitectónica apoyada en razones funcionales.

La segunda influencia de la vanguardia sobre el racionalismo la constituye una renovada concepción espacial, marcada por el abstractismo geométrico.

Otro aspecto de incidencia de la vanguardia sobre el racionalismo es la ruptura con el pasado. En el cubismo y en el expresionismo se lleva a cabo mediante figuras y elementos tomados de culturas exóticas y remotas. La arquitectura racionalista es más radical en el tema: destaca un solo componente de la arquitectura tradicional, la función. Ahora la función se pone en manifiesto y se trata de obtener la imagen a partir de ella. Los nuevos modelos de la arquitectura, en vez de ser históricos o naturales, son tecnológicos.

Modernidad en la Argentina

El Movimiento Moderno en la Argentina, a partir de la década del treinta, tiene un desarrollo en paralelo a la corriente que se desarrolló a nivel internacional,

pero con particularidades propias de la región. Las influencias internacionales provenían, por un lado, de las publicaciones y revistas europeas, que difundían este movimiento arquitectónico denominado Internacional Style, y por otro, a través de los viajes que realizaban los jóvenes arquitectos argentinos y su contacto con las grandes figuras del Movimiento Moderno.

Las características culturales, las influencias artísticas locales, la situación socio-política que se daba en la Argentina en la década del 30, junto con las condiciones naturales y climáticas propias de la región, le dieron a la arquitectura moderna argentina una impronta particular y característica, que desarrollaremos a lo largo de la investigación.

Proceso de diseño

Los procesos de diseño, entendidos como un desarrollo complejo y vital del conocimiento, son una secuencia de etapas creativas que tienen como finalidad proyectar y diseñar un objeto, y en el caso de la arquitectura, la obra propiamente dicha.

La complejidad del mismo está dada por la interrelación de tres factores, o “mundos”, según describe Karl R. Popper en su ensayo “La búsqueda sin término. Una autobiografía intelectual” (1985), claramente definidos: la obra, su autor y el mundo cultural que lo rodea. En el caso particular de la obra arquitectónica, esto es aún más evidente ya que además del objeto y el diseñador, el mundo cultural condiciona todo el proceso con factores como el medio físico donde se asienta, el ámbito socio-político y cultural donde se desarrolla, y el periodo temporal en el que está inscripto.

Pautas para el análisis de las obras de Arquitectura

Para poder analizar una obra de arquitectura se deben tomar en cuenta distintos aspectos que ayudan a entender de una manera global el objeto arquitectónico. En este caso particular el análisis se centra en la obra del Arq. Álvarez y su relación con el Movimiento Moderno, por lo cual los aspectos elegidos nos permiten reconocer los cambios y las variantes tanto en las premisas como en los principios fundamentales de este movimiento. Los aspectos elegidos para analizar en la obra son: el Lenguaje, el Espacio y la Función, estudiados y analizados desde la óptica de la Tecnología.

El marco teórico nos permite encuadrar una serie de conceptos e ideas que nos ayudaran a analizar y comprender la obra de Mario Roberto Álvarez, así como la manera en que se manifiesta el movimiento moderno y el racionalismo en la misma.

Otro concepto fundamental para encarar el estudio de M. R. Álvarez, es la influencia del Movimiento Moderna en la Argentina, país donde se forma y realiza su obra.

Las pautas de análisis, circunscriben aún más los elementos que tomaremos en cuenta para realizar el trabajo, y así comprender desde el espacio, el lenguaje, la funcionalidad y la tecnología, el proceso de diseño del arquitecto.

HIPÓTESIS DE TRABAJO

A lo largo del trabajo de investigación y con el apoyo de la revisión bibliográfica realizada, surgieron una serie de hipótesis que intentaremos verificar al finalizar este estudio.

De acuerdo a lo expuesto por Leandro Kopiloff, en lo referido a la arquitectura racionalista y la arquitectura que lleva a cabo el estudio, -“La Arquitectura Racional es lo clásico, lo verdadero... es lo BUENO”-, y por las propias afirmaciones de Mario Roberto Álvarez -“Soy un arquitecto racional”-, podemos plantear las siguientes hipótesis:

- La arquitectura de Mario Roberto Álvarez es una reelaboración de la arquitectura del Movimiento Moderno.

- Esta reelaboración se da a partir de un estudio y evolución constante, que se evidencian a lo largo de sus 70 años de trayectoria.

EL DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

- Espacio

El espacio donde se desarrolla la investigación esta ubicado en la ciudad de Córdoba, pero gran parte de la misma se realizara en Buenos Aires, y específicamente en Capital Federal, donde se encuentran todas las obras analizadas.

- Tiempo

En cuanto al planteo del tiempo en el que se desarrolla la investigación podemos decir que realizamos una observación diacrónica, es decir, a través de diversos tiempos.

Esta elección se realizo para corroborar la hipótesis de la investigación, que hacia referencia a la “constante evolución” en el trabajo y obras del estudio Mario Roberto Álvarez y Asociados. Es por esto que la observación diacrónica establece como período de análisis, desde las primeras obras del estudio en 1937 hasta la actualidad. A través de la elección de este período, lo que se intenta establecer con la relaciones y vinculaciones entre el tiempo histórico, la obra, el arquitecto y la evolución en su forma de trabajo.

- Metodología

La metodología de trabajo a seguir cuenta, en principio, con tres etapas, donde se pretende corroborar las hipótesis planteadas.

- Para comenzar, se plantearon las preguntas y el problema de la investigación, de donde surgieron las primeras hipótesis.
- Como segunda etapa se plantea la recolección de datos, a través de las distintas técnicas, como la observación directa de obra y trabajo en el estudio; entrevistas a informantes claves como Mario Roberto Álvarez y sus socios; observación, recolección y fichaje de documentación (libros, planos, documentos, etc.)
- La última etapa en esta metodología es el análisis de los datos y la información recolectada, y la posterior realización del informe de investigación, que contendrá la nueva información obtenida mediante el análisis e investigación y las conclusiones de la misma.

En este punto es relevante considerar las variables, tanto externas como internas, que van a influir en

el desarrollo de esta investigación. El marco teórico, planteó en su realización una serie de variables externas que influyen, de una manera u otra, en el trabajo de análisis. Estas variables son por un lado, el contexto en el que se desarrolla la obra y el trabajo del estudio de Mario Roberto Álvarez, que abarca el periodo de la década del 30' hasta la actualidad, lo que llevo consigo una pequeña introducción en la arquitectura moderna en la Argentina.

Por otro lado, en el mismo marco de investigación, se introduce la variable de los procesos de diseño en la arquitectura. Para entender este tema, enfocamos este proceso desde distintas ópticas, como la generación del conocimiento, según Popper o las etapas del proceso, según el arquitecto Naselli; a la vez, que se encaro el estudio de las ideas, de acuerdo al planteo de Morin.

En cuanto a las variables internas de análisis, que posibilitaran la corroboración de la hipótesis, encontramos distintas características, propias de la obra de arquitectura, como son el lenguaje arquitectónico; la tecnología, como forma constitutiva; el programa, como planteo funcional de la tipología y la inserción urbana de la obra, que establece su relación con el entorno.

- Muestreo

El gran número de obras y la diversidad de la misma, complejizaron la elección de una muestra que pudiera generalizar la larga trayectoria de Mario Roberto Álvarez.

Es por esto que, ante la elección de una muestra eficaz para la investigación, se opto por la selección de edificios en altura, tipología que incluía tanto edificios institucionales (de orden público) como edificios de propiedad horizontal (de carácter netamente privado). Con este tipo de muestra, lo que se logra es abarcar un amplio espectro de obras, que el estudio realizo a lo largo de sus 70 años de trayectoria y en todos los periodos de análisis (1937-2007).

Pero además de definir cual es la muestra, lo importante es poder determinar que es lo que se quiere observar, para lo cual planteamos las siguientes variables:

- El espacio, según la óptica de Montaner, en la cual encontramos su definición de espacio moderno, sobre la base del espacio-

antiespacio, y las vinculaciones entre la arquitectura y el lugar.

Este punto intenta encararse a través de lecturas espaciales, donde los factores de materialización, por un lado, y los factores de localización, por el otro, permiten hacer frente al complejo tema del espacio en la arquitectura. Mediante la materialización, utilizamos la morfología y la tecnología para entender el espacio; por su parte, la localización ubica a la obra en su sitio y situación.

- El lenguaje, como la imagen arquitectónica, en la cual podemos entender el lenguaje moderno con la obra de Mario Roberto Álvarez. En cuanto a lo formal, en relación con los conceptos de sitio y lugar.
- La tecnología, entendida desde dos ópticas diferentes: la materialidad, como la búsqueda estética y la forma de construcción del espacio; y las técnicas, basándonos en las técnicas constructivas - proyectuales y la racionalidad, como enfoque pragmático del quehacer arquitectónico.
- La funcionalidad, donde se busca establecer la relación entre el programa y la forma de la obra arquitectónica.

Todas estas variables de observación, el sitio, el programa y el lenguaje, se analizan y estudian bajo la óptica de la **tecnología**, como variable interna más relevante para la investigación.

A través de este análisis, se seleccionaron las siguientes muestras:

40'	Viv. Propiedad Horizontal	San José 1121/35 – Capital, Bs. As. Año: 1948/50
50'	Teatro Mun. Gral San Martín	Av. Corrientes 1530- Capital, Bs. As. Año 1953/60
60'	Viv. Prop. Horiz – Panedile I	Av. Libertador 5764 – Capital, Bs. As. Año 1964/69
70'	Edificio de oficinas SOMISA	Av. Belgrano esq. J.A. Roca – Capital, Bs. As. Año 1966/77
80'	Edificio IBM Argentina SA	Psje. Della Parlera 275 – Capital, Bs. As. Año 1979/83
90'	Viv. Propiedad horizontal	Av. Libertador 4444 – Capital, Bs. As. Año 1991/95

- Variables de análisis

Como se desprende de lo antes desarrollado, podemos establecer como variables de análisis al lenguaje arquitectónico, la tecnología constructiva, el programa (usos y tipología) y la inserción en el entorno, estrechamente ligada al hecho urbano.

Una consideración a tener en cuenta son las otras variables que pueden influir en el proceso de investigación, donde reconocemos las distintas corrientes arquitectónicas que se dieron en el periodo de análisis, como una nueva variable externa a tener en cuenta.

- Técnicas

Las técnicas utilizadas para la obtención y recolección de datos son:

- Muestreo de obras: donde se recolectan los datos, piezas graficas, etc., y se analizan las obras seleccionadas.
- Observación directa: en esta técnica se plantean dos puntos; la vista de obras, por un lado, y el análisis de la forma de trabajo; a través de una pasantía en el estudio.
- Observación de documentación: esta técnica complementa las dos anteriores, ya que le da un sustento tanto teórico como grafico, a lo relevado de forma subjetiva. Esta técnica incluye recolección de artículos periodísticos, libros, entrevistas, planos y documentación gráfica relevante para la investigación.
- Entrevistas: las entrevistas, que se realizaron en distintas oportunidades, nos brindan información de primera mano, tanto del propio Mario Roberto Álvarez, como de informantes claves (sus socios), entre ellos el Arquitecto Leandro Kopiloff.
- Fichas y tablas: a través de estas técnicas, lo que se permite es sistematizar tanto la investigación (mediante fichas de lectura) como la información obtenida y analizada (a través de tablas y cuadros comparativos).

DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN

1. Espacio	Buenos Aires, Argentina Córdoba, Argentina
2. Tiempo	observación diacrónica → diversos tiempos ↓ Hipótesis → evolución de Mario R. Álvarez Periodo de análisis 1937- 2007
3. Metodología -Variables externas: -Variables internas	Contexto: - Argentina 1930/40 → Arq. Moderna en la Argentina Proceso de diseño → Generación del conocimiento → Etapas (Naselli) → Las ideas (Morin)
4. Muestreo	Edificios en altura → edificios de propiedad horizontal de todos los períodos de estudio → edificios institucionales → 70 años de trayectoria

PARA PODER DETERMINAR:

Cuál es el aporte o el valor de la tecnología en

- **Espacio**
- **Lenguaje**
- **Función**

Muestreo: Obras de Mario Roberto Álvarez

40'	Viv. Propiedad Horizontal	San José 1121/35 – Capital, Bs. As. Año: 1948/50
50'	Teatro Mun. Gral San Martín	Av. Corrientes 1530- Capital, Bs. As. Año 1953/60
60'	Viv. Prop. Horiz – Panedile I	Av. Libertador 5764 – Capital, Bs. As. Año 1964/69
70'	Edificio de oficinas SOMISA	Av. Belgrano esq. J.A. Roca – Capital, Bs. As. Año 1966/77
80'	Edificio IBM Argentina S.A.	Psje. Della Parlera 275 – Capital, Bs. As. Año 1979/83
90'	Viv. Propiedad Horizontal	Av. Libertador 4444 – Capital, Bs. As. Año 1991/95

5. Variable de análisis

- Lenguaje
- Tecnología
- Programa
- Inserción urbana - entorno → relación con el entorno

Otras variables que pueden influir: → -corrientes arquitectónicas del periodo

Técnicas

- Muestreo de obras
- Observación directa → visita a obras
- Observación de documentación (libros, planos, etc.)
- Entrevistas → Mario R. Álvarez y a informantes claves → Arq. L. Kopiloff
- Tablas y fichas

DESARROLLO

Movimiento Moderno y Racionalismo

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, comienza a gestarse una nueva corriente de pensamiento que va a influenciar de forma determinante la arquitectura de ese periodo, el Movimiento Moderno.

Este Movimiento se desarrolla en un contexto marcado por los profundos cambios en todos los ordenes: el social, con el asentamiento de la lucha de clases y el triunfo de las primeras revoluciones proletarias; el político, con el desarrollo de la Revolución Rusa que cambia completamente el panorama político, y con las dos guerras mundiales; el económico, como consecuencia de las guerras y la depresión del '29; y el cultural, con los grandes avances tecnológicos y científicos, así como el desarrollo de las vanguardias artísticas.



La Revolución Rusa, las guerras mundiales, las innovaciones tecnológicas y las vanguardias artísticas determinaron el desarrollo de la Arquitectura Moderna a comienzos del siglo XX.

A mediados del siglo XVII, con los primeros pensadores modernos, se producen los primeros cuestionamientos a los valores y principios absolutos, donde la lógica, la matemática y la Razón, aparecen como pilares fundamentales para la generación del conocimiento. Estas ideas y doctrinas, que son revisadas a lo largo del siglo XIX, determinan la ideología y el proceder de los artistas y pensadores del Movimiento Moderno.

A nivel científico – cultural, las nuevas teorías filosóficas (la caída de la filosofía positivista, junto a la objetividad filosófica, las nuevas ideas del subconsciente de Freud, etc), los avances tecnológicos (la aparición del automóvil, los nuevos materiales y técnicas constructivas, la línea de montaje de Ford), los avances científicos (la teoría de la relatividad, la tecnología nuclear, la utilización de la electricidad) y las vanguardias artísticas (fauvismo, cubismo, expresionismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo entre otras corrientes), provocaron grandes transformaciones en la forma de hacer y entender la arquitectura.



En el siglo XX, el racionalismo consiste en que la concepción de diseño debe ser dependiente de la función, la lógica, la economía, y los elementos que lo componen. Todo esto con el fin de lograr la certeza.

Dentro del Movimiento Moderno, podemos reconocer al Racionalismo, como la corriente con mayor influencia en la arquitectura del siglo XX. La misma esta caracterizada por el uso racional de los componentes arquitectónicos (tanto materiales como constructivos), así también como en la forma de entender la composición formal, su estrecha relación con el aspecto funcional de la obra.

Esta serie de cambios y transformaciones, tanto a nivel práctico como de pensamiento, influyen de forma decisiva en la arquitectura de este periodo.

Las innovaciones técnicas: el acero, el vidrio y posteriormente el hormigón armado, permitieron el uso de estructuras diferenciadas de la fachada, creando así una fluidez espacial entre interior y exterior.

La disociación entre el interior y el exterior desaparece, las paredes y tabiques divisorios ya no responden a una funcionalidad estática ni estructural, sino que ahora son elementos dinámicos y versátiles. Esto hace que los espacios sean continuos y múltiples, rompiendo con la rigidez y compartimentación que caracteriza la arquitectura decimonónica; el espacio se rige por la continuidad fluida de un recorrido sin delimitaciones bruscas, premisa fundamental que Le Corbusier planteo a través de su Promenade architecturale.

El aspecto funcional también sufrió grandes cambios, buscando en la arquitectura mejores condiciones de vida, no solo en el ámbito físico sino también un entorno que propiciara el desarrollo mental humano (Existenzminimum planteado por Mies van der Rohe y Walter Gropius). Una arquitectura al servicio del hombre, concebida desde y para el individuo.

Es importante también como se exponen nuevos caracteres de comprensión del espacio y su ordenación, a través de la división de estructura y envolvente, la “planta libre” y la relación entre el interior y el exterior.

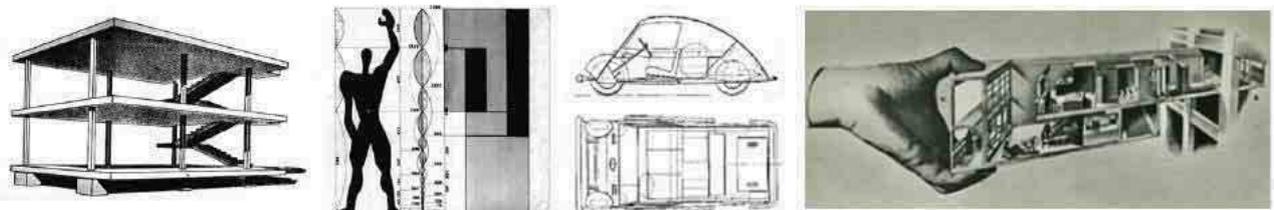
En lo relativo a la composición formal y paralelamente con las vanguardias artísticas, el estilo internacional se opuso al historicismo decimonónico, apostando por volúmenes nítidos de superficies lisas y espacios diáfanos, continuos, sin delimitar ni cerrar, inclinándose hacia geometrías simples y articuladas.

Es por esto que podemos reconocer como Premisas del Racionalismo:

- La unidad y la simetría.
- La proporción.
- El lenguaje de las envolventes ordenadas según leyes geométricas simples, claras.
- La coordinación de partes según ejes, alas, etc
- La jerarquización de espacios y de formas
- El uso de arquetipos
- Adopción de la estética de la máquina
- La proporción y la geometría como apoyatura básica ordenadora del conjunto
- El rechazo de los estilos históricos o tradicionales
- El gusto por el detalle, las superficies lisas y pulidas (configuración sin adornos, desnuda, artificial)

Estas premisas se obtuvieron mediante:

- La ruptura de la caja muraria
- La planta libre
- La continuidad espacial: espacio continuo, fluido y articulado



La proporción, los prototipos y la repetición de los elementos “universales”: constantes de la Arquitectura Moderna.

- La introducción de una nueva escala
- La expresión de lo función en el edificio
- El cerramiento independiente de la estructura
- El concepto de equilibrio
- La interrelación entre el exterior y el interior
- Las partes subordinadas a la unidad
- La noción de espacio – tiempo y la lectura en secuencia

EL LENGUAJE

El lenguaje es un sistema organizado para expresar y entender la realidad, “... es un método exclusivamente humano (...), de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos producidos de manera deliberada”, de acuerdo a los conceptos expuestos por E. Sapir. En Arquitectura, el lenguaje es utilizado como un instrumento proyectual dinámico que no sólo resuelve la apariencia del objeto arquitectónico, sino que también está presente en su proceso de creación y producción.

El lenguaje, como determinación formal y espacial de la arquitectura, integra una serie de factores de orden estético, cultural, económico, tecnológico y social que lo definen.

Los avances científicos y tecnológicos, y su vinculación con el arte y la filosofía de principios del Siglo XX, determinan que durante el desarrollo del Movimiento Moderno, el lenguaje estuviera íntimamente relacionado con la estética tecnológica. Esto es reconocible en los orígenes del racionalismo donde, el lenguaje y la forma surgían de conseguir lo máximo con el menor uso de elementos o piezas arquitectónicas, haciendo además una obra económica.

La técnica y la fascinación por la técnica se transforman en sinónimos de belleza, de solidez, de modernidad, convirtiendo el progreso técnico en valor representativo del progreso de la sociedad.



Arte de principios del Siglo XX. Neoplasticismo, Cubismo, Constructivismo, ... las distintas corrientes de los “ismos”

El paradigma tecnológico y el nuevo lenguaje del Movimiento Moderno son consecuencia de tres factores determinantes: los nuevos materiales y los progresos técnicos; el arte y la ciencia de vanguardia; y el proceso de concentración urbana que se puso en marcha a partir de la segunda revolución industrial.

- Nuevos materiales y progresos técnicos: la producción industrial del hierro, el vidrio, el uso del hormigón armado, brindaron las herramientas fundamentales de las que se valió el Movimiento Moderno para producir, materializar y transmitir el espacio.

- Vanguardias en el Arte y la Ciencia: a través de la nueva concepción del Espacio, tienen una influencia directa en la conformación del nuevo lenguaje arquitectónico.

- Concentración urbana: se produce como consecuencia directa de la revolución industrial, que con su limitación y degradación de espacios “habitables”, crea una necesidad urgente de cambio en la concepción del hábitat humano, necesidad de poder generar ámbitos confortables en acotadas superficies, donde se revalorice la calidad de vida para todos los hombres.



“En torno al 1926 una nueva generación de arquitectos se había puesto al trabajo en el campo de la arquitectura. Estaba en contacto tanto con los descubrimientos artísticos que habían tenido lugar desde 1910 en adelante, y con los nuevos métodos y materiales de construcción. Hicieron conjugar estos dos separados dominios, y de esta unión nació lo que nosotros consideramos hoy la arquitectura moderna. La generación de Mies Van der Rohe, Le Corbusier, Gropius y otros conocía la obra de aquellos precursores en el arte, y el nuevo sentido del espacio que habían descubierto. Finalmente estarían ya en condiciones de poder seleccionar, entre las nuevas creaciones de la ingeniería, aquellos medios que se habían demostrado necesarios para dar una expresión arquitectónica a este nuevo sentido del espacio”. Espacio, Tiempo y Arquitectura. S. Giedion, Barcelona 1958.

De lo antes desarrollado podemos determinar que el paso fundamental para la concreción del espacio y del lenguaje moderno es la ruptura de la caja muraria portante, buscando la esencia del objeto arquitectónico y su expresión. Esto se concreta a través de la lectura de los elementos geométricos que lo componen, la línea, el plano y el volumen, sin perder en ningún momento la claridad del todo, la lectura de la unidad, siendo las partes las que se subordinan a una idea generatriz y rectora.

La geometría es la herramienta utilizada para encontrar un orden racional en la forma y en la organización del objeto arquitectónico.

Características de la Arquitectura Moderna:

La primera exigencia de cada edificio es alcanzar la mejor utilidad posible.

Los materiales y el sistema constructivo empleados deben estar completamente subordinados a esta exigencia primaria.

La belleza consiste en la relación directa entre edificio y finalidad, en el uso racional de los materiales y en la elegancia del sistema constructivo.

La estética de la nueva arquitectura no reconoce ninguna diferencia entre fachada y planta, entre calle o patio, entre delante o detrás. Ningún detalle vale por sí mismo, sino como parte necesaria del conjunto. No creemos que algo tenga un aspecto feo y, a pesar de todo, funcione bien. Lo que funciona bien, es bello.

De la misma forma que las partes, en sus relaciones recíprocas expresan la unidad del edificio, también la casa se relaciona con los edificios que la rodean. La casa es el producto de una disposición colectiva y social. La repetición no debe considerarse como un inconveniente que hay que evitar, sino que, al contrario, constituye el medio más importante de expresión artística. A exigencias uniformes, edificios uniformes. La singularidad queda reservada para las exigencias singulares; es decir, sobre todo para los edificios de importancia general y social.

Características de la Arquitectura Moderna descritas por el arquitecto Bruno Taut en su libro "Die neue Baukunst in Europa und Amerika" ("La nueva arquitectura de Europa y América"), Stuttgart, 1929.

EL ESPACIO

El espacio Moderno, a diferencia del espacio tradicional, definido, estático y con límites sumamente precisos entre el interior y el exterior, se define a través de la planta libre. Esta característica hace que el espacio se dinamice, consiguiendo así integración, continuidad espacial, transparencia y ausencia de límites.

El proyecto arquitectónico se concibe como un gran espacio articulado, con una nueva forma de relación y comunicación entre los espacios interiores y exteriores.

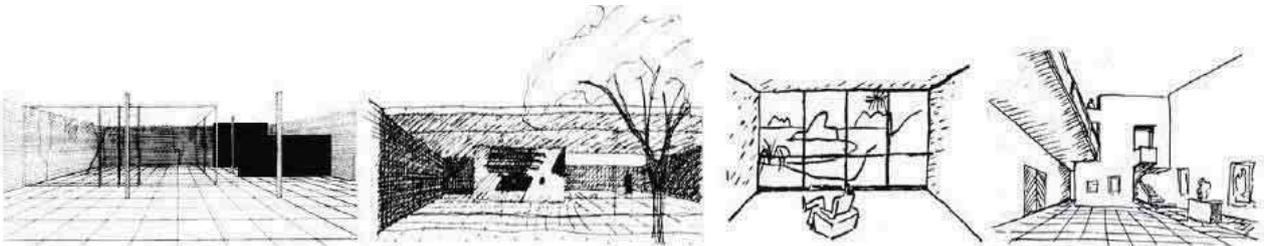
A partir de la teoría de la relatividad de Einstein, nace una nueva manera de ver la realidad, donde el tiempo, como cuarta dimensión, se hace necesario para poder aprehender el espacio. Este concepto encuentra rápidamente su expresión en el arte y en la arquitectura. El cubismo rompe con la perspectiva renacentista, proponiendo la visión simultánea de los diferentes puntos de vista. Al trasladar este concepto a la arquitectura, aparece el recorrido como necesidad para comprender y abarcar una obra, generando la lectura secuencial de la misma (espacio - tiempo / percepciones temporales del espacio). La lectura del objeto arquitectónico en su totalidad sólo puede hacerse a partir de la volumetría.



Planta Pabellón Barcelona. Casa de ladrillo. Croquis Interior. Mies van der Rohe.

El espacio moderno se caracteriza por:

- La continuidad, destruyendo la caja muraria portante.
- El uso de la geometría posibilita un orden previo para alcanzar la abstracción de líneas, superficies y volúmenes.
- Búsqueda constante de innovación.
- Especialidad universal, indiferenciado e independiente de la forma.
- La definición del espacio se logra a través del collage y yuxtaposición.
- Se rompe la diferenciación entre figura y fondo, eliminando así los límites también entre el exterior y el interior.



Continuidad espacial, transparencia y ausencia de límites, premisas del espacio moderno. Croquis Mies van der Rohe y Le Corbusier.

Conclusiones

- El Movimiento Moderno surgió como consecuencia de una serie de factores sociales, económicos, políticos, científicos, tecnológicos y culturales, que se dieron a principios del siglo XX, y que generaron una nueva manera de entender la realidad. Esta búsqueda de nuevas respuestas cambio la manera de comprender el arte y la arquitectura.

El racionalismo, como una de las nuevas búsquedas, estuvo caracterizado por el uso de la razón como principio de orden universal. A través de este orden se podía “racionalizar” y sistematizar todos y cada uno de los componentes que conforman la obra de arquitectura (forma, función, espacio, contexto, tecnología, etc.), y así entenderla como una unidad.

- El aporte del Movimiento Moderno a la arquitectura se da en todos los aspectos. A nivel formal, caracterizado por búsqueda de síntesis, el estudio de la proporción, la utilización de geometrías abstractas y de nuevas formas, donde la resolución tecnológico-constructiva es el elemento

característico. A nivel funcional, la importancia del estudio de lo operativo y práctico en la concepción de la forma y el espacio.

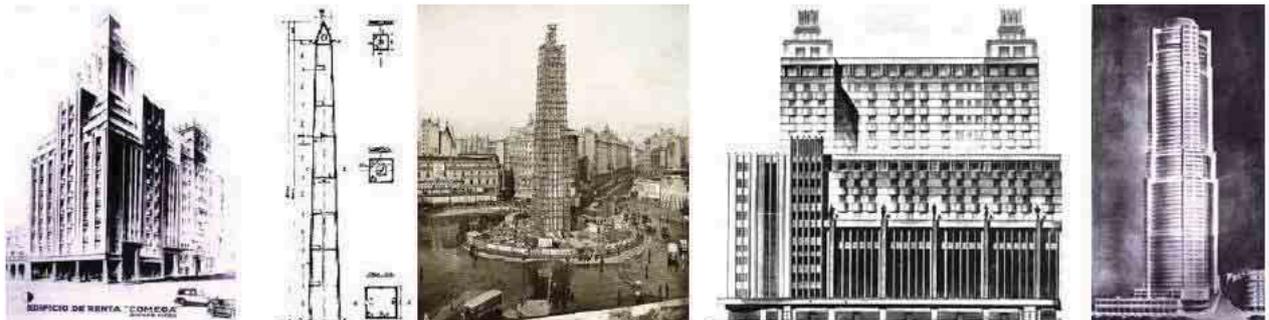
El espacio esta caracterizado por la integración, la continuidad espacial, la transparencia y la ausencia de límites entre el interior y el exterior, los que genera espacios dinámicos, continuos y múltiples.

A nivel tecnológico, la aplicación de los nuevos recursos materiales y constructivos (acero, vidrio, hormigón armado), así como el estudio intensivo de procedimientos constructivos y detalles tecnológicos. A estos aspectos, se suma la transformación en el lenguaje arquitectónico, donde el uso de la geometría posibilita un orden previo para alcanzar la abstracción de líneas, superficies y volúmenes.

La arquitectura moderna en la Argentina

El tema de la Arquitectura Moderna en la Argentina tiene, en principio, dos nociones fundamentales, que nos servirán para encarar el estudio sobre Mario Roberto Álvarez, su proceso de diseño y su inserción en este contexto nacional.

Por un lado, es de destacar la diferenciación de dos conceptos, al parecer similares, pero que en contenido varían claramente. Los historiadores de la arquitectura, y en especial Jorge F. Liernur, separan la noción de la arquitectura moderna, de la de movimiento moderno, sobre la base de que este último es un elemento de distinción histórica que responde al movimiento de arquitectura que se dio en Europa y Norteamérica entre 1927 y 1941, fuertemente relacionados a los congresos internacionales de arquitectura moderna (CIAM). El concepto de arquitectura moderna, en cambio, nos permite abarcar un conjunto heterogéneo de modelos, construcciones y teorías más amplios que se dieron también en nuestro país.



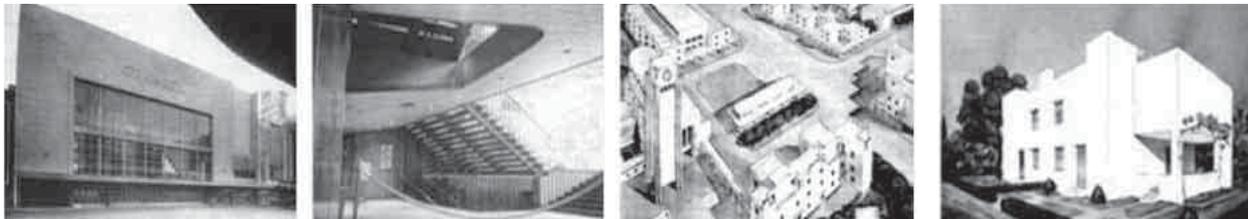
Entendemos por Arquitectura Moderna a aquella arquitectura que se diferencia, por distintos aspectos, de la tradicional. Podemos decir que esta fue consecuencia de un fenómeno en el cual la fabricación de viviendas se entendió como una mercancía, lo que hizo que se adaptara a conceptos de división de trabajo, valor de uso y valor de cambio, y a la novedad de sus destinatarios anónimos. Pero además de este cambio significativo sobre las bases de la arquitectura, se produjo también un cambio en la concepción de esta como producto cultural, que autores como Sedlmayr denominan “perdida de centralidad”. La puesta en cuestión de nociones como la tectónica tradicional, la disolución de los límites entre exterior e interior, la objetualización de la arquitectura dentro del entorno urbano y la negación del pasado fue parte de esa búsqueda que realizó la arquitectura moderna a principios del siglo XX.

Por otro lado, una pregunta importante para entender la arquitectura moderna es: ¿Cuáles fueron las causas y motivos que llevaron a su aparición

en nuestro país? Esta pregunta, hace referencia al contexto que hizo favorable la llegada y el desarrollo de esta arquitectura, entendiendo la historia desde un marco de causa-efecto.

La arquitectura moderna se da en la Argentina junto con una serie de cambios a nivel político, social y cultural, que hicieron posible el desembarco de las nuevas ideas sobre la arquitectura que existían en el mundo. Los procesos de modernización de las estructuras del país, la burocratización del estado, la urbanización del territorio y la profesionalización de distintos sectores sociales, junto a un gran proceso de desarrollo industrial, llevaron a que en la Argentina surgieran nuevas posturas frente a la arquitectura. Se puede decir que la producción arquitectónica de la primera mitad del siglo XX estuvo determinada por dos corrientes bien definidas, por un lado, estaban aquellos que adoptaron las ideas del movimiento moderno y las pusieron en práctica en nuestro país; y por otro lado, se encontraban los arquitectos que

tomaron las ideas modernistas y reelaboraron una arquitectura moderna “descubriendo” Argentina. Estas posiciones estuvieron claramente influenciadas por el debate internacional que se llevaba a cabo sobre la arquitectura moderna en Europa y Norteamérica.

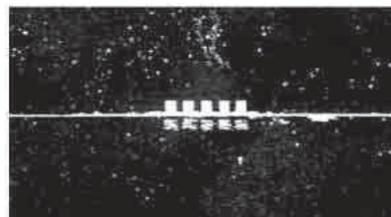
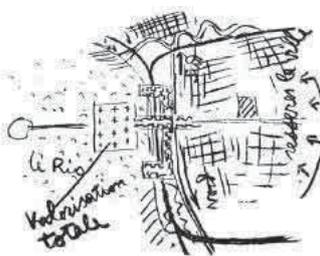
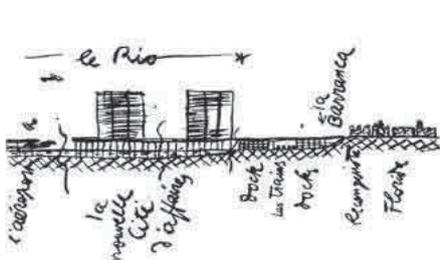


Cine Gran Rex. Proyecto “Ciudad Azucarera”, Tucumán, Arq. Prebisch

Las ideas y concepto sobre arquitectura llegaron a la Argentina, principalmente a través de publicaciones, generalmente europeas (L’architecture d’aujourd’hui, Francia; Moderne Bauformen, Alemania; etc) que reflejaban de manera muy acotada los acontecimientos en el mundo de la arquitectura.

Sin duda, la influencia moderna más importante la llevaron a cabo los principales exponentes de dichas ideas. La visita de grandes arquitectos como Marinetti, Le Corbusier, Hergermann y Perret, entre otros, definieron un claro perfil en nuestra arquitectura moderna.

La visita de Le Corbusier, (en Noviembre de 1929), y la de Auguste Perret, (en 1936) consolidaron una de las líneas centrales de la formación modernista de la arquitectura Argentina, que se caracterizó por su búsqueda de armonía entre modernismo y tradición. El contacto con las ideas modernas también se produjo por la estrecha relación y los viajes, que realizaban los jóvenes arquitectos argentinos a Europa, donde podían tener de primera mano una visión de la nueva arquitectura.



La visita de Le Corbusier, en Noviembre de 1929, provocó grandes repercusiones en el ámbito cultural argentino.

La arquitectura caracterizada por ser sólida, de volúmenes cúbicos y elementales, discreta y de mínimas intenciones decorativas, comenzó a desarrollarse en la Argentina. Las publicaciones del Centro de Arquitectos, Constructores y Afines (CACyA), y de la Sociedad Central de Arquitectos,

junto a las exposiciones de la década del treinta así lo demuestran. En 1933, se realizó el Primer Salón de Arquitectura Argentina Contemporánea, donde los arquitectos de la época expusieron sus más recientes obras, claramente influenciadas por el Movimiento moderno. De la muestra participaron

arquitectos como Wladimiro Acosta, Nicolas Lastra, Joselevich y Douillet, Stock y Olezza, Mansilla Moreno y Tivoli, Alberto Prebisch, Eduardo Sacriste y Ernesto Vautier.



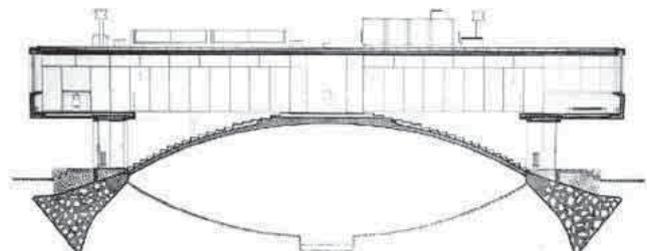
Edificio Kavanagh, Arq. Sánchez, Lagos y de la Torre. Edif. COMEGA, Arq. Joselevich y Douillet. Obelisco, Arq. Prebisch

Por consiguiente, podemos decir que la confluencia de una serie de cambios a nivel interno fueron caldo de cultivo de las nuevas ideas provenientes de Europa, lo que tuvo en nuestro país un desarrollo propio, que podemos denominar Arquitectura Moderna Argentina. Este período de nuestra cultura, se ha ordenado con fines metodológicos en tres etapas que nos permiten abarcar el amplio espectro del diseño y la construcción, que se desarrolla desde 1880 hasta fines de 1970, cuando empieza a ser cuestionada la arquitectura moderna como paradigma.

La primera etapa se desarrolla desde 1880 hasta 1930, y se caracteriza por una modernización social, política, económica y cultural, y el comienzo de un proceso de metropolización.

La segunda etapa, que transcurre entre 1936 y 1950, esta determinada por la definición, la caracterización y conquista de la arquitectura moderna como disciplina.

La tercera y última etapa, que va desde 1950 a 1970, es la periodo donde se realiza el despliegue de las distintas variantes y corrientes.



Casa del puente - Mar del Plata 1945 - Amancio Williams.

De lo anteriormente expuesto, se desprende a modo de cierre, que la arquitectura moderna Argentina se construyo como una articulación dentro de una compleja trama de propuestas arquitectónicas, que

le dio la capacidad de resolver un contexto diverso (geografía, historia, sociedad, etc) a través de un proceso racional y metódico.

Conclusiones

- La arquitectura moderna en la Argentina tiene sus raíces en la arquitectura del Movimiento Moderno proveniente de Europa y Norteamérica, pero con aportes propios de la región que la caracterizaron dentro del contexto latinoamericano.

- La formación de los arquitectos argentinos en el exterior, el contacto de estos con los grandes maestros del Movimiento, y la influencia de las publicaciones internacionales, provocaron que en la Argentina se extendiera la arquitectura moderna como corriente a seguir. Los grandes arquitectos de este periodo, como Amancio Williams, Wladimiro Acosta, Antonio Prebisch, Eduardo Sacriste, y en nuestro caso particular Mario Roberto Álvarez, aportaron a este movimiento internacional una visión particular y pormenorizada de nuestra realidad, lo que nos permite reconocer la existencia de una Arquitectura Moderna Argentina.

Esto queda aún más claro al citar a Borges, que señalaba: “Nosotros no tenemos ninguna tradición, felizmente tenemos muchas”.

- La obra de arquitectura cuenta con muchos aspectos para ser analizada, pero la mayoría de estos se ven claramente influenciados por el contexto en que se desarrollan. Es por esto que es tan importante comprender el contexto y el ambiente en el que se desarrolla el objeto arquitectónico, ya que nos ayuda a descifrar el proceso de diseño del diseñador.

Proceso de Diseño

La importancia del estudio de los procesos de diseño como proceso vital, reside en analizar el aspecto de generación de la forma, el medio físico, la cultura y el tiempo en que se desarrolla. Desde los primeros tratados de arquitectura, la cuestión de qué analizar siempre estuvo en discusión. Una revisión simple, nos muestra que las distintas obras arquitectónicas son abordadas a través de su forma, de su tipología, su tecnología constructiva, y hasta por su significado, pero en esta investigación, lo que se busca es conocer el punto donde se origina ese proyecto y la manera en que se desarrolla, hasta hacerse material.

Es por esto que analizamos los procesos de diseño a través de sus componentes y sus interrelaciones, como una expresión creativa de la cultura.

De acuerdo a la investigación realizada por Karl Popper en “La búsqueda sin término. Una autobiografía intelectual”, la generación del conocimiento, al igual que el proceso de diseño esta compuesto por tres universos distintos: el mundo de los objetos físicos y las cosas materiales, el mundo de las experiencias subjetivas y los estados personales, y por último, el mundo de las ideas.

Las etapas o pasos del proceso son, en principio, el punto de iniciación, donde se desencadena este fenómeno. Luego encontramos el desarrollo, que es la etapa en el cual evoluciona el proceso hasta llegar al punto de crisis o punto de cambio (tercera etapa); esta etapa es fundamental para el proceso ya que es un punto de revisión y control; la cuarta etapa es el punto crítico, antes de llegar al cierre del proceso (punto de llegada).

Un punto para destacar sobre las etapas del proceso de diseño es la importancia que tiene el momento crítico en esta sucesión de pasos. Es en este punto donde se comparan los objetivos buscados por la voluntad creadora con la evolución del proceso, la evaluación del mismo y los resultados. De esta comparación de voluntades, compatibilidad y coherencia surge o no “la crisis del proceso”.

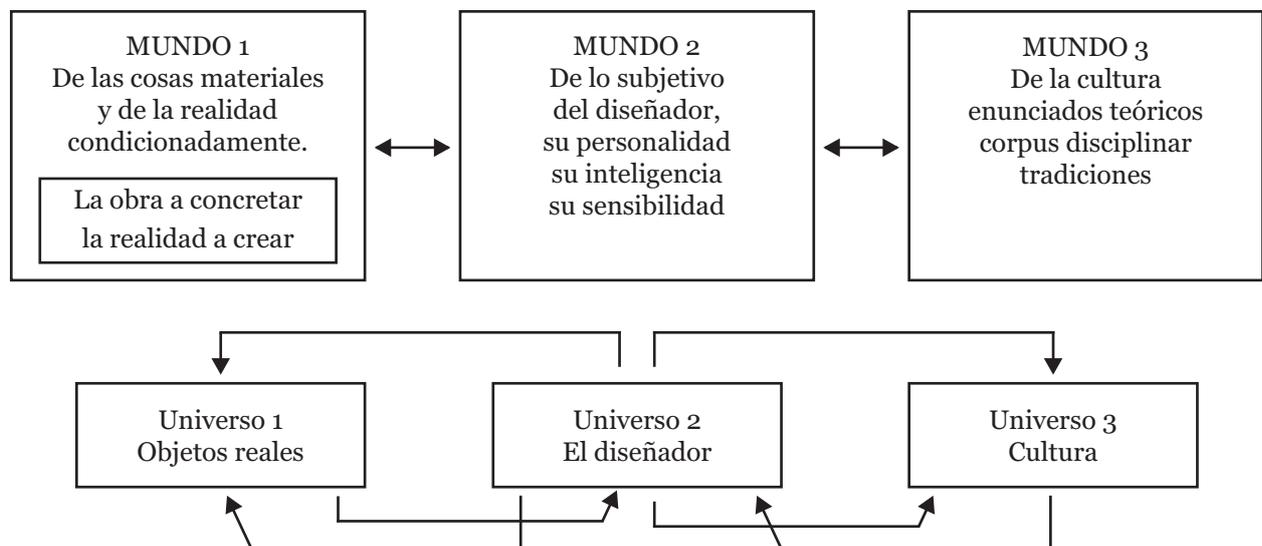


Grafico: Cuando la idea se construye. Noemí Goytía

Estos tres universos del proceso buscan abarcar en su totalidad, los factores que influyen en el desarrollo creativo de la arquitectura, para permitir analizar de una forma más completa todo el sistema.

Además de los tres componentes, el proceso de diseño, según el arquitecto César Naselli, cuenta con una serie de etapas que lo hace un concepto instrumental.

MIES VAN DER ROHE: SU PROCESO DE DISEÑO

Mies van der Rohe es uno de los exponentes más importantes del movimiento moderno y uno de los más influyentes en la obra de Mario Roberto Álvarez, es por esto que analizaremos las características más importantes de su proceso de diseño.

Universo Cultural (contexto en el que desarrolla su obra)

- El componente tecnológico es la característica distintiva y es utilizado como herramienta del progreso. El valor de la técnica.
- El movimiento moderno se caracterizó por la utilización de los nuevos materiales y de los nuevos conocimientos científicos y técnicos.
- Los procesos de diseño racionalistas se destacaban por el uso del módulo, la jerarquía formal, simetría, tipologías claras, racionalidad, repetición de las partes y el orden.
- Arquitecturas que combinan la eficiencia ingenieril con las formas nuevas, utilizando los nuevos recursos de la técnica y la industria.
- Búsqueda estética caracterizada por la expresividad de los componentes tecnológicos.

ETAPAS CARACTERÍSTICAS DEL PROCESO DE DISEÑO

- Punto de iniciación: Al diseñador se le presenta un tema o problema
- Desarrollo: ideas, hipótesis, alternativas.
- Punto crítico: ¿decisión, que vamos a priorizar?
- Momento Crítico: materialización, construcción.
- Punto de llegada: uso, evaluación, se corrobora la hipótesis.

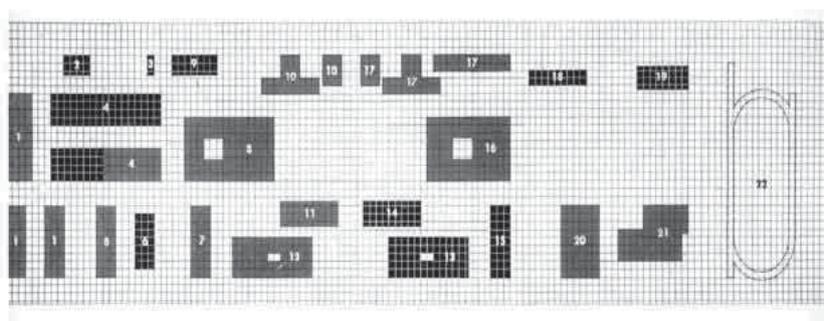
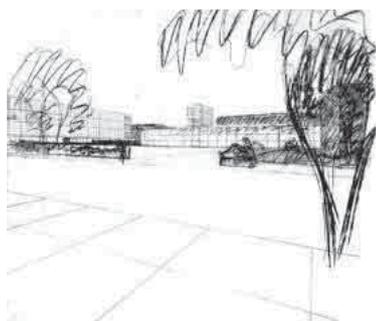
LOS PROCESOS CREATIVOS Y SU RELACIÓN CON LA PERSONALIDAD

De acuerdo a los últimos conocimientos científicos, existen dos procesos creativos de acuerdo a los dos hemisferios del cerebro.

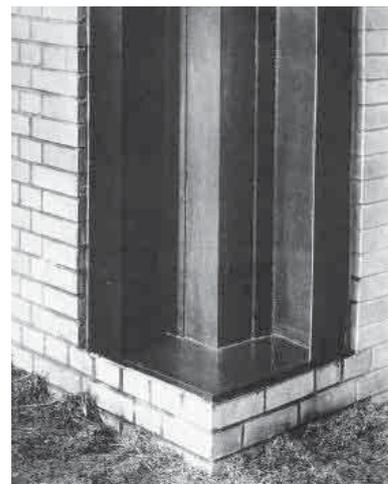
Este fundamento psicobiológico establece que, según prevalezca uno u otro el proceso esta dominado por la razón o por la intuición y la percepción.

Estos procesos tienen características totalmente diferentes:

Razón	- Búsqueda de la esencias - Valores universales	UNIVERSAL
Intuición percepción	- Valores vivenciales - Existencias - Particularidades - Auto referentes	PARTICULAR



Instituto de Tecnología de Illinois, Chicago, EEUU (1943-1957)



Mies en el Pabellón IIT, Chicago. Edificio Seagram, Nueva Cork. Detalle del Pabellón IIT.

Formación y Personalidad

- Nacido en Alemania, Mies van der Rohe (1886-1969) se forma junto a su padre en una empresa constructora. Luego trabaja como arquitecto junto a Peter Behrens.

- En 1915, comienza su actividad independiente y años más tarde preside la Deustcher Werkbund y la escuela de la Bauhaus en la década del 30.

- En 1938 se traslada a Chicago, EEUU y dirige el IIT (Instituto Tecnológico de Illinois) hasta 1958.

- Su actitud frente a la arquitectura de caracterizo por el detalle y la perfección.

- El lenguaje despojado estuvo caracterizado por frase como: “Menos es más” y “Dios esta en los detalles”.

- Concibe el volumen como un contenedor que se ordena por la estructura y la ubicación del equipamiento.

- La creatividad pasa por el pensamiento estructural y la idea abstracta antes de materializar la forma.

- La arquitectura aún en su forma más elemental hunde sus raíces en consideraciones de carácter funcional.

- El valor de la obra de Mies reside en su capacidad

estética y como diseñador, sobre la base de un gran manejo de los nuevos materiales, las nuevas tecnologías y la minuciosidad de los detalles.

Sus obras más representativas

- Apartamentos Weissenhof, Stuttgart, Alemania (1927)
- Casa Lange y Casa Esters, Alemania (1928–1930)
- Pabellón de Alemania para la Exposición de Barcelona (1928-1929)
- Instituto de Tecnología de Illinois, Chicago, EEUU (1943–1957)
- Casa Farnsworth, Plano, Illinois, EEUU (1946–1951)
- Apartamentos Lake Shore Drive, Chicago, EEUU (1950–1951)
- Edificio Crown Hall, Chicago, EEUU (1950–1956)
- Edificio Seagram, Nueva York, EEUU (1954–1958)
- Nueva Galería Nacional, Berlín, Alemania (1965–1968)



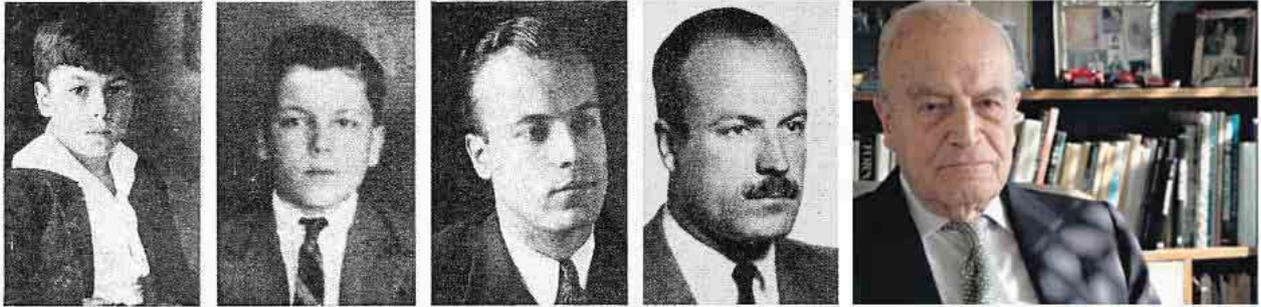
Pabellón Barcelona (1928-1929). Casa Farnsworth, Illinois, EEUU (1946–1951)

Conclusiones

- Los procesos de diseño, en arquitectura, son procesos creativos complejos en los cuales se interrelacionan distintos universos, no solo el diseñador y su personalidad, sino que se interrelacionan el objeto creado y mundo cultural en el que se desarrolla la obra. Esto hace que cada proceso creativo sea PARTICULAR, por su aspecto personal, y COMPLEJO, basado en la cantidad de variables que intervienen.

- Podemos apreciar que no existe una única manera de entender los distintos procesos metales que llevan a la realización de la arquitectura. Lo que existen son distintas maneras de analizar y comprender como se genera la obra.

- El estudio de los procesos de diseño nos ayuda a comprender de forma global las distintas maneras del “hacer” arquitectónico, en el cual el diseñador, junto al universo cultural donde desarrolla su arquitectura, se interrelacionan para realizar la obra u objeto. Esto implica que el proceso es COMPLEJO, PARTICULAR y METÓDICO.



Mario Roberto Álvarez: 1922, 1926, 1938, 1960, 2007

Mario Roberto Álvarez: Personalidad y Formación

Mario Roberto Álvarez nació el 14 de Noviembre de 1913, en Buenos Aires. Cursó sus primeros estudios en el Colegio Nacional Buenos Aires, donde obtuvo la Medalla de Oro.

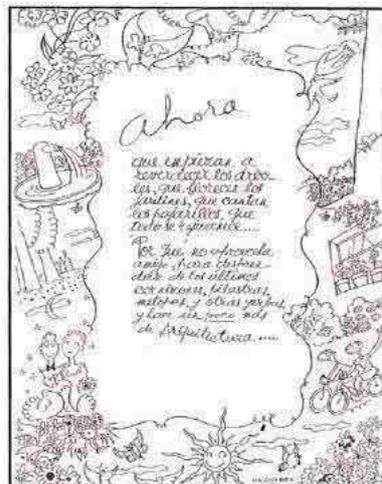
En 1932, inicio sus estudios universitarios en la UBA, donde egreso en 1936 también con medalla de oro. Su gusto por la arquitectura comenzó en su infancia, como dice el propio Álvarez: “de chico me gustaba hacer cosas con volumen, maquetas con materiales, trabajar con herramientas”. Su determinación por la arquitectura continuo más allá de las dificultades y problemas que surgieron durante su carrera, donde él le ofreció a sus padres abandonar los estudios y trabajar, o el caso de un profesor de primer año, que se entero que trabajaba medio día y entonces le dijo: “jovencito, se estudia o se trabaja”.

“Yo prefería ser dibujante, el asociado o el habilitado de un arquitecto a quien yo admire y no en cambio un exitoso profesional de algo que no me gustaba.” M.R.A. Entre 1935 y 1937, tuvo participación como delegado y Presidente del Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura. Durante su actividad

en la universidad, realizaba dibujos y comics para la revista de la Sociedad Central de Arquitectos. Estos se caracterizaban por la critica y el cuestionamiento de las actuaciones arquitectónicas de la época. Es por esta actitud crítica a sus educadores y maestros que nunca ejerció la docencia.

Es un 1937, donde realiza sus primeras obras: el Sanatorio de la Corporación Médica, en San Martín, Prov. de Bueno Aires, y el Restaurante Roncatti, en Pergamino. El Sanatorio es publicado en la revista italiana Casabella destacando “un espíritu de renovación racional”.

En junio de 1938, se le otorgó el Premio “Ader”, lo que le posibilito viajar por Holanda, Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica e Italia, estudiando la problemática de las viviendas económicas y los hospitales. Durante el viaje recorrió 115 ciudades, y se entrevisto con personajes importantes de la época, como Speer o Piacentini, y con los grandes maestros del Movimiento Moderno como Nervi, Ponti, Perret, Gropius, A. Aalto, Chermayeff, Jacobsen etc.



Dibujos estudiantiles. Publicación revista de la SCA 1936-39. Mario Roberto Álvarez



Edificio Posada. Bank of America. Bolsa de Comercio de Buenos Aires. American Express. Panedile II.

De regreso a la Argentina, MRA ocupa el cargo de Director en la Dirección General de Arquitectura de la Municipalidad de Avellaneda (1939-1948) y Director de Plazas y Paseos (1942).

Si bien sus primeras obras las realiza en 1937 como profesional independiente, en 1947 se asocia con los arquitectos Leonardo Kopiloff y Eduardo Tomás Santoro, formando así los orígenes del estudio Mario Roberto Álvarez y Asociados.

Durante este periodo, el estudio recibe encargos de distinta índole como los centros sanitarios en las ciudades de Corrientes, Catamarca, Jujuy, Santiago del Estero y Tucumán; viviendas particulares (casa Podesta, casa Puentes, casa Dáibrollo); edificios de viviendas (edificio Posadas, edificio Humberto I) y edificios de oficinas (banco de Avellaneda).

Pero la obra de mayor importancia de este periodo del estudio es, sin duda, el Teatro General San Martín, ubicado en la Av. Corrientes, construido entre 1956-1960. Para este proyecto el estudio se asocia con Víctor Satow, y posteriormente con Macedonio Oscar Ruiz, arquitecto que lo acompañaría luego en otros proyectos y obras.

En 1962, se incorpora al estudio Alfredo Gentile, y años más tarde (1974) se establece la estructura definitiva del estudio conformada por Mario Roberto Álvarez como Director, Gentile, Kopiloff y Santoro como directores de Planificación y Proyecto, Carlos Ramos, Mauricio Rantz, Ana María Gaucherón,

Fernando Vannelli y Miguel Rivanera como jefes de taller.

Ya con esta conformación como estudio, las exploraciones proyectuales se basan en un análisis pormenorizado de la tecnología. En esta etapa se realizan edificios de distinto carácter: culturales, de oficinas, de viviendas en propiedad horizontal, etc.

Entre los edificios culturales podemos destacar el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (1960-1970), el Teatro Nacional Cervantes (1961-1969) y la remodelación y ampliación del Teatro Colón (1969-1972). Los edificios de oficinas también tuvieron un gran desarrollo, donde se destacan el Bank of America (1963-1965), Banco Popular Argentino (1964-1968), el edificio del Club Alemán (1970-1972), el edificio SOMISA (1966-1977), la Bolsa de Comercio de Buenos Aires (1972-1977), entre otros. En cuanto a los edificios de vivienda en propiedad horizontal, el estudio realiza las obras de Panedile (1964-1969), el edificio CODIVA (1966-1968), y el edificio de Figueroa Alcorta (1969-1972).

Es a partir de la década del '90, que el estudio termina de conformar su estructura de trabajo, organizado con un director general, Mario Roberto Álvarez, y sus socios Leonardo S. Kopiloff, Mario Roberto Álvarez (H), Miguel Ángel Rivanera, Hernán César Bernabó y Fernando Sabatini.



Teatro General San Martín. Edificio Libertador 4444. Edificio SOMISA. IBM Argentina.

De este último período de la oficina podemos nombrar un gran número de obras y proyectos, en todas las categorías, pero las más importantes son: el edificio IBM Argentina (1979-1983), el Banco Río de la Plata S.A., las oficinas de American Express, el edificio de la Universidad de Belgrano, el Hotel Costa Galana (Mar del Plata), el edificio Le Parc de Palermo, el Hotel Hilton de Puerto Madero y la casa central del Banco Galicia.

“La obra de Mario Roberto Álvarez y Asociados es una de esas arquitecturas que, aun cuando goza de un indudable prestigio en Argentina y países vecinos, no ha sido objeto del reconocimiento internacional que merece por su calidad y coherencia: ello no es frecuente en una obra desarrollada a lo largo de más de sesenta años – sus primeros edificios son de 1937 –, sin un titubeo en su modernidad frente a la cantidad y variedad de doctrinas que durante los últimos cincuenta años han tratado de “corregir” los desvaríos de la formalidad moderna.”

Arq. Helio Piñón

Conclusiones

El desarrollo personal, su trayectoria profesional y el trabajo de su oficina permiten reconocer un perfil de pensamiento claro y definido.

En principio, lo que se puede destacar es una ideología orientada al “hacer pragmático”, donde el propio MRA reconoce que su obra está signada “por un 98% de trabajo y un 2% de inspiración”. El desarrollo de una arquitectura de análisis racional, donde el ciclo de la obra comienza por su ideación, luego la realización de la misma, y por último, el posterior mantenimiento.

Pero además de esta forma de producción de la arquitectura, MRA destaca la importancia de las cualidades espaciales, donde la proporción y la escala son premisas fundamentales a la hora de la realización arquitectónica.

La importancia del aspecto formal, regida siempre por los aspectos funcionales y programáticos, sin que por esto pierda importancia el estudio del lenguaje y la imagen.

El desarrollo tecnológico, como apoyatura a los demás componentes de la obra y como posibilitante de una nueva arquitectura. Es por esto que se destaca el estudio de las resoluciones y detalles para maximizar su eficacia técnica y tecnológica. Es por esto también, que se propone una renovación racional de los materiales y medios técnicos para alcanzar la precisión y el rigor formal que el “proyecto moderno” tanto anhelaba.

Premios, menciones y otros reconocimientos

- 1934** - Premio Anual de Arquitectura.
- 1935** - Premio Rene Villemillot.
- 1936** - Medalla de Oro, Facultad de Arquitectura U.N.B.A.
- 1938** - Beca Ader otorgada por la Facultad de Arquitectura. Tema Viviendas Obreras y Hospitales.
- 1942** - Medalla de Oro y Gran Diploma de Honor IV Salón Nacional de Arquitectura.
- Director de Arquitectura de la Municipalidad de Avellaneda.
- 3° Premio y Mención, Concurso Construcción Mausoleo Circulo de la Prensa.
- 1961** - Presidente de la Delegación Argentina, Congreso Mundial de Arquitectos, Londres.
- Vice Presidente de la Sociedad Central de Arquitectos.
- Vice Presidente Segundo y Socio Fundador, Fundación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- Miembro de la Comisión Honoraria para la conservación de Inmuebles de Valor Artístico Cultural (Secretaría de Cultura de la Nación).
- Vice Presidente de la Comisión Asesora Honoraria de Arquitectura (Secretaría de Cultura de la Nación).
- 1972** - Secretario de la Comisión de Estadios y Subsedes de la A.F.A.
- 1976** - Miembro Honorario del American Institute of Architects de U.S.A., entre los once mejores arquitectos del mundo (desde 1909 a 1989).
- 1979** - Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes, otorgado por primera vez a un Arquitecto.
- Diploma de Honor y Miembro Honorario del Instituto de Urbanismo y Planificación del Perú.
- 1982** - Doctor Honoris Causa de la Universidad Católica de la Plata.
- 1983** - Académico de Número - Academia Nacional de Bellas Artes.
- 1986** - Premios Cincuentenarios: Cámara Argentina de la Construcción - Obras de Arquitectura de los últimos 50 años: Teatro Municipal Gral. San Martín, Edificio I.B.M., y Edificio SOMISA.
- 1990** - Doctor Honoris Causa de la Universidad de Buenos Aires.
- 1991** - Ministerio de Salud y Acción Social, Integrante del Consejo Central de Consulta, para la elaboración de Pautas para una política Nacional de Vivienda.
- Premio Anual de Arquitectura - Vivienda Colectiva Plurifamiliar Sociedad Central de Arquitectos y el Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo - Edificio Av. Alvear 1491 Capital.
- 1992** - Premio Anual de Arquitectura correspondiente a la categoría 1 - clase 5 - Edificio American Express.
- Miembro Honorario del Foro de Estudios Argentino - Franceses.
- 1993** - Premio "Manzana de las Luces", otorgado por la Comisión Nacional de la Manzana de las Luces y la Cámara Argentina de Anunciantes.
- Premio Forum Vitruvio por méritos excepcionales en trayectoria, aportes y realizaciones.
- Academia Nacional de Bellas Artes - Académico de Honor.
- Libro: Arq. Mario Roberto Álvarez y Asociados



- 1994** - Miembro - *Fundación Centro Cultural General San Martín.*
 - Asesor Honorario - *Museo Histórico Nacional*
 - Profesor Plenario - *Universidad de Belgrano.*
- 1995** - Miembro de la *Comisión de Doctorado F.A.D.U - Universidad de Buenos Aires - Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.*
 - Integrante del *Comité Consultor - Secretaría de Cultura de la Nación.*
 - Miembro Titular Rama Argentina - *Academia Universitaria Franco Argentina - Universidad de Palermo.*
 - Miembro de Honor - *DO. CO. MO. MO. Argentina - En reconocimiento a su excepcional aporte a la Arquitectura Moderna.*
 - Integrante del *Comité Consultor - Secretaría de Cultura de la Nación.*
- 1996** - Académico Titular - *Academia Nacional de Ciencias. (Ingeniería - Arquitectura y Arte).*
 - Miembro del Consejo Asesor Honorario en Materia de *Planeamiento Urbano - Jefatura de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. "Ad Honorem", (en representación de la Academia Nacional de Bellas Artes).*
- 1997** - La *Comisión Nacional de Museos, de Monumentos y Lugares Históricos, distinguió al Arqto. Mario R. Álvarez, por su colaboración desinteresada para realizar las obras de remodelación del Museo Histórico Nacional.*
 - *Academia Nacional de Bellas Artes – En Sesión Plenaria del 20/11/97, propuesto como candidato al Premio Academia Nazionale Dey Leincci.*
- 1998** - Integrante de la *Comisión Asesora, encargada de supervisar, evaluar, y conformar los aspectos artísticos, técnicos, arquitectónicos e históricos, para erigir el Monumento a la memoria del Brigadier General Don Juan Manuel de Rosas. Secretaria de Cultura.*
 - Integrante del *Senado de las Luces - Secretaría de Cultura de la Nación – Comisión Nacional de la Manzana de las Luces.*
 - Premio VII Biental Internacional de *Arquitectura de Bs.As. Edificio American Express.*
 - Premio VII Biental Internacional de *Arquitectura de Bs.As. Edificios Intercontinental Plaza y Sistemaire.*
 - Premio: *A su Trayectoria Profesional – Fondo Nacional de las Artes.*
- 1999** - Libro: *"Señores Arquitectos..." diálogos Mario Roberto Álvarez – Clorindo Testa - 1999*
 - Presidente de la *Comisión de Arquitectura – Academia Nacional de Bellas Artes.*
 - Miembro Titular *Tribunal de Honor, Grupo C – Sociedad Central de Arquitectos 1998-2001*
 - Expositor *Biental de Arquitectura San Pablo, Brasil – "Arquitectura Argentina Contemporánea" y "10 Maestros de la Arquitectura Latinoamericana".*
 - Asesor *"Ad-honoren", del Ministro de Infraestructura y Vivienda.*
- 2000** - Segundo Premio, otorgado por la *Revista ARQUITECTOR 1999-2000: Categoría "Profesional del Año".*
 - Premio, otorgado por la *Revista ARQUITECTOR 1999-2000: Categoría "A la Experiencia Constructiva más Rica" Obra: Hotel Hilton.*
 - Doctorado *Honoris Causa, Univ. Arg. John F. Kennedy.*



- Menciones: *Bienal de Arquitectura – Hotel Hilton, South Convention Center y Edificio Porteño I, Dique III, Puerto Madero – Consejo Profesional de Arquitectura, Sociedad Central de Arquitectos.*
- *Socio Distinguido Honorario, Centro Argentino de Ingenieros.*
- 2001 - *Premio “Laurel de Plata a la Personalidad del Año” Rotary Club de Buenos Aires.*
- *Premios Vitruvio – Fiesta del Museo Nacional de Bellas Artes.*
- 2002 - *Libro: Mario Roberto Álvarez y Asociados – Autor: Arq. Helio Piñón, Universitat Politècnica de Catalunya.*
- *Distinción en Categoría Reciclaje – Premio Bienal CPAU / SCA. Obra: Torre Viamonte*
- 2003 - *Primer Premio Concurso Museo Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Neuquen. Primer Premio a la Excelencia Concurso Internacional para el Área Norte de Osaka. Primer Premio Concurso Museo Perloti.*
- *12/12 - Distinción Profesor Honoris Causa en Arquitectura – Universidad de Belgrano*
- *Premio Década por la obra Teatro y Centro Cultural General San Martín – Universidad de Palermo, Facultad de Arquitectura. Obras seleccionadas para participar del Premio Década Universidad de Palermo, Facultad de Arquitectura: Edificio Plaza San Martín, Torre IBM, SOMISA, Sanatorio Güemes.*

El estudio Arq. Mario Roberto Álvarez y Asociados es el número 1 en Sudamérica y Argentina, según la Revista Internacional World Survey / World Architecture 72, con más de 2.700.000 m2 construidos a la fecha, en los siguientes rubros:

1. Salud 164.530 m2
2. Cultura 219.292 m2
3. Deportes 26.500 m2
4. Integración de Arquitectura e Ingeniería 190.000 m2
5. Viviendas Unifamiliares 38.460 m2
6. Viviendas en Propiedad Horizontal 722.906 m2
7. Administración, Comercio y Finanzas 1.155.188 m2
8. Educación 43.400 m2
9. Laboratorios y Fabricas 149.011 m2
10. Barrios Privados 570 Ha.
11. Diseño de Interiores 201.910 m2

Con una trayectoria ininterrumpida de mas de 65 años sustentado en la claridad de ideas, constancia formal y calidad en la ejecución de sus proyectos, ha ganado innumerables concursos, premios y distinciones:

- Concursos Nacionales:
 - 1º Premios: 32
 - 2º Premios: 24
 - 3º Premios: 16
- Expositor en seis Congresos Panamericanos de Arquitectura.
- Expositor en cinco Congresos Internacionales de Arquitectura.
- 1º Premio Concurso Internacional de Urbanismo – Área Norte de Osaka - Japón



El Estudio: el trabajo como premisa

Para comprender un poco más a Mario Roberto Álvarez y su arquitectura debemos analizar como trabaja su estudio, estructura sólida y compleja que hace posible la producción arquitectónica. Caracterizado por su actitud frente a la arquitectura, el estudio se destaca por su disciplinada organización, su alta capacidad técnica y su modo totalizador de entender la arquitectura, donde la obra se desarrolla desde el proyecto a la conclusión, no limitándose solo al diseño, sino dirigiendo la construcción, estudiando los detalles técnicos y tecnológicos, y controlando su puesta en obra.

Como afirmaba la arquitecta Marina Waisman: “La arquitectura verdaderamente moderna no se asienta solo sobre buenos cimientos sino sobre sólidas estructuras de producción arquitectónica”.

o Senior Architects, que junto a los consultores y equipos especializados, organizan el trabajo de los arquitectos y dibujantes en la oficina. Además se suman a estas estructuras de trabajo los departamentos contables, de asesoría legal, de personal, de certificaciones, etc.

Aunque la magnitud del proyecto puede generar cambios organizativos, en general cada uno de los socios del estudio cumple un rol bien definido y se encarga de una parte determinada del proyecto. Mario Roberto Álvarez (H) es el arquitecto encargado de realizar el contacto y de establecer la relación con el comitente.

En el anteproyecto, donde se realizan los análisis de programa, la formulación de los principios rectores e ideas de partido y el estudio de los condicionantes



Oficina personal del Arquitecto Mario Roberto Álvarez, en Buenos Aires, Argentina. Fotos del Autor.

Esto se hace notar en el trabajo diario, donde la disciplinada organización, la minuciosidad y el método global de encarar el trabajo hacen posible el funcionamiento de una de las oficinas de arquitectura más grande del país. Este enfoque, junto a la trayectoria desarrollada a lo largo de los años y la escala propia del estudio posibilitan encarar todo tipo de proyectos, desde viviendas unifamiliares a edificios de gran escala pasando también por complejas obras de ingeniería (como el túnel subfluvial Santa Fé-Paraná o el complejo Salto Grande).

La estructura interna del estudio se organiza con Mario Roberto Álvarez a la cabeza del estudio, como director general, y con sus asociados Leonardo S. Kopiloff, Mario Roberto Álvarez (H), Miguel Ángel Rivanera, Hernán César Bernabó y Fernando Sabatini, que se encargan del trabajo como directores de planificación y proyecto.

A esta línea jerárquica le siguen los jefes de talleres

(económicos, constructivos, funcionales, etc.), los encargados son Fernando Sabatini y Hernán César Bernabó.

Leonardo S. Kopiloff y Miguel Ángel Rivanera, se encargan de los aspectos de códigos de edificación y normativa, y de los requerimientos tecnológicos y detalles constructivos, respectivamente.

Los jefes de taller son los encargados de organizar el desarrollo del proyecto en distintos grupos de trabajo, así como de coordinar el trabajo interdisciplinario con consultores y equipos de trabajo externo.

Los equipos de trabajo dentro del estudio se dividen en distintas ramas: maquetistas, renderistas y modelos 3d, dibujantes CAD, los encargados de la documentación técnica, y el grupo encargado de las especificaciones técnicas, contratos y estudio de licitaciones.



Estudio Mario Roberto Álvarez y Asociados, en Buenos Aires, Argentina. Fotos del Autor.

Todo el trabajo está organizado bajo normas ISO e IRAM, lo que le posibilita al estudio un aprovechamiento total de las estructuras funcionales, así como la participación y trabajo con estudios internacionales, que se rigen a través de estas normas.

Y para concluir, podemos citar al propio Mario Roberto Álvarez, haciendo referencia a la modalidad de trabajo de su estudio y el sello personal que le imprime a sus obras.

“Muchos de los grandes aciertos que tienen nuestras obras son ideas del Estudio en general. Yo asumo la responsabilidad de darle curso a todo, los defectos son míos y los méritos del Estudio”.

CONCLUSIONES

Esta descripción general del trabajo desarrollado en el Estudio Mario Roberto Álvarez y Asociados, nos ayuda a reconocer la importancia que cobra en una oficina de este tipo la participación de un equipo en la realización del proyecto arquitectónico.

Como podemos observar, existe en la obra MRA una impronta y un sello personal, que se apoya en un trabajo sólido y complejo de un numeroso grupo de personas que llevan adelante el quehacer de la arquitectura.

Un papel trascendental cumplen los asesores y consultores externos, que posibilitan un entendimiento total y completo de la obra.

Todo esto se logra por una estricta organización, la utilización de normas de estandarización internacionales, la minuciosidad y un método de trabajo caracterizado por su enfoque totalizador.

***MARIO ROBERTO ÁLVAREZ
Y SUS OBRAS***

40

Edificio San José 1121

Viviendas en Propiedad Horizontal

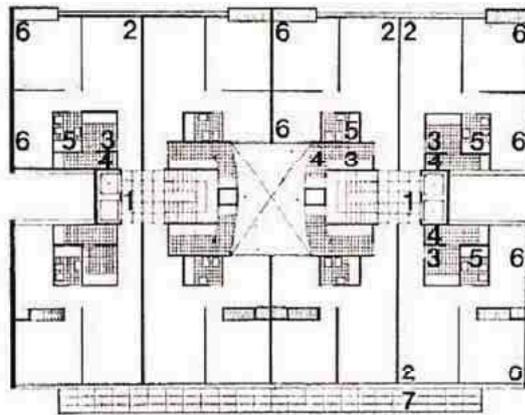
Ubicación: San José 1121/35, Capital Federal, Buenos Aires

Año: 1948-1950

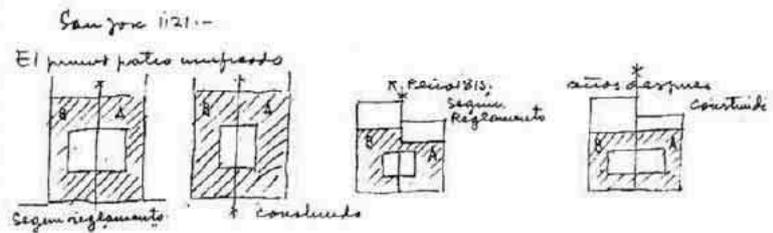
Superficie del terreno: 850 m²

Superficie construida: 5200 m²

Premio y diploma en Exposición VII Congreso Panamericano de Arquitectura (Categoría Apartamentos) La Habana - Cuba



- Planta tipo
- 1 Palier
 - 2 Estar comedor
 - 3 Cocina
 - 4 Lavadero
 - 5 Baño
 - 6 Dormitorio
 - 7 Balcón



EDIFICIO SAN JOSÉ 1121/35

San José 1121/35 - Capital, Buenos Aires -
Año: 1948-1950

Premio y Diploma Exposición VII Congreso Panamericano de Arquitectura (Categoría apartamentos). La Habana, Cuba.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

- MEMORIA DESCRIPTIVA

El edificio está compuesto por un subsuelo, planta baja y 7 pisos. Ubicado en la calle San José 1121/35, el complejo cuenta con 60 departamentos, distribuidos en 8 departamentos por piso, y 2 departamentos en el último piso.

La organización se establece a través de dos núcleos de circulación vertical independientes, que estructuran 4 departamentos cada uno. Los departamentos se distribuyen en el frente y el contrafrente, con patios de ventilación e iluminación interiores.

Las características espaciales de los departamentos se establecen a través de un amplio estar comedor, cocina, lavadero y baño, y dos dormitorios.

Arquitecto Asociado: M. O. Ruiz, arq.

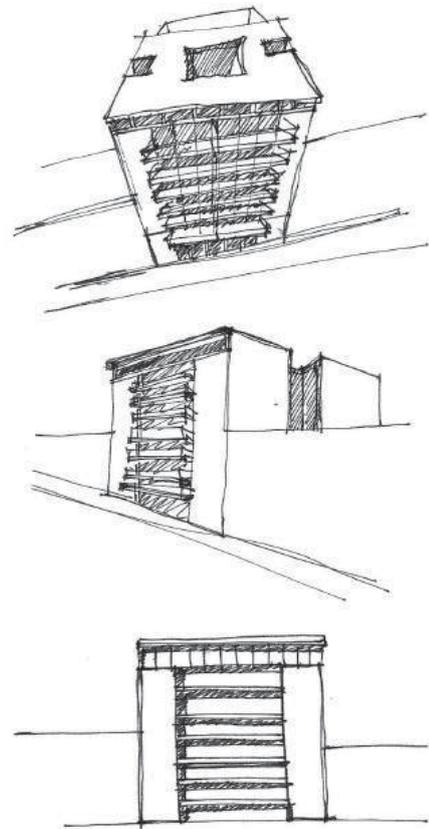
Sobre las Viviendas en propiedad horizontal

Las limitaciones de los terrenos de 8,66 m, y a veces menos, entre medianeras, plantea más un rompecabezas económico que un tema de arquitectura, pero pienso que siempre existen posibilidades de intentar algo mejor. Para ello hay que convencer al cliente de que “la buena arquitectura es un buen negocio”. Luego, los problemas que surjan durante la construcción deben ser solucionados con perseverancia y hasta el límite, agotando recursos.

No es una solución para el arquitecto que estima su trabajo profesional, abandonar su obra al propietario que pretende cambiar el enfoque con que la construcción ha sido encarada.

En nuestra labor siempre tratamos de brindar flexibilidad, dando la mayor cantidad de soluciones a una planta, para no obligar al comprador a ajustar sus necesidades a un esquema rígido. El tipo de departamento flexible lo venimos haciendo desde nuestra primera obra en propiedad horizontal, en 1939.

Dados los problemas para la buena utilización de un terreno chico, tratamos de hacer el proyecto con miras a obtener en lo posible el terreno contiguo y hacer una obra integral, más importante y más económica. Es absurdo que en cada 8,66 se

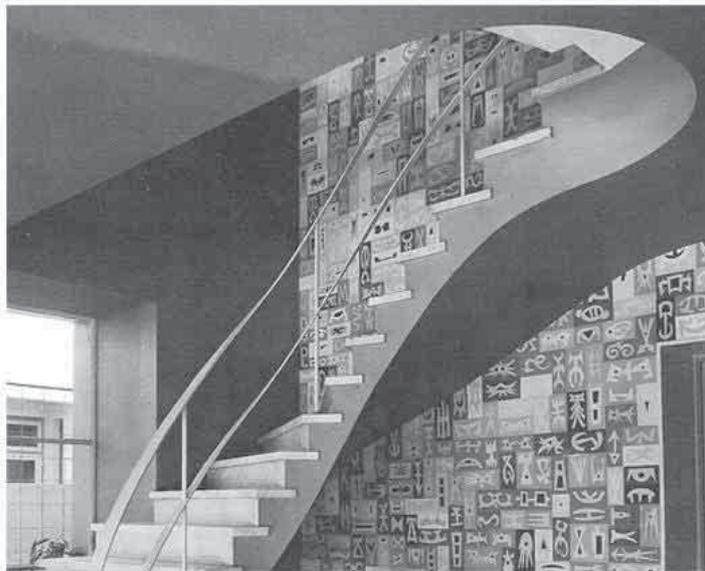


Gráficos y Croquis del Autor.

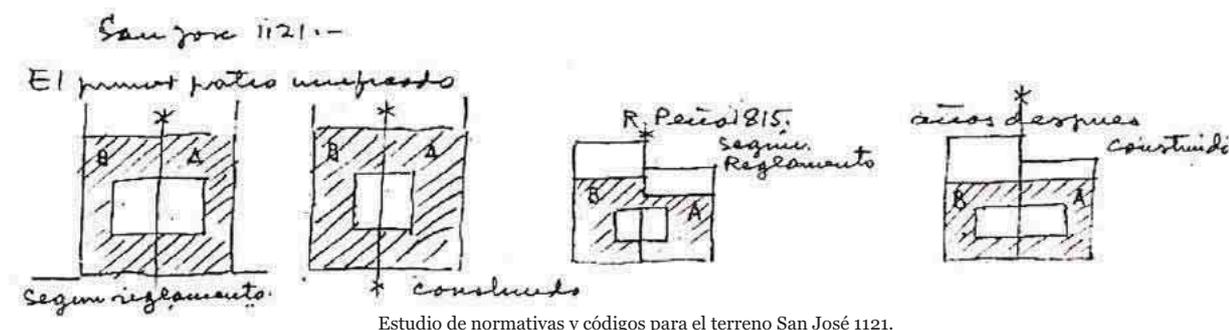
repitan ascensores, escaleras, porteros y servicios comunes que podrían suprimirse unificando lotes. Para nosotros todo esto es mayor trabajo, ya que debemos hacer el segundo proyecto sin garantías de ejecución y ocuparnos en una serie de trámites que no nos atañen. Lo hacemos; sin embargo, porque creemos que podemos lograr un beneficio no solo para el comitente sino para la comunidad. El obtenerlo es una satisfacción profesional más.
 Mario Roberto Álvarez

ESPACIO

- Los espacios interiores están definidos a través de los distintos planos que lo cierran: elementos ciegos (tabiques y elementos estructurales) y planos de vidrio (que permiten la conexión espacial con el exterior y mejoran las condiciones de habitabilidad de los mismos). A través de esta concepción se enfatiza la continuidad con el exterior y la ruptura del volumen contenedor.



- También se destaca el uso de la geometría clásica (punto, línea y plano), para la conformación del espacio interior, donde el orden de tramas permite generar un espacio abstracto.



Estudio de normativas y códigos para el terreno San José 1121.

- La preocupación por el correcto dimensionamiento de los espacios y ambientes se puede reconocer en todo el edificio, lo que le brinda condiciones de habitabilidad óptimas.

- La ubicación y el entorno urbano responden a un estudio y análisis pormenorizado tanto de los códigos y normativas (para lograr el máximo aprovechamiento del terreno), como de los edificios colindantes (logrando una imagen coherente y sobria).

FUNCIÓN

- A nivel funcional los departamentos se organizan a través de dos núcleos circulatorios con 8 departamentos por piso. Estos núcleos, dimensionados con un ascensor cada dos departamentos, estructuran la planta a través de dos ejes de simetría y tres patios internos.



Gráficos del Autor.

- Los departamentos se caracterizan por amplios espacios interiores, con núcleos sanitarios y de circulación altamente racionalizados. Los ambientes principales abren hacia los frentes, mientras que los espacios secundarios y de servicio se abren a patios interiores, mejorando las condiciones de habitabilidad de los mismos (estudio de las dimensiones mínimas y del asoleamiento, influencias de Gropius y Le Corbusier).

- También existe en la tipología un estudio de los posibles cambios y variables, lo que nos muestra el aspecto económico de la arquitectura que realiza MRA.

- La funcionalidad y la tecnología se interrelacionan estrechamente en la organización estructural de las plantas, donde la grilla es coincidente con los muros divisorios, lo que permite un gran flexibilidad funcional en el interior y una distribución racional de los elementos estructurales (ausencia de vigas y columnas en los espacios interiores).

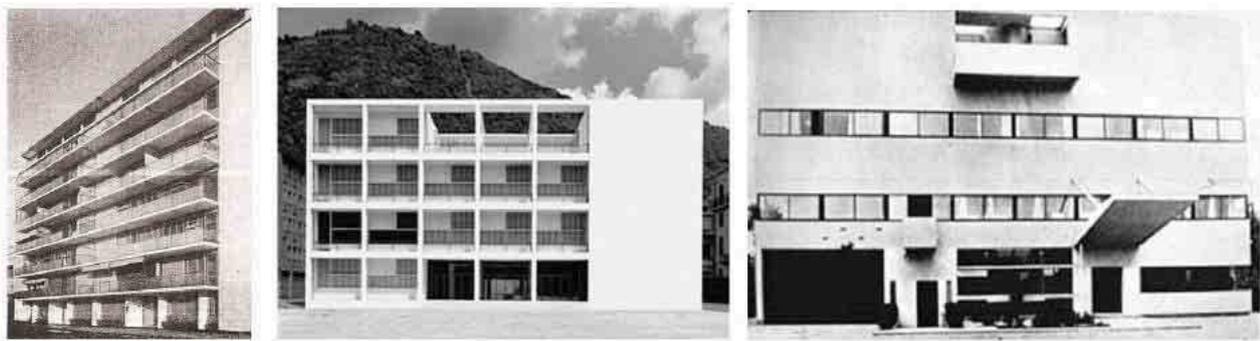
LENGUAJE

- Como lo hemos definido anteriormente, el lenguaje integra una serie de factores de orden estético, cultural, económico, tecnológico y social, que permiten determinar tanto formal y espacialmente una obra de arquitectura.

En el caso de esta obra, el lenguaje racionalista es reconocible en una composición caracterizada por la geometría y la utilización de pocos componentes arquitectónicos.

- Las formas puras y las superficies plenas (tanto ciegas como vidriadas), permiten una lectura equilibrada de la volumetría. Este lenguaje abstracto sintetiza las relaciones que se establece entre el todo y las partes.

- Recurriendo a una composición clásica, pero reelaborándola al estilo moderno, el edificio, compuesto por base, fuste y remate responde a lenguajes racionalista, de elementos puros, superficies lisas y materiales a la vista.



Edificio San José, Mario Roberto Álvarez. Casa del Fascio, Giuseppe Terragni. Ville Stein, Le Corbusier.

- Otro aspecto importante a destacar es la relación del edificio con su entorno, donde la lectura de objeto y estructura urbana se ve reforzada por la limpieza y simplicidad del edificio, en contraste claro con el entorno circundante.

- Estas características nos permiten destacar al edificio San José 1121 como una gran síntesis funcional, estructural y formal, donde la espacialidad y la tecnología hacen referencia al “proyecto moderno”.

50

Teatro Gral. San Martín

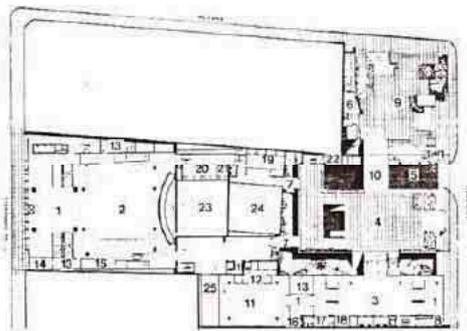
Programa: Teatro Municipal Ciudad de Buenos Aires

Ubicación: Av. Corrientes 1530. Capital Federal. Buenos Aires

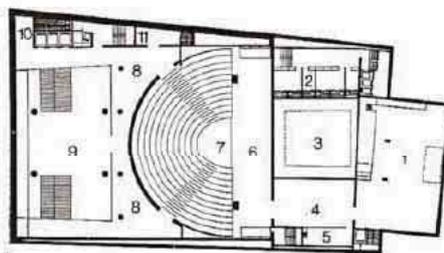
Año: 1953-1960

Superficie del terreno: 2800 m²

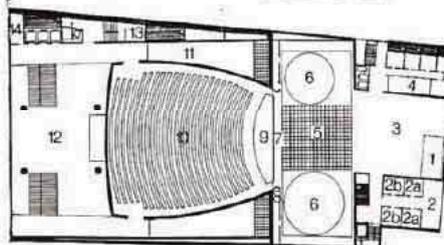
Superficie construida: 29200 m²



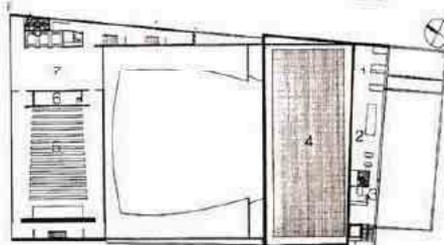
Planta baja
 1 Hall; 2 hall antecámaras; 3 hall acceso; 4 plataforma acceso; 5 acceso vehicular; 6 acceso subsuelo; 7 acceso teatro y camarines; 8 acceso servicio; 9 plaza seca; 10 puente; 11 salón reuniones; 12 cabinas traducción; 13 oficina; 14 bolserías; 15 guardarropas; 16 office; 17 sanitarios; 18 portera; 19 camarines; 20 camarines músicos; 21 director orquesta; 22 vestuario; 23 vacío ascensores escenario; 24 vacío montaje; 25 vacío sobre patio



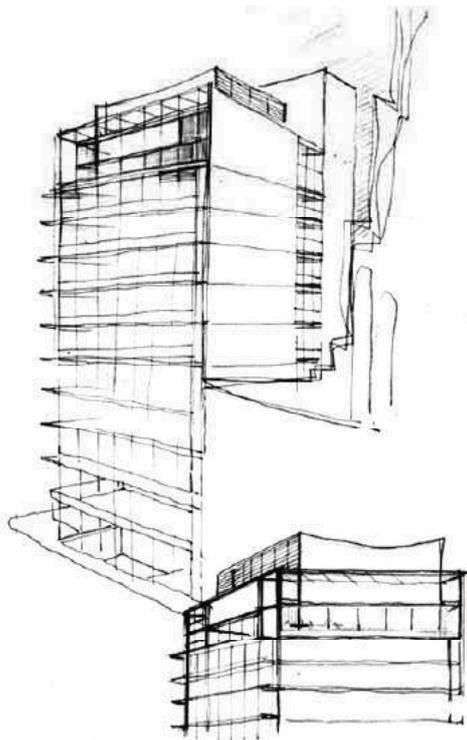
Teatro Municipal. Planta segundo subsuelo
 1 Vacío; 2 camarines; 3 vacío puentes ascensores; 4 vacío; 5 archivo; 6 puentes sobre escenario; 7 teatro de cámara; 8 antecámara; 9 hall teatro de cámara; 10 sanitarios mujeres; 11 recepción



Teatro Municipal. Planta piso 1
 1 Montacargas; 2 director escena; 2a camarín emergencia; 2b peluquería emergencia; 3 capilla; 4 camarines; 5 puentes ascensores; 6 disco giratorio N° 2; 7 escenario; 8 disco giratorio N° 1; 9 foso orquesta; 10 platea teatro de comedia; 11 vacío; 12 hall teatro de comedia; 13 sanitarios hombres; 14 sanitarios mujeres



Teatro Municipal. Planta piso 10
 1 Depósito; 2 taller lapidería; 3 vestuario; 4 segunda pantalla; 5 microcine; 6 cabina proyección; 7 hall; 8 sanitarios mujeres



TEATRO MUNICIPAL GENERAL SAN MARTÍN
Av. Corrientes 1530 - Capital, Buenos Aires -
Año 1953-1960

Premio Década Teatro y Centro Cultural General San Martín – Año 2003

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

- MEMORIA DESCRIPTIVA DEL AUTOR

Si bien la Argentina cuenta con variados centros culturales de significación, el Teatro San Martín configura una de las realizaciones más importantes en su género, no solo a nivel nacional sino inclusive dentro del ámbito de Latinoamérica. Las más diversas exposiciones de arte y de la cultura: teatro, cine, música, pintura, exposiciones de variado tipo, conferencias, congresos, etc., pueden manifestarse dentro del extenso complejo arquitectónico que significa el Teatro Municipal General San Martín en su totalidad.

El complejo arquitectónico esta compuesto por el Teatro propiamente dicho y por el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires.

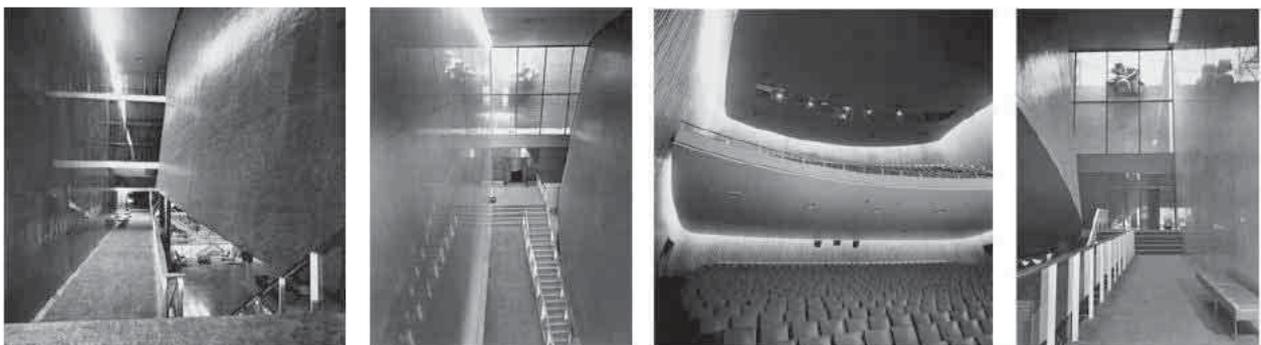
El edificio del Teatro San Martín, ubicado en avenida Corriente 1530, tiene una superficie cubierta de 29200 m², y fue construido entre 1953 y 1960.



Principalmente, el edificio es significativo por su localización en pleno centro de la ciudad. Esta característica atípica llevo a una distribución de las salas en forma superpuesta, logrando así una gran economía de recursos. A esto se suma un estilo y un lenguaje de fachadas de vidrio y acero, que hacen que el edificio se acople al entorno circundante.

Esta resolución de imagen, lograda con materiales y sistemas constructivos locales, facilito la provisión y el mantenimiento posterior a un bajo costo.

A nivel funcional, el edificio se organiza con una planta baja de acceso general del público y un hall de exposiciones bajo la sala Martín Coronado. Sobre esta planta se eleva el edificio en forma de



placa, autónomo del volumen de las salas que se le yuxtapone, conformado por siete plantas de oficinas y una sala de cine, en el último piso.

El bloque central, que aloja las dos salas y el hall de exposiciones, se vincula al volumen posterior, donde se sitúan los escenarios, y los apoyos de servicios.

Un último bloque se suma a esta composición volumétrica, donde se ubican el centro de convenciones, las direcciones culturales y demás actividades temáticas.

Descripción:

4° Subsuelo: Sala de Máquinas, Tablero Gral.

Eléctrico, Equipos A. Acondicionado, Foso Teatro de Cámara.

3° Subsuelo: Camarines, Confeitería, Taller y depósito Teatro de Cámara, Depósito Gral.

2° Subsuelo: Hall y Teatro de Cámara, Camarines.

1° Subsuelo: Puente Iluminación, Taller montaje, Hall, Vestuario Personal, Camarines.

Planta Baja: Hall distribución, Boletería, Hall exposiciones, Camarines Músicos, Conserjería, Director Orquesta, Camarines, Oficinas, Depósitos, Guardarropa.

Piso 1°: Ascensores escenario, Puente ascensores, Platea Teatro de Comedia, escenario, camarines, Hall, Sanitarios.

Piso 3°: Escenario y Platea, comienzo Pullman, Cabina de Proyecciones.

Piso 4°: Pullman y Oficinas.

Piso 5°: Vacío sobre Teatro de Comedia, Puente de Iluminación, Vacío sobre escenario, Cabina Control Sonido.

Piso 6°: Techo sobre Teatro de Comedia, 1° Puente Iluminación, Salón de Fotografías, Laboratorio Fotográfico, Retoque, Letrista, Oficinas sobre calle Corrientes.

Piso 7°: Sastrería. Ropería. Lavado Planchado y Taller pelucas, 2° Puente, Oficinas.

Piso 8°: 3° Puente y Sala de ensayos, Sala Máquinas A. Acondicionado y Oficinas.

Piso 9°: 1° Parrilla y Oficinas.

Piso 10°: 2° Parrilla, Taller Tapicería y Depósito.

Piso 11°: Taller de escenografía, preparación pintura vestuarios, techo microcine, sala de máquinas A. Acondicionado.

Piso 12°: Vacío sobre escenografía, Maquetistas, Dibujantes, Copistería, Director Escenografía.

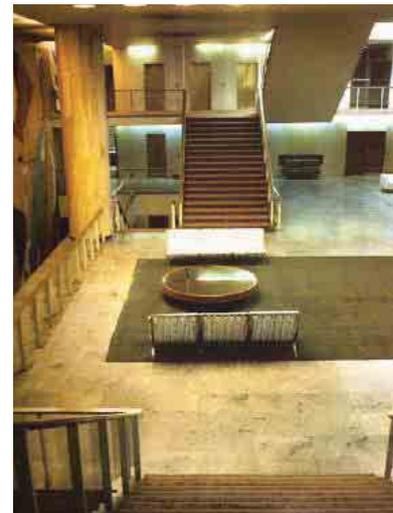


Imágenes del Autor.

ESPACIO

- Un elemento de definición espacial clave en el TGSM es la ubicación del terreno, en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires, y las características del entorno que lo rodea. La integración espacial se logra a través de la planta baja libre que conecta el teatro con la realidad urbana de la calle Corrientes.

- La organización volumétrica y funcional del edificio también ayuda a esta definición espacial, ya que el apilamiento de actividades estructura las conexiones espaciales de los distintos ámbitos.



Espacialidad lograda mediante la articulación volumétrica y la concepción del vacío como estructurante. Imágenes del Autor.

- El apilamiento de espacios, como la sala mayor, genera en el hall de ingreso una idea de espacio fluente y universal, claramente definido por la forma y las dimensiones del mismo. Este espacio es caracterizado por una geometría donde las relaciones, los recorridos y las secuencias cambian a cada momento.

- Tanto en el bloque de oficinas como en el bloque de apoyos escénicos, las plantas libres y abiertas

permiten una estrecha relación entre el exterior y el interior, donde desaparecen las nociones de frente y fondo, y donde la continuidad espacial es la principal característica.

- Estos espacios fluidos se logran a través de fachadas vidriadas, que conectan los espacios con el entorno urbano. Los aspectos morfológicos y técnicos posibilitan aún más esta percepción del espacio.



- La altura es otra característica que permite analizar el espacio, ya que tanto en el hall, como en otros espacios interiores, la variación de la altura y su relación con el visitante, hace que la noción de espacio – tiempo cambie secuencialmente, logrando así la progresión espacial que tanto defendían los maestros del Movimiento Moderno.

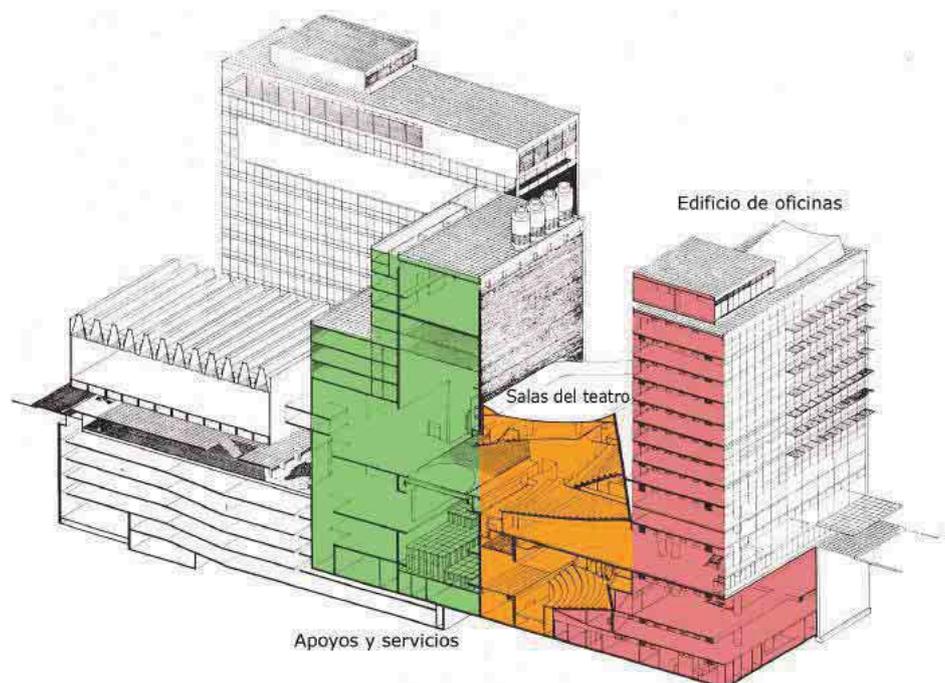
FUNCIÓN

- La organización funcional se establece a través de una serie de bloques que engloban actividades comunes, y su articulación como grupo. Este principio rector, similar a la estructuración de edificios como la Bauhaus de Walter Gropius, se realiza mediante el apilamiento en altura, logrando cualidades espaciales únicas.

- La especificidad de las distintas áreas: el bloque de oficinas, el bloque de servicios escénicos y el bloque de las salas, se reconoce en la imagen exterior, donde la función se expresa claramente.

Como dice el propio Mario Roberto Álvarez: “La forma en función de la función. No se puede meter todo en un rectángulo como lograba hacerlo Mies”.

- Existe en la propuesta arquitectónica del teatro un cambio esencial en la organización de las funciones, donde el apilamiento de las mismas posibilita liberar la planta y así vincularla a la calle. Pero esta reelaboración de la tipología del teatro mantiene la secuencia clásica de hall – sala – escenario.



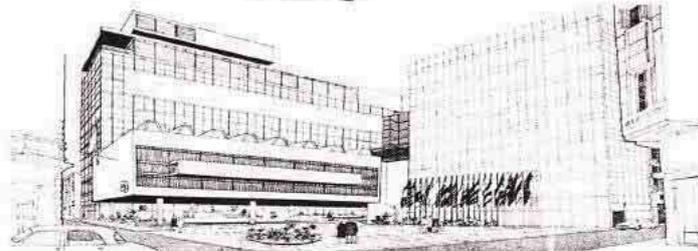
La organización funcional es reconocible en la imagen exterior del edificio, respondiendo a la premisa racionalista de sinceridad funcional (W. Gropius)



La continuidad espacial del hall con la calle se logra mediante la apertura de la planta baja y el cambio de alturas en el ingreso.

LENGUAJE

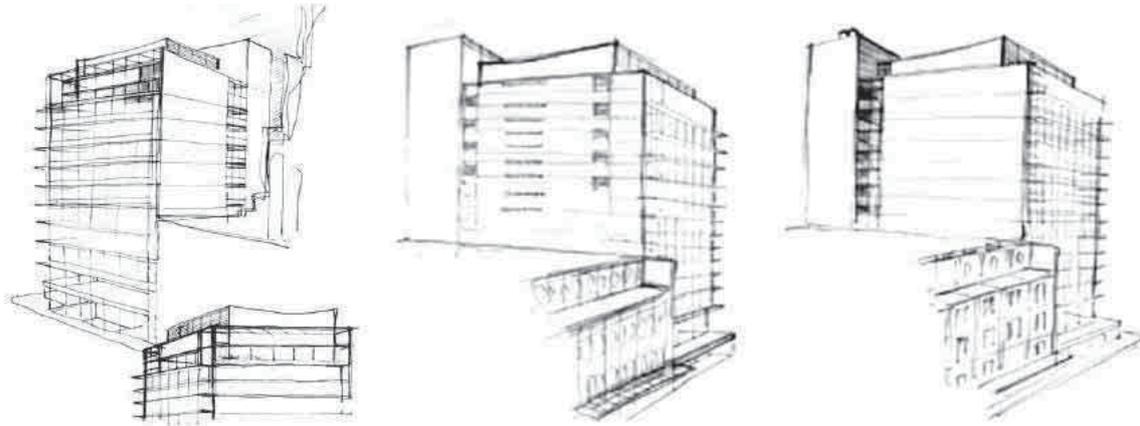
- El lenguaje del Teatro Gral. San Martín esta claramente definido por la sobriedad, el rigor formal y la precisión técnica con que se diseñó el conjunto de la obra. El equilibrio y proporción con el que cuentan las partes, así como su articulación y encastre, hacen que el edificio tenga una lectura clara, en un entorno urbano caracterizado por el caos y la complejidad.



El lenguaje del edificio, conformado por formas puras y lisas, estructura equilibradamente los elementos verticales y horizontales del conjunto.
Imágenes del Autor.

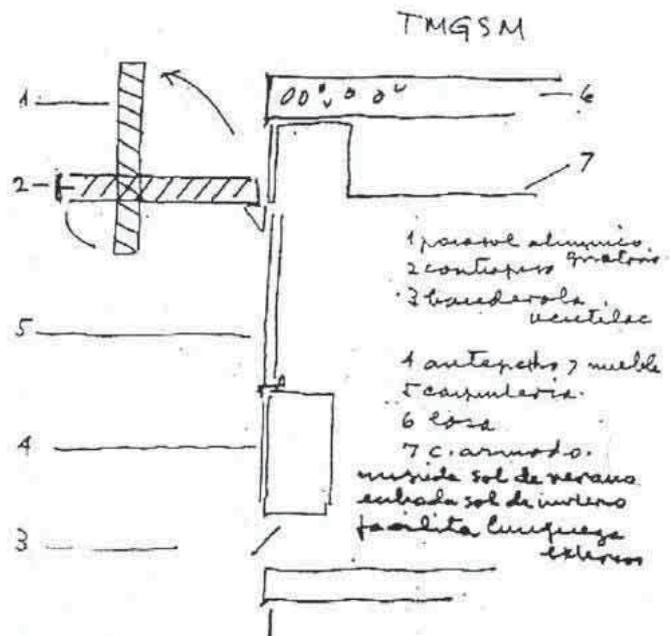
- El estudio del cerramiento en independencia de la estructura es otro de los aspectos a destacar de la obra. Esta característica propia del lenguaje de la arquitectura moderna, permite entender las envolventes del edificio como elemento definidor del espacio.

Envolventes concebidas como una composición de elementos repetitivos, donde el módulo y la unidad estándar se subordinan a un elemento totalitario, la fachada vidriada.



“Me interesa lo sobrio, lo primitivo, lo que no está afectado por el deleite o la pretensión del arquitecto.”
Croquis y cita de Mario Roberto Álvarez

- La imagen exterior del teatro es la expresión de su contenido, diferenciando las distintas funciones en base a distintos materiales y formas de construcción. Los materiales, de gran calidad de terminación, se muestran desnudos, evitando así decoraciones innecesarias.



“Siempre considere que la forma es el resultado de un sistema constructivo en evolución.” Croquis de Mario Roberto Álvarez

- La lectura y comprensión total del edificio se logran a través del recorrido o a partir de su volumetría axonométrica, como expresaba el mismo Gropius de su edificio de la Bauhaus de Dessau: “un edificio realizado en el espíritu de nuestro tiempo ha de alejarse de las formas representativas de las fachadas simétricas. Hay que dar una vuelta alrededor del edificio para comprender su corporeidad y la función de sus miembros”.

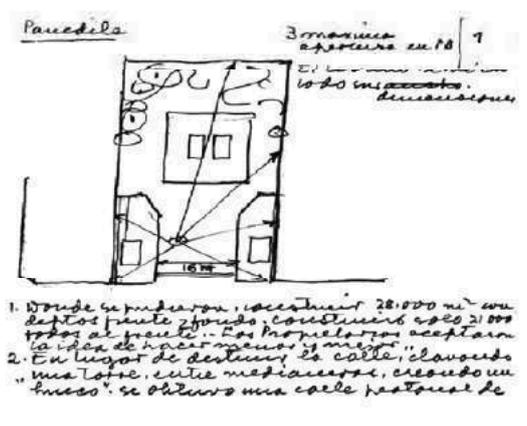
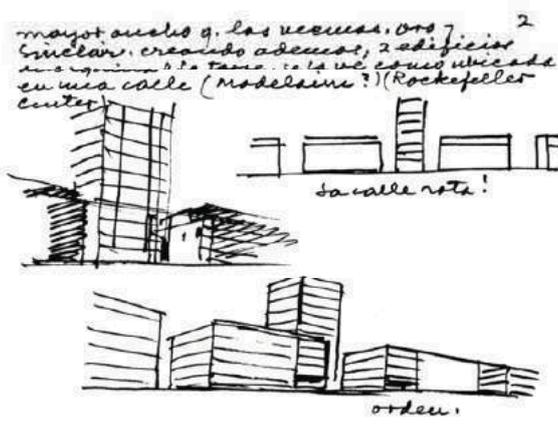
- El lenguaje arquitectónico y estructural expresan claramente la interrelación entre la tecnología y la estética de la abstracción.

“La vida ha cambiado en relación a los últimos años. Se vive hoy de otra manera, y lo que ayer nos satisfacía nos deja hoy indiferentes. Tenemos otras necesidades y es lógico que la arquitectura, al cambiar la forma de vivir, cambie también. (...) La vida exige hoy sencillez y brevedad. (...) Puede y debe haber arte en la nueva arquitectura. a base de líneas correctas y sencillas, de planos lisos, puede resolverse el problema de la edificación sin mengua para la estética. Para ello deben emplearse materiales ricos”. Mies van der Rohe, junio de 1929.

60

Edificio Panedile I

Viviendas en Propiedad Horizontal
 Ubicación: Av. Libertador 3754, Capital Federal, Buenos Aires
 Año: 1964-1969
 Superficie del terreno: 1815 m²
 Superficie construida: 20000 m²
 1° Premio Concurso Privado



EDIFICIO PANEDILE I

**Av. Libertador 5764 – Capital, Buenos Aires
- Año 1964-1969**

1º premio en concurso privado de anteproyectos (1963)

Arquitectos Asociados: Aslan y Ezcurra, arqs. y Joselevich y Ricur, arqs.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

- MEMORIA DESCRIPTIVA DEL AUTOR

El conjunto está formado por tres edificios, dos laterales ubicados sobre la línea de fachada de la Avenida del Libertador y otro posterior, todos con los ambientes principales con frente a dicha Avenida y a los jardines del Rosedal.

El acceso desde la planta baja a todos los edificios se efectúa por una plaza totalmente libre donde se encuentran los halls individuales de cada edificio rodeados por jardines; de la plaza también acceden los vehículos a los subsuelos de playas de estacionamiento y desde allí se puede llegar a los departamentos de cada edificio, a través de los núcleos de ascensores principales y de servicio de cada uno de ellos.

Entre las características más destacadas del conjunto se cuentan las amplias visuales al exterior, integrando el paisaje circundante y un total y pleno asoleamiento en todos y cada uno de los ambientes principales, y la creación de un espacio central interior que destruye el esquema de los patios cerrados, de los edificios tradicionales. El tratamiento de ese espacio se realizó en diferentes niveles y con dos pantallas que toman las medianeras tratándolas arquitectónicamente. El tratamiento de vinculación de este gran espacio central al espacio interior de los edificios se realiza mediante la creación de un elemento intermedio, la terraza, que crea una atmósfera y ámbito de transición con efectos de luces y sombras que valorizan la plástica de la "piazza", constituyéndose a la vez en una importante expansión de los espacios interiores de las salas de estar y dormitorios tanto en los dos edificios laterales como en la torre.

Por otra parte, la flexibilidad de planta caracteriza a todas y cada una de las unidades de los tres edificios. Se ha planteado una estructura totalmente libre de vigas, con un cerramiento exterior modulado; esto posibilita el ampliar los ambientes o integrarlos en ámbitos únicos.

Los dos edificios laterales están constituidos cada uno por 5 departamentos duplex de 1º a 10º piso y un departamento de 3 pisos. En los departamentos duplex el acceso se produce a la planta nivel recepción y de descende al nivel privado, que en todos los casos se encuentra en el piso inferior. Se ha previsto por otra parte un palier también a nivel de los dormitorios a fin de poder acceder desde el exterior al privado en forma directa.

La circulación vertical en los edificios laterales se efectúa por medio de 2 ascensores, uno principal y otro de servicio. La intercomunicación entre ambos pisos de la unidad duplex se efectúa por una escalera principal ubicada en el hall de entrada, que vincula la recepción con el privado y otra de servicio que se encuentra en el office y lo vincula con la zona de lavadero y habitaciones de servicio.

El edificio torre está formado por dos unidades de vivienda desde el 2º al 13º piso inclusive; por una sola unidad de vivienda por piso desde el 14º al 23º inclusive; y por una unidad tipo duplex en el piso 24º y 25º.

- Descripción

- Edificios Laterales:

Planta Baja, Hall y Sala de reuniones del Consorcio.

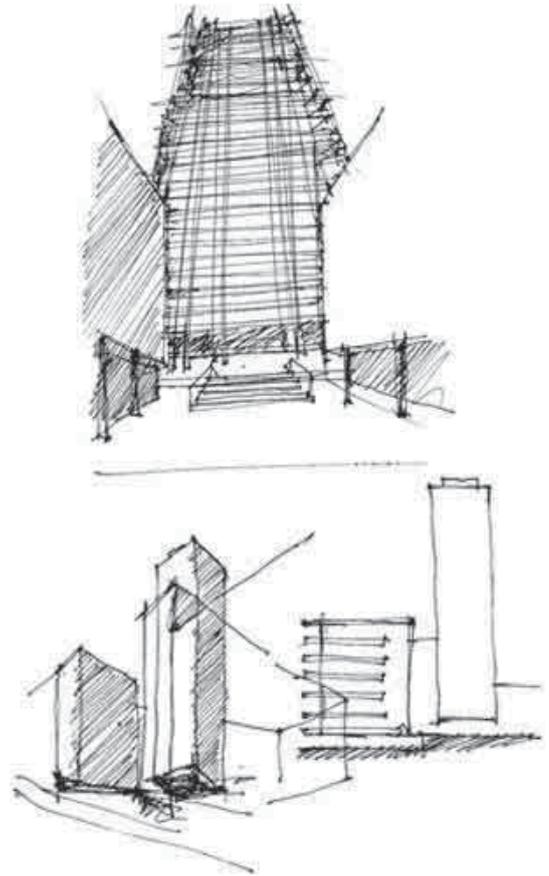
Planta Baja Duplex: Palier, estar, comedor, toilette, cocina, office.

Planta Alta Duplex: 3 dormitorios, (1 en suite) 1 baño, 2 habitaciones y baño de servicio y lavadero.

- Edificio Torre:

1º a 11º: los primeros 10 pisos, 2 departamentos por planta, hall, palier, toilette, 3 dormitorios, 2 baños, estar, comedor.

Planta Tipo 11º al 24º: 1 departamento por piso, palier, hall, cocina, office, despensa, 2 dormitorios y baño de servicio, escritorio, 4 dormitorios (1 en suite) y 2 baños.



Imágenes del Autor.

ESPACIO

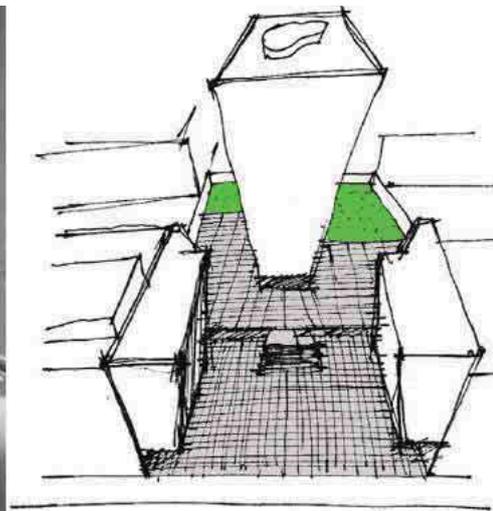
- Frente a los jardines del Rosedal y sobre la Avenida del Libertador, el terreno destaca una ubicación muy relevante. La propuesta de ocupación dentro del lote, organizado con edificios laterales y una torre de mayor altura, retirada de la línea municipal, generan condiciones de espacialidad características del proyecto.



“Siempre he creído en la apertura de los edificios mediante la liberación de la planta baja”. MRA

- La “piazza” seca que se genera en el ingreso del edificio, genera condiciones espaciales de continuidad y fluidez. Esto es reforzado por la liberación de la planta baja.

- La composición de este espacio, generado a partir del vacío entre los volúmenes, se vincula al entorno existente creando un “continuum espacial” con el parque.



La liberación de la planta baja y la incorporación de una plaza urbana (cediendo parte del terreno y retirando la torre) son propuestas que incorporan tanto Mies van der Rohe, en su edificio Seagram de Nueva York, como Mario Roberto Álvarez, en su edificio de viviendas Panedile I. Imágenes del Autor.

- La estructuración espacial tanto en la plaza de ingreso, como en los halls y los mismos departamentos, se basa en el “collage” y la yuxtaposición de planos ciegos y abierto, que hacen abstracto al espacio.

- La utilización de las dobles alturas, los balcones interiores, la desmaterialización de las figuras y fondos, la interrelación entre el exterior y el interior, junto a la liberación de la planta baja mediante la liberación de la estructura, son elementos que nos señalan la clara influencia del espacio moderno en la arquitectura de Álvarez.

- La composición de la planta mediante ejes y tramas, favorecido esto también por la diagramación estructural, enfatiza la continuidad espacial y la independencia de los elementos que la componen.

FUNCIÓN

- La organización funcional del edificio se basa en un principio rector claro, donde las viviendas y departamentos tradicionales se ubican en la torre y los departamentos tipo Duplex en los edificios laterales.

- Los departamentos se estructuran a través de un núcleo rígido central (núcleo circulatorio y de instalaciones) que organiza la distribución de los ambientes de día y noche.

- La diagramación funcional de la torre ubica 1 o 2 departamentos por planta, lo que permite realizar viviendas con dos frentes. Los ambientes diarios se ubican hacia la calle, mientras que los dormitorios abren hacia el centro de manzana.

En los edificios laterales, la organización plantea núcleos circulatorios y de servicios apoyados en la medianera, y los ambientes de la casa abiertos tanto hacia el frente como a la plaza de ingreso.

- Los departamentos cuentan con amplios espacios interiores, con núcleos sanitarios y de circulación altamente racionalizados, donde se destacan la excelente diagramación y la escala de los mismos, lo que permite departamentos muy flexibles.

Los ambientes principales abren hacia los frentes, mientras que los espacios secundarios y de servicio se ventilan a través de conductos. Nuevamente observamos un análisis estricto de las condiciones de habitabilidad de los mismos (estudio de las dimensiones mínimas y del asoleamiento, influencias de Gropius y Le Corbusier).

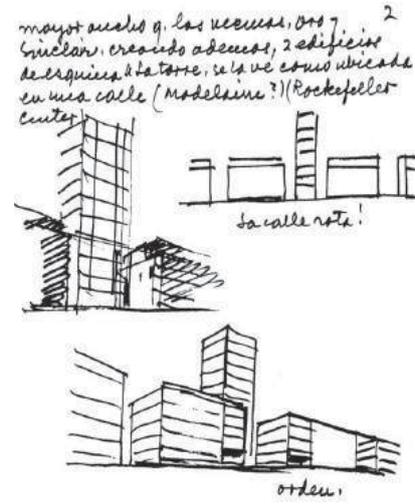


Imágenes elaboradas por el Autor.

- La funcionalidad y la tecnología se interrelacionan estrechamente en la organización estructural de las plantas. Se distinguen claramente los elementos estructurales de los de cerramiento lo que permite gran flexibilidad interior, así como una clara lectura exterior.

LENGUAJE

- En cuanto al lenguaje y la imagen del edificio Panedile I podemos afirmar que existe una valorización de los elementos geométricos que la componen. La importancia que cobra la estructura en la conformación de la fachada, como la composición a través de elementos de la geometría (punto, línea y plano), hacen que la lectura racional del edificio sea clara y sintética.



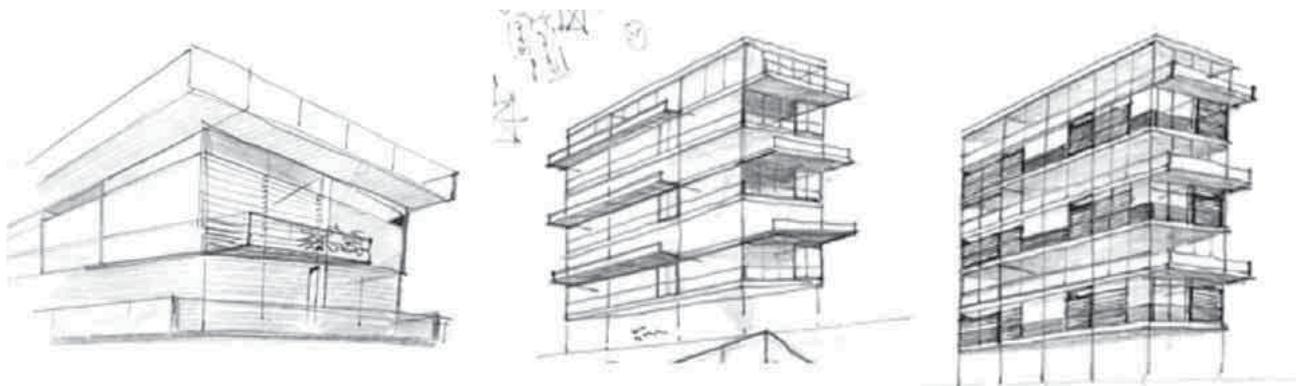
Edificio Seagram, Mies van der Rohe. Panedile I, MRA. Croquis de estudio.

- La relación del edificio con el entorno plantea una estructuración de la imagen basada en el equilibrio y el orden. Es por esto que a la torre exenta y retirada se le suman los edificios laterales, como propuesta propia y original de MRA. Estos edificios laterales generan un cierre de la imagen de la manzana, además de dotar de orden al entorno urbano. Pero estos elementos también generan el espacio central de la plaza de ingreso, conformando una nueva concepción espacial dentro del entorno urbano. La elevación de la plaza, genera un cambio de la percepción espacial (como en el caso de la Casa Farnsworth o el Neue National Galerie Berlín de Mies van der Rohe), así como una lectura diferenciada de

la obra con respecto a su entorno.

- La tecnología es uno de los elementos que más se destacan a la hora de la composición arquitectónica. La importancia de la estructura, la elaboración de fachadas vidriadas de alta complejidad técnica, así como la correcta resolución constructiva de los elementos de fachada contribuyen a la lectura de las envolventes de forma simple y ordenada.

- La potenciación de la altura, en relación a la torre, y la visión geométrica del objeto, son elementos que nos permiten reconocer en los edificios Panedile características constantes del lenguaje moderno.



Croquis de estudio de fachada de los edificios laterales Panedile I. Mario Roberto Álvarez

70

Edificio SOMISA

Edificio de Oficinas SOMISA

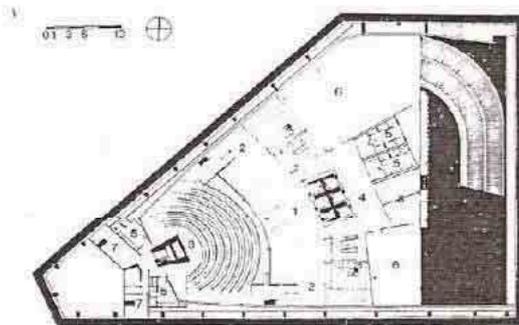
Ubicación: Av. Belgrano esq. Av. J. A. Roca, Capital Federal, Bs As

Año: 1966-1977

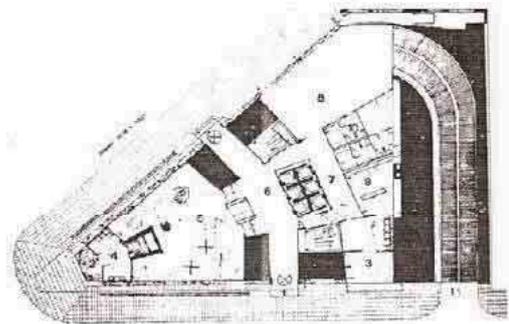
Superficie del terreno: 1892 m²

Superficie construida: 39768 m²

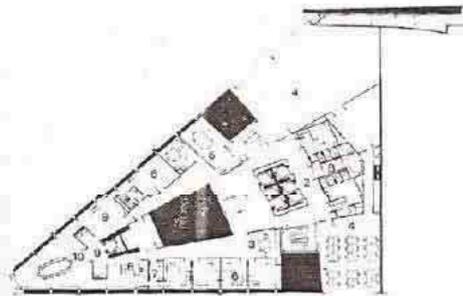
1° Premio Concurso Nacional



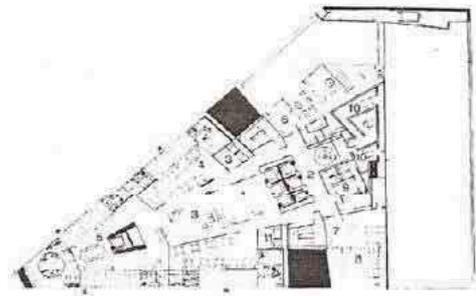
Planta primer subsuelo
1 Hall; 2 acceso sala de conferencias;
3 sala de conferencias; 4 hall
empleados; 5 sanitarios; 6 oficina;
7 depósito; 8 office



Planta baja
1 Acceso público; 2 acceso directivos;
3 acceso empleados; 4 hall ejecutivo;
5 área exposición; 6 hall público;
7 hall empleados; 8 oficina; 9 vigilancia;
10 escaleras; 11 acceso vehicular



Planta piso 10
1 Hall público; 2 hall empleados;
3 secretarías; 4 oficina; 5 sala
reuniones; 6 despacho; 7 office;
8 sanitarios; 9 espera; 10 sala
reuniones ejecutivas



Planta piso 12
1 Espera público; 2 hall empleados;
3 estar; 4 comedor empleados;
5 comedor ejecutivos; 6 oficina; 7 office;
8 cocina; 9 sanitarios; 10 sistema aire
condicionado; 11 colmata



EDIFICIO SOMISA

Av. Belgrano esq. J.A. Roca – Capital, Buenos Aires - Año 1966-1977

Primer premio Concurso Nacional de Anteproyectos (1966)

Asesores:

Estructura: J. Cañardo, Ing. Estudio Fernández Long y Reggini, ings.; Departamento de ingeniería de Techint S.A. y Cometarsa S.A.; Atilio De Giacomini, ing.

Electricidad e iluminación: Ovidio Onetto, ing.

Acústica: Federico Malvarez, Alberto Belior, ings.

Obras sanitarias y servicios contra incendios: Pedro Buscemi, ing. y Jorge Giorini. Cerramientos de acero inoxidable: J. Jarach, ing. y Osvaldo Parzanasa.

Cerramientos vidriados: Jorge Schneider, ing.;

Cielorrasos de aluminio extruido: ingeniero Lanussa.

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

- MEMORIA DESCRIPTIVA DEL AUTOR

En 1967 la Sociedad Mixta Siderurgia Argentina llama a un concurso nacional de anteproyectos para la construcción de su sede central. Se presentan sesenta estudios seleccionándose diez anteproyectos.

Un nuevo concurso de oposición consagra el trabajo presentado por el Estudio Arquitecto Mario Roberto Álvarez y Asociados.

Fue premisa de diseño que el futuro edificio tuviera carácter de símbolo, exigiéndose que el mismo fuera totalmente erigido en acero. De este modo, el edificio habría de convertirse en el primer edificio de este tipo construido en el país y el primero en el mundo totalmente soldado.

Cuatro condiciones fundamentales fueron impuestas a los proyectistas: crecimiento, flexibilidad, posibilidad de cambio e incorporación de la nueva tecnología a los procesos constructivos. En base a este criterio el edificio fue diseñado tomando como punto de partida su valor simbólico, su funcionalidad y flexibilidad, la integración con el medio circundante y la aplicación de la tecnología actual en nuestro país.

La superficie cubierta supera los 30.000 m² y se desarrolla en 8 subsuelos, planta baja y 13 pisos altos.

El agrupamiento de funciones dentro del edificio es el que sigue:

a) Funciones públicas: Se cumplen en planta baja y en el primer subsuelo y comprenden las zonas

para exposiciones cubiertas y descubiertas, el hall de acceso, el salón de conferencias, el salón de comisiones, la cafetería y anexos.

b) Funciones de trabajo administrativo y ejecutivo: Han sido localizadas en las plantas del 1º al 10º pisos inclusive, con los departamentos de ventas, compras, finanzas y administración, relaciones industriales y públicas, gerencia general, presidencia y directorio.

c) Funciones de esparcimiento: Ubicadas en los pisos 11º y 12º, con las áreas dedicadas a comedores, salas de estar, guarderías, etc.

d) Funciones de servicios generales: Se dividen en dos grupos: las situadas en los subsuelos del 2º al 7º inclusive, donde se desarrollan las playas de estacionamiento, los depósitos generales, las salas de máquinas, de aire acondicionado y de ventilación, los comandos eléctricos, los tableros de mantenimiento, etc.; y las situadas a nivel de cada planta en los pisos superiores, donde junto al acceso de los ascensores de empleados se hallan los vestuarios, los locales sanitarios, el office de piso, el archivo y demás dependencias de servicio que pertenecen al departamento que ocupa cada piso.

Dos grupos de circulaciones verticales se configuran el eje del conjunto edilicio y posibilitan las circulaciones independientes del público, de los empleados y del personal jerárquico. Las baterías de ascensores del público y de los empleados han sido agrupadas en un solo núcleo, de modo de posibilitar el uso de la totalidad de las cabinas en las horas pico de entrada o de salida de empleados.

En cuanto a su faz constructiva, el edificio se divide en dos partes: una inferior, enterrada hasta una profundidad de 4 metros y realizada en hormigón armado, y otra superior, ejecutada en estructura metálica de elementos prefabricados y montados en seco.

La estructura de hormigón armado se desarrolla del 8º al 2º subsuelos. Las luces requeridas, del orden de los 12 metros, son cubiertas por una losa cuya rigidez se ha logrado en base a nervios paralelos con una distancia entre ejes de 72cm. En sentido perpendicular a tales nervios se hallan las vigas que descansan sobre columnas.

El cálculo de la estructura en este sector ha sido hecho a la rotura de acuerdo con el PRAEH, empleándose hormigones cuyas tensiones variaban de 210 a 230 kg/cm.

El encofrado de tales nervios estuvo constituido por canalones de hormigón de 3cm de espesor realizados en obra, los cuales quedaron incorporados a la estructura.

Los núcleos de ascensores forman parte de la estructura de contraviento y han sido realizados en hormigón pretensado.

A fin de asegurar la completa verticalidad de los paramentos, se adoptó un encofrado metálico. La madera utilizada fue tratada con una aislación de material sintético que proporcionó al hormigón a la vista una textura impecable.

A nivel de primer subsuelo se produce la transición de la estructura de hormigón armado con la estructura metálica, pudiendo apreciarse en dicho nivel la fundación de las columnas de la torre.

La estructura metálica apoya en cuatro grandes columnas de acero y en los dos núcleos de circulaciones verticales. Dicha estructura consta de vigas de fachada, separadas 60cm de la piel de vidrio del edificio y situadas cada dos plantas, de 19 metros de luz y 8 metros de voladizo a ambos lados sus apoyos; y de vigas Vierendeel de acero interiores, también cada dos pisos, de 19 metros de luz, las cuales descansan en ambos núcleos de hormigón armado. Sobre estas vigas y formando los entrepisos se hallan, los encasetonados de chapa de acero de 3mm de espesor que además de sus funciones resistentes cumplen las de conductos de aire acondicionado, cielorrasos a la vista, baffles acústicos y conductos para las instalaciones eléctricas y de intercomunicaciones.

Las vigas Vierendeel se acusan en los pisos impares y toman su altura total. Las viguetas de los encasetonados en los pisos impares se apoyan en el cordón inferior de las vigas Vierendeel y en un parante soportado por las viguetas del piso inferior, en tanto que en los pares, las viguetas correspondientes lo hacen en el cordón superior de la Vierendeel y en la viga de fachada.

La envolvente exterior del edificio es vidriada y está tratada con termopaneles de cristal anticalórico dobles con cámara de aire interior, tomados de una tracería de acero inoxidable de modo de obtener aislaciones térmicas y acústicas de óptima calidad.

Todos los elementos divisorios interiores están formados por paneles desarmables de acero inoxidable, que contribuyen a materializar la flexibilidad que prevaleció en el criterio de diseño del edificio.

DESCRIPCIÓN:

- 5° Subsuelo: Sala de máquinas
- 2° a 4° Subsuelo: Estacionamiento
- 1° Subsuelo: Hall, salón de actos, sanitarios, office, oficinas.
- Planta Baja: Hall público, hall empleados, oficina seguridad, personal, acceso autoridades, 3 ascensores públicos, 3 ascensores empleados y 1 ascensor ejecutivos.
- Planta Tipo 1° al 11°: Oficinas planta libre.
- Planta Piso 12°: Sala de máquinas
- Planta Piso 13°: Helipuerto.



Imagen del Autor.

ESPACIO

- La ubicación del terreno y el entorno urbano donde esta inserto el edificio lo definen espacialmente. La integración con el contexto determina su forma y la planta baja libre establece la relación espacial a nivel peatonal, con la ciudad.

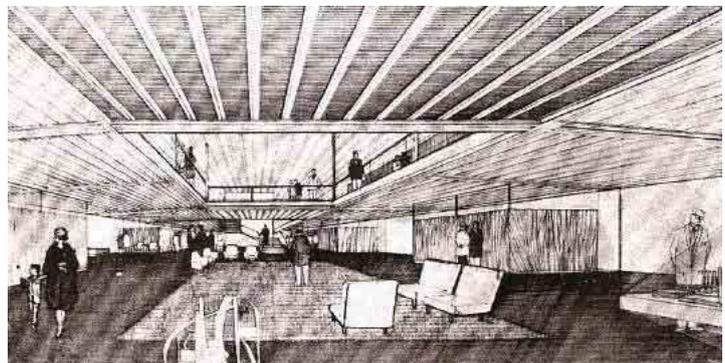
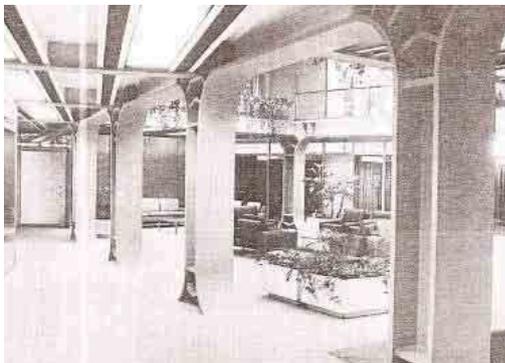
- La sumatoria de elementos componentes del espacio arquitectónico definen el vacío interior, dándole características de abstracción y simplicidad a un edificio caracterizado por la complejidad programática y funcional.



La materialidad de las oficinas, acero y vidrio, define las características espaciales del mismo. Imágenes Mario Roberto Álvarez y Asociados, Obras 1937 - 1993

- Las plantas libres permiten la máxima flexibilidad de las oficinas que aloja el edificio. Esto también se ve favorecido por el diagrama estructural, que permite tener pisos sin elementos estructurales y pisos con pocas columnas, a través de las vigas Vierendeel.

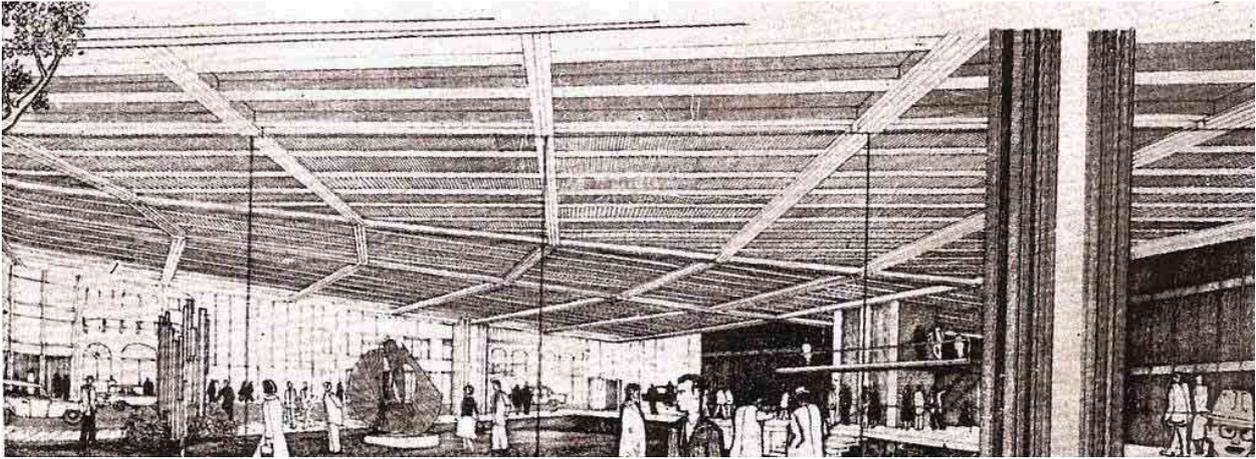
- Las características formales y tecnológicas también permiten espacios fluidos y continuos a través de las fachadas vidriadas, lo que da como resultado oficinas muy iluminadas y conectadas con el contexto urbano.



El espacio fluido y continuo, premisa fundamental de la arquitectura del movimiento moderno, se hacen presentes en el edificio SOMISA, a través de un diagrama estructural claro y el uso de materiales como el vidrio y el acero.

- Los ambientes abiertos, continuos, definidos por las dobles alturas y los balcones interiores, crean una dinámica espacial interior que se logra a través del uso de distintos recursos tecnológicos.

- El aspecto “duro” y estructurado del edificio, sumado a su materialidad metálica, no dejan de posibilitar la composición del espacio fluido y universal. La conexión con el entorno urbano, logrado a través de la ruptura de la “caja muraria”, elimina los límites del espacio propio del edificio.



La planta baja libre permite la conexión visual, a nivel peatonal, de entorno urbano. Croquis MRA. Imágenes del Autor.

FUNCIÓN

- El agrupamiento de funciones dentro del edificio se distribuye de la siguiente manera:

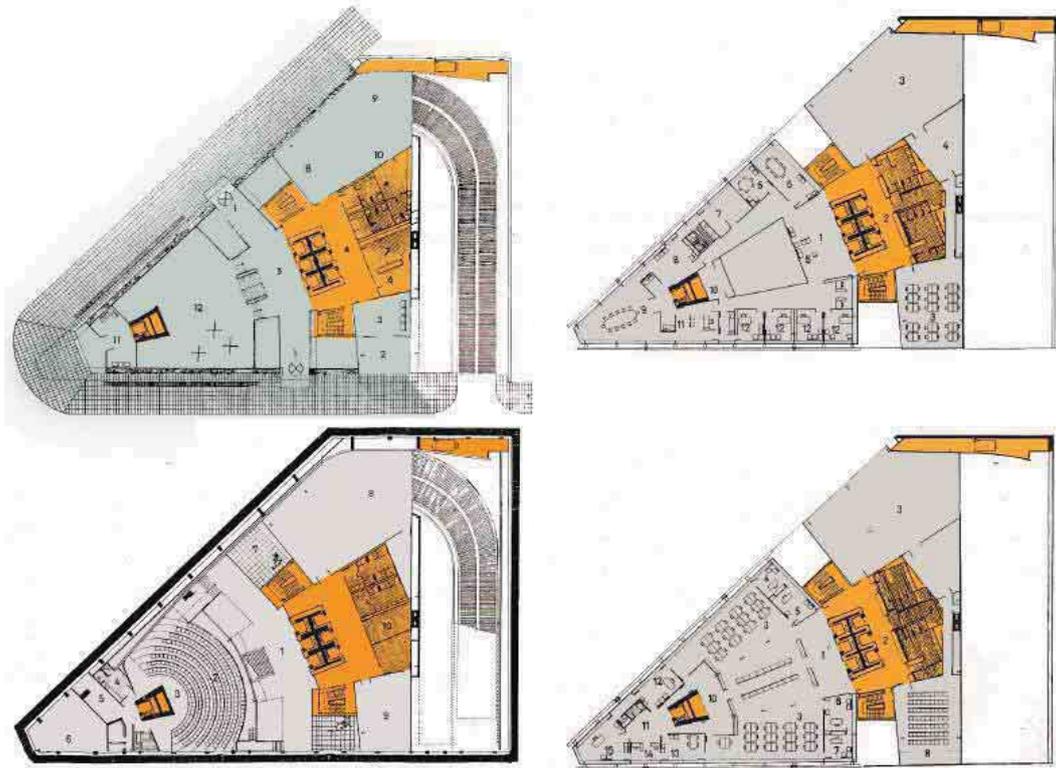
a) Funciones públicas: Se cumplen en planta baja y en el primer subsuelo y comprenden las zonas para exposiciones cubiertas y descubiertas, el hall de acceso, el salón de conferencias, el salón de comisiones, la cafetería y anexos.

b) Funciones de trabajo administrativo y ejecutivo: Han sido localizadas en las plantas del 1º al 10º pisos inclusive, con los departamentos de ventas, compras, finanzas y administración, relaciones industriales y públicas, gerencia general, presidencia y directorio.

c) Funciones de esparcimiento: Ubicadas en los pisos 11º y 12º, con las áreas dedicadas a comedores, salas de estar, guarderías, etc.

d) Funciones de servicios generales: Se dividen en dos grupos: las situadas en los subsuelos del 2º al 7º inclusive, donde se desarrollan las playas de estacionamiento, los depósitos generales, las salas de máquinas, de aire acondicionado y de ventilación, los comandos eléctricos, los tableros de mantenimiento, etc.; y las situadas a nivel de cada planta en los pisos superiores, donde junto al acceso de los ascensores de empleados se hallan los vestuarios, los locales sanitarios, el office de piso, el archivo y demás dependencias de servicio que pertenecen al departamento que ocupa cada piso.

- Dos grupos de circulaciones verticales configuran el eje de simetría del conjunto edilicio y posibilitan las circulaciones independientes del público, de los empleados y del personal jerárquico. Las baterías de ascensores del público y de los empleados han sido agrupadas en un solo núcleo, de modo de posibilitar el uso de la totalidad de las cabinas en las horas pico de entrada o de salida de empleados.



Plantas del Edificio SOMISA. Lógica estructural y clara funcionalidad interna. Imágenes del Autor.

- La organización funcional permite el máximo aprovechamiento de espacio de trabajo. La organización de los núcleos y de las áreas de trabajo posibilita una utilización óptima en una condición compleja (propia de un terreno triangular).
- Otro elemento que refuerza la organización funcional del edificio son los cortes transversales

a través del núcleo circulatorio. Estos “tajos” posibilitan una organización independiente entre dos áreas de una misma planta, siempre conectadas por el núcleo. Estos elementos compositivos, reconocibles en la imagen exterior del edificio refuerzan la idea “la forma sigue la función” que proclamaba Sullivan en sus rascacielos de Chicago.



La funcionalidad del edificio se expresa en la forma. “Form follows function” - Louis Sullivan. Imágenes del autor.

- El funcionamiento interior del edificio se ve reflejado en la imagen exterior del edificio, donde las áreas de trabajo, las áreas de servicios, los halls y los departamentos jerárquicos son claramente reconocibles. La estructuración clásica y jerárquica del edificio se ve reforzada por el desarrollo en vertical del mismo, donde las partes más públicas se ubican en la parte inferior, mientras que las áreas jerárquicas se ubican en los últimos pisos.

LENGUAJE

- El lenguaje de edificio SOMISA, destaca la importancia de la tecnología, tanto desde el punto de vista estructural como desde la materialidad, para poder así alcanzar un resultado totalizador en la lectura formal del mismo.

- La estética de la abstracción se repite como en otros edificios del arquitecto, pero es en este donde encontramos una "lógica maquinista" en la forma de entender al edificio.

El rigor formal y la precisión técnica en la realización y composición del volumen, el equilibrio de las partes y el orden de los aventanamientos de fachada, permiten una lectura simple de la obra.

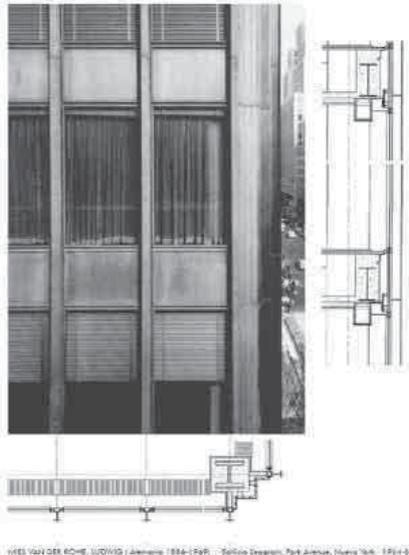
- "La transparencia y la liviandad del esqueleto liberan a la obra de las convenciones tradicionales; los vanos pueden abrirse ampliamente, los paños de acero reemplazan a la mampostería de fachada, las luces se agrandan sin sacrificar aspectos funcionales, la estructura se vuelve esqueleto vivo, traduciendo en el espacio el juego de las fuerzas. SOMISA es la primera manifestación a "escala realidad" de esta nueva técnica: el primer edificio íntegramente de acero erigido en la Argentina; y el primero en el mundo totalmente soldado, donde la aplicación de acero se ha desarrollado no solo como elemento estructural sino también como el uso en tabiques sanitarios, panelería interior, etcétera." Mario Roberto Álvarez

- La independencia de la estructura y el cerramiento de la fachada, una de las constantes en el lenguaje moderno, posibilita una nueva definición del espacio interior, donde la materialidad de planos transparentes permite la conexión con el exterior.

La modulación de estas fachadas vidriadas, hace de la envolvente un elemento que fusiona las partes con el todo.



La inserción urbana, el lenguaje moderno y la clara lectura del objeto arquitectónico se destacan tanto en la propuesta de Mies van der Rohe para el rascacielos de Friedrichstrasse de 1921, como en el edificio de SOMISA, de Mario Roberto Álvarez de 1966.



El análisis de las fachadas y de la imagen exterior es una de las constantes de la arquitectura moderna. Edificio IBM, Mies van der Rohe, Edificio SOMISA, Mario Roberto Álvarez. Imágenes del autor.

- La imagen corporativa que le brinda la materialidad y la composición volumétrica, junto con su ubicación en el entorno urbano, hacen de este edificio uno de los iconos de la arquitectura institucional argentina.

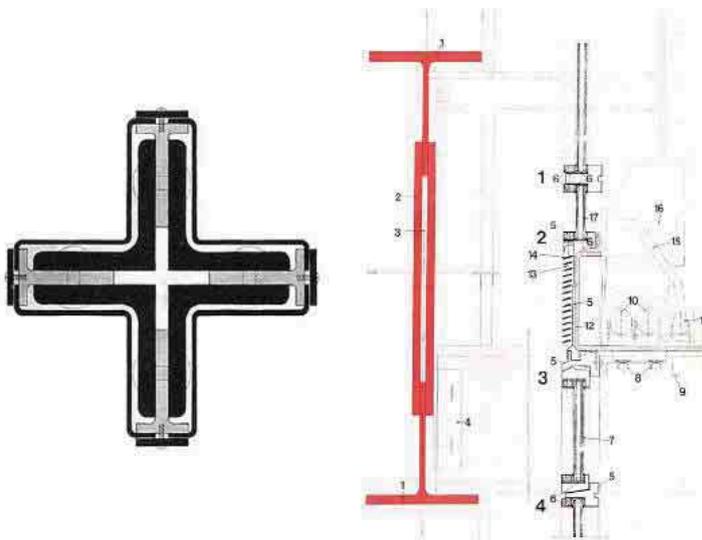
estructura portante vertical y horizontal de acero, y los núcleos de hormigón armado pretensado de ascensores.

EL APORTE A LA TECNOLOGÍA

La principal característica que define al edificio es el sistema diseñado para independizar el cerramiento de fachada de la estructura metálica.

Del funcionamiento y las características de cada uno de ellos dentro del edificio, surge la solución adoptada para trasladar los esfuerzos provenientes de los agentes exteriores, viento y diferencias de temperatura, con el concepto de que cada elemento estructural absorba el trabajo para el que está diseñado dentro del conjunto, eliminando los esfuerzos secundarios que le impedirían cumplir su misión específica.

El edificio está constituido por una piel exterior de cristal con su infraestructura de sostén, de acero, la



El estudio del detalle al máximo es una de las características más destacadas del estudio. Así como Mies estudio el detalle de la columna del Pabellón Barcelona, el edificio SOMISA cuenta con un estudio de fachada muy riguroso y preciso. Imágenes del autor.

El edificio es un sistema unitario donde las funciones de trabajo deben complementarse sin interferirse por cada uno de los elementos que lo componen.

En el diseño del cerramiento de fachada se ha seguido el criterio de que cada módulo de carpintería que tiene la altura de un piso y un ancho de aproximadamente 3,78 m (separación entre vigas secundarias) es una estructura independiente fijada en su zona superior e inferior en forma articulada a las viguetas de borde, de la estructura mediante elementos de neoprene rígido, y bulones con agujeros ovalados. Lateralmente están unidos entre sí con una junta también elástica, con doble burlete de neoprene rígido, tanto interior como exterior, este último une a todos los marcos verticales de cada uno de los módulos en el alto de la fachada. Toda esta burletería está sellada exteriormente con sellado tipo "Silastic". Horizontalmente, la unificación del cerramiento exterior se materializa mediante un tapalosa que unifica un módulo con el otro.

Fijado rígidamente al módulo superior y elásticamente al inferior, la junta superior trabaja como obturante del acceso de agua por el sistema de "caja depresora de presiones". La junta inferior trabaja a libre dilatación y movimiento respecto al módulo inferior, articulado, y su junta sellada con el elemento antes citado; trabajando a libre escurrimiento. O sea, que además de soportar y transmitir los esfuerzos de viento, el sistema permite obtener un cierre hermético, flexible y elástico que impide el acceso de este y de agua al interior.

Las vigas y las columnas exteriores, que constituyen los pórticos de fachada rígidos, hacen que toda la presión de viento que recibe perpendicularmente el plano de cerramientos vidriados sea transmitida horizontalmente a través de los entrepisos metálicos, por el forjado de los mismos, a las vigas Vierendeel interiores, y de estas a los núcleos pretensados de hormigón armado que la transmiten a las fundaciones; una parte directamente, y otra derivándola a nivel planta baja y primer subsuelo, por medio de las losas nervuradas de hormigón armado, a los dos tabiques del mismo material ubicados sobre las líneas municipales de las Avenidas Diagonal Sur y Belgrano, y al tabique curvo del mismo material que limita las rampas de circulación de automotores en los subsuelos. Todos estos tabiques y núcleos de contraviento llegan hasta la losa de fundación, formando una amplia platea que se continúa mediante la losa de supresión que ocupa toda la superficie del terreno. O sea que los dos núcleos de ascensores de hormigón armado pretensado actúan desde la planta baja hasta el piso 14° como los únicos elementos portadores del viento en forma de mástiles. Su deformación máxima calculada bajo toda la acción de las cargas más desfavorables en el piso 14° (zona de máxima deformación) es de ± 1 cm.

El frente del edificio está formado en su totalidad por una superficie vidriada, que además de sus condiciones de aislación térmica debe cumplir también la de aislación acústica de los ruidos producidos por el tránsito de las Avenidas Belgrano y Diagonal Sur.

A fin de resolver el problema se realizó un análisis exhaustivo de los siguientes puntos: a) condiciones acústicas requeridas en el interior del edificio; b) nivel de ruido producido por el tránsito; c) dimensiones y absorción necesaria en los distintos ambientes; d) aislación acústica de los distintos tipos de vidrio. Como resultado de estos análisis surgió la elección de termopaneles compuestos por doble cristal endurecidos, uno anticalórico y otro incoloro, con cámara de aire intermedia fijados sobre burletes de neoprene rígido para el cerramiento de fachada del edificio.

El uso de estos termopaneles reduce, en el verano, en un 70% la necesidad de aislación de aire acondicionado frío.

Durante el invierno, reduce la pérdida de calor del edificio a un 50% de la pérdida que se produciría a través de un cerramiento de cristal simple.

El cristal atérmico produce, asimismo, una atenuación del 80% de la radiación visible, siendo innecesario el uso de cortinas livianas o pesadas. En cuanto a la aislación acústica de los ruidos exteriores, los termopaneles actúan en forma similar a una pared de ladrillos de 0,23 m de espesor. Estas condiciones, más su alta resistencia mecánica al viento, a los golpes por impacto, a las diferencias de temperatura, a las altas vibraciones transmitidas, aseguran las siguientes ventajas económicas: a) menor costo de instalación de aire acondicionado

frío y caliente; b) menor costo de mantenimiento de las mismas y de instalaciones subsidiarias; c) el eliminación de elementos aditivos como parasoles o cortinas de enrollar exteriores, cortinas interiores; d) menor volumen en las instalaciones como ser calderas, bombas, controles, transformadores de energía eléctrica, etc., lo que importan junto con a lo indicado en a) y b), por otro lado, un menor costo de funcionamiento total de las instalaciones complementarias; c) economía en la limpieza de los cerramientos exteriores: al ser los cristales exteriores de color gris, la incidencia visual del polvo y el hollín es menor requiriendo, por lo tanto, menos gastos de mantenimiento conservando la transparencia del edificio sin deformar la luz interior y recreando el volumen exterior constituido.



“La arquitectura conversada es una cosa y la realización de una obra es otra totalmente distinta.” Cita de Mario Roberto Álvarez. Imágenes del Autor.

80

Edificio IBM - Argentina

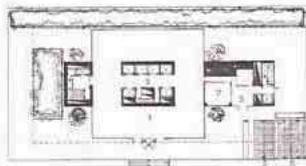
Edificio IBM Argentina S.A. - Casa Central

Ubicación: Pasaje Della Paolera 275, Catalinas Norte, Capital, Bs As

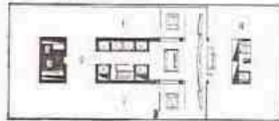
Año: 1979-1983

Superficie del terreno: 2736 m²

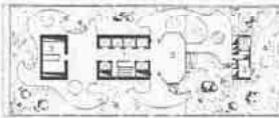
Superficie construida: 32000 m²



Planta baja
1 Hall recepción; 1 vestíbulo ascensor
2 Hall ascensores; 4 boxes de correo
3 boxes carteras; 2 accesos vehicular



Planta piso 1
1 Sala comedor; 2 Hall; 3 salones
2 oficina



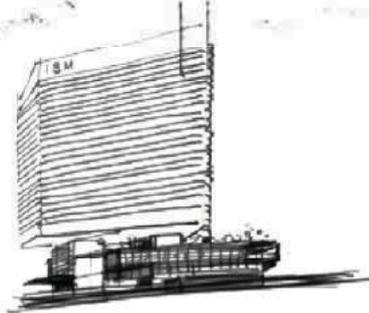
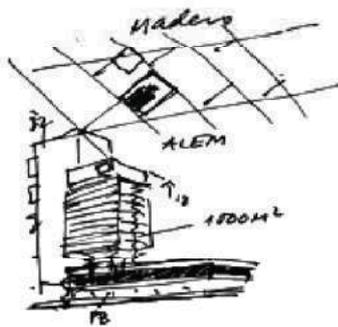
Planta piso 2
1 Hall ascensores; 2 conferencia; 3 sala
reuniones; 4 oficina



Planta tipo
1 Hall ascensores; 2 sala de reuniones; 3 oficina



Corte longitudinal
1 Estación de metro; 2 computadora;
3 acceso; 4 corredor; 5 jardín;
6 instalaciones; 7 oficina; 8 sala de
reuniones; 9 boxes de correo; 10 sala
reuniones ascensores



EDIFICIO IBM ARGENTINA S.A.
Psje. Della Parlera 275 – Capital, Bs. As. Año
1979/83

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

- MEMORIA DESCRIPTIVA DEL AUTOR

La obra configura un edificio contemporáneo, funcional, eficiente y económico, que sin ser una extravagancia, es diferente a sus vecinos. Un edificio producto de interpretar y cumplir los criterios, objetivos y conceptos del comitente, compatible con sus vecinos pero distinto de las cajas de cristal circundante de Catalinas Norte.

Las premisas de diseño para éste proyecto fueron las siguientes:

- Todas las restricciones del Código de Edificación.
- Máxima superficie en planta.
- Planta libre (estructura clara y simple sin columnas interiores).
- Máximo perímetro de iluminación natural.
- Ponderación de la escala peatonal y jerarquización de los accesos en planta baja.
- Modulado de fachadas y cielorrasos que permita obtener la mayor cantidad de despachos posibles y de ahí en más flexibilidad en la partición presente y futura.
- Máximo aprovechamiento de planta.
- Cumplimiento de todas las normas de seguridad del Comitente.
- Solución integral al problema de mantenimiento de fachada y escape a escalera exterior de incendio, como así también protección solar, mediante alero perimetral.

Consideraciones de tipo arquitectónico e ingenieril dieron como resultado el esqueleto estructural propuesto, que resultó ser el más práctico y económico.

La planta tipo está sustentada por dos núcleos centrales y una serie de columnas perimetrales, con un módulo de 1.50 metros toda la estructura externa. Los dos núcleos centrales descansarán sobre fundaciones directas. Las columnas perimetrales no llegan al suelo, sino que transfieren su carga a los núcleos centrales por intermedio de un sistema estructural especial. Esta estructura de transición consiste básicamente en dos placas, inferior y superior. La placa inferior sube de los núcleos hacia el borde en pendiente e intercepta la placa superior, que es horizontal en la línea de las columnas. De esta manera la carga de las columnas perimetrales se desvía suavemente hacia los núcleos por intermedio de una estructura lógica y económica.

Esta estructura sobresale de la línea de las columnas, distribuyendo sus cargas y creando un espacio para anclaje de las barras de hormigón. La estabilidad necesaria y la sustentación de cargas verticales y asimétricas se obtienen por medio de un emparrillado de vigas.

Esta concepción modulada de la estructura permite el máximo de flexibilidad en planta para ubicar las oficinas según los óptimos de IBM y tener dos rangos de oficinas mínimas de 3 m. y un corredor de 1.50 metros. Un alero perimetral con parasoles le darán seguridad y servirá también de medio de escape hacia una escalera de incendio adicional exterior.

La ventana típica es de aluminio anodizado con vidrio superior atérmico. El antepecho, un compacto de vítrea pintado y horneado al exterior. Cada dos ventanas, una de ellas con una banderola de abrir para ventilar en caso de emergencia, de ésta forma ninguna oficina mínima de 3x3 dejará de tener ventilación. En cada una de las fachadas un módulo de éstos se abre de piso a techo para permitir llegar a la escalera de escape.

- DESCRIPCIÓN

1° Subsuelo: Computación.

2° y 3° Subsuelo: Estacionamiento.

Planta Baja: Hall acceso, Oficina Guardia.

Piso 1°: Comedor Cocina.

Piso 2°: Terraza, Jardín, Estar.

Pisos 3° a 19°: Pisos de oficinas

Piso 20°: Sala de Máquinas.



Imágenes del Autor.

ESPACIO

- A nivel espacial, una de características fundamentales es la búsqueda de un espacio universal y sin límites en todos los lugares del edificio. Es por esto que se recurre a operaciones espaciales como la eliminación de las aristas sólidas, la utilización de superficies transparentes y opacas, o la articulación volumétrica, para desmaterializar la masa. Es a través de estos recursos que se logra transformar e invertir la apariencia de los objetos, así como enfatizar la continuidad e interpenetración de los espacios exteriores en el interior.



Espacios de lectura clara y simple, pero de gran complejidad proyectual y resolutive. Imágenes Helio Piñón.

- La planta libre de las oficinas, permite además de una gran flexibilidad funcional en el interior, una expansión con el exterior, logrando enfatizar la idea de espacio fluido. La desaparición de frente y fondo, así como la terraza jardín generan situaciones espaciales particulares en un edificio de oficinas, ubicado en un entorno urbano complejo.



Imágenes del Autor.

- El espacio interior, al igual que en los otros edificios analizados, busca la continuidad con el exterior. En este caso, de una forma controlada, ya que el edificio tiene función de oficina y de trabajo.

- La utilización de tramas, ejes y órdenes geométricos, crean un espacio abstracto, donde la comprensión se logra a través del recorrido y no a partir de imágenes parciales.

FUNCIÓN

- El edificio está compuesto funcionalmente por un basamento y una torre. En el basamento se ubican las actividades públicas y complementarias del edificio, como comedores y áreas de esparcimiento. En la torre se ubican las actividades de trabajo y las áreas jerárquicas. La separación existente entre la torre y el basamento genera un espacio abierto que sirve como cafetería y expansión para los oficinistas que trabajan en la torre. Este espacio abierto, ubicado en el tercer nivel sirve de transición entre los elementos funcionales del edificio.

Bajo el basamento se ubican los estacionamientos y las áreas técnicas de trascendental importancia en este tipo de edificios.

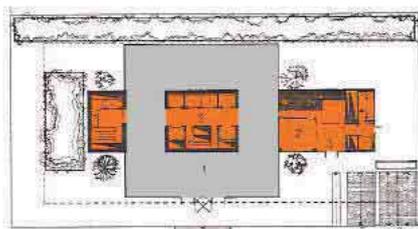
- El basamento, de funciones públicas, se ubica cerca del nivel de la calle, pero elevado para diferenciarlo de la actividad urbana. La planta baja, espacio público continuo, está totalmente liberada, lo que

permite una apropiación total del espacio.

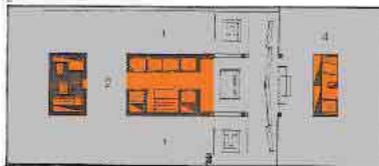
- En las oficinas, el uso del núcleo circulatorio central, permite un desarrollo en planta libre, con visuales y apertura en las cuatro orientaciones.

La respuesta a las condiciones de asoleamiento se da a través de unos balcones perimetrales profundos, que dotan a la oficina de visuales exteriores, pero con iluminación controlada. Estos balcones también son utilizados como vías de escapatoria frente a incendios, lo que le da una utilidad aún mayor a los mismos (esta idea también será aplicada al edificio de American Express, también del arqu. Álvarez).

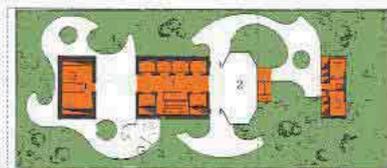
- Un elemento funcional muy importante que incorpora el edificio IBM es la terraza que se genera a partir de la separación de las actividades en torre y basamento. Esta terraza que tiene la función de buffer, incorpora una nueva cualidad espacial al edificio.



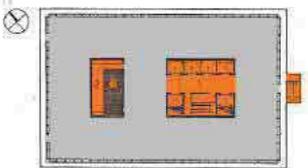
Planta baja
1 Hall principal; 2 control seguridad;
3 hall ascensores; 4 acceso de servicio;
5 dock camiones; 6 acceso vehicular



Planta piso 1
1 Salón comedor; 2 hall; 3 sanitarios;
4 cocina



Planta piso 2
1 Hall ascensores; 2 cafetería; 3 sala
máquinas ascensores; 4 jardín



Planta tipo
1 Hall ascensores; 2 sala máquinas aire
acondicionado; 3 sanitarios



Corte longitudinal
1 Estacionamiento; 2 computación;
3 acceso; 4 comedor; 5 jardín;
6 transición; 7 oficina; 8 sala de
máquinas; 9 torres enfriamiento; 10 sala
máquinas ascensores

Gráficos del Autor.

LENGUAJE

- La búsqueda de elementos formales simples y claros, así como una morfología elemental, se destacan en el lenguaje de este edificio. Las superficies planas y blancas, los elementos geométricos, y las tonalidades utilizadas en el edificio IBM nos recuerdan la estética abstracta de las pinturas puristas o las primeras obras del propio Le Corbusier.



“Los ídolos de la nueva era, como el barco y el entramado de hormigón, se mezclan en formas nacidas de la pintura purista”. Le Corbusier.
Imágenes del Autor.

- Se puede comprender el lenguaje arquitectónico del edificio, así como la imagen corporativa de IBM, como una forma de proyectar a través de geometrías elementales y puras, que mediante operaciones de adicción o sustracción generan una estética basada en la abstracción.

- Como lo plantea el propio Le Corbusier, a través de sus “5 puntos de la arquitectura moderna”, en el edificio podemos identificar elementos que son recurrentes en el lenguaje arquitectónico del edificio. La fachada libre, compuesta por elementos geométricos planos y blancos; la ventana corrida; la expresión de la planta libre en la imagen exterior, y su utilización en la planta baja para liberarla; la terraza jardín; las transiciones estructurales, entre otros elementos. Estas características si bien hacen referencia a estos orígenes, cuentan con una interpretación y reelaboración propia del autor.

- Mediante la utilización de la planta libre, el volumen que parece macizo, independiza los cerramientos de la estructura portante, y así se produce el espacio moderno. Este espacio está caracterizado por la utilización de los tabiques como elementos de valor estético que articulan y modelan el vacío.



Imágenes del Autor.

- La oposición y contraste con el entorno urbano es otra de las constantes de la arquitectura moderna que reconocemos en el edificio de IBM. Esto además de ser utilizado como una característica particular del proyecto, enfatiza la necesidad de la empresa de generar una imagen corporativa (imagen arquitectónica en relación a la imagen institucional, como en el caso de edificio SOMISA o el American Express).

90

Edificio Libertador 4444

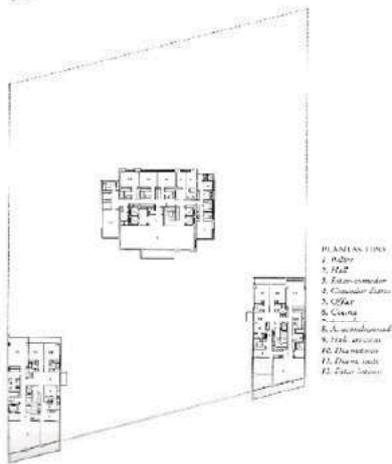
Viviendas en Propiedad Horizontal

Ubicación: Av. Libertador 4444. Capital Federal. Buenos Aires

Año: 1991-1994

Superficie del terreno: 6130 m²

Superficie construida: 36727 m²



EDIFICIO LIBERTADOR 4444
Av. Libertador 4444 – Capital, Bs. As. Año
1991/95

DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

- MEMORIA DESCRIPTIVA DEL AUTOR

Se ha proyectado un complejo edilicio en un terreno de condiciones particulares debido a su ubicación y generosas medidas, con salida a dos calles Av. Del Libertador y Migueletes, entre Ortega y Gasset y San Benito de Palermo en sus casi 6200 m2. con un frente de 70 m.

Sobre Libertador el proyecto fue encarado en dos semi-torres de 15 pisos cada una y una torre central de 40 pisos, todos destinados a vivienda.

La ubicación privilegiada del predio, justo frente al Hipódromo Argentino, hizo que se pensara en un proyecto abierto, permitiendo que todos los pisos tengan vistas panorámicas permitiendo un “barrido” visual desde la Avenida del Libertador bien al norte hasta su confluencia en Av. Sarmiento en Palermo, siempre enmarcados por el Río de la Plata y el Aeropuerto Metropolitano.

Así se dispusieron dos semi torres de 15 pisos sobre la Av. Libertador cada una de ellas con una superficie de 5200 m2. y una torre central de 40 pisos con una superficie aproximada de 25.000 m2., así dispuestos los edificios, se generó un gran espacio central que permite darle al conjunto una gran perspectiva, que valoriza y destaca la torre dentro de la trama urbana. Así dispuestos con una importante plaza central, los edificios laterales le sirven de marco a una de los edificios más altos y esbeltos de Buenos Aires.

Este edificio de perímetro libre posee el don de la monumentalidad ya sea por su altura, ya por su soltura, ya por su libertad y su espacio envolvente libre, a modo similar a lo que sucede en un monumento o estatua. Pocos son los ejemplos en Buenos Aires que den respuesta similar a tal desafío y podemos afirmar que aquí se logra merced a un proyecto audaz y pensado.

A) Parquización

Dadas las características del proyecto y las dimensiones del terreno se ha obtenido una superficie considerable de espacios parquizados, jerarquizados por una fuente con aguas intermitentes, que junto a las especies arbóreas del sector dan un encuadre especial al conjunto habitacional. La torre central rodeada de espacios verdes, canchas de tenis, paddle y la pileta de natación y los laterales volcados hacia el espacio central y la Av. del Libertador dan una fuerte sensación de libertad y luminosidad.

B) Estacionamientos

Para los 68 pisos (40 en la torre central y 14 por cada uno de los laterales) se ha proyectado 191 cocheras, un lavadero de coches, sector para espera de chóferes, vestuarios y sanitarios. Es importante destacar el movimiento de entrada y salida a través de dos rampas independientes separadas entre sí y la posibilidad de una rampa de emergencia hacia Migueletes.

C) Áreas deportivas

El conjunto permite que el usuario recree su tiempo libre en esparcimientos deportivos de los más variados, desde una cancha de tenis, una de paddle, una de squash, una pileta de natación, sauna, hasta un virtual circuito de footing y un gimnasio.

En este sector el complejo dispone de un salón de usos múltiples accesible para fiestas, jornadas, reuniones, etc. que cuenta con cocina, parrilla y sanitarios. Sobre este y balconando hacia la pileta se ha dispuesto un solarium.

D) Viviendas

Este edificio de características muy individuales está construido con una estructura de Hormigón Armado integrada por columnas, tabiques y tabiques contravientos asentados sobre una platea de fundación que configura el segundo subsuelo. Es de destacar que esta platea de fundación que configura el segundo subsuelo de 4200 m3. de Hº Aº soporta no solo la carga del edificio sino que resiste la presión de la napa freática. La apariencia exterior del edificio armoniza su esbeltez con hormigón a la vista en columnas, ladrillo esmaltado de color en los cerramientos de paredes y carpintería de Acero Anodizado de color con cortinas de enrollar graduable tipo “Barrios” con tablillas de madera en las aberturas.

- TORRE CENTRAL

2º Subsuelo: Sala de Máquinas, Tanque de Bombeo, Depósito.

1º Subsuelo: Cocheras (190), Lavadero de Autos, Bauleras, Cancha Squash, Estar Chóferes, Depósito, Vestuario.

Planta Baja: Hall Acceso Principal, Administración, Consejería, Sanitarios, 2 Ascensores Principales y 2 de Servicio.

Entrepiso Técnico: Sala Tableros Eléctricos, Equipos de extracción de aire, Presurización escalera, Vivienda Encargado.

Planta Tipo 1° al 40°: 1 Departamento por piso con balcones y terrazas.

- EDIFICIOS LATERALES

Subsuelo: Bauleras, Medidores de luz y gas, Sala de Máquinas.

Planta Baja: Acceso Hall Principal, Accesos de Servicio, Vivienda Encargado, Ascensor Principal y de Servicio por cada Edificio.

Planta Tipo 10 al 13°: 1 Departamento por piso, con balcones y terrazas.

Planta Tipo 14° y 15°: Dúplex con características similares a los departamentos de Planta Tipo.



Imagen del Autor.

ESPACIO

- Ubicado frente al predio del Hipódromo Argentino, el conjunto edilicio aprovecha su posición extendiéndose espacialmente hacia el frente. La ocupación del lote con edificios laterales y una torre retirada de mayor altura, como en el caso de Panedile I, conforma un espacio interior en el ingreso en forma de plaza seca. Este ingreso jerarquizado, además de abrirse a la calle, se sobreeleva para generar nuevas condiciones espaciales. Los edificios laterales, junto con la torre ayudan a la conformación de este espacio, donde el vacío es el protagonista

- La “piazza” seca, además de generar el espacio continuo y fluido del ingreso, acomoda las actividades complementarias que se desarrollan en el edificio, dándole la característica de espacio público.

- La utilización de los balcones interiores, la interrelación entre el exterior y el interior generando un continuum espacial, la desmaterialización de las figuras y los fondos, junto a la liberación de la planta

baja, son elementos que nos señalan la clara influencia del espacio moderno en la arquitectura de Álvarez.

- En el interior de los departamentos también se aprovecha esta situación espacial, acomodando los espacios diarios hacia el frente, y abriendo los dormitorios hacia el contrafrente, resguardados del ruido y el caos urbano.

- La estructuración de la planta mediante ejes y tramas, favorecido esto también por la diagramación estructural, enfatiza la continuidad espacial y la independencia de los elementos que la componen, como en los anteriores casos, donde el edificio se definía espacialmente por su estructura funcional y tecnológica.

FUNCIÓN

- La tipología de viviendas en propiedad horizontal se desarrolla de acuerdo al principio de departamentos



“Uno de los conceptos que más me interesaban de Mies eran las ciudades estructuradas por torres (torres con jardín), ya que esto trae ventajas espaciales, arquitectónicas y económicas de concentración y prefabricación.” MRA

de mayor superficie en la torre, y departamentos en duplex en los edificios laterales. Esta lectura funcional también es reconocible a través del lenguaje arquitectónico, donde se diferencian claramente las áreas de servicio a las áreas servidas, así como las variantes espaciales dentro de los departamentos.

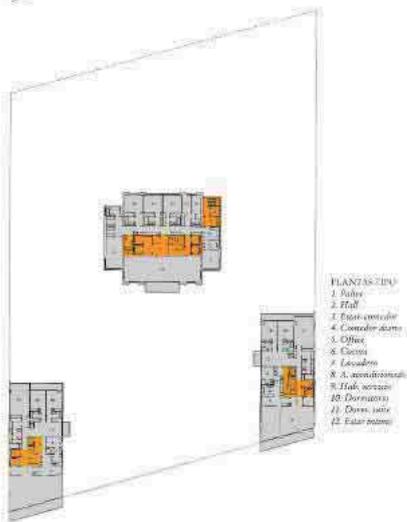
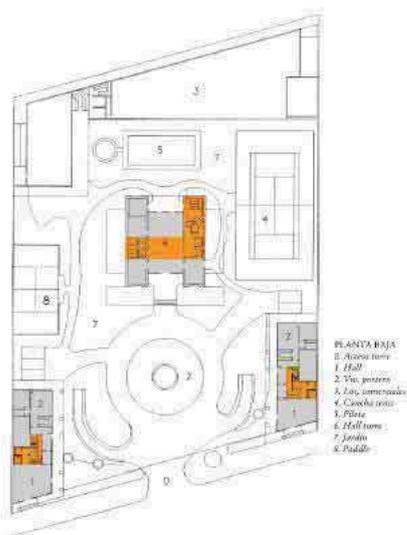
- La estructura separada de la envolvente permite a los departamentos una gran flexibilidad interior. Esto se logra a través de un diseño en el que la arquitectura y la tecnología se relacionan íntimamente.

- Los departamentos se estructuran a través de un núcleo rígido central (núcleo circulatorio y de instalaciones) que disponen los ambientes del departamento en áreas de uso público, áreas privadas y áreas de servicio.

- La diagramación funcional de la torre ubica un departamento por planta, lo que permite realizar viviendas con dos frentes. Los ambientes diarios se ubican hacia la calle, mientras que los dormitorios abren hacia el centro de manzana.

- En los edificios laterales, los ambientes principales se abren al espacio central (plaza de ingreso) y hacia la calle, mientras que los servicios y los sistemas de movimiento se apoyan sobre las medianeras, sistematizando y racionalizando el funcionamiento de los mismos.

- Las condiciones de habitabilidad de los ambientes es otra característica importante en la diagramación funcional, donde los ambientes se abren a orientaciones favorables y se cierran hacia el oeste.



Gráficos del Autor.

LENGUAJE

- En cuanto al lenguaje del edificio de Avenida Libertador 4444, podemos reconocer que existe una coordinación de las partes en base a un orden geométrico estricto. Este orden, estructurado mediante ejes y tramas modulares, se establece tanto en la estructura como en la composición de la fachada, donde las envolventes generan una unidad sobre la base de elementos individuales.

- Lectura racional, clara y sobria del edificio, mediante recursos estéticos (superficies lisas, blancas, pulidas, etc.) y tecnológicos (estudio del detalle al máximo, como afirmaba Mies, “Dios esta en los detalles”).



Imágenes exteriores del conjunto. Fotografías Helio Piñón.

- La exacerbación de la altura, en relación a la torre y su entorno, y su visión volumétrica, son elementos característicos del lenguaje moderno.

- La relación del edificio con el entorno plantea una estructuración de la imagen basada en la posición y altura de la torre y de los edificios laterales. Esta propuesta, similar a la del edificio Panedile I de la década del '60, muestra como el proceso de diseño de MRA se encuentra en permanente evolución.

CONCLUSIONES

- HIPOTESIS 1: La arquitectura de Mario Roberto Álvarez es una reelaboración de la arquitectura del Movimiento Moderno.

A partir de esta hipótesis se evidencia una noción de evolución dentro del proceso de diseño del arquitecto Mario Roberto Álvarez. A través del análisis realizado tanto a la obra arquitectónica, como al autor-diseñador, podemos afirmar que existen elementos del movimiento moderno en la arquitectura del arquitecto Álvarez.

Estos componentes y elementos de la cultura de la modernidad, se incorporan a la realización del arquitecto, pero no como un cliché o un “adorno” moderno, sino como una reelaboración propia. Como el mismo arquitecto afirma: “nosotros no tenemos ninguna tradición, felizmente tenemos todas”, citando a Borges. Esto se ve reforzado al conocer las distintas visitas que realizó a Europa y a Estados Unidos, entrevistándose con los grandes maestros del Movimiento Moderno, Mies van der Rohe, Perret, Neutra, Gropius, Breuer, Jacobsen, Aalto, entre otros. Estas influencias son perceptibles en su arquitectura. La premisa que tenía como estudiante la continuo a lo largo de su vida, con persistencia y esmero, “Yo no quería ser un perretisito, ni un lecorbusiersito, quería ser como Álvarez es Álvarez”.

La constancia y la perseverancia en el estudio y la realización arquitectónica le permitieron generar un estilo propio caracterizado por el análisis racional desde la ideación hasta la realización, con el posterior mantenimiento de la obra realizada.

Pero como sentencia Ortega y Gasset, “Los que creen que saben mucho o leen mucho de una sola cosa son los nuevos bárbaros”. Esto lo entiende muy bien MRA, y es por ello que en sus obras encontramos una alta resolución tanto funcional y espacial, como tecnológica. La eficiencia y el rigor técnico, premisas fundamentales del Estudio Mario Roberto Álvarez y Asociados, se ponen a prueba en cada una de las obras que la oficina lleva a cabo.

La reelaboración de los conceptos del Movimiento Moderno se fundamenta en entender a esta corriente como una nueva manera de actuar frente a la historia y la cultura. Es por esto que no se incorporan elementos de otras arquitecturas ni se crean imágenes propias de otras realidades, sino que la arquitectura bien entendida es la que da la respuesta más correcta para una situación dada. Las obras de MRA se caracterizan por la adaptación

al entorno donde se ubican y por la coherencia en la realización de sus espacios, su organización funcional, su imagen y la tecnología utilizada para su construcción.

Entender de esta manera a la arquitectura moderna también lo libero de posibles presiones y condicionantes, logrando realizar edificios consistentes y rigurosos.

La reelaboración y la revisión de los principios rectores de la modernidad, son utilizados en el proceso de diseño como una manera de enfrentarse al problema proyectual dando soluciones racionales a distintos condicionante propios de la arquitectura. Es a través de esta actitud racional que Mario Roberto Álvarez consigue dotar a su arquitectura de personalidad.

- HIPOTESIS 2: La reelaboración de la arquitectura del Movimiento Moderno se da a partir de un estudio y evolución constante, que se evidencian a lo largo de sus 70 años de trayectoria.

La realización de la obra arquitectónica es otro aspecto importante a destacar la obra de MRA. A lo largo de sus setenta años de trayectoria el estudio ha realizado gran cantidad de edificios de características totalmente disímiles, pero con la misma calidad y coherencia que los diferencian del resto.

“La arquitectura conversada es una cosa y la realización de una obra es otra totalmente distinta”. Esta premisa que pondera MRA es una de las características más destacadas de toda su trayectoria. La realización y el trabajo constante, como procesos lógicos para alcanzar la síntesis y la claridad. “98% de trabajo y 2% de inspiración”.

La evolución es otro de los conceptos que podemos analizar a partir del estudio de las obras investigadas. Evolución como proceso de perfeccionamiento del quehacer arquitectónico. Esto es reconocible en los aspectos funcionales y estéticos de la obra, pero aún más relevante es la evolución de la tecnología.

Mario Roberto Álvarez afirma, y esto se comprueba también en la totalidad de sus obras, que “la forma

es el resultado de un sistema constructivo en evolución”. Esta afirmación analizada rápidamente puede parecer simplista y hasta obvia, pero desentrañando un poco más sus palabras nos damos cuenta que lo que MRA esta afirmando es que la arquitectura esta en permanente evolución, y que esta evolución esta fundamentada en el desarrollo tecnológico.

Desarrollo tecnológico entendido como apoyatura a los demás componentes de la obra y como posibilitante de una nueva arquitectura. Es por esto que se destaca el estudio de las resoluciones y detalles para maximizar su eficacia técnica y tecnológica en todos y cada uno de los edificios realizados por la oficina. Como afirmaba Mies van der Rohe, unos de sus arquitectos preferido, “Dios esta en los detalles”.

La racionalización de las obras de arquitectura, desde todo punto de vista (formal, funcional, tecnológico, económico, etc.) permite dotar a los proyectos de un aspecto cualitativo único, que el estudio considera un valor agregado propio.

Otro aspecto para destacar de la obra de MRA es que, a pesar de ser realizada por un gran número de personas dentro del estudio, se reconocen una impronta y un sello personal en cada una de ellas. Esto se logra por una estricta organización, la utilización de normas de estandarización internacionales, la minuciosidad, el rigor técnico y un método de trabajo caracterizado por su enfoque totalizador.

Para concluir, y en relación al estudio y la evolución constante en la obra de Mario Roberto Álvarez, podemos afirmar que esta forma racional de entender la arquitectura le permitió elaborar un estilo propio, donde las obras de arquitectura son simples, sobrias, coherente y elegantes. En definitiva, una arquitectura personal, propia, liberada de las instituciones del movimiento moderno y dotada de una consistencia formal y estética reconocible.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

Libros

- Álvarez, Mario Roberto *“Arquitecto Mario Roberto Álvarez y asociados: obras 1937-1993”*, Buenos Aires, editorial El autor, año 1993.
- De Brea, Ana
Dagnino, Tomás *“Señores arquitectos... diálogos con Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa”*, Buenos Aires, Argentina, Editorial UBROC, año 1999.
- De Brea, Ana *“10 x 50 terrenos de arquitectura”*, entrevista a Mario Roberto Álvarez, Buenos Aires, Republica Argentina, editorial UBROC, año 2000, pp. 411-417.
- Liernur, Jorge Francisco
Aliata, Fernando *“Álvarez, Mario Roberto”*, en Diccionario de arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades (comp); Colección Clarín Arquitectura, Buenos Aires, República Argentina, Editor Berto González Montaner, mayo de 2004, tomo A-B, pp. 38-46.
- Liernur, Jorge Francisco *“Arquitectura en la Argentina del siglo XX: la construcción de la Modernidad”*. Bs.As, Argentina. Fondo Nacional de las Artes, 2001
- Piñon, Helio *“Mario Roberto Álvarez y Asociados”*, Barcelona, España, edicions UPC, año 2002.
- Pronsato, Graciela *“7 más 1 lámparas de la arquitectura argentina”*, capítulo 8: los códigos arquitectónicos, La Plata, Buenos Aires, editorial Capro, año 1993, pp. 173-191.

Artículos de revistas

- Álvarez, Mario Roberto *“Mario Roberto Álvarez”*, Nuestra arquitectura n° 477, julio 1972.
- Álvarez, Mario Roberto *“Mario Roberto Álvarez”*, Construcciones n° 275, enero-febrero 1979, numero monográfico de sus obras.
- Álvarez, Mario Roberto *“Edificio torre Chacofi, Av. N. Alem 538/558, Buenos Aires”*, Summa 153-154, septiembre 1980, pp. 37-45.
- Álvarez, Mario Roberto *“Centro de convenciones”*, proyecto-otra mirada a puerto madero, Summa+ 32, agosto-septiembre 1998, pp.126
- Álvarez, Mario Roberto *“Torre entre medianeras, edificio Concord Callao”*, memoria de los autores, Summa+ 50, agosto-septiembre 2001, pp.58-63.
- Bullrich, Francisco
Martín, Marcelo *“El poder de la síntesis-o- simplemente Álvarez”*, Summa n° 233-234, enero-febrero 1987, numero monográfico.
- Cacciatore, Julio *“El edificio del Banco Río”*, Summa+ 191, septiembre 1983, pp. 78-80.
- Converti, Roberto *“Álvarez en Japón”* Summa+ 64, febrero-marzo 2004, pp. 114-117
- Corola Martínez, Alfonso *“Viviendo en la Argentina de los noventa”* Summa+ 60, junio-julio 2003, pp. 145-165.
- Corola Martínez, Alfonso *“Re-composición de la torre de Microsoft, un hecho práctico de la modernidad avanzada”*, Summa+ 64, febrero-marzo 2004, pp. 98.

- Diez, Fernando *“Oficinas en enclave: la identidad en la piel (a propósito del muro cortina)”*, Summa+ 23, febrero-marzo 1997, pp. 42-45.
- Diez, Fernando *“Cumbres luminosas”*, Summa+ 48, abril-mayo 2001, pp. 50-61.
- Diez, Fernando *“Determinación y consecuencia, Mario Roberto Álvarez en sus 90 años”*, Summa+ 64, febrero-marzo 2004, pp. 94-96.
- Diez, Fernando *“El muro cortina según Álvarez”* Summa+ 64, febrero-marzo 2004, pp. 105-110.
- Fernández, Roberto *“Arquitectura contemporánea: los verdes años, de los 50 a los 80”*, en Vanguardias argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX, Buenos Aires, República Argentina, Editor Gonzáles Montaner, agosto de 2004, tomo n° 3 - Arquitectura contemporánea I, pp. 6-11..
- Garmendia, Mónica *“Somisa: proa de Acero”*, en Vanguardias argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX, Buenos Aires, República Argentina, Editor Gonzáles Montaner, agosto de 2004, tomo n° 4 - Arquitectura contemporánea II – Década del 70, pp. 48-55.
- Garreta, Fabián *“Mario Roberto Álvarez: número dedicado”*, Construir n° 54, julio-agosto 2000.
- Grossman, Luis J. *“Vigencia: de un gran maestro, Mario Roberto Álvarez cumple 90 años y los celebra con su profesionalismo habitual”*, La Nación Arquitectura, Miércoles 19 de noviembre de 2003.
- Irace, Fulvio *“Mario Roberto Álvarez: sus obras”*, Abitare n° 342, julio-agosto 1995, pp. 104-108
- Izquierdo, Ricardo *“Detalles: innovación de cara a la ciudad”*, Summa+ 70, diciembre 2004, pp. 164-181.
- Levit, Horacio G. *“La simple y elegante ortodoxia moderna”*, oficina y planta de altoparlantes Sistemaire, Summa+ 35, febrero-marzo 1999, pp. 66
- Martín, Marcelo *“Obra del mes: edificio Banco Río”*, Summa+ 191, septiembre 1983, pp. 73-77.
- Muzi, Carolina *“Teatro San Martín: gigante de la eficiencia”*, en Vanguardias argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX, Buenos Aires, República Argentina, Editor Gonzáles Montaner, agosto de 2004, tomo n° 3 - Arquitectura contemporánea I, pp. 12-23.
- Muzi, Carolina *“Autores: Mario Roberto Álvarez”*, en Vanguardias argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX, Buenos Aires, República Argentina, Editor Gonzáles Montaner, agosto de 2004, tomo n° 3 - Arquitectura contemporánea I, pp. 50.
- Muzi, Carolina *“Mario Roberto Álvarez”*, Argentinos en escala, diario de arquitectura Clarín, Afiches de arquitectura.
- Waisman, Mariana *“Mario Roberto Álvarez o el arte de ser simplemente en un mundo complicado”*, Summa n° 80-81, septiembre 1974, numero monográfico.
- Zimmermann Guerrico, Alberto *“Encuentros: Mario Roberto Álvarez”*, Dos puntos, 6 de septiembre de 1982, pp.37-46.

APARTADOS

- Carta de Helio Piñón a Mario Roberto Álvarez, 30 de octubre del 2003
- Sistema de análisis, estudios funcionales organizativos, y metodología empleada para la planificación y el diseño modular de edificios. Mario Roberto Álvarez, Alfredo Gentile, arqs
- Mario Roberto Álvarez: un maestro de 90 años, 27 de noviembre de 2003 – La Nación
- Mario Roberto Álvarez, miércoles 29 de agosto de 2007 - Clarín
- Discurso del Arquitecto Mario Roberto Álvarez en la Décima Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, 21 de septiembre de 2005
- Evolución de la arquitectura contemporánea: sus relaciones con el empleo racional de los materiales DE ROBINA ROTHOT, Ricardo; Publicado en *Arquitectura México* N° 32, Octubre de 1950
- *Arquitectura latinoamericana 1930 – 1970.* BULLRICH, Francisco, *Arquitectura latinoamericana 1930/1970*, Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1969.
- *Latin american architecture since 1945* HITCHCOCK, Henry-Russell; *Latin American Architecture since 1945*, MoMA. New York, 1955.

Fichas de lectura:

1. Liernur, Jorge Francisco | Aliata, Fernando
Álvarez, Mario Roberto, en Diccionario de arquitectura en la Argentina
2. Fernández, Roberto
Arquitectura contemporánea: los verdes años, de los 50 a los 80, en Vanguardias argentinas
3. Diez, Fernando
Determinación y consecuencia, Mario Roberto Álvarez en sus 90 años, Summa+ 64
4. Grossman, Luis J.
Vigencia: de un gran maestro, Mario Roberto Álvarez cumple 90 años y los celebra con su profesionalismo habitual, La Nación Arquitectura
5. Álvarez, Mario Roberto
Mario Roberto Álvarez, Nuestra arquitectura n° 477
6. De Brea, Ana
10 x 50 terrenos de arquitectura, entrevista a Mario Roberto Álvarez

Mario Roberto Alvarez
Arquitecto

*Barcelona, 30 de Octubre de 2003

Querido Mario:

Como te decía en mi último correo, estoy convencido de que no fue el azar lo que cruzó nuestros caminos. Si aquel lunes de agosto no hubiera amanecido con llovizna en Buenos Aires, no me habría tenido que refugiarme entre los pilares de tu casa. Es verdad: quizá se habría retrasado unas horas mi encuentro con aquel espacio, pero no me cabe duda de que en el primer ascenso por Schiaffino, para acceder a la Recoleta, me habría detenido allí: no me suele pasar inadvertida la obra de un Arquitecto. La elaborada sencillez del cerramiento de vidrio, la plasticidad del muro de mampuestos, el matizado uso del espejo, la refinada ceremonia del acceso -en fin- me habrían cautivado, como lo hicieron esa mañana lluviosa, en la que esperaba un 'remis' que me iba a conducir a la FADU, donde comenzaba un curso de proyectos.

Tampoco me pasó inadvertido el vestíbulo de Figueroa Alcorta -la obra entera-, evolución del anterior, manifestación sutil de un modo impecable de concebir el acceso a los edificios: climatizar una porción del aire sobre el que descansa la construcción, sin desmentir la continuidad del espacio urbano. Ni habría dejado de admirar el preámbulo espacial del Panedile 1 -de nuevo, la obra entera-, muestra de inteligencia visual y -¿por qué no decirlo?- de sentido cívico de la existencia.

Una tarde, paseando con Teresa por la calle Florida, me sentí atraído por un acristalamiento en mal estado, testimonio -eso sí- de una arquitectura grande: descubrí, tras franquear la entrada, las Galerías Jardín, auténtica joya descuidada por la coyuntura y el 'progreso'; lección magistral de la gran arquitectura del siglo XX, que se deteriora ante la indiferencia de espíritus en retroceso, dotados de una insensibilidad a prueba de 'shoppings' posmodernos y parques temáticos de estilos varios.

No voy a seguir revelándote mi experiencia de la parte de tu obra que he tenido el privilegio de visitar y que, como suelo repetir, puso un referente a mi utopía: en el Panedile de Alvear tuve que soportar la reprimenda de un guardia jurado -recitada con el ímpetu de un sargento, aunque desde la edad de un general-, que intentaba requisarme el coche y conducirme ante la autoridad competente, sólo por tratar de dejar constancia fotográfica de cómo se veía el mundo desde debajo de la espléndida marquesina que concebiste para acoger al visitante.

Cuando sale a relucir tu nombre, en una conversación entre compañeros, inevitablemente alguien trata de glosar la referencia con un 'Ah, sí!, autor del Teatro San Martín. Muy bueno!' No puedo evitar irritarme si bien trato de disimularlo, esbozando una sonrisa un tanto cínica, -lo reconoce-, no porque sea incierta la observación, sino por lo que tiene de tópica y, en el fondo, de injusta. Me parece una miopía similar a la de quien menciona la Quinta Sinfonía para mostrar su entusiasmo con la música de Beethoven: es decir, a quien obvia -por desconocimiento- sus cuartetos, sus sonatas de piano o sus conciertos para ese mismo instrumento, por citar sólo tres muestras de su talento. Es el fruto de una cultura reductiva, a la medida de los concursos de televisión, favorecida por una crítica que mitifica unas pocas obras para liquidar al autor -encasillándolo en un tópico- sin comprometer el juicio.

Es relativamente habitual entre los de tu generación encontrar a arquitectos que proyectaron y construyeron edificios meritorios -incluso buenos- en los años cincuenta y principios de los sesenta; sólo una pequeña parte conservó ese nivel de calidad en los años setenta; entre ellos, muy pocos supieron a qué atenerse, en los ochenta, y con los dedos de una mano se pueden contar los que mantuvieron el pulso firme en los noventa: tú eres, sin duda, una de esas excepciones.

La lucidez es la condición que -añadida al talento- distingue a los grandes arquitectos de los simplemente buenos: tú la has mantenido a lo largo de tu vida, demostrando la modernidad de la constancia o, mejor, que la modernidad se basa precisamente en la constancia en la asunción de unos pocos pero intensos principios que paradójicamente, garantizan la concepción de arquitecturas genuinas, siempre renovadas.

No te entretengo más por hoy: sólo he querido estar presente en la celebración de tus primeros noventa años y desearte -como dice el tópico- como mínimo otros tantos, de magisterio y buen sentido; evolucionando como a ti te gusta: tan lentamente -pero tan bien- como los Mercedes Benz, dudando cuanto convenga para resolver los proyectos, pero sin titubear un ápice en el modo de afrontarlos".

Un abrazo.



Helio Piñón

SISTEMA DE ANÁLISIS, ESTUDIOS FUNCIONALES ORGANIZATIVOS, Y METODOLOGÍA EMPLEADA PARA LA PLANIFICACIÓN Y EL DISEÑO MODULAR DE EDIFICIOS

Mario Roberto Álvarez, Alfredo Gentile, arqs.

Cada tipo de edificio es un organismo viviente de características y exigencias particularizadas, con ciertas exigencias comunes impuestas por las necesidades de cambio estructural propias del tiempo histórico en que vivimos, hecho hasta hace poco tiempo considerado exterior al mismo. La tecnología y la técnica han tornado a una gama importante de edificios en ámbitos funcionales de complejidad creciente.

El aumento de la complejidad no solo ha incrementado considerablemente los costos de construcción, operación y mantenimiento, sino que también ha reducido a términos obsoletos la adaptabilidad de los mismos para responder a los continuos cambios.

Solo el estudio de los diferentes programas de edificios basados en una actitud científica, y considerando como variables de matrices básicas los datos que hoy nos brindan como ciertos las necesidades técnicas, funcionales, de uso y tecnológicas en continua transformación, hace que esos espacios de uso sean en el futuro poco predecibles.

El sistema de análisis empleado se basa en la siguiente premisa y puntos de partida generales:

La obra de arquitectura tiene un carácter de permanencia superior a la mayor parte de los objetos construidos, y sin embargo una Vigencia de usos similar. De la utilidad práctica del diseño depende su capacidad de predecir el futuro, de descubrir leyes causales respecto a las persistencias y a los cambios, es decir principios generales en virtud de los cuales, de datos suficientes sobre ciertas regiones del espacio-tiempo es posible inferir algo sobre determinadas regiones espacio-temporales.

Puntos de partida

1) Proyectar para el cambio

A) Que el edificio tenga la suficiente flexibilidad y adaptación como poder aceptar los cambios que el tiempo le irá exigiendo; al efecto podemos afirmar que toda la edificación debe estructurarse alrededor de un único módulo elemental simple que, por repetición y yuxtaposición, vaya dando forma a las distintas partes del complejo satisfaciendo todos los requerimientos funcionales.

Este módulo, tridimensional básico constituirá el módulo de planificación que agrupado conforma el módulo de servicio, donde se aunarán los espacios funcionales, la zona de instalaciones y la subcentral de instalaciones, que unidos constituyen el agrupamiento celular repetible para el tipo de edificio a diseñar.

Los edificios donde se brindan o elaboran servicios están sometidos en todo el mundo a un proceso de cambio y de progreso tan veloz, que cualquier instalación que se proyecte para servir de infraestructura para estos servicios debe tener suficiente flexibilidad como para adaptarse a estos cambios.

Es por ello que el edificio debe concebirse de manera de:

a- servir a los requerimientos actuales respetando sus características y modalidades de funcionamiento;
b- prever la evolución y el crecimiento esperados;
c- adaptarse a las circunstancias provocadas por futuros cambios en la organización social, y en particular su impacto en la nueva tecnología.

B) Que el propio edificio induzca al cambio, como elemento vivo que interpreta la realidad circundante.

2) La organización de unidades funcionales de servicio que combinen e integren el espacio funcional y el espacio de las instalaciones.

3) El agrupamiento celular: basados en estos módulos de servicio y conceptualizando al edificio como un ensamble de partes, independientes mecánicamente, se planificará el conjunto como la integración de células tridimensionales que constituyen unidades funcionales y espaciales independientes, con individualidad y condiciones de flexibilidad propia, dadas no solo las diferentes posibilidades de adaptabilidad sino, considerando sus posibles crecimientos diferenciales.

Plantear un partido rígido nos lleva a dificultar el natural crecimiento de sus unidades.

4) La concreción de una red básica de caminos de los servicios íntimamente ligados al módulo espacial, que desarrollándose en horizontal dentro de la estructura del mismo y en vertical por las torres de servicios y circulación también conforman

una red espacial totalmente a la vista que permita modificaciones y agregados en forma continua y sin modificar los otros elementos estructurales o de cerramientos.

En todo edificio, cabe distinguir dos tipos de componentes:

a) los componentes permeables, que son aquellos en que toda modificación requeriría una mayor reconstrucción en el edificio y que por lo tanto deben diseñarse con capacidad suficiente como para contener futuros incrementos.

b) Los componentes adaptables, que pueden ser reubicados, alterados, agregados o eliminados sin mayores modificaciones constructivas. Estos componentes deben diseñarse para sus necesidades actuales.

5) Utilizar en el diseño y la construcción los elementos que nos brinda la tecnología actual en nuestro país, bajo el concepto de “prefabricación en obrador, con el uso de elementos repetitivos y seriados, o prefabricados en taller; todos ellos del tipo liviano.

6) La búsqueda de un elemento repetitivo que conforme una serie a fin de simplificar las tareas en obra; el módulo no solo es válido en planta sino en el espacio, o sea un prototipo.

7) La eliminación de procesos constructivos que tradicionalmente conforman la construcción de edificios y que nuevos procesos y materiales hacen innecesarios. Esta eliminación de procesos y la racionalización del diseño y de la organización de obra creemos que son los únicos elementos válidos para hacer que el costo de los edificios sea, económico, conservando su calidad constructiva.

8) El uso de la nueva tecnología y su aplicación no solo transforma al edificio en un símbolo, sino que hacen que el mismo se transforme en un elemento de enseñanza visual y práctica al tiempo que cumple con la misión de transmitir parte del mensaje que le queremos asignar y que señalamos en los primeros párrafos.

9) El uso de materiales puros y resistentes desterrando los revestimientos y elementos superfluos. Los edificios deben, a nuestro entender, transmitir imagen de austeridad a la sociedad.

Metodología para el diseño

Planteadas las bases generales, a continuación se condensan los elementos de análisis a

considerar para llegar a la concreción del módulo tridimensional, el módulo de planificación, el módulo de servicio, la posterior obtención de un sistema constructivo prototipo, y su agrupamiento celular que, en definitiva, constituirán el prototipo de sistema constructivo para todo el conjunto del edificio de acuerdo con su finalidad funcional. Los estudios planteados se agrupan en los siguientes desarrollos:

Fase I: antecedentes y estudio de necesidad de tipo funcional y del entorno, análisis del programa u organización y sus requerimientos funcionales, problemática general para el tipo de edificio a diseñar, prospectiva de cambio.

Fase II: determinación de un espacio funcional, con el fin de obtener el módulo tridimensional generado a partir de una suma de consideraciones que a continuación enumeramos y que optimizadas conforman el módulo.

a) De uso de ambientes (para cada tipo de local); proporciones entre largos y anchos óptimos; condiciones de iluminación natural máximas y óptimas; condiciones de visuales máximas y óptimas; condiciones de circulación interior; niveles sonoros aceptables; niveles de aislamiento acústica necesarios; volumen de aire necesarios según capacidad; necesidad de visuales exteriores; condiciones de acceso y egreso; condiciones de trabajo en los mismos; niveles de comodidad para el trabajo en los mismos.

b) A fin de satisfacer estas necesidades se plantearon las características constructivas que podrían considerarse adecuadas a la técnica y la tecnología contemporáneas y de posible uso dentro de nuestro país a la fecha, considerándose: tipo de estructuras resistentes, estructuras de cubiertas, de cerramientos exteriores, de cerramientos interiores de cubiertas, de aventanamientos, de pisos, de revestimientos.

Para cada uno de estos casos se investigó sobre la base de elementos normalizados en plaza (materias primas que conforman la base primaria de los elementos).

Al respecto y para cada caso se optimizó cada uno de ellos en función de conjunto y de procesos. Cabe aclarar que es erróneo pensar, de acuerdo con los conceptos tradicionales, que un edificio se compone de elementos separados; todos ellos conforman un edificio y la racionalización de los mismos, por una parte, y la eliminación, por otra, de procesos innecesarios dadas la técnica y la tecnología actuales, nos llevaron a este análisis.

c) **Economicidad de la construcción:** al respecto se tomaron en consideración, además de los elementos indicados anteriormente: uso de componentes en medidas normalizadas y comunes en plaza (para evitar desperdicio); eliminación de procesos por medio del uso de la nueva tecnología; repetibilidad de un mismo elemento; simplificación de las técnicas constructivas y de armado o ejecución, tanto en taller como en obra; posibilidades de recibir en obra elementos terminados provenientes de taller u obrador cubierto; maquinaria, equipo y técnicas existentes y normales en el país; uso de componentes de bajo costo con nuevos tratamientos, etc.

De estas consideraciones se obtiene una mayor economicidad de la obra construida, por las siguientes causas:

- 1) propias del costo de los elementos a utilizar;
- 2) por la repetibilidad de estos elementos que los constituyen en una serie, industrial en algunos casos o semi-industrial en otros (según la magnitud de la obra);
- 3) por la eliminación de procesos no necesarios (contrapisos, rellenos, pisos aplicados, etc.);
- 4) por la reducción de mano obra en obra, usualmente de bajo rendimiento.
- 5) por la reducción de los riesgos de lluvias al trabajarse gran parte de la obra en taller u obrador cubierto;
- 6) por la reducción del riesgo que representa el margen error corriente en la construcción tradicional;
- 7) por el menor tiempo de obra;
- 8) por consiguiente, los menores gastos directos e indirectos de las empresas constructoras y de los gastos financieros;
- 9) por la posibilidad de un uso más rápido del edificio, lo que importa un rendimiento del capital invertido en un tiempo menor;
- 10) por las posibilidades de cambio sin pérdida del capital invertido, dado que pueden efectuarse sin destruir lo construido y sí trasladándolo;
- 11) por el menor costo de mantenimiento posterior;
- 12) – por la posibilidad del agregado de instalaciones o servicios sin destruir parte del edificio.

d) **Infraestructura de servicios:** la creación de una red general modulada que recorra un camino central dentro del módulo, conformando un conducto integrado, con acceso directo y considerando la posibilidad de agregado de servicios futuros y con “bocas de acceso” en cada módulo espacial integrando los servicios de electricidad y fuerza motriz, gas, aire comprimido, agua corriente, desagües cloacales, vapor, agua refrigerada y caliente, ventilación, aire acondicionado.

Este desarrollo en fases posteriores se matiza

nuevamente a fin de minimizar el error al formular el prototipo constructivo de servicios.

e) La necesaria adaptabilidad para el cambio de destino, como lo enunciamos en los principios rectores del proyecto, lo que nos lleva a pensar en el uso de elementos repetitivos y a analizar la totalidad de funciones que se realizan en el edificio con el fin de encontrar elementos comunes que, combinados, puedan cumplir funciones diferentes con pequeñas adaptaciones.

f) El crecimiento futuro no previsible interviene como condicionante, siendo el módulo espacial un ordenador del mismo.

Al finalizar el estudio de esta fase se ha concretado el módulo tridimensional, que se transforma en módulo de planificación del conjunto, dimensionando todas las unidades que componen el complejo de acuerdo con el programa de necesidades.

Fase III: concreción del módulo de servicio. Del estudio de las diferentes funciones a desarrollar dentro del conjunto se separaron por su naturaleza, y partiendo del módulo de planificación se crean unidades descentralizadas y conformadas por: zona funcional de Uso; zona de distribución de instalaciones; zona de subcentral de instalaciones para esa zona funcional, concretando el módulo de servicio, que conceptualiza el edificio como un ensamble de partes independientes mecánicamente y que permitirá la posterior planificación del conjunto como un sistema de células integradas: Debe aclararse que el módulo de servicio mínimo común múltiplo, o sea espacio en que pueden desarrollarse todas las funciones bajo su estructura básica, conforma la optimización de un ámbito espacial común, o sea un sistema. De acuerdo con el tipo y el carácter del proyecto, y sobre esa base común, pueden adaptarse e integrarse con características propias los diferentes espacios funcionales que conforman el programa de necesidad, punto de partida del desarrollo.

Este compuesto espacial módulo de servicio se integra con dos tipos de componentes:

1) Componentes permanentes: estructura resistente, cañerías primarias, conductos principales de ventilación y aire acondicionado, ramales eléctricos principales, ramales sanitarios principales y ramales principales de instalaciones especiales; en todos los casos deben preverse los futuros incrementos.

O sea, dentro del módulo de servicio constituyen las zonas de subcentral de instalaciones y la zona de distribución de instalaciones, todas unidas a la

distribución vertical de instalaciones.

Según el tipo de edificio será su diseño: entresijos estructurales cerrados; entresijos estructurales a la vista; entresijos estructurales con cielorraso transitable o no; la forma en sí no determina la función y sí el uso de la zona funcional, al igual que los materiales que lo conforman y lo componen, que estarán condicionados según los datos con que se alimenten las fases II y III de esta metodología.

2) Componentes adaptables: distribución de servicios, componentes terminales, tabiquería, sistema de futuros servicios para los cuales el espacio inicial está previsto, todos los cuales deberán diseñarse para sus necesidades actuales y que pueden ubicarse en las dos subzonas antes mencionadas u ocupar parte de la zona funcional. Al igual que el componente anterior su diseño dependerá de los datos aportados a las fases II y III. Como resultante del análisis descripto se obtiene el módulo de servicio necesario.

Fase IV: sistema constructivo prototipo. De los resultados de la fase anterior obtenemos variables optimizadas que definirán las características constructivas con que se materializa el prototipo constructivo de servicio que por constituir la optimización del sistema estudiado conforma una unidad estable y repetitiva, una unidad funcional que conceptualizará al edificio como un causable de partes independientes mecánicamente; de su encuadramiento surgirá el sistema constructivo prototípico del conjunto.

Fase V: planificación supramodular. Del estudio de frecuencias vinculaciones y relaciones realizado en la fase I, y ante el sistema constructivo prototípico del conjunto, se procederá a interrelacionarlos en función de los datos actuales; o sea a zonificar zonas de funciones presentes en sitios determinados. La unidad funcional podrá cambiar, trasladarse, reagruparse o anularse en el futuro, cambiando solamente los componentes adaptables para recibir las nuevas funciones sin afectar los componentes permanentes.

Buenos Aires, 21 de septiembre de 2005.

**DISCURSO DEL ARQUITECTO MARIO
ROBERTO ALVAREZ EN LA DÉCIMA
BIENAL DE ARQUITECTURA DE BUENOS
AIRES**

Por ser tal vez el más viejo de los profesionales que intervienen en estas conferencias, tengo el honor de saludar y dar la bienvenida a los importantes colegas que nos visitan y a los que aún no lo son, y asisten a esta X reunión Internacional de Arquitectura de Buenos Aires. Algo de lo mucho que ha hecho nuestro estudio está expuesto en estos salones, por eso sólo mencionaré algunos principios en los que creo y que practico, producto de lecturas varias. No será ésta una conferencia magistral, sólo una charla sin pretensión. Supongo que para muchos no será una novedad. Dado que soy un viejo, repetiré conceptos. A los que aún no se recibieron quiero recomendarles la lectura de tres publicaciones que mantienen actualidad a través de los años. El "Choisy" es mi libro de cabecera. Editado a fines de 1800, sostiene que las formas arquitectónicas son la resultante de los métodos de construcción. En ese libro están los detalles constructivos de la mayor parte de la historia de la arquitectura, en dibujos simples y claros. De Ruskin me gustaría que leyeran "Las 7 lámparas de la Arquitectura", de las que he rescatado y practicado el no tener pereza. Y del "Manantial" ("The Fountain Head", en inglés), un libro de hace más de medio siglo, repetiré veinte afirmaciones del protagonista.

- 1.- Yo quiero ser un arquitecto, no un arqueólogo. No veo que haya que hacer casas como en el Renacimiento.
- 2.- El cliente debe ser obediente, debe escuchar y no ordenar.
- 3.- Solamente triunfa quien ama su trabajo.
- 4.- Hay que tener dignidad y olvidarse de las extravagancias.
- 5.- Hay que tener atención con el exceso de ornatos. Las reglas exigen simplicidad, como la franqueza de un hombre íntegro.
- 6.- La arquitectura no es un negocio, es una cruzada y una consagración a la alegría. Una profesión difícil y de dura competencia.
- 7.- El arquitecto debe ser hombre de ideales. En todos los períodos de la historia, los arquitectos han construido de acuerdo al espíritu de su época, sin copiar del pasado. Esto es ser fieles a la historia. Es estúpido hacer edificios griegos, góticos o romanos.
- 8.- La paciencia siempre es premiada y el desin-

terés es el único camino para llegar a la felicidad. Los hombres felices son libres.

- 9.- Lo que necesitamos es educación. Si todos la tuviéramos, tendríamos el mejor de los mundos.
- 10.- No se debería permitir edificar a nadie hasta tanto cada habitante del planeta tuviese un techo para cobijarse.
- 11.- Los edificios no deben parecerse a los espirales de las pastas dentífricas que se forman cuando alguien pisa el tubo, o a versiones estilizadas del intestino delgado.
- 12.- La antigua máxima "divide e impera", en nuestro siglo debería descubrir una fórmula más poderosa: "une y gobierna".
- 13.- Un proyecto de viviendas económicas debe tener cocinas y baños prefabricados, divisiones interiores finas, cables y cañerías visibles.
- 14.- La corrupción es el camino más antiguo. La farsa ha continuado durante siglos y los hombres caen en ella todavía. El hombre que habla de sacrificios, habla de esclavos y amos, y él piensa solamente en ser el amo.
- 15.- Todos pueden ser perdonados, menos aquellos a quienes les faltó el valor de su propia grandeza.
- 16.- El hombre rebelde e iniciador está en cada primer capítulo de la leyenda de la humanidad. Prometeo encadenado, devorado por los buitres por haber robado lo que poseían los dioses. Adán condenado al sufrimiento porque comió el fruto del árbol de la ciencia. La humanidad ha sabido que su gloria ha comenzado con uno de esos hombres y que éste pagó cara su valentía. La respuesta inicial que recibieron fue odio. Los creadores, pensadores, artistas, hombres de ciencia e inventores siempre estuvieron solos contra los hombres de su época.
- 17.- El telar mecánico fue considerado un mal, la anestesia un pecado, pero los hombres de visión continuaron, lucharon, sufrieron y vencieron. Todo lo que somos y todo lo que tenemos procede de un solo atributo del hombre: la función de razonar. La mente es el arma de defensa del ser humano.
- 18.- El creador produce, el parásito toma en préstamo.
- 19.- Ningún trabajo se hace colectivamente por decisión de una mayoría. Todo trabajo creador se realiza bajo la guía de un solo pensamiento individual. En cambio, un hombre no puede explotar o gobernar sólo.

20.- La civilización es un proceso que permite que el hombre esté libre de los hombres.

Si no encuentran el libro, podrán ver la película basada en él, “Uno contra todos”, con Gary Cooper como protagonista. He vuelto a verla por cortesía de quienes organizaron el ciclo de “Cine y Ciudad”, en el Museo de Arquitectura y la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. A los prestigiosos Colegas que nos visitan quisiera manifestarles que si bien nuestra vida es breve, he visto aparecer y desaparecer desde 1936 toda clase de movimientos arquitectónicos: brutalismo, monumentalismo, regionalismo, historicismo, manierismo, eclecticismo, postmodernismo, revivals, contemporáneo barroco, arquitectura creada por la computadora, arquitectura escultórica, torres afrancesadas pero en Buenos Aires, arquitectura con sombrero y arquitectura retorcida. *Sé que los valores en los que creo, heredados a través de la historia, subsisten y subsistirán a pesar de las marchas, contramarchas, desconciertos transitorios y malos ejemplos de la moda.* También sé que no se debe hablar cínicamente de la arquitectura. Hoy hice una excepción. *Hay que hacerla sabiendo que la arquitectura evoluciona pero no cambia sin fundamento, como sucede con el movimiento pendular de los gustos.* La trinidad “utilidad, solidez y belleza” no arrancó en el Bauhaus, sino mucho antes. Los atributos vitruvianos fueron sostenidos por más de tres siglos. Ya en 1706 el Abate Cordemoy se apoyaba en ellos y criticaba la inapropiada aplicación de elementos clásicos y todo lo barroco. Deseaba una belleza simple. El concepto de liviandad, con idea de espacio y proporción gótica; el articulado de cada elemento como continuación espacial llevando el sentido de lo sublime; la simplicidad, la grandeza, la evocación de lo divino y la primacía de la estructura fuera de todo ornamento; la exaltación del hierro y el vidrio no son conceptos nuevos. Hoy los vemos en la Bienal como novedades, pero fueron sostenidos por los arquitectos Soufflot, Blondes, Bouleé Y Labrouste desde 1755 a 1824. Aprendí que un arquitecto no debe pretender hacer un monumento en cada obra que se le confía. Siempre recuerdo conceptos de Augusto Perret, a quien trajimos con el arquitecto Lavallo Cobo a Buenos Aires, en 1935. Perret había realizado, el 1903, en la Rue Franklin, una estructura completa de hormigón armado para una casa de departamentos. Y Le Corbusier, que trabajó con él en 1915, aplicó los mismos elementos en la casa Dominó. Después de años de profesión veo confirmado que la aventura del descubrimiento y el progreso tecnológico es un ingrediente que le agrega valor a

los edificios. También he comprendido que la colaboración en equipos con ingenieros ha posibilitado las obras de grandes arquitectos como Pei, Sir Norman Foster, Rogers, Hopkins, Piano (con el Ing. Arup), Zerfus, Sydler y Ponti (con Nervi). Otros menos buenos se han tentado en provocar el asombro con obras de grandes dimensiones, tal vez originales, que les permiten venderse durante un tiempo. Luego vendrá otro arquitecto y luego otro, y otro, pero eso ya no será arquitectura, sino una cuestión de marketing.

A los colegas que nos visitan quisiera decirles, también, que los profesionales que actuamos al sur del Río Grande, por comprensibles razones, hacemos obras en pequeña escala, frente a lo que sucede en el primer mundo. Sin vanidad afirmo que esa diferencia en el tamaño no significa que seamos menos en capacidad. La escala no puede hacernos creer lo que no somos. Estas reuniones internacionales de jerarquía se realizan cada dos años. Se las debemos a Jorge Glusberg, el director del CAYC (Centro de Arte y Comunicación) que las organiza desde 1985, y a las autoridades y entidades que auspician y patrocinan. He tenido el privilegio de estar presente en las diez Bienales de Arquitectura. Hoy, como en las anteriores, repito lo dicho: si Jorge Glusberg no existiera, tendríamos que inventarlo.

Jueves 27 de Noviembre de 2003

MARIO ROBERTO ALVAREZ: UN MAESTRO DE 90 AÑOS

El arquitecto Mario Roberto Álvarez, que cumplió 90 años el pasado 14 de noviembre, resume valores de excepción. Con la vitalidad que siempre lo caracterizó, Álvarez sigue al frente de uno de los estudios con más encargos en el país (y la expresión no es meramente formal; lo pueden atestiguar todos los que integran su afilado equipo profesional). Por otra parte, en un momento en el que a causa de la crisis se reducían las encomiendas, Mario Roberto Álvarez y Asociados se presentó a varios concursos de proyectos con todo éxito. Entre otros de resonancia internacional, este año ganó uno en Osaka, Japón, y el del Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén. Una manera de demostrar, y demostrarse, que siguen vigentes los valores que postula desde hace casi siete décadas de ejercicio de la arquitectura. *Una visión panorámica de la producción de su estudio demuestra la versatilidad que siempre caracterizó su labor en lo relativo a la amplitud temática de los encargos, su tamaño y costo.* Mientras se ejecuta la documentación técnica del Museo de Neuquén, de dimensiones ajustadas, se construye una de las torres de oficinas más importantes del microcentro porteño, la que se alza en la esquina de Reconquista y Perón, en diagonal con la Iglesia de la Merced. Hay, al mismo tiempo, un diseño situado en Sevilla, España, y otros emprendimientos en esa península. Si alguien supone que la obstinada actitud formal y proyectual de Álvarez es un síntoma de su longevidad, estará errando el diagnóstico: *la férrea disciplina ante las obligaciones y los plazos, y la tenacidad e insistencia en defensa de sus planteos arquitectónicos, son rasgos que ostentó desde sus juveniles años de arquitecto recién graduado.* En muchas ocasiones, el mismo MRA declaró que esas eran características heredadas de sus ancestros castellanos y vascos por parte de su padre y madre, respectivamente. Desde una primera opción para construir un hotel de la cadena Hilton en la esquina de Arenales y Esmeralda (en la esquina donde hoy se yergue la sede de la Cancillería) hasta el día en el que pudo concretar su proyecto para el hotel situado en Puerto Madero, que luce el rótulo de esa cadena hotelera internacional, pasaron varias décadas. Pero, en alguien que lleva más de 65 años al frente de uno de los más grandes estudios de la Argentina, eso no alteró ni la paciencia ni la perseverancia para alcanzar aquel objetivo. En los tiempos que corren, el despacho que

capitanea el arquitecto Mario Roberto Álvarez tiene a su cargo la realización de varios rascacielos que implican otros tantos hitos urbanos. Uno de ellos, situado en San Martín 344, tiene oficinas de gran flexibilidad funcional en 29 pisos. La fundación se llevó a cabo con una platea hueca de hormigón armado de 4 metros de altura, y todo el esqueleto de la torre es de hormigones de muy alta resistencia, lo que permite sobrecargas que son de 450 kg/m² en las oficinas y de 1000 kg/m² en los archivos. Valores que no son de aplicación frecuente en muchos edificios administrativos. Se aplicaron en el nuevo edificio los más avanzados sistemas constructivos y de infraestructura de servicios, desde los cielos rasos desmontables y los pisos elevados en las oficinas hasta los ascensores de última generación y los artefactos de iluminación. Ya desde el acceso, el proyecto del estudio Álvarez propone soluciones que jerarquizan su relación con la calle y el entorno urbano. En efecto, el edificio se retira nueve metros detrás de la línea municipal y genera de ese modo una plaza seca que califica el espacio a la vez que beneficia las perspectivas de la alta torre vidriada. Otro rascacielos que esta oficina está concretando en el área financiera de la ciudad es el ubicado en la esquina de Reconquista y Perón, en diagonal con la iglesia de La Merced. Es otro caso que, como otros en los que intervino Mario Roberto Álvarez, ha generado controversias y debates, circunstancias que el maestro nunca eludió y, por el contrario, enfrentó con argumentos racionales y coherentes, de acuerdo con su personalidad. También en esta torre hay innovaciones en materia estructural y en el uso de materiales y redes de servicios. Como siempre en las obras firmadas por MRA y Asociados, se cumple lo que el autor señala: "Me propuse ser un buen arquitecto, antes que llamativo, y que nuestras obras perduraran".

LA OPINION DE SUS COLEGAS

Los titulares de varios estudios tradicionales de Buenos Aires definen a Mario Roberto Álvarez como un arquitecto de muy alto nivel, cuyo gran mérito es la coherencia. Su trayectoria de 67 años muestra rigor y fidelidad con sus propias ideas, sin dejarse tentar por las modas, y con una vida sin concesiones. Así lo destaca también, desde New Haven, Estados

Unidos, su colega César Pelli: *“Mario Roberto ha representado la arquitectura de Buenos Aires y de la Argentina por muchos años. La calidad y línea de su obra ha sido constante, más allá de las tendencias. Ha sido un honor y un placer para mí colaborar con él en algunas obras, como el Edificio República”*. El arquitecto Clorindo Testa, por su parte, destaca que “Álvarez es un ejemplo de raciocinio, con cierta austeridad”.

Entre sus obras, el teatro San Martín es la más elogiada, tanto por Testa como por el arquitecto Justo Solsona. “Esta obra bien podría ser de hoy, lo mismo que el edificio de Posadas y Schiaffino. Son obras eternas, que siempre se miran”, indica Clorindo. La exigencia de Álvarez para consigo mismo, la rigurosidad que lo lleva a pensar primero en lo funcional y luego en el límite entre lo privado y lo público, en la fachada; la constancia y la perseverancia sobre una idea, sobre una ideología de la arquitectura, son, para Solsona, otras de sus singularidades. Con estilo propio construyó una parte importante del Buenos Aires moderno. Ciudad en la que, recuerda el ingeniero Diego Peralta Ramos, fue contemporáneo de Álvarez su padre, el arquitecto Federico Peralta Ramos, con el que se llevaba un año. “Compartieron fuertes rasgos generacionales caracterizados por un gran amor a su profesión, una tenacidad en el logro de los objetivos y una rigurosidad en el método”, dice Peralta Ramos. El crítico y arquitecto español Helio Piñón se acercó a la obra de Álvarez antes de conocerlo personalmente. “Una tarde, caminando por Florida, me sentí atraído por un acristalamiento en mal estado, testimonio de una arquitectura grande -dice-. Descubrí así Galerías Jardín, joya descuidada por la coyuntura y el progreso, lección magistral de la gran arquitectura del siglo XX. Gran parte de la obra de Mario puso un referente a mi utopía.” Piñón, al analizar las razones de la permanencia de la arquitectura de Álvarez en el tiempo, destaca que es habitual entre los integrantes de esa generación encontrar arquitectos que proyectaron y construyeron edificios meritorios en los años 50 y 60; sólo una pequeña parte conservó ese nivel en los 70; muy pocos supieron a qué atenerse en los 80, y con los dedos de una mano se cuentan los que mantuvieron el pulso firme en los 90. Pero Mario Roberto Álvarez es uno de ellos, con lucidez sumada al talento.

SU OBRA EN EL TIEMPO

La carrera de MRA está repleta de edificios que han sido distinguidos por numerosas entidades privadas y estatales. Ya desde sus comienzos como estudiante, Álvarez recibió dos medallas de Oro, una en el Colegio Nacional de Buenos Aires (1931),

y otra al graduarse de arquitecto en la Facultad de Arquitectura de Buenos Aires (1936) con promedio 9,34, lo que le permitió acceder a la beca Ader, otorgada por la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires al promedio más alto. Hasta hoy, las distinciones llegan al centenar. Una de sus joyas arquitectónicas es el edificio de propiedad horizontal en la esquina de Posadas y Eduardo Schiaffino (1957/1959), de 3200 m2 cubiertos, en un terreno 203 m2. Se destaca por conjugar un lenguaje naval en la cubierta con elementos de menor escala, como los triages de madera en los balcones. Obtuvo el Segundo Premio Estímulo a la Propiedad Privada de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Otro edificio que atrae al público en general es el Teatro Municipal General San Martín (1953/1960), en Corrientes 1530, que incluye salas de espectáculos y oficinas (29.200 m2), en un lote de 2800 m2. En la década posterior sumó el edificio anexo del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (20.500 m2 en un terreno de 2130 m2), que incluye una particular plaza seca en Sarmiento y Paraná. Otros dos edificios paradigmáticos son Panedile I (1964/1969), propiedad horizontal que ganó el Primer Premio Concurso Privado, que combina una torre en altura flanqueada por dos volúmenes más bajos, y el puente sobre las vías del FFCC General San Martín (Avda. Juan B. Justo entre Jufre y José A. Cabrera), de 15.000 m2, con el que ganó el Primer Premio Concurso Nacional de Proyectos. De ahí su segunda profesión, la de ingeniero.

Fuente: La Nación

Miércoles 29 de agosto de 2007

Entrevista con un maestro:

Mario Roberto Álvarez

Testigo calificado de la vida argentina, a los 93 años, el autor del Teatro San Martín opina sobre Buenos Aires y los arquitectos, y habla de sus nuevos proyectos.

Cuando preparaba la entrevista, sabía que me iba a encontrar con un prócer de la arquitectura. Sabía que tenía 93 años. Sabía que había construido el Teatro San Martín, e infinidad de otros edificios. Pero no me imaginaba que me iba a encontrar con un señor de una rigurosidad extrema. Puntilloso en los detalles como en los conceptos. Mario Roberto Álvarez es un testigo muy calificado de la vida de la Argentina. Es muy conciso en cada respuesta. Le costó dar el nombre de su nueva mujer, con la que se casó por Iglesia. Le costó reconocer que todavía hay cosas que no hizo y le gustaría hacer. No es un edificio blindado. Buscando, uno puede encontrarse con un Mario Roberto Álvarez más íntimo y menos estructurado, que reconoce que aún le falta hacer una iglesia y que le gustaría construir la autopista ribereña. Es muy consciente a la hora de calificar a sus colegas. En cuestión de opiniones, debe ser muy difícil debatir con él. Está acostumbrado a dar indicaciones y que le obedezcan.

-Usted es un hombre de varias décadas, lo que lo convierte en un testigo de la Argentina. Desde que se recibió en 1936 hasta hoy, ¿qué le fue interesando de la estética de la ciudad?

- No quiero defraudarla, pero siempre he creído que en Buenos Aires hay cosas buenas, y cosas muy afrancesadas debido a los ricos que iban a Europa, volvían y se hacían el château. Ahora han aparecido nuevamente algunos monstruitos afrancesados, como algunos de la Avenida Figueroa Alcorta. También ha habido una gran miopía de algunos gobernantes que hacían autopistas en vez de hacer subterráneos. Uno de ellos fue Cacciatore, a quien le dije que había que hacer medios de locomoción para la gente que no tiene auto, y no para los que sí lo tenemos.

-¿Quiere decir que cierta clase alta argentina es francamente snob?

-No. Más bien creo que la culpa es de los arquitectos. Yo he renunciado a algunas obras; por ejemplo, Alto Palermo, eran setenta mil metros cuadrados, porque uno de los propietarios comenzó a pedir una arquitectura de parque de diversiones, una arquitectura efímera, arquitectura Walt Disney.

- Es la primera vez que oigo a un arquitecto asumir responsabilidades. Parecería que estos últimos hacen edificios para lucirse, donde después a la gente le cuesta vivir.

-Yo siempre he dicho que como arquitecto soy barato y como dibujante soy caro. Esto es: no soy dibujante del señor que viene, con todas las ínfulas, pidiéndome arquitectura del pasado. Lo rechazo. De hecho, he perdido muchísimas obras por no contradecirme.

-¿Cuál es la obra de Buenos Aires que más lo identifica?

-Depende de cada época. Por ejemplo, Somisa fue el primer edificio del mundo hecho con chapa. Luego, el Teatro San Martín e IBM son obras donde la arquitectura y la estructura están hilvanadas. Creo que son obras que me definen bastante bien con respecto a una producción de setenta años.

-¿Usted cree que Buenos Aires tiene un estilo propio?

-No, realmente no lo tiene. Hay una gran corriente que sostiene que todo lo viejo es bueno y todo lo nuevo es malo. Algunas cosas no merecen quedar en pie. De lo contrario las ciudades no podrían progresar. He estado en Suecia, donde un urbanista, Markelius, de vez en cuando iba dando libertad para demoler estructuras que realmente no tenían valor. Y, en Buenos Aires, el atraso de San Telmo, por ejemplo, es extremadamente exagerado: con respecto a ese barrio, se ha creído que todo lo viejo valía.

-¿Cómo es la arquitectura contemporánea: está hecha al servicio del hombre, de la estética, del negocio?

-En algunos casos, está hecha al servicio del arquitecto [se ríe irónicamente]. Muchos arquitectos que tienen prestigio hacen sus obras para lucimiento personal.

-¿Admira la capacidad de hacer cosas alrededor del mundo; por ejemplo, la de César Pelli?

-La admiro, pero no para mí. He rechazado obras fuera del país, salvo Punta del Este, porque creo que la dirección de obra es muy importante. Cuando vivía el sha de Persia me ofrecieron una obra, después otra en Arabia Saudita y otra en Israel, y las rechacé. Yo creo que el que proyecta tiene que mantenerse vigilante respecto de la dirección de obra.

-¿Cuáles son los diez lugares de Buenos Aires mejor logrados arquitectónicamente?

-Es una pregunta muy difícil.

-Trabajemos juntos. ¿Puerto Madero le parece un lugar logrado?

-Creo que no. Nosotros participamos durante dos años con setenta personas y con otros estudios de arquitectura en un plan para la zona de Puerto Madero que se llamaba La Expansión de Buenos Aires. En ese proyecto hacíamos llegar subterráneos; creábamos un centro cívico en el medio de la llamada Reserva Ecológica; había muchos árboles, y las construcciones tenían entre sí mucho espacio. Cuando entregamos ese trabajo, hubo cambio de autoridades en la Municipalidad y fue echado a la basura. Me parece que en lo que hoy es Puerto Madero hay demasiada construcción, poco verde, poco aire, para encontrar un árbol hay que ir con una lupa. Se ha convertido en un barrio común, de arquitectura bastante buena, pero nada del otro mundo.

-¿Me da su opinión sobre Clorindo Testa?

-Bueno, Clorindo Testa hace una arquitectura contraria a la mía. Como alguien lo ha definido, Testa es un arquitecto-artista, un arquitecto que hace arquitectura pintoresca, que a todo el mundo le agrada. Y él mismo es muy simpático. Yo en cambio hago una arquitectura más bien ingenieril. Para mí, lo ideal sería ser como Nervi, un ingeniero italiano que, además de arquitecto, era proyectista.

O Antonio Vilar, que era ambas cosas: ingeniero y arquitecto. Es decir, la arquitectura de Testa y la mía no tienen nada que ver.

-¿Hay una arquitectura argentina?

-Creo que no. Sí creo que hay una buena pléyade de buenos arquitectos argentinos. Pero no hay una arquitectura argentina. Nuestra arquitectura, los grandes palacios que todos los ricos de su época hicieron, se parecen a la Academia de Bellas Artes, donde la escala era lo importante. Y no sólo la escala, sino la magnificencia con que se construía estaban basadas en la arquitectura francesa, cuyos grandes arquitectos de esa época hacían lo mismo. Y muchos de nuestros profesores enseñaban desde esa perspectiva.

-¿Cómo tendría que ser?

-Tendría que ser contemporánea. Desde ya que funcione bien, sea económica, sobria y simple, que no trate de llamar la atención y que dure; no un yoyó del arquitecto. Esto lo aprendí de un francés, August Perret. Fue el primero que utilizó el hormigón armado en una obra, en París: la Arcade de Franklin.

-¿Qué haría para facilitar el tránsito? ¿La autopista ribereña?

-Buenos Aires tiene el problema del acceso: ni por el Sur ni por el Norte saben por dónde pasar. La Corporación Puerto Madero, en 1997, le pidió a tres arquitectos –entre ellos, a mí– que estudiáramos soluciones. Lo que nosotros propusimos era sacarle quince hectáreas a la parte inferior de la Reserva Ecológica y reponerlas sobre el río. La Corporación lo aprobó. Empezaron entonces a hacerse sentir los ecologistas, diciendo que esas quince hectáreas no se podían tocar. Así, desde 1997 hasta ahora, los gobernantes han tenido miedo y por eso no se ha hecho. Lo he ido a ver a De Vido dos veces, se lo conté también al Presidente en una reunión. En enero de este año propusimos una traza que no toca la Reserva.

-De los intendentes que hubo en la ciudad de Buenos Aires, ¿cuál cree que hizo algo interesante por mejorarla?

-Creo que ninguno alcanzó a realizar un programa completo. No es posible que llueva y se inunde la ciudad. Y ya desde 1938 definiendo una posición clara respecto de otro tema: el Aeroparque. En 1924, un mendocino, el teniente coronel Torres, propuso crear una pista en el agua. Ahora bien, la propuso

cerca de la costa, como luego lo hizo mi amigo Williams, la Sociedad de Arquitectos y el mismo Le Corbusier. La propuesta que defiende desde hace tiempo, incluso desde la época de Alsogaray, es una pista a dos mil metros de la costa, porque así el sobrevuelo de aterrizaje y despegue no se haría sobre áreas pobladas.

–¿Tiene asignaturas pendientes?

–No, y no es por vanidad. Pero hay un tema que me interesa: construir una iglesia.

–O sea que la asignatura pendiente es hacer una iglesia.

–Es que me parece terriblemente difícil hacer una iglesia diez puntos.

–¿Se nota más sabio con los años o no?

–No, más temeroso de equivocarme.

Por Any Ventura. Especial para **LA NACION**

Intimidaciones

–Usted se volvió a casar hace poco.

–Sí, hace dos años. Fue una cosa impensada, imprevista y no buscada. Y no me pregunte más.

–¿Es la segunda mujer de su vida?

–Sí. Bueno, me casé viejo, así que por el camino quedaron algunas otras novias.

–¿Se casó con papeles?

–Me casé sólo por Iglesia. Y además tengo matrimonio con cama afuera.

–¿Cuántos años tiene la señora?

–80.

–¿De dónde saca tanta energía?

–Un poco de suerte, otro poco de herencia.

–¿Hace ejercicios?

–Jugaba al tenis tres veces por semana, pero corría todas las pelotas como si fuera la final de Wimbledon y me dijeron que tenía que jugar como una señora gorda. Entonces, lo suspendí y le regalé a mi nieto y a mi hijo todos los materiales de tenis. Desde ese momento, lo extraño.

–¿Camina?

–Poco. Me he convertido en un viejito fiaca.

–¿Cuándo se dedica a la señora?

–Eso no tiene un horario.

–¿Pero cenan juntos?

–Algunos días.

–¿En su casa?

–En la casa de ella.

EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: SUS RELACIONES CON EL EMPLEO RACIONAL DE LOS MATERIALES

DE ROBINA ROTHOT, Ricardo; Publicado en
Arquitectura México N° 32, Octubre de 1950.

1. Nacimiento y desarrollo del concepto de arquitectura contemporánea, en relación con las ideas de la crítica y de la estética.

En nuestra época actual se puede claramente observar un fenómeno, que va a darnos en gran parte el sistema a seguir para nuestro examen de la evolución de la arquitectura contemporánea. El hecho es el siguiente: los críticos de arte y los pensadores que abordaron hasta aquí los problemas de la estética, han seguido un desenvolvimiento paralelo en sus ideas al camino tomado por nuestro arte y también semejante a las ideas más o menos conscientes que han regido la producción artística de los principales arquitectos, pintores y escultores de la época.

Pero a pesar de ese paralelismo entre pensadores y artistas, tenemos que hacer justicia a los primeros y darles un lugar de prioridad en el desenvolvimiento de dichas ideas, no solamente en cuanto se refiere a la creación de ellas sino muy especialmente por lo concerniente al tiempo en que éstas fueron dadas a la luz pública. En efecto, un pequeño grupo de críticos y de estetas, en el último tercio del siglo pasado, lanza las bases teóricas del arte moderno y en particular de la arquitectura actual, con un adelanto de más de veinte años sobre las primeras realizaciones artísticas a las cuales les podamos reconocer las características de nuestro arte contemporáneo.

Pero este fenómeno que puede parecer extraño, este adelantarse del pensador al artista, no parece ser una excepción en la historia del arte, pues lo mismo ha ocurrido al iniciarse estilos pasados. Leyendo el Decamerón de Bocaccio, tenemos ya en nuestras manos todo el espíritu del Renacimiento, en una época en la cual ese arte apenas se atisbaba en el horizonte como una aurora de grandes esperanzas.

Esto confirma la idea de que aunque el artista, sobre todo cuando tiene genio, se adelanta a interpretar la manera de sentir de su época, antes que él el filósofo, por medio del razonamiento nunca desprovisto de la intuición, ha llegado también al conocimiento de esa manera de pensar y de sentir. La masa general se mueve mucho más lentamente, y así ocurre, como es evidente en la actualidad, que ese arte creado por el artista como genuina interpretación de su época, no sea gustado ni comprendido por sus contemporáneos.

Sin desviarnos por lo tanto de nuestro primer enunciado, empezaremos a examinar cuáles han

sido las ideas de los tratadistas de estética que han echado las bases teóricas de nuestro arte actual.

Un discípulo de Hegel, Juan Federico Herbart, reaccionando contra las ideas de su maestro y contra el concepto general que se tenía del arte en su época, y apoyándose firmemente en el concepto de la belleza objetiva enunciado por Kant, da nacimiento a una nueva estética que busca como única fuente del placer estético, la forma misma.

Esta escuela formada como reacción al «idealismo» de Hegel hace rápidamente fortuna, tomando el nombre de «formalista», y sienta las sólidas bases que han de sustentar en adelante la mayor parte de los autores. Sus enunciados principales son los siguientes: la única belleza es la objetiva, y ésta llega a nosotros por la contemplación directa de ella.

Ya teniendo formado el concepto de «contemplación objetiva» de él se deriva una identidad entre visión y representación, entre intuición y expresión. Cualquier elemento que entre en la obra de arte que no sea la forma misma, es accesorio y debe desecharse como perjudicial para la belleza de la misma. Los sentimientos no tienen nada que ver con el arte, son un elemento no solamente secundario, sino perjudicial; la obra debe basarse en la perfección de su forma y en todos los caracteres inherentes a la misma, el color, el volumen, el claroscuro, la composición, el movimiento, etc.

Por otro lado la escuela formalista no solamente ataca el «idealismo» hegeliano, sino que reacciona hasta tocar el extremo opuesto, contra la idea de la belleza en la naturaleza.

Esta es esencialmente imperfecta, sus leyes son imprecisas, sus formas imperfectas; sólo tiene verdadera belleza aquello que crea el hombre, los productos de su imaginación creadora, lo abstracto y lo geométrico. A aquellos autores que todavía influidos por las ideas de Buffon concedían belleza a la naturaleza, no les cabía duda sin embargo de que el campo de ésta y el del arte se hallan perfectamente delimitados; podía existir una belleza natural pero ésta nada tenía que ver con la belleza artística producto de la imaginación creadora del hombre.

El principal seguidor de las ideas de Herbart fue Conrado Fiedler, que aplica estos conceptos a las artes plásticas y en particular a la arquitectura, e inicia su intervención en la historia del arte y en la crítica.

Una vez establecido el valor de la forma pura, viene

como consecuencia inmediata el que ésta tiene necesariamente que penetrar en nosotros a través de los sentidos, que son nuestro punto de contacto con lo externo, al mismo tiempo que la puerta de entrada para todas las sensaciones. Pero nuestros sentidos son varios y están desarrollados en forma muy diferente. La vista es el más fino de todos, aquel que puede darnos una mayor precisión y una finura de matices más grande, en la percepción de cualquier sensación que nos transmita.

El tacto viene inmediatamente después y es objeto de un estudio esmerado por parte de otro gran crítico actual, Bernardo Berenson, quien, después de minucioso examen, lo considera como el valor básico y esencial en la pintura, y le da para el arte en general una categoría en la cual nunca se le había considerado.

Según este autor, nuestras sensaciones visuales van siempre unidas a sensaciones táctiles que hemos adquirido desde la infancia, y que nuestra imaginación y memoria se han encargado de asociar. Ambas son inseparables y transforman un binomio básico en la percepción de la obra artística.

No trataremos de las sensaciones del gusto y del olfato, que indudablemente tienen una menor influencia en el arte, pero si mencionaremos las auditivas, que son la médula del arte musical; éstas fueron estudiadas por Eduardo Hanslick, habiendo insistido dicho autor en conceptos semejantes a los que hemos visto en su contemporáneo Fiedler, e inclusive influyendo -en las ideas de éste. Hanslick elimina totalmente de la música todo aquello que es sentimiento. «En las insignificantes elucubraciones sobre la música, allí donde el microscopio analítico nada descubre, la gente hallase dispuesta a ver: ‘Una tarde antes de la batalla’, ‘Una noche de estío en Noruega’, ‘Un deseo de ver el mar’ o cualquiera otra absurdidad, si en la cubierta de la partitura se tuvo la audacia de afirmar que tal era el tema de la obra.» La música es un conjunto de sonidos agradables, de armonías cromáticas, de combinaciones tonales, que nos impresionan por su hermosura, y nos encadenan a un encanto invencible, aunque en ella estén expresados «todos los dolores del mundo». No puede existir una reacción más fuerte contra el abuso de los sentimientos en el arte. Por lo tanto, la música necesita cumplir un fin de utilidad, que es el de producir el puro placer estético.

La coincidencia de este autor con Fiedler no puede

ser más exacta tratándose de artes diferentes. Pero habiendo citado ya la palabra «utilidad» volvamos a Fiedler, que también aplica el mismo concepto a la arquitectura. Basándose en el estudio de las arquitecturas pasadas, encuentra una constante en ellas; todas tienen un fin material, la necesidad práctica originaria de un espacio cerrado y cubierto. Por lo tanto la única arquitectura posible es aquella que cumpla con este requisito, que cumpla esa función específica, la «arquitectura funcional». Las dos grandes arquitecturas que han cumplido ampliamente esa determinante con la arquitectura griega y la románica, y esta última llega a tener su consecuencia posterior en las grandes cúpulas del Renacimiento. La arquitectura debe desligarse totalmente de la naturaleza y ha de convertirse en un producto puro de la psique humana, dejando a un lado la influencia orgánica de aquélla, y sus formas tendrán por lo tanto un carácter totalmente abstracto. La única medida para ella reside en el hombre y en las necesidades de éste.

En tal estado de evolución a que habían llevado las ideas estéticas hombres como Herbart, Fiedler, Hanslick y otros autores que tomaban la misma inclinación, aparece la personalidad de Alois Riegl, que hace una aportación sumamente interesante a las ideas de sus predecesores, en conexión con ellas y derivada de las mismas. Si admitimos que la vista es el órgano principal que nos pone en contacto con las producciones artísticas, en cuanto éstas se refieren a la plástica, es indudable que la manera de verlas debe cambiar de un artista a otro. No es lo mismo la «manera de ver» de un Velázquez que la de un Zurbarán, aunque hayan sido contemporáneos; sin embargo, no hay duda que esa distinta «manera de ver» tiene bastantes puntos de semejanza, lo que hace que los englobemos en una misma escuela de pintura, o sea en un mismo estilo. Como consecuencia, ésta es la característica determinante de las diferencias entre dos estilos o por lo menos es la cualidad aparente que nos hace distinguirlos, ya que esas «maneras de ver» opuestas no son más que el reflejo de estructuras espirituales diferentes, las que en último término condicionan los estilos.

Pero siguiendo a Riegl en sus conceptos, veremos que para él esas «maneras de ver» no son producto mecánico o subconsciente, sino una consecuencia lógica de la posición del artista ante el mundo exterior, posición tomada deliberadamente y que va

a condicionar las características de su arte. Existe por lo tanto la «voluntad de arte» como atinadamente la define Venturi: «se trata del principio del estilo, que debe distinguirse de los caracteres exteriores del mismo. Es la tendencia, el movimiento estético, el germen del arte; es un valor dinámico, una fuerza real.»

Con esta teoría se rechazan las llamadas épocas decadentes en el arte; el helenismo no era un período de decadencia en el arte griego, sino simplemente un cambio en la «voluntad de arte», un cambio radical del ideal estético respecto al siglo IV. Como consecuencia de estas ideas críticas sobre la Historia surge la confianza en nuestro arte actual, que se aparta profundamente de los estilos de épocas anteriores.

Hasta este punto de nuestro examen de las principales ideas de los críticos de finales del siglo pasado y principios del actual, no ha aparecido el complejo formado por raza, medio y momento histórico con que Hipólito Taine fundamenta y explica el nacimiento y desarrollo de los estilos. Estas ideas llevadas tan adelante por su principal expositor han sido duramente criticadas por la mayor parte de los autores, en especial por el mismo Riegl, quien, aunque les concede un valor relativo, hace predominar sobre ellas la «voluntad de arte». Pero ligado al problema que entrañan las ideas de Taine y de Riegl, surge en nuestro siglo un malogrado autor, Max Dvorak, que atendiendo a la tradición de Jacobo Burckhardt, hace intervenir en el desarrollo del arte factores extraestéticos como la religión y la filosofía. Por lo tanto, como última aportación al estudio del hecho artístico se presenta la influencia en él de valores espirituales que le quitan la rigidez y el materialismo a que había llegado, con los conceptos de la escuela formalista. Hagamos pues una recapitulación de toda nuestra exposición anterior, para entresacar el concepto de arquitectura contemporánea a través de las ideas de la crítica y de la estética, como era nuestro propósito al iniciar dicha exposición.

Señalaremos a continuación, en forma casi enumerativa, las principales características que nos dan ese concepto de arquitectura contemporánea: La única belleza posible es la «belleza objetiva» expresada a través de la forma pura; en ella no intervienen para nada los sentimientos ni los valores extra-artísticos.

En la arquitectura deben por lo tanto predominar los valores formales: volumen, color, claroscuro, composición, movimiento. Existe una tendencia perfectamente definida a lo abstracto y lo geométrico, huyendo siempre de las formas naturales.

Los valores táctiles cobran gran desarrollo.

La arquitectura queda reducida a sus propias

posibilidades, exclusivamente con los elementos técnicos que le son inherentes.

El factor utilidad es considerado como decisivo. La arquitectura es eminentemente «funcional» y su esencia se deriva del hombre mismo.

La arquitectura y en general todo el arte contemporáneo poseen una confianza absoluta en sí mismos, tienen su propia «voluntad de arte» y niegan la posibilidad de copiar del pasado.

Por último, como la contribución más reciente al concepto de nuestro arte y arquitectura, y quizá en desacuerdo con algunos de los postulados anteriores, se tiende a considerar las formas con el valor enunciado, pero al mismo tiempo como un lenguaje del espíritu, sin el cual no tendrían vida propia.

2. Valores formales en la arquitectura contemporánea.

Una vez lanzada la arquitectura por el camino de lo abstracto y de la forma pura, se ve como consecuencia lógica el uso exhaustivo que hace de las formas más elementales de la geometría, prefiriendo dentro de ésta la línea recta sobre la curva, las superficies planas a cualesquiera otras, aunque sin desechar en empleo de formas helicoidales, parabólicas, etc. que anteriormente no habían sido utilizadas. Un arquitecto contemporáneo, Walter Gropius, considera la línea horizontal como un ideal, marcando con ello una de las tendencias más fáciles de observar en nuestras construcciones.

Todas esas líneas geométricas de que hemos hablado se tratan en la forma más simple, para formar volúmenes que, combinados entre sí dan intersecciones que por contraste marcan su valor plástico. En forma sistemática el arquitecto abandona las formas naturales que tan en boga habían estado a principios de nuestro siglo.

El arquitecto contemporáneo se preocupa constantemente por que la forma sea una consecuencia de la función que desempeña, aunque al que practica la profesión le quede muchas veces el escrúpulo de precisar si realmente ése es el proceso o si por el contrario muchas veces a una forma que ya en sí es bella se le trata de buscar una función que la justifique. Sin embargo, dejando a un lado cuál sea el proceso creador, el arquitecto moderno trata siempre de derivar la forma de una función determinada.

Dos eficaces colaboradores del arquitecto, el claroscuro y el color, son siempre jerarquizados respecto a la forma como subsidiarios de ella y usados para darle una mayor claridad.

El estudio intensivo que se ha hecho de los valores táctiles se ha reflejado en el campo de la práctica por un uso sumamente cuidadoso de los materiales,

procurándose que la calidad de ellos y la finura de su acabado hagan que la forma, por simple que sea, adquiera una mayor importancia.

El espacio que rodea las formas arquitectónicas tiene una delimitación perfectamente precisa, y nunca se fusiona con ellas. Esta cualidad la podemos ver claramente si comparamos cualquier construcción actual con una de la época barroca, cuando ese límite entre espacio y forma llegó a su máximo de imprecisión.

Apuntaremos una cualidad más del espacio, que lo es también de la forma misma, en función de la cual lo consideraremos; se ha perdido el carácter que podemos llamar clásico del espacio, que lo dividía en externo e interno. En la actualidad se ha eliminado esa barrera entre ambos que era el muro, y el individuo que se encuentra dentro de un edificio goza tanto del espacio interno como del externo y lo mismo podríamos decir del espectador que contempla la obra desde afuera. El espacio lo rodea todo, haciendo valer más los contornos de la forma. Esto último que hemos apuntado puede no ser una realidad lograda, pero desde luego es una tendencia de nuestra arquitectura actual.

En el desenvolvimiento de los valores formales de nuestra arquitectura, empezamos a ver ya apuntadas ciertas tendencias que tratan de quitar a nuestro arte el carácter tan rígido que se desprende de las cualidades de forma aludidas, y que tratan de hacer penetrar en su campo valores de sentimiento, formas más orgánicas y menos geométricas, y por último muestran también su influencia elementos extraestéticos que antes habían sido rechazados. El estilo que parece oscilar como un péndulo ha tocado uno de sus extremos y parece que empieza a inclinarse hacia el otro.

3. Influencia en el desarrollo de la arquitectura contemporánea de factores psicológicos, económicos, técnicos y de los materiales de construcción.

Independientemente del proceso seguido por las ideas estéticas que crearon el clima propicio y la base teórica de nuestra arquitectura, aparecieron en la sociedad actual una serie de condiciones y de necesidades que han influido en mayor o menor grado en el nacimiento y desarrollo de ésta. Algunas de ellas tienen una raíz espiritual y psicológica, otras se derivan de condiciones materiales, pero ambas las podemos englobar en la denominación general de influencias extraestéticas, que juegan en arquitectura un papel semejante al que desempeña en una pintura el «asunto», llamado con más precisión por Berenson «valor de ilustración»; que esas condiciones han influido en la arquitectura, no cabe la menor duda; empezaremos por exponerlas y

después trataremos de valorizarlas.

Si por un momento comparamos el lapso que transcurre en la época actual para un hecho determinado, saltará inmediatamente a nuestra vista la rapidez vertiginosa con que éste se desarrolla; y la relativa lentitud del mismo en el pasado. En la Edad Media una guerra pudo durar cien años, o sea cinco generaciones; ahora, en el término de una generación se han desarrollado dos grandes conflictos. En el campo de las ideas ocurre lo mismo: los sistemas filosóficos se suceden uno tras otro, los cambios sociales que implican variaciones profundas en la mentalidad de las masas son casi igualmente rápidos y la investigación científica nos revela nuevos adelantos cada día. Se piensa con velocidad inaudita, se trabaja con verdadera fiebre, y lo que ayer creíamos estable, hoy lo vemos como atrasado y caduco. La aceleración constante, en proporción geométrica, la llevamos tanto a nuestras manifestaciones espirituales como a las físicas.

La arquitectura se empeña constantemente en la conquista de nuevas formas, en no repetirse jamás, en superarse técnicamente a cada instante. Lo que se construyó una sola vez, es ya una forma gastada que tenemos que abandonar.

Para un cambio estético el arte prehistórico necesitó varios miles de años; pero Picasso, para dar un paso semejante, utiliza solamente unos cuantos meses. La dinámica rige la vida en todas sus esferas y la arquitectura necesita ser elástica para poder dar cabida a ese cambio constante de necesidades y de propósitos.

Existe dentro del individuo un afán de superación más marcado seguramente que en ninguna época, influido por la lucha constante que significa el sustento diario, pero también con una raíz profunda, un ansia de llegar a lo perfecto, una exacerbación del espíritu «fáustico» que es una de las constantes en el alma del hombre occidental. En el campo de la arquitectura ello se traduce en una inconformidad con nuestras propias obras, que nos impele siempre a llegar más lejos. Esta misma corriente de superación nos inclina hacia lo verdaderamente monumental; como paradoja, la época que vivimos es la que menos monumentos ha construido, tomando esta palabra en su sentido genérico, pero nuestras construcciones llevan profundamente marcado ese sentido monumental; no nos conformamos con resolver una casa o un palacio, proyectamos gigantescos edificios colectivos de cientos de metros de largo, con alturas nunca antes alcanzadas, y aun estas enormes construcciones no son más que unidades de un conjunto mucho mayor, la ciudad total que a su vez es una parte mínima de la nación y del universo.

Hemos traspasado las barreras de lo individual

para llegar a lo colectivo, alejándose de lo regional y nacional para llegar a lo universal. Al hombre se le exigen sacrificios en aras de la comunidad; la arquitectura ya no tiene como ideal el resolver un problema aislado, sino un conjunto mucho más amplio en que cada elemento se encuentra jerarquizado.

En este vastísimo campo que se abre al arquitecto, un nuevo elemento ha revolucionado la vida física del individuo y ha influido también en su misma psicología: la máquina.

Esta nueva fuerza, que al mismo tiempo que libera al hombre de la opresión de la vida física trata de subordinarlo a ella, es un factor que, convergiendo con la idea del funcionalismo y fortaleciéndolo, ofrece al arquitecto posibilidades ilimitadas en el campo de la técnica y de las formas. Pero el artista debe de predominar sobre ella, e influir en todos sus productos: la estandarización y el mecanismo deben estar regidos por el espíritu y la estética del arquitecto. El lema industrial de producir el máximo con el mínimo esfuerzo, podemos aplicarlo sin variación a la arquitectura.

Las ciencias físico-matemáticas y biológicas han influido con sus sistemas de claridad y método en todas las demás actividades humanas. El hombre se inclina hacia un afán de diafanidad y concisión que se refleja en las formas de la arquitectura.

En toda la vida actual se advierte la influencia de los factores económicos, y los productos del arquitecto, en muchos casos, son la resolución de problemas mercantiles: la fábrica, el hotel, el restaurante y la casa misma deben estar concebidos, en gran parte, en función de su productividad.

Por último, la psicología del hombre ha variado al influjo de la vida al aire libre, las nuevas exigencias higiénicas, el deporte, la limpieza, etc., elementos que forman parte de nuestra vida diaria y plantean necesidades que debe resolver el arquitecto.

Habiendo examinado algunos factores psicológicos y sociales propios de nuestra época, volvamos ahora nuestra atención hacia el campo de la técnica que, en un siglo tan representativo de ésta, no puede menos que influir en la arquitectura.

Durante todo el siglo pasado y lo que llevamos del actual, un complejo de fenómenos han concurrido en forma feliz para transformar totalmente la técnica constructiva. Varios son los componentes que han dado esa resultante; por un lado, en el campo de las matemáticas y de la física se ha llegado a precisar la constitución y leyes de la materia y la forma en que ésta reacciona a las fuerzas que obran sobre ella. La industria, nacida del pequeño taller del artesano, emplea en la actualidad multitud de hombres que elaboran en serie enorme variedad de productos; algunos son resultado de la transformación de

materias orgánicas e inorgánicas mediante un tratamiento especial, como el hierro y el acero, el cemento, el tabique, la madera y la piedra misma; otros eran totalmente desconocidos y reciben el nombre de sintéticos.

El uso de estos materiales, hecho con el ansia de racionalismo y de lógica tan propio nuestro, ha creado nuevos sistemas constructivos. La variedad de sistemas corresponde al número de materiales que pueden tener un uso estructural, y los demás materiales que no alcanzan un papel tan importante son utilizados en recubrimientos, muros, etc. Los más característicos de éstos son el hierro y el cemento, los cuales han dado la posibilidad de volver con un nuevo espíritu a la ortodoxia constructiva, que considera como partes esenciales de la construcción los elementos soportantes y los soportados. El muro es liberado de su función de carga, empleándose sólo como aislante del ruido, de la temperatura y de la visión.

El vidrio, conocido desde época remota, ha reaparecido con un papel brillantísimo en nuestras fachadas; el uso de dicho material en grandes superficies, permite al arquitecto esa unión de espacio interno y externo de que hablamos al examinar las formas. Con él la fachada se convierte en transparente y permite expresar la estructura con todo su valor decorativo.

La resolución de problemas que han necesitado de toda la fuerza de la técnica actual, como la aireación, la acústica, iluminación y asoleamiento, significan otros tantos recursos a través de los cuales puede el arquitecto expresar su peculiar sentido de la belleza.

4. Valorización de los factores examinados anteriormente, con especial referencia a los materiales de construcción.

La valorización de la influencia que han tenido en el desarrollo de nuestra arquitectura factores tan diferentes como los que hemos tratado, presenta grandes dificultades, de las cuales no es la menor él liberarse de la apreciación subjetiva; resulta muy fácil concluir que todos esos factores han tenido cierto valor, pero determinar en qué grado cada uno de ellos y cuál ha sido el dominante, es un problema difícil de resolver, sobre todo tratándose de hechos que no cesan todavía de producirse.

En la primera parte de esta ponencia vimos cómo paso a paso los tratadistas de estética, anticipándose a la labor del artista, fueron sentando las bases teóricas de nuestra arquitectura guiándose por el raciocinio y la intuición, hasta formar en época muy temprana una imagen espiritual del arte moderno. La mayor parte de estas contribuciones a la formación del pensamiento fueron dadas a conocer antes del comienzo de nuestro siglo y, por lo tanto,

antes de que se hubiese producido la aparición del arte moderno. La influencia que hayan tenido estas ideas previamente enunciadas, sobre dicha aparición, no parece ser de gran trascendencia. Revisando los escritos, declaraciones, entrevistas, etc., de los artistas actuales, queda la impresión de que éstos, en la mayor parte de los casos, tienen pocas ideas sobre su oficio, y por otro lado les falta conocimiento de las bases que habían sentado los tratadistas y los críticos de arte. Le Corbusier, en sus numerosos escritos de tipo teórico, no cita nunca a los autores cuyas ideas principales hemos resumido. Sin embargo, es difícil suponer que tanto él como los demás innovadores de la arquitectura moderna que trabajan en Alemania, Suiza, Francia e Inglaterra, donde se habían publicado las obras de aquellos autores, nunca hubiesen tenido contacto con dichas ideas. Todo esto parece indicar que, en forma más o menos directa o consciente, el arquitecto sintió la influencia de aquel complejo estético.

Pero lo que debe importarnos no es que conociesen tales conceptos, sino que coincidiendo en ellos sean la base de una especial manera de ver, de una nueva voluntad de arte y de una estética de las formas, que les da unidad de estilo y hace de sus productos un conjunto perfectamente diferenciado de la tradición de épocas pasadas.

La psicología del hombre actual, formada por las condiciones de vida, ha dado a la arquitectura nuevos programas; la ha nutrido con ideas colectivas, le ha imbuido una fuerza y un afán de superación constantes, fijándole metas elevadísimas que el arquitecto se empeña en alcanzar. Sin embargo, estas directrices generales que la psicología del hombre actual imprime a la arquitectura han necesitado, para cristalizar en formas bellas, del espíritu del artista que con su especial sentido de las mismas ha convertido en realidad lo que sólo era una inspiración casi irrealizable.

Pasemos ahora a examinar el problema que representa determinar cuál es la influencia que en el desarrollo de la arquitectura actual ha tenido el uso racional de los materiales.

Una de las características que aparecen en nuestra arquitectura es sin duda el uso de materiales nuevos, que no habían sido utilizados por ningún estilo arquitectónico del pasado. La primera impresión que tal hecho nos produce es la importancia de esa característica, tan fácil de ver en nuestro arte; pero si examinamos con más detalle el problema, podemos observar varias condiciones que nos inclinan a darle a tal factor un valor mucho más restringido. La primera se deduce de un examen histórico del desarrollo de dichos materiales. El hierro fue conocido desde la más remota antigüedad y usado en construcciones de ingeniería a finales

del siglo XVIII. Poco tiempo después se extendió al campo de la arquitectura en Inglaterra, Francia y Estados Unidos, llegando a emplearse en la primera mitad del ochocientos, en secciones estándar y prefabricadas en gran escala; como consecuencia de esto nacen en la misma época sistemas constructivos a base de columnas de carga y vigas formando, una estructura homogénea, con la misma función que tienen en la actualidad; tales estructuras se aplican en las exposiciones internacionales al cubrir grandes claros, hasta de 150 metros, y son recubiertas exhaustivamente de cristal. La técnica constructiva adelanta con enorme rapidez, sobre todo en los Estados Unidos, y aparecen rascacielos provistos de elevadores hacia 1880.

Con posterioridad a este auge de la construcción en hierro y acero aparece en Francia en 1890 el concreto armado, aplicado a la arquitectura, aunque su uso para otros propósitos era conocido desde veintidós años antes.

A pesar del conocimiento y de la aplicación de dichos materiales a la arquitectura, se seguían imitando los estilos clásicos, en medio de una confusión de ideas estéticas de la cual surgió el llamado art nouveau.

Volviendo la vista más atrás, veremos que a pesar de haberse hecho en siglos anteriores un uso absolutamente lógico de los materiales, en especial de la piedra, surgieron en cada época y en cada país estilos arquitectónicos bien diferenciados. No podemos acusar al griego o al europeo de la Edad Media de haber usado ilógicamente la piedra y sin embargo produjeron arquitecturas que no tienen nada en común. Por otro lado la arquitectura actual no desdeña el uso de materiales conocidos y usados anteriormente, como la madera, la piedra y el tabique, y con ellos ha logrado realizaciones que por sus características estéticas pertenecen a la arquitectura moderna.

De lo expuesto podemos deducir que un determinado material no provoca necesariamente el nacimiento de una arquitectura, y como corolario, un mismo material puede influir arquitecturas diferentes. Los materiales y los sistemas constructivos tienen una marcada influencia en el desarrollo de la arquitectura, pero no constituyen la fuerza interna que la ha hecho surgir; simplemente aportaron la posibilidad de llegar a realizar y plasmar las formas más genuinas de la arquitectura actual. Si no hubieran existido esos materiales se habría producido una arquitectura de formas diferentes, pero con un sentido interno muy semejante al que rige en la actualidad.

La determinante más profunda de nuestra arquitectura reside en un complejo de ideas estéticas que reflejan una estructura particular del hombre moderno y en la cual ejercieron influjo en cierta

medida todos aquellos factores que llamábamos extraestéticos y entre los cuales se contaban los materiales de construcción. Si lo arriba mencionado es una conclusión correcta, como firmemente lo creo, existe un predominio de lo espiritual sobre lo material, en una arquitectura a la que comúnmente se ha tratado de rebajar tildándola de materialista.

5. Esquema histórico y cronológico de las diferentes etapas por las que ha atravesado la arquitectura contemporánea.

Vamos a reducirnos a dar solamente una idea general de dichas etapas, señalando en forma somera el carácter peculiar que las distingue.

Cuando todavía no podemos reconocer las características formales que hemos señalado en la segunda parte de esta ponencia, encontramos obras arquitectónicas que por los materiales que las integran o por algún detalle de forma vienen a ser los «antecedentes» del arte actual; dicho periodo se extiende desde los finales del siglo XVIII hasta los principios del XX. Es posible que cuando la perspectiva del tiempo nos haya alejado suficientemente de esa época tratemos más bien de desligarla de nuestro movimiento, para formar con ella un estilo diferente, que vemos todavía con perfiles sumamente vagos; el arquitecto Mathias Goeritz, que ha estudiado profundamente el punto, se inclina a considerarlo en esta forma.

Los puntos extremos de esa etapa vienen marcados por el primer uso del hierro, puesto en práctica por los ingleses en 1775 al levantar un puente sobre el río Severn; el honor de haber llevado a cabo dicha construcción, corresponde a Abraham Darby, Inglaterra continúa en esa tradición y aplica principios semejantes a la arquitectura; en la época en que Napoleón dominaba el continente (1801), dos arquitectos, Watt y Boulton, proyectan y construyen un edificio de siete pisos, con columnas y traveses de hierro fundido, que marca el principio de las estructuras de este tipo. El sistema constructivo descubierto pasa al continente y a la lejana América, generalizándose con cierta lentitud; se inicia, al mediar el siglo, la construcción de mercados, bibliotecas y posteriormente estaciones de ferrocarril y exposiciones universales que dan motivo a que se levanten palacios de exhibición, en que se hace gala del empleo del hierro y del cristal.

En Estados Unidos se resuelve en 1857 el primer gran edificio de comercios con elevador de pasajeros, iniciando una trayectoria que desemboca en el alarde técnico del rascacielos (1880) ideado por Buffington, y en la sinceridad arquitectónica de Le Baron Jenney, de revelar la estructura al exterior. Estas tendencias americanas tienen su mejor representante al finalizar el siglo en el arquitecto

Louis Sullivan, de Chicago.

Ya en tal grado de adelanto de la técnica constructiva, surge en Francia el uso del concreto aplicado a la arquitectura, que rápidamente se ve desenvuelto por los arquitectos Henebique, Baudot y los hermanos Perret. A partir de dicho momento todos los requisitos están cumplidos, existe un ideario teórico y la técnica constructiva se encuentra ya en sazón para rendir sus mejores frutos. Pero el paso inicial no lo dan los arquitectos sino los pintores, que se lanzan con toda la estridencia del cubismo por el camino lleno de promesas de la nueva estética; Picasso inicia el movimiento, que semeja una tormenta incontenible, y los arquitectos en todos los países, con independencia unos de otros, emprenden la conquista de las nuevas formas con alegría y sin vacilaciones, con la confianza del portador de un nuevo espíritu, que por todos lados encuentra coincidencias que lo alientan en la lucha. Se necesita derribar los viejos principios, y las ideas y la técnica vienen en auxilio de aquellos que a sí mismos se llaman la vanguardia.

En Alemania se forma el grupo más compacto y mejor organizado, con Peter Behrens a la cabeza, y se nutre de contingentes de Holanda, Italia, Suiza y todo el centro de

Europa, Pero Francia, una vez más en su historia, con su capacidad sintetizadora y universalista reúne todas las tendencias en un hombre brillante: Le Corbusier. Este rápido amanecer, que tenemos que diferenciar en una etapa particular, se distingue por lo rígido de sus ideas y por la intransigencia hacia todo lo que no encuadre en el más absoluto abstraccionismo. Sus primeras manifestaciones arquitectónicas en Alemania empiezan en 1909, y lo podemos cerrar con la formación del CIAM en 1927; sería adecuado llamarla etapa de «iniciación».

El siguiente periodo, que aún estamos viviendo, se caracteriza por la expansión de la arquitectura moderna a todos los ámbitos del mundo, en contacto con la cultura occidental.

El número de arquitectos y de obras que lo representan se multiplica sin cesar, y sólo a través de la revista especializada se puede estar al día respecto a lo que se construye en todas partes. En esta última etapa, que se puede considerar de «difusión», el arquitecto se ha olvidado en cierta medida de la rigidez de formas del periodo anterior, proyecta con una mayor libertad y da cabida a tendencias regionalistas.

ARQUITECTURA LATINOAMERICANA

1930/1970 (Fragmento)

BULLRICH, Francisco; Arquitectura latinoamericana 1930/1970, Gustavo Gili, S.A. Barcelona 1969.

PASADO Y PRESENTE

Desconocidos por lo general en Europa y al norte del Río Grande, el arte y la arquitectura de América latina se presentan como un confuso conglomerado del cual se conocen sólo algunos datos episódicos, el nombre de algunos de sus grandes monumentos y el rítmico vocablo que designa el recóndito lugar donde se erigen. Contrariamente a lo que sería dable imaginar, los latinoamericanos no conocemos en general mucho más profundamente la realidad que nos proponemos examinar en estas páginas, y si ello es así, es porque recién estamos descubriendo que el conocimiento mutuo requiere un trabajo cotidiano que debe realizarse más allá de la retórica del panamericanismo.

De esta vasta región se ignora más de lo que se conoce y por ello se tiende a englobar en una imagen simplificada el pasado y el presente de su producción artística, presunción que se extiende además a otras esferas del quehacer humano. Sin embargo, los desarrollos culturales de estos países, con tener muchos puntos de contacto, distan de ser intercambiables, y sus radiaciones arquitectónicas, en consecuencia, no son absolutamente coincidentes. Un mundo de diferencias separa la evolución de las grandes culturas mesoamericanas de las formas de existencia y de los magníficos productos artísticos que se concretaron en el rarificado clima del altiplano boliviano o en las costas peruanas del Pacífico.

A despecho del vigor de sus esculturas en piedra y de la delicadeza de sus diseños cerámicos, las culturas del noroeste argentino no produjeron nunca una obra que alcanzara los contornos monumentales de Sacsahuaman o la urbanística elaboración de Chichón Itzá, y es evidente que la acción de los grupos humanos que ocupaban la inmensidad del horizonte pampeano o la selvática realidad del mato amazónico no puede parangonarse con la de los habitantes de las regiones antes citadas.

Es por ello que el pasado precolombino se presenta a los ojos de los propios latinoamericanos de modos tan diversos. Así, por ejemplo, resulta muy difícil a un argentino aceptar como una herencia directa lo que jamás percibe como una realidad inmediata, en tanto, un mexicano tiene a cada paso elementos que le recuerdan que en esas tierras no hace mucho tiempo Tezcatlipoca, el «espejo humeante», reinaba en las cuatro direcciones con color distinto.

Todas las tardes los pescadores del Titicaca retornan a las orillas del lago en balsas de diseño milenario,

y en un pueblo próximo la vida transcurre como habiendo escapado a la historia e ignorando la conquista hispana.

En las grandes urbes del Plata, en tanto, pareciera que nada hubo antes que los conquistadores asentaran su planta en esas tierras. El pasado precolombino es para todos un enigma. Desde las murallas de Machu Picchu un descendiente de los Incas se pierde en la contemplación de las montañas distantes mientras el estruendo de las aguas del Urubamba le recuerdan que también bajaban rápidas en tiempos de la construcción y súbita evacuación de la ciudad solitaria; pero su mirada no pareciera poder penetrar más que la nuestra en el pasado. ¿La conquista habría así cerrado para todos y para siempre la comprensión efectiva de un mundo iluminado por mitos solares?

Y sin embargo, como acechados por una angustia metafísica, los latinoamericanos volvemos nuestra mirada a los poderosos muros de Cuzco y creemos descubrir en la tensa disposición de los sillares todo un modo de ver y sentir que pensamos debiera ser nuestro.

América latina es por otra parte una herencia de la conquista ibérica y toda verdadera explicación del fenómeno debe por lo tanto partir de una comprensión de los orígenes español y portugués. No siempre se comprende que la faz de España dista de ser uniforme y que la locuaz y colorida gesticulación de un Narciso Tomé tiene por contrapartida el agónico laconismo y la grandeza del Escorial. Demasiadas veces se olvida cuánto subyace de árabe en la tradición arquitectónica, y aún en nuestros días, no sólo a través de motivos superficiales sino en lo que es más decisivo: en la concepción del espacio. Es importante comprender asimismo que las tradiciones lusitanas no eran absolutamente coincidentes con las españolas. Aun cuando con Felipe II ambos reinos estuvieron reunidos bajo un mismo monarca, el trazado urbano de las ciudades brasileñas muestra bien claramente que una concepción más libre y espontánea que incluía vistas y niveles cambiantes presidía su erección. Sólo algunos ejemplos de la América española parecen escapar al autoritario trazado ortogonal, pero a pesar de lo que sugiere una mirada rápida de los planos urbanos el resultado distaba de ser monótono.

Contrariamente a lo que había acontecido en Europa las nuevas ciudades de América antes que

ejercer una atracción centrípeta, se desarrollaron centrífugamente como cabeceras de un flujo constante tendiente a la ocupación del suelo.

Si bien la conquista española significó la casi total obliteración de las culturas urbanas preexistentes lo cierto es que los centros del nuevo poder se levantaron a menudo prácticamente sobre las ruinas de los viejos muros estableciéndose una continuidad en muchos casos sorprendente.

La violenta colisión cultural consecuencia de la conquista española tuvo efectos bien distintos en las diversas áreas que constituyen hoy Latinoamérica y si bien Bolivia, México, y Perú pueden reclamar para sí un gran pasado arquitectónico colonial, fruto alguna vez de la integración de las tendencias artísticas de los colonizadores europeos con las necesidades expresivas de la mano de obra nativa —o en el caso de Brasil, de la africana—, no podría afirmarse lo mismo en el caso de otras naciones americanas. Nada hay en el Uruguay ni en Chile comparable a la plaza del Cuzco o a la capilla del Sagrario de Puebla, y figuras de la talla de un Aleijadinho no surgieron sino excepcionalmente en el continente. Por otra parte, en muchos lugares la arquitectura colonial fue más una modalidad espontánea y popular que una corriente afirmada en grandes obras de arte.

Es verdad que la independencia política de principios del siglo XIX condujo en casi todos los países a un alejamiento progresivo de la tradición colonial y peninsular, considerada por el liberalismo americano como esencialmente oscurantista, pero sería apresurado afirmar que el proceso cobró en todas partes igual vigor o significado.

Los países del Plata conocieron, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, un acentuado proceso de europeización y cosmopolitismo debido a un particular desarrollo cultural, pero esta situación no se reprodujo en México o Brasil, aun cuando allí también pueden hallarse rastros evidentes del proceso. Es que mientras en el Sur las clases dirigentes lograron en buena medida erradicar los antiguos patrones culturales y sustituirlos por nuevos patrones importados de Europa, en otras partes ello no pasó de ser un intento destinado al fracaso; en México, a causa de la persistencia de una tradición popular de gran arraigo y quizás por reacción a la intervención austro-francesa y más tarde al

Porfirismo; en Brasil, por una suerte de idiosincrasia particular. En la región del Plata, probablemente las grandes masas inmigratorias (españolas, italianas, inglesas y francesas) pesaron decisivamente en la balanza, alterando por completo la composición étnica y cultural de la población. Bastaría con echar un vistazo a las metrópolis sudamericanas para percibir enseguida las profundas diferencias que

las separan como consecuencia de los diferentes procesos culturales sufridos.

En México el pasado colonial opera como un gran telón de fondo que quizás no tenga parangón como potencia y como realidad de conjunto en ningún otro lugar de América latina. Y aun cuando se lo rechace las más de las veces en el plazo de la conciencia social, lo cierto es que parece haberse posesionado a lo largo del dilatado conflicto histórico de los gestos, de la realidad espiritual, del paisaje rural y urbano.

Buenos Aires carece en cambio prácticamente de arquitectura colonial —buena parte del centro de la ciudad presenta un acento parisino finisecular entre estilista y Art Nouveau—, y si bien Río de Janeiro conserva bastante de su pasado colonial, la arquitectura del último ochocientos no asume en esta ciudad la misma importancia que tuvo en el Plata.

Los grandes fazendos brasileños, tal como nos los describe Gilberto Freire, refaccionaron sus antiguas casas de campo y permanecieron en ellas; en las pampas argentinas en cambio las grandes casas de estancia a la inglesa o a la francesa comienzan a surgir entre 1890 y 1910. La adopción de estilos del pasado implicó de todos modos, al igual que en Europa, una pérdida de autenticidad, con el agravante de que esta actitud nostálgica adquiriría en Latinoamérica un carácter más falaz, pues se trataba en realidad de una nostalgia por el pasado de otros. La reacción antieuropeísta no tardó en manifestarse, y surgió en la segunda década del siglo bajo la forma de un retorno a las formas del pasado colonial o hispano. Pero la busca de una expresión propia y auténtica, sentida como una urgencia impostergable, no podía resolverse por medio de una solución anacrónica y en el fondo tan poco vital. El problema, sin solución, quedó flotando en las conciencias. Desde comienzos del siglo, el tema de la arquitectura americana y posteriormente el de la arquitectura nacional parece haber preocupado a distintas generaciones de arquitectos.

En la Argentina, Alejandro Christophersen (de origen noruego) en un artículo titulado «Nuevos Rumbos», de 1915, planteaba la necesidad de superar el «pastiche» del siglo XVIII francés y buscar nuevos rumbos inspirándose con sinceridad en las tradiciones del país y logrando un arte que recordase en cada detalle el clima, las costumbres y los materiales del suelo argentino.

Años más tarde, en el Brasil al surgir con Lucio Costa y sus jóvenes compañeros el movimiento de arquitectura moderna, pareció que debía intentarse una adecuación del vocabulario arquitectónico moderno a la realidad del trópico, con su paisaje, clima y ambiente peculiares, y buscarse un acercamiento a formas y procedimientos del gran pasado arquitectónico colonial. De allí el empleo del

«brise-soleil» y la introducción del azulejo y de las formas libres. Igual empeño puede descubrirse en el retorno a lo precolombino que se produjo en México a comienzos de 1950, sucediendo al primitivo funcionalismo que tenía en Villagrán García a su personalidad más representativa.

La sola preocupación por el problema demuestra desde ya que se está frente a una toma de conciencia de la dependencia de modelos exteriores que debe considerarse como parte de la lucha de Latinoamérica por asumir una personalidad cultural nueva y definida. Sin cuestionar la legitimidad del planteo, resulta necesario analizar su verdadera naturaleza y despejar algunos equívocos notorios que existen al respecto. Dos errores manifiestos parecen existir alrededor de esta cuestión. El primero de ellos reside en el supuesto de que la mera transcripción objetiva de un conjunto de datos locales conduce necesariamente a una auténtica expresión artística; el segundo parte de la idea de que existe algo así como un ser nacional ya constituido cuya expresión debe lograrse. Pero resulta que la mera transcripción objetiva no ha conducido nunca a la obra de arte auténtica. Más imposible aun es detectar «a priori» al ser nacional, para después expresarlo en forma artística, pues justamente el espíritu nacional o de pueblo, lejos de ser una constante histórica, es una variable que, distando de ser una fuerza impersonal, es algo que reside en los individuos y que las obras, de existir, contribuyen cada vez a concretar.

Un corolario de esta posición resulta el argumento (eventualmente extraído de Worringer) que defienden algunos arquitectos mexicanos en el sentido de que las tendencias posracionalistas no hacen sino revelar una vez más el eterno instinto racial azteca. Resulta difícil pensar que la voluntad de forma —si es que tal abstracción existe en la realidad y no es meramente un instrumento crítico de generalización— sea el resultado de una determinada herencia biológica. Lo español en el arte, por ejemplo, no es algo que pudiera llegar a detectarse por fuera de las obras de un Lope, de un Velázquez, de un Churriguera, de un Herrera o de los autores anónimos de la arquitectura popular o de Gaudí, sino que justamente es una realidad que surge con ellos, adquiere consistencia sólo a través de sus obras y, por otra parte, obtiene reconocimiento universal en la medida en que, al superar la simple instancia local, se dirige a una conciencia universal. De ahí que pueda afirmarse que la inconsistencia de lo no americano no reside fundamentalmente, como piensa el nacionalismo, en el campo de lo ético-político, sino más bien en el dominio estricto del arte. Y es su falta de autenticidad artística lo que lo condena.

La expresión nacional, por eso mismo, no podrá

ser ni será el resultado de un programa o de un preconcepto teórico, que sólo puede concluir en el clisé; no puede ser ni será un producto forzado, sino el resultado de un auténtico proceso creador.

La vigencia del problema de la arquitectura americana sólo, puede comprenderse cabalmente si nos remontamos a los orígenes de la arquitectura moderna en Latinoamérica.

Cuando el modernismo racionalista hizo su aparición en la década del veinte en el mundo hispanoamericano, lo hizo en cierto modo como un producto de importación cultural. Es verdad que el ideal funcionalista representó una nueva fuente de inspiración que significaba una completa liberación de las estériles recetas estilísticas pasatistas, y que comprometía a quienes abrazaban las postulaciones de Le Corbusier y Gropius en la búsqueda sincera de una nueva expresión arquitectónica, basada en una objetivación de las necesidades del hombre moderno y de los medios técnicos a su disposición. Pero lo cierto es que las circunstancias socio-económicas y culturales del momento distaban de ser idénticas a las que imperaban en el viejo continente, y ello convirtió a los primeros ensayos racionalistas más en expresiones de una «intelligentzia» progresista pero aislada que en productos con sólidas raíces en suelo americano.

Dichos ensayos no gozaron de la simpatía de las masas, que no comprendían este vocabulario ascético, y menos aun consiguieron el favor de las así llamadas clases ilustradas. De ello no debe deducirse, sin embargo, que las obras realizadas entre 1928 y 1938 carecieran de valor, pero resulta sintomático el hecho de que en la actualidad sólo se las considere como antecedentes de lo que después se construyó.

Tanto las obras de Villagrán García, de O'Gorman y Cetto en México, como las de Gregori Warchavchik y Alvaro Vital en Brasil, las de Vilamajó y Cravoto en el Uruguay y las de Vilar y Prebisch en la Argentina, respondían a una corriente arquitectónica que por entonces ponía especial énfasis en su internacionalismo, la cual presumía la eliminación de todo tipo de caracterización localista, considerada como una manifestación retrógrada.

De allí que tanto la casa de la calle Dublín de Villagrán, como la casa Vilamajó en Montevideo o la casa de la rua Itápolis, de Warchavchik, en Pacaembú, pudieran concebirse a primera vista como construidas en cualquier lugar del mundo.

En cierto modo, esta actitud encubría una contradicción flagrante, pues si las funciones de uso, de acuerdo con la nueva concepción, debían constituir el fundamento de toda forma, no se comprende bien por qué las diferencias de clima, condiciones sociales y procedimientos constructivos

no debían reflejarse de algún modo en las obras de arquitectura.

Pero debe comprenderse que la etapa purista racional, por su propia dialéctica interna, debía desembocar en una diversificación regionalista, y ello era cierto tanto para el caso de los países latinoamericanos como para el resto del mundo.

No escapará al lector informado que la reacción a la postura abstracta del funcionalismo purista comenzó a gestarse en el interior mismo de los movimientos de vanguardia europea. Así, las primeras reflexiones sobre las formas típicas de las construcciones folklóricas y el nacimiento del neoempirismo nórdico son productos de mediados de la cuarta década del siglo.

En América latina, la contrapartida de estas nuevas inquietudes se materializó en el deseo de formular un vocabulario propio y estuvo encarnada en el movimiento brasileño surgido del Ministerio de Educación y Salud, en México en el retorno prehispánico y en la

Argentina en el grupo Austral. Pero el significado de estos tres movimientos, aparte de esa común reacción contra el clisé de la «machine a habiter», divergía en más de un aspecto,

y si bien tenían en común una honda preocupación por lo social, su acento y carácter distaba de ser el mismo.

ARGENTINA

Un panorama bien distinto ofrece el desarrollo arquitectónico moderno en la Argentina.

Es muy posible que un análisis sociológico superficial, tal como el que practicaba la historiografía un siglo atrás, realizado a mediados de la década de los 30, hubiera indicado a la Argentina como el país latinoamericano donde la arquitectura moderna tendría mayores probabilidades de alcanzar un desarrollo enérgico. Provista de vastos recursos económicos, su población gozaba del más alto nivel de vida en Hispanoamérica, el desarrollo cultural de los otros países hermanos difícilmente era comparable con el argentino y, por otra parte, la existencia de una vasta clase media asentada e integrada desde principios de siglo, hacía pensar que ella constituiría una clientela amplia, liberada de prejuicios historicistas y anacrónicos.

Inclusive por esos años el balance de la producción arquitectónica argentina podía considerarse más favorable que el de los demás países del continente. El edificio Kavanagh, de Sánchez, Lagos y de la Torre, los inmuebles de León Dourge, la producción de Vilar, Kalnay y Prebisch no tenía equivalentes ni en el Brasil ni en México.

Este panorama habría ignorado, sin embargo, muchos aspectos negativos de la realidad argentina.

Mientras que en el Brasil –sin duda más liberado de la vinculación umbilical con Europa– la llegada de Le Corbusier en 1936 preparó el camino para la construcción del Ministerio de Educación, los círculos dirigentes argentinos proyectaban su mirada sobre la producción europea más conservadora. En el Brasil, no sólo el estado abrazó oficialmente el nuevo lenguaje que aportaban Lucio Costa, Niemeyer y otros en arquitectura, o Cándido Portinari en pintura, sino que más tarde figuras destacadas como los grandes industriales paulistas o los dueños de importantes periódicos montaron empresas culturales de signo progresista de una magnitud desconocida en la orilla occidental del Plata.

Y si en la Argentina el modernismo se había desarrollado con aparente vigor entre 1931 y 1939, la verdad es que para 1940 muchos de los que habían adherido, aunque más no fuera exteriormente, a esta nueva actitud comenzaron a defecionar silenciosamente.

En ello podía percibirse un cierto hastío ante las típicas cajas blancas racionalistas y una reacción a la intransigencia del purismo, pero lo cierto es que la involución de destacadas figuras del período anterior daba la pauta de su falta de audacia, al tiempo que permitía vislumbrar la ausencia de un apoyo más o menos concreto.

Al iniciarse la década 1940-50 una nueva generación se propone profundizar la experiencia anterior y abrir nuevos horizontes. El grupo Austral y la revista “Tecné” fueron sus expresiones más características. Austral estaba compuesto por algunos discípulos directos de Le Corbusier que llegaban o retornaron al país poco antes del estallido de la segunda guerra mundial. Su relación con, el maestro definió en gran medida su postura frente a cierto número de problemas, pero lo que caracterizó al grupo desde sus primeros instantes fue su decidida reacción contra el clisé moderno. En su primera declaración, publicada en junio de 1939 bajo el título “Voluntad y acción”, se decía: “La arquitectura actual se encuentra, aparte del relativo progreso técnico, en un momento crítico de su desarrollo y desprovista del espíritu de sus iniciadores. El arquitecto, aprovechando tópicos fáciles y epidérmicos de la arquitectura moderna, ha originado la academia, refugio de los mediocres, dando lugar al ‘estilo moderno’. La arquitectura funcional, con todo y sus prejuicios estéticos e intransigencia pueril, llegó por la incomprensión del espíritu de la frase de la ‘machine a habiter’ y por el desconocimiento consciente de la psicología individual, a soluciones intelectuales y deshumanizadas.” Estas frases extraídas del manifiesto demuestran que el grupo, al profundizar en el aspecto psicológico, comprendía

las limitaciones del racionalismo abstracto y se encontraba en la línea más renovadora del pensamiento arquitectónico moderno.

Antonio Bonet, nacido en España, era uno de los miembros del grupo integrado por Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, Alberto Le Pera, Simón L. Ungar e Hilario Zalba.

Discípulo de Le Corbusier, había colaborado con J. L. Sert en el famoso Pabellón Español de la Exposición Internacional de París en 1937. En 1939 se establece en Buenos Aires, realizando en los años siguientes una serie de obras en colaboración con arquitectos argentinos.

Entre ellas se destaca un grupo de cuatro casas en Martínez, provincia de Buenos Aires, de 1944, llevado a cabo en colaboración con Jorge Vivanco – autor a su vez de un interesante modelo de vivienda mínima realizado en 1941– y Valerio Peluffo. En 1945 proyecta la urbanización de Punta Ballena, Uruguay, trabajo que desgraciadamente se vio interrumpido en sucesivas oportunidades, y en el que demostró su afán por encontrar soluciones nuevas y adecuadas a la realidad de la vida y el paisaje. Pudo construir, sin embargo, un conjunto de cinco obras de singular jerarquía. La casa Berlingieri denota tal vez la influencia de Le Corbusier en la utilización de las bóvedas como unidades constructivas y espaciales, influencia que ya no se advierte en el modo de articular los cuerpos del conjunto edilicio y en la disposición de la obra en el paisaje circundante.

Pero es quizá en el hotel restaurante La Solana del Mar donde surge con mayor claridad un vocabulario propio, que intenta establecer una continuidad con el paisaje, perceptible en el modo en que la obra se inserta en él y en la utilización de la piedra lugareña. Vista desde la playa, la gran cornisa de hormigón que exalta el plano horizontal del techo se insinúa líricamente en relación con las ondulaciones de los médanos y con la trama visual que crean los pinos del fondo al extenderse por detrás de la obra como un amplísimo telón natural. Desde el alargado hall de recepción enfatiza la continuidad de los espacios que se despliegan más a su izquierda y configura un marco adecuado al horizonte marino. La frescura de la imagen, el libre manejo del espacio, la calidez de sus interiores y el empleo más espontáneo de los materiales denota un apartamiento de las fórmulas rígidas del purismo y el deseo de abordar soluciones que, aunque menos polémicas, no carezcan por ello de una clara estructuración. Envuelta por un paisaje maravilloso en el cual la obra se inserta con naturalidad, La Solana del Mar se destaca como una de las realizaciones más logradas del continente.

Mientras tanto, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan habían realizado en Buenos Aires, entre 1941 y 1943, el inmueble de la calle Virrey del Pino 2446. La obra

es un claro exponente de la voluntad del grupo Austral de ajustar las obras a un planteo urbanístico general, alejándose en la medida de lo posible de las soluciones tradicionales entre medianeras, sin esperar a que la cirugía general propuesta en el dominio del urbanismo se hiciera efectiva. En este sentido, la obra expresa una actitud bastante más empírica y eficiente que la de las declaraciones y manifiestos revolucionarios. Puede afirmarse que de haberse difundido más ampliamente esta actitud, las ciudades argentinas habrían sufrido una revolución urbanística silenciosa, pero no por ello menos efectiva.

La solución lograda en el diseño de las unidades respondía igualmente a un nuevo ideal de vida y representaba un evidente adelanto en los esfuerzos por encontrar una solución al problema de la vivienda para el hombre de recursos medios.

Dejando por delante un amplio jardín, el prisma del edificio se levanta sobre una serie de “pilotis” que permiten una libre disposición de los accesos en planta baja. Los autores protegieron el frente principal –oeste– con parasoles verticales que establecen una relación dinámica con la profundidad de la loggia izquierda, atravesada por un eucalipto cuya presencia introduce la naturaleza a modo de jardín suspendido dentro de la obra. Los tonos pálidos con los cuales se han revestido los paños ciegos denotan un sentido refinado del color. En su conjunto, la obra era un modelo que concretaba los ideales de las tendencias más renovadoras de la arquitectura moderna, que habían así salido del tablero de proyectos para encontrar su asiento en la realidad. Ferrari Hardoy y Kurchan son asimismo los autores, junto con Bonet, de la internacionalmente conocida BKF.

Una solución emparentada con la de estos dos arquitectos, aunque lingüísticamente independiente, es la que concretó Wladimiro de Acosta en su inmueble de la Avda. Figueroa Alcorta, una de las realizaciones más felices del período. Otro de los arquitectos que comenzó su actividad en esos años es Amancio Williams, autor de una casa de verano construida en 1945 en Mar del Plata y muy probablemente la creación más audaz e independiente de esta generación. Es una síntesis muy personal de elementos provenientes tanto del purismo corbusierano, la unitariedad volumétrica y la elevación sobre el terreno, como del constructivismo de Lissitzky, vinculándose asimismo a las inolvidables creaciones de Maillart. Pero ni la elevación sobre el terreno se lleva a cabo por medio de “pilotis” ni tampoco es posible determinar con precisión otra afinidad con Lissitzky que esa audacia para proyectar en forma aérea ignorando la gravedad de los cuerpos. Además,

la idea del simultaneísmo visual, tan evidente en la mejor producción contemporánea, ha sido concretada de un modo imprevisto. Lo admirable de esta obra reside en el acuerdo perfecto que existe entre la imagen estructural y la configuración del espacio y sus usos; ejemplo de ello es el modo en que el arco estructural sirve de soporte a las dos ramas ascendentes de la escalera, desde las cuales se obtiene, a través de las vidrieras laterales, una imagen simultánea y cambiante del paisaje y del interior al cual se accede. Por otra parte, la perfección en la ideación y ejecución de los detalles es característica de Williams, y ello se revela tanto en la terminación del martelinado del hormigón, cuanto en la solución de las carpinterías y herrajes. Cualquiera de las obras mencionadas puede parangonarse a las mejores realizaciones latinoamericanas del momento y seguramente ocupan un lugar de privilegio en la producción arquitectónica mundial de esos años. Si a ello añadimos el aporte de la revista "Tecné" y los proyectos de Eduardo Catalano, entre los cuales se destaca el del Auditorium Municipal de Buenos Aires, se llega a la convicción de que el grupo de arquitectos jóvenes tenía por delante un brillante porvenir. Pero un análisis de los hechos permite comprobar que todas estas realizaciones sólo fueron construidas en medio de grandes dificultades, y apoyadas financieramente por clientes ocasionales, cuando no por sus propios autores.

La historia de la arquitectura argentina en los años inmediatamente posteriores a 1946 es la historia del fracaso para establecer contactos sólidos con las esferas oficiales y con los nuevos sectores financieros. Pero ello forma parte del desencuentro de la Argentina con su destino, que no viene al caso analizar. La imposibilidad de insertar el propio esfuerzo en la dinámica social de conjunto determinó el aislamiento progresivo de los nuevos grupos y su consecuente esterilidad.

Sólo los arquitectos Agostini, Sánchez Elía y Peralta Ramos parecen haber escapado al sino de esos años realizando una obra cuantitativa y cualitativamente valiosa, aun cuando sin el vuelo de las que señaláramos anteriormente.

En el panorama actual de la arquitectura argentina se registra la misma cantidad de tendencias que es posible detectar en todo el mundo, sin que en el pasado haya surgido ninguna eclosión lingüística que, ya sea por su adopción general o por un sello especial y característico, pudiera conceptuarse como exclusivamente argentina. Sin embargo no debe inferirse de ello que la producción más reciente carezca de valores relevantes u originales. En este sentido puede afirmarse que en los últimos años está surgiendo un conjunto de figuras nuevas

cuya actividad puede considerarse ampliamente satisfactoria.

Pero lamentablemente, sólo algunas de las figuras de la generación del cuarenta ha seguido contribuyendo con sus obras al panorama actual. Algunos, como Eduardo Catalano y Horacio Caminos –autores del proyecto del Campus de la Universidad de Buenos Aires, 1960–, trabajan desde hace años en los EE. UU.; Amancio Williams, autor de una serie de proyectos de una audacia y originalidad difícilmente superables, no ha logrado materializar ninguno de ellos; Jorge Ferrari Hardoy poco ha producido desde su inmueble de Avda. Figueroa Alcorta, de 1954, y otro tanto podría decirse de Vladimiro de Acosta, fallecido en 1967. Distinta ha sido en cambio la contribución de Antonio Bonet, hasta que se radicara en España, que realizó en 1954 la casa Oks en Martínez, provincia de Buenos Aires, y en 1960 el Pabellón Cristalplano en la Feria del Sesquicentenario, sólo para citar las obras de mayor calidad que construyó entre esos años. El Pabellón Cristalplano –desgraciadamente desmontado al término de la exposición– demostraba no sólo una gran sensibilidad en la elección de colores, formas y texturas espacio-visuales, sino también una imaginación original en la temática visual que planteaba. Siguiendo una de las mejores tradiciones modernas, Bonet integró el producto que se pretendía exhibir en la propia configuración de la obra. Los distintos cristales actuaban así ora como diafragmas de bloques fuertemente coloreados, ora como pantallas transparentes o traslúcidas emergiendo del estanque; a través de estas pantallas el entorno natural y el tráfico de visitantes aparecía, más que como un mero fondo, realmente integrado en la visualización de la obra.

Mario Roberto Álvarez representa en el panorama argentino un momento de transición importante entre los esfuerzos de la generación del cuarenta y las recientes elaboraciones de los arquitectos más jóvenes.

LATIN AMERICAN ARCHITECTURE SINCE 1945 (fragmento)

HITCHCOCK, Henry-Russell; Latin American Architecture since 1945, Museum of Modern Art. New York, 1955.

Latin America extends for a continent and a half. Comparable in area to all Europe and Anglo-Saxon North America combined, it is, of course, not as thickly populated, since it includes very large areas of high mountains, deserts and jungles. Brazil, larger by all of Texas than the United States, has only some forty-five million inhabitants. But from Mexico City in North America, whose size has tripled in fifteen years, to Caracas, which positively seems to expand under the visitor's eye, the tremendous rate of population growth (3 per cent a year -double the rate in the rest of the world) and the increasing vitality of the local economy, have induced a rate of building production unequalled elsewhere in the Western World. Today, Mexico City and Rio de Janeiro are both much larger than Rome; and of the six largest cities in the Western Hemisphere, four are in Latin America.

That there is some connection between quantity and quality in architecture no one can deny, even if the mechanics of the relationship are mysterious. Not all building booms produce moments of distinction, and Le Corbusier's splendid Unité d'Habitation has risen in a post-war France where there has been little new construction. But in most Latin American countries today there is both quantity and quality in architecture.

The new architecture of Latin America belongs specifically to the age of the airplane.

Until well into the twentieth century one of the principal characteristics of Latin America was its remoteness, not only from the rest of the Western world but, if the phrase may be pardoned, remoteness from itself. Spain administered her colonies through several viceregal capitals, each more closely linked to Madrid than to the others. Independence, coming gradually through nearly a century, brought not unity, as with the thirteen colonies in North America, but still greater separation, which to this day finds expression in debated borderlands and minor wars. No general Civil War, no transcontinental railroad system provided the nineteenth century either sentiment for or the physical possibility of closer union. Indeed, the railroad age never came to maturity nor was it followed by any age of the automobile. Horse and ship—ocean liner or river boat—remained the principal means of communication until the coming of the airplane. Today, there is perhaps no part of the world where air traffic is so vital, bringing all the South American countries into close contact with the

outside world and, almost more significantly, with each other. Building materials rarely travel by air, but most architects do and their ideas as well. The Sao Paulo airport is the third busiest in the world, seventy flights a day linking it with Rio de Janeiro alone; and appropriately the Santos Dumont Airport at Rio de Janeiro, perhaps the most beautiful in the world and certainly the most conveniently located, is one of the two major buildings that called attention to the development of a brilliant Cariocan school of modern architecture.

The eyes of the world were first focused on Latin America during World War II. By 1942, when the Museum of Modern Art held its exhibition "Brazil Builds" it was evident that the previous five years had seen the creation of a new national idiom within the international language of modern architecture. The publication which accompanied that exhibition, with text by Philip L. Goodwin and photographs by G. E. Kidder Smith, presented the Brazilian achievement to the world at large. Nowhere was the achievement more of an inspiration than in the other countries of Latin America. Since that date, the professional periodicals of South America, led by the Brazilian review *Habitat*, and even more conspicuously and thoroughly by *L'Architecture d' Aujourd'hui* in France, the *Architectural Review* in England, *Domus* in Italy, and the *Architectural Forum* in this country, have provided recurrent reports on Brazilian architecture and a coverage somewhat less thorough of building activity in other Latin American countries. Particularly in the last five years it has become evident that the vitality of that activity was by no means limited to Brazil; the University Cities of Mexico City and Caracas, in particular, have attracted wide attention from the general as well as the professional press.

This volume aims to illustrate by a selected group of buildings from ten countries and one American dependency -the Commonwealth of Puerto Rico- the wide range of notable architecture that is being produced in the middle of the twentieth century throughout Latin America. It is, in one sense, a parallel or pendant to the volume *Built in U.S.A.: Post-War*

Architecture prepared by the Museum three years ago. It will be found, I believe, to exceed that exhibition in variety of interest and at least to equal it in the average level of the work included. In certain fields, notably university cities and public housing, the United States in recent years has had

little to offer as extensive in scope or as brilliant in design as the best Latin American work. In other fields, individual private houses for example, the very different climatic and psychological conditions—even though they vary in Latin America at least as much as they do in different parts of the U.S.—make direct comparison more difficult.

Surprisingly enough, it is not in the field of tall urban buildings, where the lack of structural steel restricts height in the countries to the south, but in that of ecclesiastical construction, that the United States seems most definitely to lead in variety and quality of production in the post-war years. Apartment houses are a relative novelty in Latin America, at least outside of Buenos Aires and Rio, yet only in Chicago is the level of the best in the United States equal to the level of the best in the South. The lands where this major flowering of modern architecture has taken place in the last twenty years are not unknown to the history of architecture. Particularly in Mexico and in the Andean highlands great prehistoric cultures have left behind monuments comparable to those of Egypt or Mesopotamia. In Mexico, at least, awareness of the Indian heritage forms an active element in the ideology of certain modern architects. (Diego Rivera, with characteristic extremism, has said indeed that the frontons or handball courts at the University City are the only really Mexican structures there because their pyramidal shapes imitate in simplified form the Aztec pyramids.) Continuity with the prehistoric past, varying enormously between different countries both in its reality and in its cultural significance may better be brought up when discussing those countries where the concept has relevance.

In the colonial period, extending from the sixteenth century through the early nineteenth, the achievements of Latin America in general rival those of the Spanish and Portuguese homelands and have of late attracted the interest of various scholars in the United States.

The richness of the architecture, especially in its more decorative aspects, and the curious flavor arising from the elaboration of various Renaissance and Baroque themes by Indian craftsmen, produced a series of style phases whose common qualities give the adjective “colonial” a far more precise meaning than it has with us.

The nineteenth- and early twentieth-century architecture of Latin America has been less studied than that of the prehistoric and colonial periods.

French influence dominated the arts in Brazil, from the time Dom Pedro I in 1816 first imported a group of French artists and architects to give a properly imperial new start to the culture of his vast domain, and in Mexico at least from the time when Maximilian with Napoleon III is backing initiated a sort of Second Empire there in mid-century. Owing to a natural lag at so great a remove from Paris, the international Second Empire mode, elsewhere largely restricted to the third quarter of the century, seems in Latin America generally to have lasted until 1900. There followed a considerable efflorescence of Art Nouveau, mostly in the Italian version known as *Stile Floreale*, but with originality almost worthy of Gaudí here and there, notably in the lush cultural climates of Havana and Rio.

After the first decade of the century and down to the acceptance of modern architecture—a date which varies considerably according to the degree of acceptance implied, but roughly 1935 in Brazil and perhaps as late as 1950 in certain other countries—there occurred, as quite generally elsewhere in the world, a recession. Perhaps the dictates of official French taste in architecture were nowhere (certainly not in France) as dominant as in most of Latin America. Even today in the more southerly countries one may see private mansions and larger edifices still going up that appear to be based on projects from the Paris ateliers of a generation ago. With this belated expression of the realm of the *Ecole des Beaux Arts*, South America better than North America might have justified the subtitle of Jacques Gréber’s book on the architecture of the United States, “*preuve de la force d’expansion du génie français.*” There also came in big city buildings an influence from the New York and Chicago of the same decades. At their least interesting, the centers of some Latin American cities resemble the centers of provincial Middle Western cities built up between 1910 and 1930. It is obvious that in many technical aspects Latin American architecture today owes a great deal, both good and bad, to the United States standards of plumbing and elevators on the one hand, for example, and on the other, alas, to the congestion which arises from building tall structures in urban centers designed for the traffic of two or three hundred years ago. House planning, also, has been much influenced by North American practice, but there are many local conditions which make major characteristics of the twentieth-century house as we know it in the United States impractical

to the South, at least for the present.

Neither the nineteenth century nor the early twentieth seems to have produced important autochthonous developments. It is obvious though that many characteristics, some of

Iberian origin, some developed locally in the colonial period, continued to color the local production -and I use the word color advisedly, since the exploitation of color is one of the most conspicuous of these- despite the contemporary European influences that dominated more formal architecture. One is always blindest to the achievements of the period immediately preceding one's own, but it would seem no exaggeration to state that Latin America has produced no Wright, no Perret, no Behrens. The late Uruguayan architect Julio Vilamajó, known in the United States as one of the two South Americans on the United Nations Building Commission, produced work of distinction and also headed a school of architecture at Montevideo which was the most advanced in Latin America. For the most part the "grand old men" of Latin America are in their fifties and still actively engaged both in production and in architectural education. It is significant that in several cases these older men are themselves products of the Ecole des Beaux Arts in Paris or of the local school of Bellas Artes which followed -and indeed still follow- the Paris pattern.

But men such as José Villagrán García in Mexico, Sergio Larrain in Chile, Lucio Costa in Brazil and Carlos Villanueva in Venezuela, in the last three decades led the profession out of the cul-de-sac of official French architecture and, in the case of Costa and Villanueva, are themselves responsible for some of the most brilliant current work as well as serving disinterestedly to assign important commissions to able and well-trained younger men.

The private collections of paintings of certain of these men and, in the case of Villanueva, the major commissions given to leading modern artists from the outside world such as Calder and Léger and Arp, reveal their cosmopolitan sympathies. The Paris they studied in a generation ago was not just the Paris of the Ecole but also the Paris which was the international capital of modern art. It is not surprising, therefore, that modern architecture when it came to Latin America should have had from the first a Latin and even a French accent, and that Le Corbusier himself should have been a consultant on the Ministry of Education and Public Health in Rio on which Oscar Niemeyer, Affonso Reidy and Jorge Moreira, among the present leaders of Brazilian architecture, assisted Costa in the late 1930s.

No European of established reputation, no Mies or Gropius or Mendelsohn settled in Latin America as they did in the United States. But Spaniards,

like Félix Candela in Mexico and Antonio Bonet in Argentina; Mario Bianco in Peru, and José Delpini in Argentina, have made a positive contribution, while Max Cetto and Paul Linder, fleeing like Gropius, Mies and Mendelsohn from the Nazi regime, are among the most respected professionals in Mexico and Peru respectively. In Puerto Rico one of the chief architects is Henry Klumb, a German pupil of Frank Lloyd Wright, and in Venezuela Don Hatch from the United States is a leading practitioner. But despite the prominence of certain structures designed by North American architects -Harrison and Abramovitz's Embassies in Rio and Havana, Edward Stone's El Pahamá hotel in Panama and his enormous hospital in Lima still in construction, Holabird and Root's Tequendama hotel in Bogotá and Lathrop Douglas' Creole Oil Building in Caracas- the major contribution of the United States has been of a different and less direct order.

The excellent school at Montevideo formerly headed by Julio Vilamajó has been mentioned; as also (at least by implication) those headed by Villagrán García at the National University of Mexico, and Larrain at the Catholic University of Santiago in Chile. But on the whole the Latin American schools are provincial at their best and laggardly Beaux Arts at their frequent worst. A very considerable proportion of the best Latin American architects, therefore, particularly those under forty, owe at least the final stages of their professional education to the architectural schools of the United States. It is not alone the more famous and old established schools or those that have been headed by world famous architects like Gropius and Mies, not just Harvard, Illinois Institute of Technology, Yale, Cornell, and Columbia, that have helped to form the architects of Latin America, but less internationally known schools such as the University of Michigan, Georgia Institute of Technology and the Universities of Oregon and Florida. There are many reasons why Latin America neither could nor should become too dependent in architecture, any more than in other ways, on the United States. The Iberian cultural background, the available -or more precisely the unavailable- building materials, the predominant climatic conditions, all help to explain why Latin American architecture will never be a provincial offshoot of that of the United States in the way it once was almost that of France. It is a tribute to our schools that they have given to Latin Americans a training so broad that it could readily be applied under very different local conditions. Even the influences of the great masters, Wright and Gropius and Mies, are rarely very noticeable; which is the more surprising since no single Latin American architect as yet, except Niemeyer, has established so sharply personal a style that his influence on his

colleagues is worthy of comment. In a sense, there is in present day Latin America -outside Brazil and Mexico at least- something approaching Gropius' ideal of an impersonal anonymous architecture. Even national characteristics are often better explained by different climatic conditions or different materials and methods of construction than by deeper cultural currents.

At the expense of over-simplification it will be well, therefore, before proceeding to characterize the production of the various countries and leading individual architects to make a few statements concerning the characteristics of the Latin American architectural scene as a whole. Despite the enormous range of longitude on either side of the equator, the variety of climatic conditions in the most heavily populated areas is perhaps less than in the United States. Because so many of the principal cities are located high in the mountains -for example, Caracas at 3,000 feet, Mexico City at 7,500, Bogotá at 8,000- altitude affects their climate and the dominant character is warm-temperate rather than hot-tropical. Outside the Caribbean area, the major seaboard cities, such as Rio, Montevideo, Buenos Aires and Lima, are far enough south of the equator so that they also, except in midsummer, are not characteristically tropical. Nevertheless, in the greater part of Latin America the sun creates problems both of heat and glare unfamiliar in much of the northern hemisphere and having a profound effect on architecture.

There is an even more notable homogeneity in the building materials and methods throughout Latin America, best explained by what is almost completely, or very generally, lacking. Except to a small extent in Mexico, Latin America produces no structural steel and is unable, or at any rate disinclined, to import it. In the countries near the equator superb cabinet woods exist in profusion, but nowhere is there the supply of structural timber on which so much of the building industry in the United States depends. Here the old tradition of masonry construction and, one supposes, the lack of skill at carpentry, combine with the unavailability of timber to make wooden construction, at least in the most heavily populated areas, almost unknown.

Yet building stones also seem to be lacking and marbles or other natural facing materials are generally inferior, if local, and obviously expensive and cumbersome to import. In looking closely at the buildings of what may be called the Beaux-Arts period, extending from the middle of the last century down to some ten years ago (and to the present in more laggard areas) it is a recurrent surprise to find that what appears to be limestone is almost always skillfully modeled stucco. Even burned clay building materials, bricks and structural tiles, although

used everywhere, are in most countries so inferior that it is awkward practically and visually to leave them exposed. On the one hand, therefore, one may see wall surfaces apparently of brick that are actually of deceptively scored and painted stucco; on the other hand, where real bricks are used they must ordinarily be oiled or varnished to make them impenetrable to moisture.

Thus it is that the characteristic and almost exclusive building material is concrete, reinforced in various ways, the structural shell filled in with rubble or more usually with low-grade tile or brick and covered with painted stucco. In the pre-Inca ruins of Peru at Pachecamac near Lima, built of mud-brick, one may see patches of the original painted rendering and so realize that painted stucco or its equivalent has been in local use for several millennia. Where the climate is very dry as at Lima, painted stucco surfaces, from the 1920s characteristic of so much European modern architecture, stand up very well. In damper seaboard cities such as Rio de Janeiro they are less satisfactory. Everywhere, architects have been seeking more permanent surfacing materials, natural or artificial; and in the last few years mosaic either of glass -originally imported from Italy- or of glazed tile has had a tremendous success. There is little of the Wrightian feeling for the "nature of materials" in Latin America and it is argued that mosaic is merely a form of permanent paint. Mosaic certainly has its uses in regions where polychromy is an old local tradition never canceled out in popular building by the monochromatic modes of nineteenth century Paris. But one may query the casualness with which it is applied, particularly over squared corner members, and the frequent violence of the color effects. An older Iberian tradition revived fairly generally in the last two decades is the covering of walls with azulejos or painted tiles, characteristically but not necessarily blue and white as their name implies.

These may be of conventional patterns, repeated over a broad area almost like a sort of external wallpaper, or large compositions especially designed by well-known painters to provide focal points of interest. Similar compositions executed in glass or tile mosaic are also frequently used, and in Mexico various natural rocks have been utilized to produce surfaces of a more rugged and architectural character that are hardly less brilliant and varied in color.

The many devices inherited or newly developed to control the excessive heat and glare of the sun, the very considerable use of color -itself probably related to the light conditions which tend to make white buildings painfully glaring- are among the physical factors that give Latin American architecture its general consistency of character and differentiate it from that of the United States or Europe, quite as

much as do the general lack of steel and timber for structural use and the lack of satisfactory brick and structural tile.

The use of ferro-concrete, while generally conventional enough, has encouraged, as in southern Europe, the exploitation of shell vault forms. These are frequently designed by engineers of Spanish or Italian training. There is less of this sort of construction in fact than the outside world has assumed, but from the paraboloid vaults of Enrique de la Mora's and Niemeyer's churches to the ingenious industrial roofs of Candela, there is much of this nature which cannot be matched in the United States. Perhaps there still exists, in countries which have a tradition of masonry vaulting, more innate sympathy for the vaultlike shapes of shell concrete construction. But certainly the lack of structural steel and timber all but forces such solutions where wide spans are needed and encourages their substitution for flat slabs even in small-scale construction. Curved skylines such as segmental and paraboloid forms produce are far more common than elsewhere in the world. Even in plan, the curve is more frequently used in Latin America than in the United States and is a characteristic of the personal manner of Niemeyer. A certain lyricism –of which color and curved forms are both important ingredients without being by any means universal- seems to have a continuous appeal to the Iberian temperament. It is hard nevertheless to point to much continuity of feeling between the incredibly sumptuous ecclesiastical architecture of both the Spanish and the Portuguese colonies and the generic severity of the modern architecture even as it has developed in Latin America.

Architecture, even in modern times, is much affected by psychological as well as by material factors. At first thought Latin America, by the very name we apply to it, might be assumed to be more of a piece ethnically, and hence psychologically, than is in fact the case. While the earliest European settlers in the area almost all came from the Iberian peninsula, the Spanish and the Portuguese strains are by no means identical. The history of Brazil, through much of the last century the seat of an autochthonous empire of which the home country became for a while a mere appendage, is not parallel to that of the various Spanish colonies which obtained their freedom in that period from Madrid. Common to almost the entire area are the indigenous Indian populations. The extent of their intermixture with those of European stock and –far more significantly- the attitude of enthusiasm for or denigration of the Indian heritage, varies greatly. Only in Mexico is there a conscious preoccupation with retaining continuity in modern national culture with the Indian as well as with the Iberian past. In Brazil

and around the Caribbean the Negro element in the population, whose degree of assimilation varies a great deal, is as important statistically as the Indian, but probably has little relevance to architecture. But from colonial times European immigrants of non-Iberian origin have played an important role in other parts of Latin America. In Brazil, particularly, but almost as much in Argentina, Germans and Italians (not to speak of other, smaller, groups of non-American origin) play a vital part in the life of the community and not least in architecture. In Sao Paulo, for example, of the two leading architects, one is of Italian and the other of German descent, while two of the most successful are respectively first-generation Polish and French. Architects of Italian birth are among the leaders in Columbia and Peru, and German architects are well established in Mexico and Peru. Only one architect from the United States plays a prominent part in the scene, Don Hatch in Caracas. But the visitor from the north cannot help being struck by the fact that a leading Argentinian architect is named Williams and a leading Uruguayan is named Jones, although both their families have been settled in Latin America for generations. In varying degree, however, most of the non-Iberians, whether they or their ancestors emigrated to the New World, have ultimately been assimilated more completely than the European architects who settled in the United States just before the last war.

The major element of cultural homogeneity is provided by the Catholic Church. There are, of course, some Protestants, and in certain areas large groups of Jews. And in the realm of ideology many are lukewarm in their acceptance of the Church. Catholic intellectuals among the architects, for example, are more than over-balanced by Communist ones outside of Mexico. But the Church, great and almost exclusive patron of architecture in the Colonial period, is laggard at building today and generally unresponsive to new ideas. There are probably more Catholic churches of current architectural interest in the predominantly Protestant United States than in all of Latin America. The best-known modern church, Niemeyer's Sao Francisco at Pampulha (page 64), completed ten years ago, has never been consecrated by the bishop; and the most interesting later church was built by a German disciple of Frank Lloyd Wright (page 70).

But if the Church has little direct effect on architecture and refuses in general to employ the leading modern architects, it has a powerful indirect influence. The very large families, balanced in most countries by large staffs of servants, have discouraged apartment building and require in house-planning what seems to North American eyes a curious imbalance between the living and

the sleeping and service areas. Other potent influences on domestic architecture are Iberian rather than specifically Catholic. The degree of seclusion demanded varies from country to country, from Mexican houses enclosed with their high and unbroken walls to Niemeyer's glazed pavilion at Gávea. But almost everywhere the openings must be grilled or otherwise protected to keep out thieves and the houses tend to open inward on a patio rather than outward onto a lawn. On the other hand, there are strong and growing North American influences in domestic architecture and open planning is often specifically like that of the newest houses of the United States as well as generically modern.

Considering the very large numbers of Latin American architects who have at least completed their professional education in the United States and the familiarity with North American production provided by both the local and imported professional magazines, as well as by exhibitions, it is surprising that there is not more influence from the United States. This speaks for the solidity of the local cultural tradition, whether that be considered in itself a good thing or a bad one. North American influence is most evident in the centers of the cities. There the tall new office buildings, rising too often in narrow streets laid out in the sixteenth century, produce, with only a minimum of traffic, congestion as serious as that in North American cities. Only in Caracas are urbanistic steps being taken of an order comparable to the problem. Elsewhere, as in the States, ameliorative measures in the way of new and wide streets barely keep pace with building construction. Too often, for lack of adequate control, the biggest buildings continue to go up in the old central districts and not on the wide new avenues. But if the tall business buildings are generically North American –and the skyscrapers rise thicker today in Mexico City or Sao Paulo than in most cities of the United States- their level of quality is surprisingly high even though ferro-concrete construction, with only a few impractical exceptions, limits heights to under twenty stories. The problems of sun control

have produced a variety of interesting façade treatments, so that the vocabulary of commercial architecture is considerably more varied than with us. Moreover, the bulk of building in the post-war years is proportionately so much greater than in most of the United States that the flavor of city after city strikes the casual visitor, even more perhaps than the specialist, as being more modern than anything but a Houston or a Miami Beach at home. Architecture is still very much an art in Latin America. The articulate elements in the community (a far smaller proportion than in the United States because of the enormous disparity in numbers between the very small ruling class and the masses of Indian peons) expect more from architects than purely "functional" solutions. Public authorities in particular clearly turn to architecture as a principal expression of cultural ambition. In the more southerly countries, conservative taste still demands and obtains from architects private mansions of a French Beaux-Arts order of forty years ago. But public buildings for government use more often than not are strikingly contemporary, if only rarely strikingly excellent in design. Hospitals and schools are generally less bold but are sounder in design. Most notably evidencing the high standards of official taste are the public housing projects and the University Cities, both clear expressions of the sociological and cultural aspirations of the various presidents and their regimes. Construction often lags in these fields, but the determination to achieve monumental results is evident in almost every Latin American country. To some extent this determination is self-defeating. More modest educational plants, carried out piecemeal over the years, might serve the current needs of higher education more efficiently. But certainly the scope and the homogeneity of these projects, whether they are the work of teams of architects as in Mexico, or of single men as in Rio and Caracas, is shaming to North Americans even if we remember Wright's Florida Southern Campus.



FICHAS DE LECTURA

Liernur, Jorge Francisco | Aliata, Fernando

Álvarez, Mario Roberto, en Diccionario de arquitectura en la Argentina. Estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades (comp); Colección Clarín Arquitectura, Buenos Aires, mayo de 2004, tomo A-B, pp. 38-46.

El diccionario de Clarín esta muy claro en la explicación, tanto de la biografía como de la obra.

Una parte interesante es como se organiza el “perfil profesional” y “la trayectoria, temas y problemas” donde organiza por etapas, pp.40.

“Se identifican tres etapas relativamente diferenciadas en la trayectoria de la oficina MRA: la primera, desde 1937 – año determinado de la obra del Sanatorio San Martín, en Caseros y Matheu, Buenos Aires- hasta la culminación del Teatro General San Martín, en la Avenida Corrientes, Buenos Aires, 1960.

La segunda, desde 1960, inicio del Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, en la calle Sarmiento, Capital Federal, hasta la propuesta presentada para el Concurso de Anteproyectos del Teatro Argentino de La Plata en 1980.

La tercera, de 1980 al presente, iniciada con el proyecto de extensión del área central de Capital Federal y el Edificio Le Parc como una de las ultimas propuestas de interés.”

En el artículo “los verdes años, de los 50 a los 80” de Roberto Fernández plantea una organización similar del discurso.

Gráficamente no sirve.

Fernández, Roberto

Arquitectura contemporánea: los verdes años, de los 50 a los 80, en Vanguardias argentinas. Obras y movimientos en el siglo XX, Buenos Aires, agosto de 2004, tomo nº 3 - Arquitectura contemporánea I, pp. 6-11.

El artículo de “vanguardias argentinas” sirve como base documental para la investigación, ya que establece un paralelismo entre la historia argentina y la historia de la arquitectura, relacionando obras y periodos.

Es muy general, sirve para marco referencial pero no para entender la obra de Mario Roberto Álvarez.

La estructuración sirve para entender la obra de Mario Roberto Álvarez a través de las topologías.

Diez, Fernando

Determinación y consecuencia, Mario Roberto Álvarez en sus 90 años, Summa+ 64, febrero-marzo 2004, pp. 94-96.

- El artículo planteado a través de una entrevista permita destacar cuales son los conceptos y pensamientos de Mario Roberto Álvarez.

- Sus convicciones de proyecto son firmes y profundas. Como dijo una Bienal, “he hecho siempre lo mismo”; Álvarez cree en la intemporalidad y la universidad de un

lenguaje arquitectónico regido por la racionalidad y la sencillez. “Para llegar a la síntesis hay que eliminar lo superfluo”.

- Muy buenos los gráficos del teatro San Martín, del pintor argentino Jorge De La Vega (artista de la nueva figuración argentina junto a Felipe Noé y Rómulo Maccio).

Grossman, Luis J.

Vigencia: de un gran maestro, Mario Roberto Álvarez cumple 90 años y los celebra con su profesionalismo habitual, La Nación

- De este artículo no se pueden sacar muchos elementos biográficos o de la obra de MRA, pero es interesante el aporte e ideas de otros arquitectos sobre este tema.

- “Mario Roberto ha representado la arquitectura de Buenos Aires y de la Argentina por muchos años. La calidad y línea de su obra ha sido constante, más allá de las tendencias. Ha sido un honor y un placer para mí colaborar con él en algunas obras, como el Edificio Republica” Cesar Pelli.

- “Álvarez es un ejemplo de raciocinio, con cierta austeridad” Clorindo Testa.

- “El teatro San Martín bien podría ser de hoy, lo mismo que el edificio de Posadas y Schiaffino. Son obras eternas, que siempre se miran” Clorindo Testa.

- “La exigencia de Álvarez para consigo mismo, la rigurosidad que lo lleva a pensar primero en lo funcional

y luego en el límite entre lo privado y lo público, en la fachada; la constancia y la perseverancia sobre una idea, sobre una ideología de la arquitectura” Justo Solsona.

- “Con estilo propio construyo una parte importante del Buenos Aires moderno” Diego Peralta Ramos.

- “Helio Piñon, al analizar las razones de la permanencia de la arquitectura de Álvarez en el tiempo, destaca que es habitual entre los integrantes de esa generación encontrar arquitectos que proyectaron y construyeron edificios meritorios en los años 50 y 60; solo una pequeña parte conservo ese nivel en los 70; muy pocos supieron a que atenerse en los 80, y con los dedos de una mano se cuentan los que mantuvieron el pulso firme en los 90. Pero Mario Roberto Álvarez es uno de ellos, con lucidez sumada al talento“.

Arquitectura, miércoles 19 de noviembre de 2003.

Álvarez, Mario Roberto

Mario Roberto Álvarez, Nuestra arquitectura nº 477, julio 1972.

- Muy buena entrevista a Mario Roberto Álvarez en la que se puede entender muy claramente su posición con respecto a varios temas.

-Muy útiles los conceptos que esboza sobre la formación y la enseñanza de la arquitectura, ya que en ningún otro lado esta esa información.

- El aporte y la explicación que hace Mario Roberto Álvarez sobre sus obras puede servirme para complementar la información documental de sus proyectos.

- La sección de charla informal muestra un lado muy interesante de Mario Roberto Álvarez ya que nos explica su procedimiento de trabajo, tanto proyectual como de dirección de obra. También esta interesante el aporte sobre la vigencia de su obra.

- Obras documentadas:

- Vivienda individual 11 de septiembre 1382- Buenos Aires.
- Edificio Panelide Argentina, muy buen análisis.
- Edificio Covida.
- Edificio Finanfor
- Edificio para la sede central de Somisa, análisis de su obra (tanto proyectual como constructivo).
- Sanatorio Güemes, buenos datos e imágenes de obra.
- Planta Fabril Kem Brown (ver pautas de diseño).
- Facultad de Ciencias Físico Matemáticas de la U. N. de La Plata.
- Proyecto de edificio de oficinas del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

De Brea, Ana

10 x 50 terrenos de arquitectura, entrevista a Mario Roberto Álvarez, Buenos Aires, Republica Argentina, editorial UBROC, año 2000, pp. 411-417.

El capitulo sirve para entender la actualidad de MRA y su arquitectura. Esta entrevista amplía los conceptos desarrollados en el libro “Señor arquitecto...” de la misma autora.

A través de preguntas, encaradas mas desde un punto personal, MRA expresa sus opiniones sobre “los cursos”, “su propio estudio como marca”, y “la realidad

de la arquitectura tanto nacional como internacional”.

- Muestra un punto de vista interesante para mi investigación ya que muestra la forma de pensar la arquitectura.
- Se puede complementar con la entrevista de Scalae.
- Esta entrevista esta muy relacionada a la charla en la facultad de arquitectura y urbanismo de la UBA. Hay que sacar las ideas de esas grabaciones.

De Brea, Ana- Dagnino, Tomás

Señores arquitectos... dialogo con Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa Buenos Aires, Republica Argentina, editorial UBROC, año 1999.

- Este libro es muy interesante, ya que me ayuda a acercarme al pensamiento de la arquitectura y otros temas desde la óptica de Mario Roberto Álvarez. A lo largo del texto y los distintos diálogos se desarrollan distintos puntos que tengo que revisar.

- Temas

- Arte-arquitectura
- ¿Cómo llega a estudiar arquitectura?

- Viajes / aprendizajes viaje a Europa- beca Adler
- Contacto con la arquitectura internacional
- Influencias
- Urbanismo
- Estudios influencia de profesores y del Beaux Arts
- Complementa las entrevistas anteriores, ya que esta es la última entrevista que dió. Se complementa a mi propia entrevista.

Piñón, Helio

Mario Roberto Álvarez y asociados, Barcelona, España, edicions UPC-ETSAB, año 2002

- Libro muy interesante ya que trata el trabajo y obra de Mario Roberto Álvarez desde una óptica “europea”. Es interesante también como es captado el pensamiento racional de Álvarez desde la visión de un crítico de arquitectura, y aun más importante un arquitecto extremadamente racional: Helio Piñón.

- El libro cuenta una serie de obras donde se documentan a través de fotos tomadas por el propio Piñón, los detalles elementos significativos de distintas obras de arquitectura. Estas fotos ponen el valor las características y cualidades espaciales de la obra de Mario Roberto Álvarez, además de mostrarnos cuales son, para Helio Piñón, los elementos más importantes de las obras del estudio en estos últimos 70 años.

- Contenidos del libro:

- Artículos “modernidad de la constancia” escrito por Helio Piñón.

· Fragmentos de un dialogo- texto donde se resumen los distintos puntos que se rescatan de la charla con Álvarez: infancia, años de estudiante, estancia en Europa, inicio de la actualidad profesional, el ideal de perfección, autoexigencia, criterio de economía, sentido común y discreción, enseñanza de la arquitectura, escuela de arquitectura, arquitectura histórica, influencia de arquitectos modernos, la ciudad, la vida pública, colaboradores, modo de proceder, relación con los clientes, gustos del público, los usuarios.

- Biografía
- Obras analizadas
- Currículo Vitae
- Entrevista con Mario Roberto Álvarez (1986)
- Entrevista con Mario Roberto Álvarez (1989)

Secretaría de Investigación
Sede Campus UBP
Tel: 0351-414-4444 int. 511
E-mail: investigacion@ubp.edu.ar



Sede Centro UBP

Lima 363 - Córdoba
Tel: 0351 - 414 4555
Fax 0351 - 414 4400
E:mail: informes@ubp.edu.ar



Sede Campus UBP

Av. Donato Álvarez 380 - 5147
Argüello, Córdoba
Tel: 0351 - 414 4444 - Fax 0351 - 414 4400
E:mail: informes@ubp.edu.ar