A&P

ARQUITECTURA Y PLANEAMIENTO

16

Revista de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario

Salud + Previsión

Un servicio solidario para profesionales: Agrimensores, Arquitectos, Ing. Agrónomos, Ing. Civiles, Ing. Especialistas, Técnicos y Maestros Mayores de Obras y sus Grupos Familiares.

PLANES 2001
- Azul Plus
- Azul
- Verde
- Joven

PREVISION
- Subsidio por fallecimiento titular Sistema Previsional
- Beneficios Jubilación Ordinaria
  - Jubilación por Incapacidad
  - Jubilación por Edad Avanzada
  - Pensión por Fallecimiento
- Camping Social Instalaciones remodeladas - Ingreso sin cargo
  - Parrilleros, fútbol, voley, juegos de mesa
  - Juegos infantiles, arenero, arbolado.

PRESTAMOS
- Personales
- Turismo
- Jubilados y pensionados
- Compra nichos

COBERTURA
- Prácticas de baja, mediana y alta complejidad en ambulatorio e internación.
- Medicamentos: 50%
- Medicación oncológica: 100%
  Prestadores Sanatoriales en Hab. Privada/Hab. Compartida: según modalidades de Plan elegido.
- Plan de Salud Mental.
- Odontología
- Consultorios propios:
  - Médicos 4° P. Especialidades: sin cargo
  - Odontológicos: 2° P. con coseguro
- Centro de vacunación
- Medicina Preventiva: sin cargo
- Urgencias y Emergencias Médicas: sin cargo
- Atención al viajero: sin cargo
- **Fondo Solidario de Trasplantes**
- Contribuciones y Reintegros
- Subsidios
- Seguro de Vida

TURISMO
Lo llevamos donde Usted elija
- Viajes Nacionales e Internacionales
- Financiación Viajes nacionales e internacionales

CAJA DE PREVISION SOCIAL DE LOS PROFESIONALES DE LA
INGENIERIA
DE LA PROVINCIA DE SANTA FE - 2ª CIRCUNSCRIPCION

Mendoza 1520, 2000 Rosario - Tel. 449 7959 (línea rotativa) Fax: 4498295
e-mail: cajaing2@cablenet.com.ar

DELEGACIONES: Venado Tuerto - Cañada de Gómez - Villa Constitución - San Lorenzo - Casilda

FUNDACION
ARQUITECTONICA

Arquitectónica, con sede en la ciudad de Rosario, esta integrada por arquitectos de amplia experiencia profesional, vinculados por deseo común de apoyar la formación de los colegas más jóvenes.
Arquitectónica, a tales fines, ha desarrollado un proyecto según el cual se solventan todos los gastos que se originen en las pasantías de cuatro a seis meses de duración, para arquitectos recién egresados de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, a realizarse en los estudios más importantes del mundo. En virtud del mismo la Fundación ha lanzado su "Premio Arquitectónica", otorgado mediante un concurso de anteproyectos con dictamen de preselección a cargo de calificados jurados, y selección final por parte del arquitecto receptor del pasante.
Los Premios Arquitectónica otorgados y a otorgarse son:
Primera edición, segundo semestre de 1998: pasantía en el estudio del arq. Alvaro Siza, en Oporto, Portugal.
Segunda edición, primer semestre de 1999: pasantía en New York, en el estudio del arq. Steven Holl.
Tercera edición, segundo semestre de 1999: pasantía en Rótterdam, en el estudio del arq. Rem Koolhaas.
Cuarta edición, primer semestre del 2000: pasantía en el estudio de Rafael Viñoly, en New York.
Quinta edición, segundo semestre del 2000: pasantía en el estudio del arq. Peter Eisenman, en New York.
Sexta edición, primer semestre del 2001: pasantía en el estudio del arq. Jean Nouvel, en París.
Séptima edición, segundo semestre del 2001: pasantía en el estudio del arq. Rafael Moneo, en Madrid.
También se han programado una serie de publicaciones, paneles, seminarios y conferencias de arquitectos del mas alto nivel.
La actividad constante de la Fundación se ha visto reflejada en los mas importantes medios de difusión masiva y en las mas calificadas publicaciones del campo de la arquitectura.
Arquitectónica goza del apoyo generoso de las instituciones y empresas con las que comparte aquellos objetivos vinculados a la cultura, la arquitectura, a una mejor calidad de vida.

PATROCINANTES DE LA FUNDACION

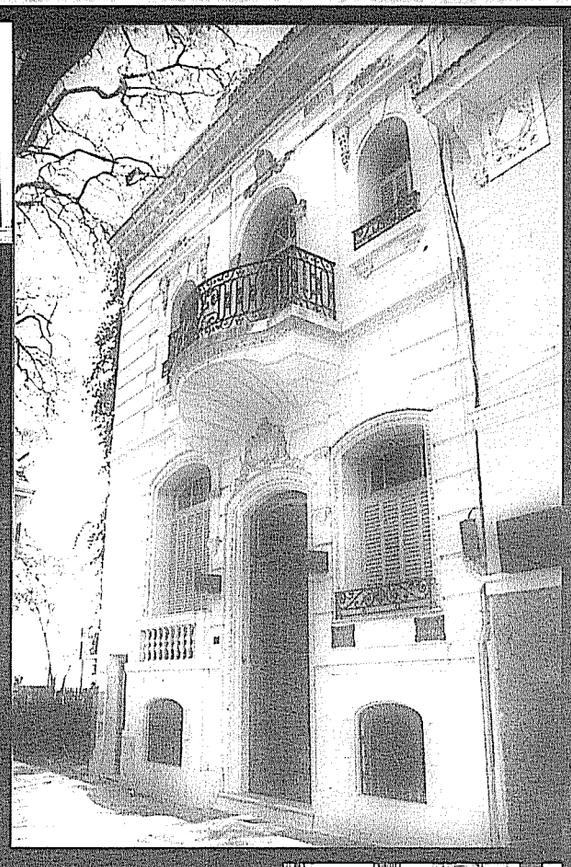
ACCESANIGA SA - AL CONSTRUCCIONES SA. - AMOBLAMIENTOS RENO - ARQ. JORGE BERCA - ASCENSORES HIDRAL - ASCENSORES SPACE SRL - BANCO GALICIA - BANCO MUNICIPAL DE ROSARIO - BAUEN ARQUITECTURA SRL - BAUEN PILAY UTE - BELLOC AMOBLAMIENTOS - BK PUBLICIDAD - BUNKER SA - CAJA DE PREVISION SOCIAL PARA LOS PROF. DE LA INGENIERIA (2ª CIRC.) - CANA SH - CASCO CONSTRUCTORA SRL - COMPAÑIA DE SERVICIOS A LA CONSTRUCCION SA - CONFITERIA ANABEL - DANIEL VELLA SRL - DOBLAMAT SH - DOMUS SA - DR. MARIO L. DUCLER - ESCRIBANA MARIA E. BERNARD - FG CONSTRUCCIONES - FUNDACION COMPLEJO EDUCATIVO PARQUE ESPAÑA - FUNDAR CONSTRUCCIONES SRL - VICTORIO GENTILE SA - GERONIMO FRESCHI - GRANMAR SRL - GRANPIMAR SRL - G Y S EMPRESA DE SERVICIOS SRL - INDALSA SA - ING. ELISEO CACHERO - LAMAPLAC SRL - ING. MINERVINO SA - MAINARDI ILUMINACION - MOTIVO SA - NUÑEZ Y BARALDI SRL - OSCAR AMORELLI SA - PENINSULA SA - SERRA ILUMINACION - STAHLI INFORMATICA - TRANSPORTES 9 DE JULIO SA - TRIPCOR - ULPIANO GOMEZ URIA - VIOTTI Y LUETICH SRL.

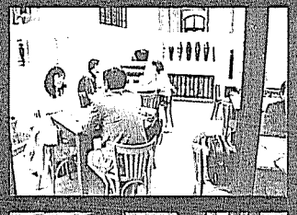
AUSPICIANTES DE LA FUNDACION

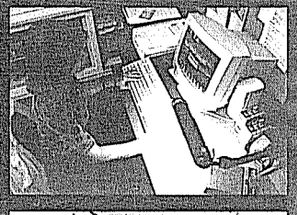
COLEGIO DE ARQUITECTOS DE ROSARIO
EMBAJADA DE FRANCIA
FACULTAD DE ARQUITECTURA, PLANEAMIENTO Y DISEÑO DE LA U.N.R.
SECRETARIA DE PLANEAMIENTO DE LA MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

Colegio de Arquitectos, Nuestra Propia Casa.











CAPSF

Colegio de Arquitectos
de la Provincia de Santa Fe
Directorio Superior Provincial

Avenida Belgrano 650. Rosario

- Directorio Superior Provincial: 449 2389 - 4803915
- Sitio Web: www.capsf.org.ar
- E-mail: cadsp@arnet.com.ar

CAd2

Colegio de Arquitectos
de la Provincia de Santa Fe
Distrito 2 Rosario

Avenida Belgrano 650. Rosario

- Telefax Secretaría CAd2: (0341) 4803913 - 4803914
- Centro de arquitectura y diseño (Túnel): 4803911
- Oficina Técnica: 4803912.
- Biblioteca: 4803917
- Sitio Web: http//www.cad2rosario.com.ar
- E-mail: colegiodearquitectos@cad2rosario.com.ar

Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño
Universidad Nacional de Rosario

Decano
Alberto Santanera

Vicedecano
Elio Di Bernardo

Secretario General
Eduardo Sproviero

Secretario Académico
Armando Torio

Secretaría de Asuntos Estudiantiles
Graciela Cavagnero

Secretaría de Investigación y Asistencia Técnica
Silvia Dócola

Secretaría de Extensión Universitaria
Juan José Perseo

Secretario Administrativo
Antonio Véntola

A&P
Revista de la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño - Número 16 - Diciembre 2002

Editorial 7

DE FONDO

La representación de lo público en la arquitectura 9
Graciela Silvestri

Especulaciones sobre la naturaleza lúdica del espacio público 16
Roberto Kawano

Arquitectura institucional o espacio público: El Centro Municipal de Distrito Sur Rosario 22
Manuel Fernández de Luco

Sobre el Concurso de Anteproyectos para el Centro de Distrito Noroeste y otras cuestiones próximas (y otras... no tanto) 32
Adrián Caballero

Forma urbana y normativa 42
E.Cabrini, G.Cardón, E.Floriani, H.Floriani, R.Gurmendi

Escuela y ciudad. Tres casos en Rosario 50
Aníbal Moliné

La Ópera: un teatro moderno 56
Analía Brarda, Roberto De Gregorio, Pablo Mercado

DIBUJOS

Dibujos de Julián Usandizaga 62

PROYECTOS

Proyectar el vácio urbano 65
Daniel Becker, Claudio Ferrari

Premios Fundación Arquitectónica 68
Cuatro experiencias personales

Premios XX Encuentro y V Congreso Arquisur 78

Premios SCA Clarín 83

RESEÑA

Doctorado Honoris Causa de Iván Hernández Larguía 89

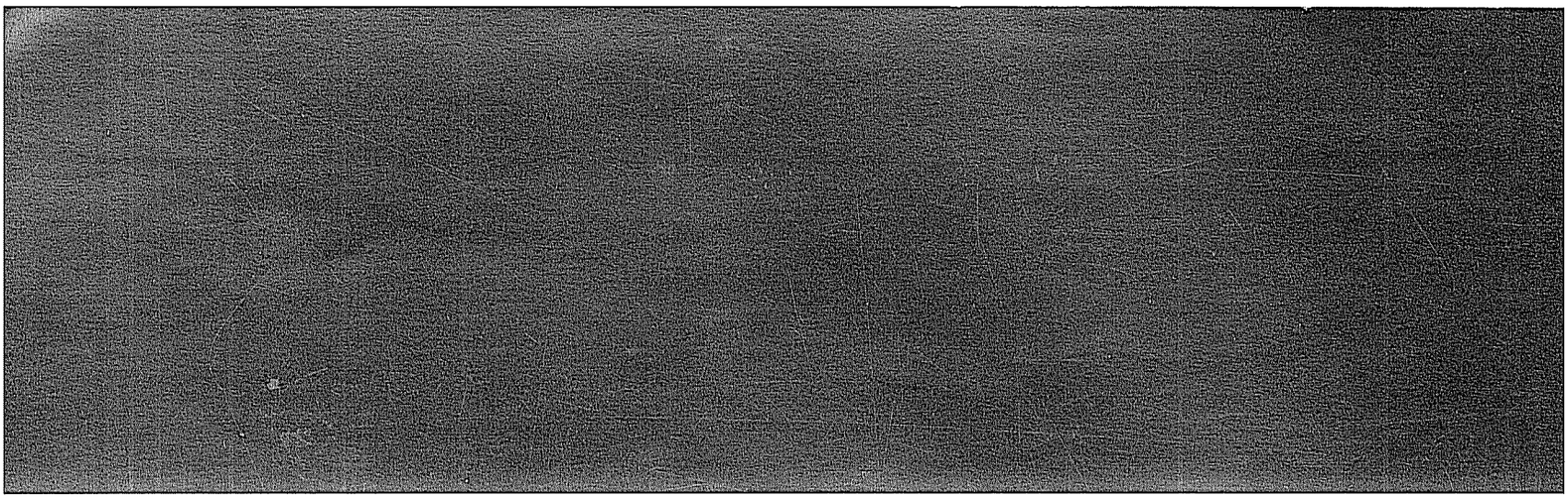
Curso de verano para graduados a cargo de Helio Piñón 92

No hay proyecto sin materia 94
Helio Piñón

Visita de Javier García Solera 96

Taller de Proyectos para arquitectos y alumnos a cargo de Javier García Solera 98

De la materia al proyecto 100
Encuentro de arquitectura Latinoamericana
B2R
Taller de Proyecto Urbano sobre Areas Concertadas



A&P

Director
Armando Torio

Comite Editorial
Manuel Fernández de Luco
Héctor Floriani
Ana María Rigotti

Administración
Asoc. Coop. Victor J. Dellarole

Equipo de producción
Ignacio García
Fernando Laporta
Daniela Cattaneo

Diseño Gráfico
Estudio Bechis

Imprenta
Acquatint

ISBN en trámite

Riobamba 220 bis
2000 Rosario
Santa Fe
Argentina



Fotografía de tapa: "Derechos a la calle" de Walter Salcedo
Seleccionada en el Concurso Internacional de Fotografía
"El Espacio de lo Público"
Red de MercoCiudades. Unidad Temática de Desarrollo [UTDU]
Río Claro. San Pablo, Brasil

EDITORIAL

El presente número de *A&P* se gestó en el transcurso de un año particularmente difícil de la vida universitaria. Los atrasos en la ejecución presupuestaria y los recortes salariales signaron el 2002, en el marco de un profundo y doloroso reacomodamiento de las reglas de juego de la sociedad argentina en su conjunto, causante a su vez de altos niveles de conflictividad social e incertidumbre. La apuesta por la continuidad de este proyecto editorial, aún en tales circunstancias, ha sido a favor de aquello que constituye la razón misma del trabajo académico, la producción intelectual, encuadrable a su vez en una apuesta más amplia a favor del futuro de la universidad pública. Es por ello motivo de enorme satisfacción para los responsables de la publicación lograr llegar hoy con ella a sus destinatarios.

Tal como fuera propuesto, la temática de este decimosexto número gira en torno de la cuestión del espacio público, de las múltiples reflexiones e implicancias que esta dimensión polisémica tiene para nuestra disciplina. Así, la sección *De fondo* se abre con un artículo de Graciela Silvestri, solicitado por *A&P*, que se propone abordar la problemática "representación de lo público en la arquitectura". Lo sigue un ensayo en el que se plantean algunas "especulaciones" referidas a la "naturaleza lúdica del espacio público" y su probable descuido por la arquitectura moderna. Inmediatamente después el lector podrá encontrar dos artículos motivados por la política de creación de Centros de Distrito llevada a cabo por la Municipalidad de Rosario (que refieren, respectivamente, a la realización del CMD Sur y al concurso de proyectos para el CMD Noroeste). La sección se completa con tres trabajos que abordan la temática desde perspectivas más específicas: la relación entre "forma urbana y normativa", la necesaria dimensión urbana de los proyectos escolares y, para concluir, algunas reflexiones sobre el rol de la iniciativa privada en la producción, hacia 1900, del espacio público lírico-dramático más prestigioso de la ciudad.

Después de los *Dibujos* -esta vez de Julián Uzandizaga, una exposición de cuya obra ha abierto, recientemente, la celebración por el octogésimo aniversario de la enseñanza universitaria de la arquitectura en Rosario-, en la sección *Proyectos* reaparece la cuestión del espacio público en la labor de un estudio porteño con una importante trayectoria en el proyecto del "vacío urbano". El contenido de este apartado se completa con la presentación de los premios de tres importantes competencias en las que participaran con éxito alumnos de la FAPyD (muchas veces, también operando en relación al proyecto del espacio público).

Finalmente, la sección *Reseña* comienza con una síntesis de la disertación magistral de nuestro primer Doctor *honoris causa*, el profesor Iván Hernández Larguía, y continúa con una apretada descripción de distintas actividades académicas desarrolladas conjuntamente con colegas que visitaron la Facultad con posterioridad a la publicación del anterior número de la revista.

A&P desea contribuir al éxito de la celebración por los ochenta años de la enseñanza de la arquitectura en nuestra ciudad, y se compromete a reseñar dicha celebración en su próximo número. Para el mismo, y los sucesivos, deseamos además estimular las contribuciones de docentes y alumnos -a la revista que es nuestro foro y nuestro mejor espejo y vidriera- en derredor de varios temas que habrán de vertebrar la producción de las próximas ediciones. Nos referimos a ciertas cuestiones que, si bien corren el riesgo de banalizarse por la repetición, persisten a través del tiempo en el foco mismo de los debates disciplinares: las *infraestructuras*, la *periferia*, la *metrópolis*, la *residencia*, el *espacio de la producción*. Esperamos desde ya.

DE FONDO



Fuente: Escuela Superior de Museología. Departamento de fotografía antigua.

La representación de lo público en la arquitectura

Graciela Silvestri

Este texto resume una conferencia dada en el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, Distrito 2 (Rosario) en septiembre del 2002. Fue pensado para divulgación, de manera que no se interrumpe el argumento con citas específicas.
Sugerimos lecturas básicas para quienes quieran iniciarse en el tema:
-Hannah Arendt, *La condición humana*, (Chicago, 1958) Paidós, Buenos Aires, 1993.
-J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, (Darmstadt y Neuwied, 1962) Gustavo Gili, Barcelona,1981
-J. Habermas, *La esfera de lo público*, Kultur und Kritik, Surkham, Frankfurt, 1973. Trad. F. Galván Díaz.
-J.C.F. Schiller, "Uber die ästhestische Erziehung des Menschen" (1795) en la trad. de M. García Morente en *Escritos sobre estética*, Tecnos, Madrid, 1990.

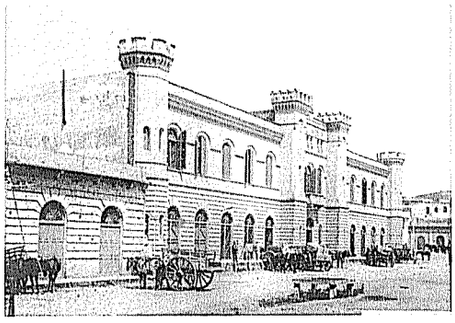
I. Desde que en la disciplina arquitectónica local se comenzó a tematizar la idea de espacio público en relación con las interpretaciones desarrolladas en las ciencias políticas y sociales -es decir: hace veinte años, en estrecha conexión con el resurgimiento de la democracia- quedó evidenciada una dificultad. Para la tradición de arquitectura, espacio público es *todo espacio exterior*, calle, parque o plaza, de uso común y definido materialmente; en cambio, para las ciencias humanas, espacio público alude al campo de la vida política civil en que se forma la opinión pública, al que teóricamente tienen acceso todos los ciudadanos en una discusión libre. En él, los hombres y mujeres no se relacionan en tanto profesionales, amigos, familiares o funcionarios, sino como seres humanos iguales, y no discuten intereses sectoriales, administrativos, personales, de tradición o género, sino que consideran asuntos de interés general. El espacio público no es entonces ni lo social, ni lo estatal, ni lo religioso, sino lo "cívico": su actor es el "ciudadano". Parece hablarse entonces de conceptos no comunicables entre arquitectura y ciencias sociales, en la medida que lo público no alude, en esta última versión, a una localización concreta, sino a una etérea trama de relaciones humanas.

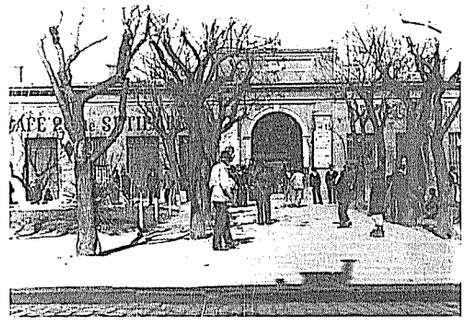
La distancia entre ambos planteos se profundiza en la medida en que los autores más citados postulan la imposibilidad del espacio público en la sociedad de masas contemporánea. Ellos identificaron el modelo en momentos ideales del pasado establecidos en un lugar metafórico (el ágora griega, el salón ilustrado, el parque público) y, en pocas ocasiones, en efímeras experiencias del siglo XX, como lo hizo Arendt en su meditación sobre los Consejos Húngaros antes de la invasión soviética. Porque, ¿cómo se puede formar una opinión libre, hipotéticamente sin barreras de clase, cultura o nación, color o género, en la sociedad actual? Los estudios sobre la lógica inhumana y arbitraria del capitalismo, ya ni siquiera eficaz; sobre las condiciones alienantes del ser humano en la sociedad de masas; sobre la manipulación de los medios de opinión; sobre el inevitable poder de los intereses particulares más crasos en la definición de los sucesos políticos, no parecen presentar un panorama optimista.

Si se aceptan tales principios políticos, ¿puede un arquitecto proyectar hoy un "espacio público"? ¿En qué medida su acción proyectual puede incidir en la creación de las condiciones de libertad, igualdad, solidaridad intersocial, que una hipotética esfera pública política demandaría? ¿La forma arquitectónica constituye un aspecto sustancial de este problema, o implica sólo un escenario intercambiable?

II. No todos los autores clausuraron la posiblidad de existencia de lo público: la capacidad inaugural de las acciones humanas promete otras historias. El modelo de espacio público clásico o ilustrado serviría, en este sentido, como guía para ponderar los caminos actuales. Con esta intención describe Arendt el modelo griego en *La condición humana*, y si nos detenemos en este maravilloso texto es porque se ocupa centralmente de la *vita activa* de los hombres, y así nos permite establecer relaciones concretas entre el mundo de la arquitectura y las actividades humanas, alejándonos de la doble pinza del mercado y la proyección metafísica del problema. *Las cosas* adquieren en el texto de Arendt un estatus principal pero cotidiano, que no interesaron, a mi juicio, a las hipérboles heideggerianas, ni a quienes han investigado las tramas etéreas del horizonte político y social.

Las tres actividades fundamentales de la *vita activa* que ella señala son la labor (las acti-





vidades correspondientes al proceso biológico), el trabajo (la fabricación de un mundo artificial), y la acción, "que corresponde a la condición humana de la pluralidad", que implica la interacción de los hombres entre sí. Las tres actividades son a la vez distintas e interdependientes. La labor se define en la esfera de la necesidad, conectada con los ciclos naturales, con la estructura de la familia, la casa, la propiedad, lo *privado* en general; la esfera pública es la esfera del discurso y la acción libres. Para Arendt, los productos del trabajo elencan un amplio espectro de objetos que reifican el pensamiento (desde el objeto útil a la poesía, desde la legislación a la historia narrada). Y, por supuesto, todos contribuyen a conformar el artefacto complejo que posibilita la emergencia de lo público: la ciudad.

Me interesa remarcar tres aspectos claves en esta concepción. El primero radica en que la esfera pública no se identifica con la esfera de las necesidades sociales; pero para ejercer la libertad pública, los asuntos básicos de la existencia *deben estar resueltos*. El discurso interpares, la acción política inaugural, el libre debate, sólo pueden ser ejercidos por aquellos a quienes no los ata la necesidad inmediata. En términos contemporáneos, la democracia política no resuelve la libertad si no se extiende para garantizar que todos tengan resueltas las necesidades básicas de la vida -que hoy es mucho más que un plato de polenta y un techo de resguardo. Viceversa, la resolución de las necesidades sociales no implica directamente la existencia de una esfera pública libre: por esto el discurso ilustrado hizo tanto hincapié en la educación letrada. Sin comida, sin lugar, sin protección, y sin educación, salud, tiempo libre de reflexión, sólo existe la violencia muda; pero poseyendo sólo la seguridad en recursos básicos no encontraremos libertad.

La segunda cuestión descansa en el postulado de que *la separación* de estas esferas distintas permite preservar la existencia de cada cual.

Lo que se considera publicidad en el mundo moderno va en otro sentido, si pensamos en la ausencia de fronteras entre lo privado y lo público tal como emerge en programas de televisión o propuestas artísticas. Lo "privado" ha avanzado sobre lo público: los negocios particulares sobre la política, la familia sobre la escuela, la naturaleza sobre las formas.

Estos avances, que con frecuencia han sido festejados como un progreso sobre convenciones y artificios a favor de la transparencia de las relaciones sociales, tendió a destruir tanto el mundo público (que deja de ser una esfera de seres humanos plurales que comparten palabras y actos, para convertirse en espacio de propaganda) como aspectos sustanciales de lo privado (el derecho, por ejemplo, a la intimidad). Por último, frecuentemente se confundió lo público con lo *estatal*: problema complejo en mundos como la Argentina, en la cual desde las épocas rivadavianas el Estado se hizo cargo de la formación "desde arriba" del espacio público. El avance inverso al descripto, el de lo estatal sobre lo privado, causó el colapso de tantas utopías, desde la URSS hasta Cuba.

Las mujeres podemos ser bien sensibles a las diferencias entre el mundo público y el mundo privado. La lucha de la mujer en estos dos últimos siglos no fue sólo por liberarse del trabajo esclavo, sino por convertirse en persona: por el derecho a salir "a la luz" de lo público. La sola existencia en el mundo privado, en función materna y reproductora, quita sustento real a su vida (la crisis moderna del lugar de la mujer consiste en hacer superflua aún su labor de sustento primario). La esfera pública aún guarda el prestigio de constituir el lugar donde el ser humano *confirma* su existencia, su realidad, ante el otro *-el distinto*, el que no pertenece al cerrado mundo consanguíneo: "La presencia de otros que ven lo que vemos y oyen lo que oímos nos asegura de la realidad del mundo y de nosotros mismos" (Arendt, p. 60).

Las dificultades mayores surgen en la medida en que la mujer no quiere renunciar al mundo privado por que la liga con otra forma, también sustancial, de estar en el mundo: con aquello que nos pone en relación con lo que de manera amplia llamamos naturaleza. Pero, ¿qué sucede cuando las fronteras sutiles entre estos mundos se borran? La insatisfacción moderna, en muchos sentidos, se deriva de la inexistencia de *lugar*.

Una tercera cuestión nos lleva más precisamente al problema de la arquitectura.

Para Arendt, hablar de lugar o espacio no es un mero trámite metafórico. Sin la construcción de la ciudad (en la que participan eminentemente el arquitecto y el legislador) no puede hablarse de espacio público. En la misma materialización de la *polis* (y esto continua en parte hasta, al menos, el siglo XIX) la dialéctica entre la casa y la calle o la plaza -el interior propio, y el exterior común- la fundaba. Pero la ciudad no está tejida sólo por piedras y leyes, está tejida también por las musas. Los paralelos entre música, poesía, pintura y arquitectura se reproducen desde entonces: el ritmo del paso de baile estructuraba el piso construido por Dédalo, la palabra de Horacio el juicio sobre la ciudad y el campo, la pintura convirtió la naturaleza indistinta en paisaje de fondo del artefacto humano.

La madre de las musas es Mnemosyne, la diosa de la memoria. Y la ciudad guarda literalmente, materialmente, la memoria. El artefacto ciudad no funciona entonces sólo como presente, sino que es una "especie de recuerdo organizado: asegura al actor mortal que su pasajera existencia nunca carecerá de la realidad que procede de que a uno lo vean, le oigan y, en general, aparezca ante un público humano" (Arendt, p. 220).

III. Estas relaciones entre artificio y naturaleza, entre público y privado, entre historia y presente a través de acciones concretas y objetos tangibles, nos recuerdan a las planteadas por la arquitectura clásica. No extraña que los presupuestos arquitectónicos albertianos resuenen en las disquisiciones de Arendt: porque la idea misma de *vita activa* descripta a partir de la interpretación de Aristóteles era compartida en el temprano renacimiento, antes de que el neoplatonismo de Ficino hiciera su aparición y colocara a las artes en una esfera metafísica.

Muchos principios conformados durante el ciclo humanista permanecen en la identificación de la arquitectura como disciplina. No se

ha renunciado, por ejemplo, a considerar la arquitectura como un trabajo intelectual desde que Alberti la identificó entre las profesiones liberales, ni a escribir sobre arquitectura e historizarla, ni a vincularla con la expresión artística. La letra escrita permanece a través de manuales, tratados y críticas que, junto a las reproducciones de planos, perspectivas, imágenes de los *exempla* arquitectónicos, constituyen un básico texto que organiza la alfabetización visual y el sentido a la acción de las sucesivas camadas profesionales.

Organiza, también, un diálogo interminable entre el pasado y el presente, entre los actores presentes. Las formas de ponderar la arquitectura, aunque posee un duro núcleo de eficacia técnica, tienen más que ver con la crítica del arte que emergió del diálogo público, concretamente de conversaciones (Vasari, recuerda Baxendall en sus reflexiones sobre la crítica, reproduce sus charlas a la mesa del cardenal Farnese). El propio hacer arquitectónico, imbricado en estas eternas conversaciones, es dialógico.

Aún cuando estas convicciones fueron puestas en jaque en el siglo XX, ha permanecido como sustancia la idea de que un arquitecto debe ocuparse equilibradamente de los tres aspectos básicos del habitar: el que atiende a cubrir las necesidades básicas, el que atiende a la estabilidad técnica de la obra, y el que atiende a su dimensión simbólica (la tan recurrida tríada a través de la cual Alberti estructuró su tratado: *utilitas o commoditas, firmitas o perennitas, voluptas o venustas*). Sin esta voluntad de concordancia entre lo distinto, lo que llamamos arquitectura se fragmentaría en diversas opciones técnicas, artísticas o de gestión.

A partir de estas constataciones podemos desandar el camino de articulación entre forma construida y espacio público. La perspectiva más recurrente de articulación -compartida tanto por arquitectos como por cientistas sociales- descansa en el uso de la forma construida, en lo que propone o permite el espacio proyectado: un uso abierto, sin barreras, participativo y transformador remarcaría el sentido público de las formas. Sin embargo, reducir al uso la posibilidad de publicidad de la forma nos mantiene aún en el umbral del problema, ya que muchas arquitecturas contemporáneas que emergieron teñidas por la injusticia y la voluntad de propaganda estatal se convirtieron en espacios de uso abierto, interclasista, intergeneracional, sin normas prefijadas. Pensemos sólo en el Centro Cultural Recoleta en Buenos Aires.

Junto a la cuestión del uso emerge, también, la *permanencia* de la forma, en particular de la forma urbana que responde al requerimiento de *firmitas* (Palladio la traducía como *perennitas*) y que vincula requerimientos técnicos específicos con un sentido más profundo. Porque la estabilidad relativa de las formas permite la identificación de la sociedad con un ámbito común que atraviesa las generaciones. De allí se sucede un aspecto importante en la autoidentificación de un grupo, población o clase social como tal: la estabilidad de lo construido es también consuelo en el ciclo breve y efímero de la vida natural que devora sin dejar rastros, ya que se establece un puente simbólico con los que han muerto y con los que vendrán. No debemos olvidar que, junto al paradigma de lo permanente (el arte), el mundo clásico aludía también a lo efímero (las flores del campo condensaban el modelo de lo *bello natural*). Nunca aparece aislada la solidez, sino en relación con la belleza que, por pasajera y etérea, es reveladora de la condición de nuestras vidas humanas. El jardín que acompañaba la villa tenía este sentido.

El aspecto de la permanencia resulta más problemático que el del uso en el marco del capitalismo moderno, ya que éste impulsa el movimiento lineal y continuo, la sustitución y transformación de los objetos en función de los procesos económicos, el cambio procesual en lugar de la ruptura, y una progresiva desmaterialización de las cosas del mundo (pensemos en las reproducciones virtuales). Ni la estólida piedra ni la etérea flor pertenecen al mundo seriado del capitalismo. Desde 1960, muchas posiciones progresistas han rechazado el camino de la permanencia como conservador, proponiendo una inmersión en el presente representada por el uso de materiales "innobles", consumibles o descartables: también desterraron la convencional belleza de la flor, femenina y frágil, testimonio también de algo de lo que no podía ya hablarse, la vejez y la muerte. El plástico no muere, se reemplaza.

El debate no se hizo esperar: de manera simultánea a las figuraciones tecnológicas de Archigram, otras tendencias se hicieron cargo de las huellas urbanas, o del patrimonio arquitectónico como parte inescindible de la identidad social (notoriamente los italianos: recordemos a Rossi). Las discusiones entre la innovación tecnológica, la apariencia efímera sin belleza, la ausencia de tectonicidad, y sus contrarios (el peso del material, la marca de la cultura, los recodos de la memoria) no han cesado y, en sus respectivas irreductibilidades, parecen mostrar conflictos básicos de una sociedad que, destruyendo los nexos con el pasado, destruye el tejido social y las relaciones sensibles, mientras erige simultáneamente el patrimonio como valor museístico. Y en lugar de la amable belleza de las flores, aparece la naturaleza sublime, eterna, indiferente a los destinos humanos.

Cuando hablamos de permanencia de la forma, entonces, no sólo pensamos en materiales y estructuras sólidas -como cuando hablamos de uso no sólo pensamos en el ancho del pasillo- sino en las implicaciones significativas de las formas, que nos remiten a la esfera estética, que se proponía en el texto de Alberti como placer o belleza, y que desde el siglo XIX se resume en la actual versión del *arte*.

Las formas públicas no necesitan ser sólo utilizables en el presente y durables en el futuro, sino que también deben ser representativas *socialmente*. Con esto entramos en el mundo de los valores simbólicos, especialmente de aquellos cuya fruición se produce no sólo a través del intelecto sino también a través de los sentidos, sugiriendo una aproximación inmediata, sensible y sentimental. Una plaza, un parque, una calle, se aprehenden a través de los olores, los colores, los sonidos, los contac-

tos apenas reflexionados -aunque sí educados.

No se trata de un problema menor: en la medida en que los objetos estéticos no se definen sólo por su uso o eficacia, se trata de objetos "libres" que se resisten a ser subsumidos en la necesidad inmediata, el proceso económico o el cálculo de su potencia física, ya sea que los ubiquemos en el hiperbólico suelo del arte en su acepción romántica, o en el inmediato juego del placer y el deseo. Libre también, en apariencia, emerge el "juicio de la sensibilidad" sobre estos objetos: todas las opiniones parecen válidas, todas las elecciones justas, sin que ninguna autoridad pueda desviarnos ni inducirnos. Un científico, un filósofo o un sociólogo pueden convencernos a través de la justeza de sus argumentos sin que el objeto de reflexión esté presente; pero nadie puede convencernos del valor de la Novena si no la escuchamos. Es la realidad concreta de la pieza de música, de arte o de arquitectura, la que nos permite el disfrute que avala el juicio. Y en arquitectura, este disfrute no es ajeno al ancho del pasillo o a la estabilidad material. Este carácter de aparición concreta del arte ha sido puesto en relación con la aparición del ser humano en la esfera pública: la presencia literal del otro -*de lo otro*- que me confirma mi propia existencia. Ninguna otra esfera humana juega tan complejamente con la "representación" y la "realidad" como la esfera del arte.

Es claro que esta utopía ha sido discutida desde distintos ángulos: no existiría ya tal libertad de elección, sino una máquina mediática que nos orienta con mano férrea; no existiría posibilidad de emergencia de valores cualitativos en un mundo ordenado por el proceso capitalista,que desplaza los valores hacia la eficacia del mercado. Los objetos artísticos no serían así más que el medio por el que se establece la distinción entre los sectores de mayor poder (económico y simbólico) y los sectores populares.

Sin embargo, tales válidas objeciones apenas rozan el problema estético en su sustancia, ya que estamos tratando con una de las formas humanas de estar en el mundo, la que vincula sensaciones y sentimientos, alegría y dolor, identidad y diversidad con la forma de las cosas; y en el caso del arte -a diferencia de los objetos de placer inmediatamente consumibles, como el vino o el vestido- se trata de obras de relevante permanencia en el mundo, que nos hablan aún cuando sus condiciones de producción se han extinguido. La famosa pregunta de Marx sobre el arte griego, que todavía convocaba cuando ya Júpiter y su rayo habían sido sustituidos por la empresa eléctrica, aborda este problema: y su respuesta que vincula lo griego con la *infancia*, un espacio mítico e indiferenciado que nutrió tantas figuraciones modernas (pensemos en Klee), no debería ser sin más descartada.

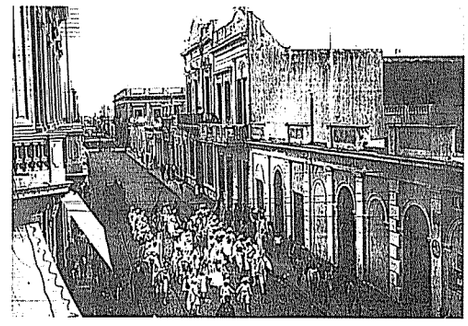
La utopía del objeto de arte como producto del libre hacer -el más mundano, decía Arendt, de los objetos tangibles, porque su duración no está alterada por la corrosión de la vida, excede los requerimientos de la pura necesidad que compartimos con el resto de los animales, y se sustrae al utilitarismo inmediato- está expresada en la idea schilleriana del arte como *juego*. El juego supone reglas arbitrarias, pero aceptadas libremente por los contendientes; supone placer, alegría en un trabajo elegido, resuena en la palabra la conformidad infantil con el mundo. Como notó Habermas, el paradigma de sujeto libre en las disquisiciones marxistas se basa en esta acepción de arte que condensaba, para Schiller, un sentido eminentemente público.

En todo caso, no estamos hablando de la realidad efectiva de tales utopías, sino de modelos que orientan las acciones o nos hacen concientes e la situación actual. Schiller fue claro en esto: *la verdad sobrevive en la ilusión* (que es para él, por cierto, la apariencia formal). Sin la esperanza de otro futuro, sólo nos quedaría reproducir el presente injusto: del planteo de autonomía de la forma como eje de la libertad, utopía que sólo puede representarse *como si* fuera real, se derivan las versiones críticas de la estética contemporánea.

IV. La arquitectura jamás renunció a la posibilidad de armonizar estos distintos aspectos de la *vita activa* que expresaba a través de la clave retórica ciceroniana -el equilibrio entre lo bueno y lo bello. La voluntad de armonía (*concinnitas*) que presidía la identidad de la arquitectura clásica, aún está presente en la misma forma de producción disciplinar: y esto no se debe sólo a una herencia pétrea, sino a la naturaleza de la actividad. Si revisamos obras y manifiestos modernos, veremos que toda vez que se planteó la necesidad de *arquitectura*, se apeló de una u otra forma al juego de semejanzas que permitían poner en acuerdo aspectos disímiles. Si, en cambio, se elegía subsumir el producto de arquitectura en *uno solo* de los aspectos de la tríada clásica, inmediatamente la arquitectura dejaba de ser tal, para convertirse en ingeniería (la eficacia técnico-productiva), planificación (la eficacia funcional-económica) u objeto de pura contemplación (arte en el sentido moderno).

Este último aspecto fue el más controvertido en la trayectoria de las vanguardias. Aunque la arquitectura, elencada durante el XIX en las Bellas Artes, jamás fue un arte sólo de apariencias: en esto radicó su límite (nunca fue totalmente autónoma) y su ventaja (nunca perdió las relaciones con "la vida"). No necesitamos decir que, mientras una instalación artística puede hacer presente un cadáver jugando al ajedrez o un frasco con detritus, la arquitectura tiene que componer espacios habitables, amables, para la mayoría pública o la voluntad privada.

La libertad del arquitecto siempre se estableció en relación con los otros: es un tipo de libertad semejante a la que se postula en el "espacio público" ilustrado. Aunque pocas veces esto fue vivido como ventaja (muchos añoraron la libertad del artista plástico o del poeta, y otros negaron su propio papel en función del derecho absoluto de un teórico "pueblo", "usuario" o "cliente"), creo que la arquitectura, de todas las artes, es la única que se constituye en esencia en un debate que es a la vez técnico y artístico, político y moral. Este convoca tanto el consumo como la permanencia, el placer y la felicidad como los umbrales de la comprensión del ser humano en la tierra. Y es tan múltiple como lo son las diversas cul-





turas, pero en lo urbano debe hallar un denominador común.

Por cierto, la tensión entre tan diversos requerimientos es inevitable en el fragmentado y complejo mundo moderno. En principio porque la forma de producción arquitectónica cambió varias veces desde Alberti: cuando en su tratado se hablaba de armonía o concordancia, se presuponía una manera de operar en la que se componían elementos disímiles que continuaban hablando con voz propia; se suponía, sobre todo, un límite de la fabricación humana sobre el sustrato "natural". La idea de composición fue reemplazada por la de proyecto, que sintetiza en una única lógica -"integrada"- todos los elementos dados, y extiende idealmente sus posibilidades a todo el espacio humano. Este proceso de transformación fue largo e incompleto, y las críticas al *Movimiento Moderno* que se suceden desde los años sesenta giran alrededor de este eje (el espíritu fáustico devorando todo lo distinto de sí).

Repasemos algunas consecuencias históricas de estas transformaciones en relación con el tema de lo público. Alberti colocó la limitación, el número y la colocación, como pilares de la composición intelectual de la forma edilicia -de lo que llamamos, hoy, proyecto. Se trata de la articulación de un *orden* humano, que vincula el movimiento y el tiempo con el espacio (el tejido, la danza, y la música son evocados cuando se dice aquí número; el *gnomon* es el artefacto que contiene esta espacialización del tiempo y sirve a la vez de instrumento de producción y medio de representación), un orden que determina una forma de habitar el mundo. Entre estos elementos básicos, la limitación refiere a una cuestión central de la arquitectura en la ciudad clásica: divide lo propio de lo común, lo que se oculta para existir de lo que se exhibe para ser, lo privado de lo público (la palabra griega *nómos*, ley, proviene de *nemein*: distribuir y habitar, y expresa el límite legal materializado en un elemento construido, foso o muro).

Entre todas las limitaciones posibles, existe una que expresa la complejidad que adquiere la separación entre el espacio público y el privado: la fachada. La fachada es un elemento ambiguo, público al exterior, privado al interior. Las disquisiciones académicas acerca de los ornamentos convenientes a tal o cual carácter del edificio no sólo hablaban de un mundo jerárquico. Decantaban una larga polémica: cómo el hombre privado se convierte en ciudadano contribuyendo con la belleza de la ciudad; cuáles asuntos pueden ser exhibidos y cómo; cuál es la relación de lo que se representa con lo que es.

El ataque moderno a la fachada implica así algo más que un ataque a las convenciones y a las jerarquías. Esta lucha se presentó en muy diversos aspectos -como postulado en la consideración integral del objeto arquitectónico como objeto de arte; como batalla contra la ornamentación; como nueva concepción espacial estableciendo un *continuum* entre interior y exterior- pero resume en todas las acepciones la progresiva e inadvertida indiferenciación entre lo público y lo privado.

Adolf Loos, que todavía era sensible al límite, pareció invertir los postulados clásicos. En lugar de considerar la fachada como lugar de representación pública a través del ornamento, la frágil belleza de las cosas se resguardaba en los interiores, protegiéndose de la descualificada metrópoli -el espacio de la circulación de mercancías, de la anomia, de la ausencia de cualidad. A este interior complejo le respondía un exterior austero, que si se presentaba ante ojos distraídos como insignificante, guardaba en su división tripartita y en su aspecto limpio una relación directa con el modelo clásico. La austeridad en la fachada de la vivienda privada había sido indicada por Vitruvio.

Recordemos otras obras paradigmáticas de la trayectoria moderna en su distinta relación entre lo privado y lo público. La casa Farnsworth, por ejemplo, condensó otra de las vías de destrucción del ambiguo límite de la fachada. Mies explotó los significados simbólicos y las posibilidades materiales del vidrio. Lo oculto, protector y oscuro, metáforas de lo privado, se expuso en esta casa no a la luz cruda de la razón pública, sino al *continuum* natural. Las casas de Mies, como muchas casas modernas, se sustraen a la confrontación con la ciudad histórica. No sólo por ambición de borrar el pasado, sino también por dificultad de colocarse en esta relación complicada de lo público con lo privado. Si el edificio de oficinas tolera la transparencia absoluta, porque la actividad interior es parte de la vida metropolitana, la casa transparente sólo se tolera en un ámbito "natural", toda vez que la naturaleza ha sido ya dominada.

Mies mantenía, sin embargo, la idea de concordancia clásica en la composición de sus edificios. Wright, sabemos, se instala en otra tradición, enteramente moderna: la sensibilidad pintoresca anglosajona que constituyó la más eficaz corrosión de la forma clásica que persistía en tantos modernos europeos, adaptándose a la lógica que invierte la producción del artificio humano para buscar otra "razón" en la naturaleza redescubierta.

El tema de lo pintoresco en Inglaterra, del que deriva la producción wrightiana, no implicaba sólo un gusto particular, sino una hipótesis acerca de las relaciones entre naturaleza y civilización: las discusiones sobre el gusto en el siglo XVIII son ante todo discusiones sobre la condición del hombre en el mundo. La sensibilidad inglesa ante la naturaleza "libre" de las sujeciones formales se inicia en el siglo XVII, probablemente con Evelyn -cuyo *Elysium Britannicum* era a la vez una reflexión sobre la belleza de los jardines, sobre las transformaciones de la labranza, y sobre los modelos sociales-; alcanza su momento más productivo en el siglo XVIII y principios del XIX, cuando pone en discusión los modelos parquísticos -de Chambers, de Capability Brown, de Loudon- o paisajísticos en general -de Gilpin a Payne Knight - y las formas de relacionar naturaleza y artificio a través de los tópicos de lo bello y lo sublime -tema favorito tanto de *diletantes* como de filósofos empíricos, de Burke y de Hume, quienes formalizaron el material con que trabajó Kant en su fundante Crítica del Juicio.

Lo natural y lo libre se colocaron en este ensamble cultural en estrecha relación: sólo que lo natural fue, y es, simulado; apariencia de naturaleza. La cultura inglesa era conciente





de la artificialidad de la operación que transformó toda la isla en jardín, conciente de que la sola mirada sobre la naturaleza "virgen" la convierte en una escena pictórica o poética; pero esta conciencia tiende a perderse en los nuevos territorios de América. Y así, asistiremos en la segunda mitad del siglo veinte, extendiéndose desde los Estados Unidos, a una oscilación maniquea entre las arquitecturas que simbolizaban el progreso (la obra desmesurada, todo cemento y hierro, o su repetición descualificada, para retomar los lugares comunes con que se calificó a esta versión fáustica) y las propuestas de intangibilidad de lo natural, simbolizadas no por la arquitectura, sino por la creación institucional de reservas ambientales (el idilio del Edén).

En ambos casos (como ideales extensivos, no como propuestas específicas), lo que se ha perdido es la idea de equilibrio armónico que constituía el moto clásico: o prevalece la lógica de los negocios particulares, o prevalece la idea de naturaleza, que nos sustrae de lo público y "lo humano" para colocarnos ante el espacio indiferente. Y bien mirado, ambas derivan del afán burgués de extender el dominio de sus negocios sobre el mundo y de su representación naturalista: naturalizar el movimiento económico -Smith-, naturalizar las relaciones sociales -las versiones de la sociología positivista.

Subyace a este ideal la voluntad de quebrar límites, de subsumir las lógicas humanas en el idilio nostálgico de una naturaleza pura y buena, como si regresáramos al jardín edénico antes de la caída: pero esta naturaleza es también el espacio de la dura lucha darwiniana que quienes estudian seriamente el tema no pueden obviar. Si el modelo de funcionamiento es el natural, este modelo es cruel. En este regreso a lo "natural" se comprende también el rechazo a la representación que todo el arte supone, identificándola con la simulación y la falsedad.

V. La idea de lo público ilustrado conlleva la necesidad de representación: pero esta representación es conflictiva. Las versiones existenciales, como la de Arendt, que hacen hincapié en la presencia de los actores de este drama, cara a cara, sin mediaciones, no pueden sino llegar a conclusiones pesimistas en un mundo en el que las jerarquías nobles y religiosas que la burguesía destruyó fueron reemplazadas por una más incierta, menos visible, pero más férrea y global basada en el poder financiero. Pocos pueden creer en la utilidad de una silla, la belleza de un rostro, el consuelo del verde, cuando la representación de estos valores ya no descansa en la poética o la retórica -la técnica de comunicación con el otro- sino en la propaganda, que sólo es eficaz si la inversión financiera supera cifras con varios ceros. Aquello que parecía todavía afuera de esta lógica (el Arte, por un lado, la Naturaleza por otro) es hoy objeto de la misma manipulación.

Existen, además, otros problemas que son en parte resultado de la voluntad de integración sin fisuras con que la modernidad quiso conjurar la fragmentación de la vida. Los estudios de la segunda mitad del siglo XX sobre el nazismo no han dejado de comprobar que, lejos de tratarse de una ideología retrógrada, extremaba el ideal *moderno* de revitalización comunitaria. Los avances tecnológicos no se oponían en esta versión al idilio pagano de la naturaleza: sí se le oponía *la política*. No parecía haber fisuras entre los cañones y las montañas donde sólo habitaban las águilas, ya que formaban parte del mismo relato sublime.

Alemania extremó los supuestos integralistas, pero no fue una excepción. El famoso *Sierra Club* norteamericano, considerado como una de las primeras asociaciones civiles ecologistas, se oponía al uso turístico de los lugares virginales de Estados Unidos, a la importación de especies, a su transformación en general. Pero menos se ha difundido que esta defensa de la pureza vegetal estaba en estrecha relación con la pureza racial de los miembros del prestigioso club, en donde no entraba por reglamento ningún hombre negro. Lo que puede entenderse entonces como una nueva comprensión, más respetuosa y modesta, de las formas de estar del hombre en el mundo, cuando se traspasa como lógica única a los asuntos humanos ("la sangre y la tierra") resulta, siempre, nazi.

Ciertamente la historia no operó en estos extremos. Pero para el mundo de la arquitectura es relevante el hecho de que dos modelos básicos se disputen repetidamente la idea de ciudad actual: la concepción orgánica que imagina casitas privadas en medio de "la naturaleza", y la concepción metropolitana que subraya la alta densidad, la anomia, la circulación sin solución, como motivos modernos. La opción de mantener la ciudad histórica sólo parece viable en actitud museística: cuando ella no pone más interrogantes. Y la dificultad de pensar la historia como narración significativa, que no ocluya el futuro con la sombra de los muertos, sino que permita una mayor comprensión de lo posible, no es ajena al ocaso del papel social que el arte (en sentido amplio) poseyó en el largo camino de las más diversas civilizaciones. Porque la historia es también representación, por lo tanto apariencia, y en contra de ella se escribe el arte del siglo XX -especialmente en el segundo cuarto de siglo.

El arte jugó sus últimas cartas en la lucha contra la representación en los años sesenta, cuando todavía la consigna parecía implicar cierto uso revolucionario. Pero, como bien nota Danto, en el momento en que Warhol afirma la indiferenciación entre arte y mercado -lo que reproduce a su modo el viejo sueño de identificación de arte y vida- cualquier resistencia no sólo parece estar de más sino afirmar su conservatismo.

Sin embargo la representación, al contrario de lo que se pensaba a principios del siglo XX, no es sólo inevitable, sino que reflexionando sobre ella nos encontramos en el corazón del problema de lo público y lo privado. Nada aparece desnudo ante nuestros ojos: y al mismo tiempo, como saben los directores de teatro (el actor *representa* y al mismo tiempo es esa persona y no sólo vehículo de su papel), la obra de arte es en sí misma presencia o es una presencia. Pocos misterios más grandes, el ser esto y no lo otro, y pocas cuestiones más inmediatas y cotidianas.

En arquitectura, todos conocen la distancia

que media entre las representaciones de edificios (planos, dibujos, simulaciones computarizadas, maquetas y fotos) y la experiencia del edificio real. Tafuri lo indicaba en *Teorías e Historia*: la obra de arte, digamos la *piazza* Navona, no es una cebolla con capas y núcleo que sólo un grupo selecto puede comprender rectamente; es un hecho urbano al que percibimos a veces como un lugar en donde estacionar el auto o comer un sandwich, otras como marca antigua, otras como esplendorosa belleza; para algunos experiencia de la infancia, para otros tema turístico. Es claro que necesitamos instrumentos de educación para comprenderla: para saber, por ejemplo, que en ese banco podemos sentarnos a comer un sandwich. El objeto se enriquece, diría Hume, con la educación del gusto. Pero en todo caso se trata de zonas de comprensión y fruición de un objeto presente, cuya existencia material no es accesoria en la representación que de él nos hagamos. Viceversa, el objeto presente no existe sin representación. Vamos a la *piazza* Navona porque existe un cúmulo de palabras y reproducciones que han conformado su sentido; y, por lo que sabemos, el mismo artefacto que guarda antiguas huellas fue producido a través de instrumentos de mediación; cuando se enriquece arquitectónicamente tantos siglos más tarde, se transforma en función también de representar además de ser.

La voluntad de escapar de la representación para identificar el arte con el proceso de la vida fue motor de experiencias de particular densidad en los dos últimos siglos. Y en arquitectura, que por su condición de *representar* al tiempo que *transformar* la vida en sus aspectos más latos y cotidianos (todos pueden apagar un televisor o dar vuelta un cuadro: pero todos deben vivir en "la ciudad"), las experiencias vanguardistas fueron modélicas.

Las posiciones progresistas de los cincuenta retomaban las experiencias de la socialdemocracia alemana, cuando aún se poseía la ilusión de unidad entre industria, arte y habitación popular; los años sesenta reproducen como un *déjà vu* los efímeros años de la vanguardia soviética, cuando la identidad del arte con la vida descansaba en la convicción de haber alcanzado ya un mundo nuevo: "las calles son nuestras paletas, los árboles nuestros pinceles", según el famoso poema de Maiacovski. Pero muy distinto resulta el *happening* neoyorquino de los trenes del Proletkult, y no, por cierto, por su "calidad" artística, sino porque reproducir el mundo no es lo mismo que tranformarlo. Lo mismo vale para el ideal socialdemócrata alemán de entreguerras y la versión norteamericana de posguerra: la primera dio como resultado conjuntos complejos como la Herradura de Bruno Taut, en donde serie y calidad, natural y artificial, ornamento y austeridad, juegan en tensión; de la segunda tenemos como resultado el *styling* y la "calidad total", eufemismo de predicadores.

La conclusión de estos diez últimos años es reveladora, como si la lechuza de Minerva ya hubiera desplegado sus alas y así nos permitiera ver el panorama no de la razón triunfante, sino del espíritu manipulador. La arquitectura parece haber sido en estos últimos años la niña mimada, pero en rigor no fue la arquitectura, sino los maestros de su reproducción fotográfica, los que deben llevarse los laureles. El espacio de representación, revulsivo a principios de siglo, se tornó en costumbrismo neoacadémico o representación de la magnificencia del nuevo capitalismo. No le sucedió sólo a la arquitectura. Una vez que las energías rupturistas de vanguardia fueron aceptadas y engullidas, la convención normativa fue sustituida por otra, la "innovación": ésta comprendida no como inauguración de nuevas perspectivas, sino instalada en las leyes del proceso de consumo. Es la nueva convención para promover al arte, no más bello sino "interesante", como irónicamente escribió Susan Sontag (¿acaso podríamos, dice Sontag, calificar una puesta del sol como interesante?).

Pueden nombrarse obras de calidad en este repertorio que sin duda quedarán en el canon: el Guggenheim de Bilbao es el caso más conocido por el gran público. Antes de finalizada, la obra había sido fotografiada para películas de clase B hollywoodense o campañas de indumentaria en Buenos Aires. No todos sus ángulos son fotografiables: algunos impresionan en la misma clave sublime con que se retrataba un milodonte en un museo de ciencias del siglo XIX, pero el acceso principal se pierde en escala ante un perrito de ligustro planeado a escala monumental, idea de un artista contemporáneo, por la que la comuna pagó alrededor de un millón de dólares -no a los jardineros, se aclara, sino al feliz ocurrente. Es el logo del museo.

No es posible no darse cuenta, recorriéndolo, que este museo no está hecho para albergar cuadros, instalaciones, fotografías, zapatos o motos: engulle en su protagonismo todo lo que expone -excepto el perrito, ubicado en la plaza exterior, que pone en evidencia el simulacro dimensional. La obra de Gehry parecía la irrupción de la vida en la vieja y decaída Bilbao, y en más de un sentido lo fue: llegaron capitales, turistas y cineastas (la industria ya era una narración del pasado). Pero, ¿acaso la vida no es hoy pura simulación mediática? Identificarse con esto, ¿no es progresista? ¿No rompe con la última convención metafísica de la presencia? Y la contracara necesaria de la inmersión en el mercado ¿no es, como siempre, el "Genio"?.

Lo mismo se escribe otra vez, a principios del segundo milenio. En todas las opciones que hemos desplegado jamás se nota "el salto del caballo" de ajedrez, sino el haber llegado a tablas moviendo aquí y allá algún peón. Hablamos entonces de cambio, no de ruptura: la representación, que encarnaba en la utopía dieciochesca la opinión pública "por fuera de los intereses sectoriales", el libre juego de la razón, el desafío del gusto, la confianza en la educación, pasó de publicidad a propaganda bajo el controvertido tópico del arte inmerso en la vida; la misma utopía repetida no es más que expediente para simular otra cosa que la que es. No representa lo que intenta representar.

Lo que sólo cambia se instala en el mismo proceso: no hay brusquedades en él, ni alteraciones del sistema. Si: el Guggenheim es la vida; la vida es también y sobre todo el Banco Mundial y Afganistán y las torres gemelas; no necesito decir qué es "la vida", hoy, en Argentina, cuando ya son pocas las ilusiones posibles.

Especulaciones sobre la naturaleza lúdica del espacio público

Roberto Kawano

El Maestro en el arte de la vida no distingue mucho entre su trabajo y su juego [...]. Simplemente, percibe su visión de la excelencia en todo lo que hace, dejando que otros decidan si él está jugando o trabajando. A sus propios ojos, siempre está haciendo las dos cosas.

Texto budista Zen

1. Las reglas y los límites

En pocas situaciones se muestra con tanta claridad la naturaleza de la relación entre el *espacio* y las *reglas* como en un partido de fútbol improvisado en un potrero. No existen ni las líneas de cal ni los banderines, los arcos -sin travesaños- se arman con prendas o bolsos amontonados y, sin embargo, todos los participantes intuyen los límites que imprimen un orden a la neutralidad del *espacio* transformándolo en un lugar. No es muy distinto lo que ocurre con el terceto arbitral: su ausencia no impone el caos, sino que el principio de autoridad está implícito a partir del conocimiento y la aceptación, por parte de los involucrados, de un conjunto de normas establecidas previamente al comienzo de la competencia. A diferencia, en un estadio profesional, las demarcaciones, los arcos y los banderines, el árbitro y los jueces de línea, explicitan tanto el campo de juego como lo que es válido y lo que no lo es.

Dicho en otros términos, en el potrero son los modos los que dan forma a la materia, en el estadio al revés; pero en los dos casos la relación necesaria entre ambos elementos permanece invariable.

Otros ejemplos, quizás menos explícitos, pueden encontrarse en cualquier pelea o espectáculo callejeros, en cualquier baile dentro de un galpón vacío. La cualidad y las condiciones son siempre las mismas: éstas, un a *priori* conceptual sobre un comportamiento previsible y un orden espacial que es su consecuencia o tal vez su causa, ambos asumidos como válidos e incuestionables; aquélla, el *carácter lúdico*.

Para Caillois el juego implica, ante todo, *libertad e invención*. Pero esta correspondencia ontológica al tipo epicúreo sólo se sostiene siempre y cuando los grados de dicha libertad se mantengan dentro de la rigurosidad marcada por parámetros determinados. "Todo juego es un sistema de reglas. Éstas definen lo que es o no es *juego*, es decir lo permitido y lo prohibido. A la vez, esas convenciones son arbitrarias, imperativas e inapelables"[1] . Las reglas suponen *límites*, que constituyen otra de las cualidades del juego que no sólo está asociada con el reglamento, sino que también se encuentra indisolublemente ligada a una noción espacial: *el lugar*. El juego se interrumpe si se traspasan las barreras, concretas o virtuales, que determinan la parcelación previa de un fragmento del espacio que, de este modo, estaría cobrando un sentido.

2. La fundación de la ciudad como inicio del juego

"Dentro del campo de juego existe un orden propio y absoluto. He aquí otro rasgo positivo del juego: crea orden, es orden.

Lleva al mundo imperfecto y a la vida confusa una perfección provisional y limitada [...]. Esta conexión íntima con el aspecto del orden es, acaso, el motivo de por qué el juego [...] parece radicar en gran parte dentro del campo estético [...]. El factor estético es, acaso, idéntico al impulso de crear una forma ordenada que anima al juego en todas sus figuras"[2].

Ante todo, esta observación de Huizinga autorizaría a indagar acerca de las relaciones entre el juego y la arquitectura -e inevitablemente entre el juego y el espacio urbano- como una disciplina que, por adhesión o rechazo, no puede dejar de referirse a una determinada idea de *orden* y de *belleza*. Pero además contradice el punto de vista al que se suele adscribir cuando se afirma que "la arquitectura es algo lúdico": una declaración de principios que usualmente es traída a colación al hacerse referencia, bien a una supuesta irrelevancia de la arquitectura en el plano social, bien a una necesidad "vital" de liberar al diseño del espacio de toda regla preconcebida o ajena al puro deseo de autosatisfacción del proyectista. De más está decir que dicha concepción mezcla falazmente la función lúdica con la puerilidad, o reduce la esencia de lo



lúdico a un mero juego "masturbatorio". Por otro lado, si, tal cual lo afirma el historiador holandés, el juego es a la vez fuente y cualidad de la cultura humana[3], cabe justamente conjeturar sobre cómo se manifiestan los hechos urbanos cual expresiones de una civilización que hunde sus raíces en lo lúdico.

Remitiéndose al caso romano como paradigma de una idea *antigua* acerca de lo urbano[4], podría decirse que las mismas ceremonias fundacionales de la ciudad son las que están revelando la naturaleza lúdica que subyace bajo la forma primigenia del espacio público como *lugar*. En efecto, por sus formas, el rito y el lugar sagrado se inscriben perfectamente dentro de las lógicas estructurales del juego y del campo de juego: la delimitación temporal y espacial, y la sujeción a una serie de reglas[5]. Estos modos comunes entre lo ritual y lo lúdico son fundamentales en lo que atañe al espacio público como manifestación concreta de la identidad esencial de la ciudad: la configuración de un *cosmos*, es decir, la instauración de un *orden* que imponga al tiempo y al espacio un sentido basado en un complejo de creencias compartidas. Este orden encuentra su materialización en el espacio público como punto de partida en torno al cual se irá organizando el "tablero" sobre el que discurrirá el juego urbano. Y precisamente como en un juego, la *contemplatio* (la demarcación y construcción del templo, el trazado del *cardo* y el *decumanus* en cuya intersección yacía el *forum*, la fijación de los límites de la ciudad "saltar" los cuales constituía un *tabú*) se realizaba de acuerdo a estrictos parámetros ineludibles. "Con/templar era, pues, trazar los límites y las demarcaciones a través de las cuales el mundo, el *cosmos*, adquiría sentido y significación, o coherencia simbólica, al promover un enlace entre todas las dimensiones del universo, el cielo, la tierra y el subsuelo, y al establecer así el ámbito que el habitante del mundo podía de este modo apretarse a *habitar* [adquiriendo] así su propia asignación de identidad; él mismo era el que dotaba de sentido mediante ese complejo ritual a ese mundo (y a sí mismo) en el seno de su fundación ciudadana..."[6]

Pero existe otro elemento que es fundamento tanto del rito como del juego, y que en consecuencia deviene una de las bases sobre las cuales se asienta el significado del espacio público. Se trata de algo comparable a lo que en las artes narrativas se denomina *suspensión de la credulidad*, y se apoya en el hecho de que todos los ritos fundacionales y sus respectivos lugares sólo son explicables si se los interpreta, simultáneamente, de acuerdo a distintos niveles de significación.

Por ejemplo, es sabido que la organización de la ciudad según la ortogonalidad inaugurada por la encrucijada de dos ejes perpendiculares obedece a razones de índole práctica -simplicidad, velocidad, claridad- directamente relacionadas con las posibilidades de los instrumentos disponibles; pero, como sostiene Trías, el *cardo* y el *decumanus*, cuyo cruce conformaba "la célula germinal de la futura ciudad", eran además el medio para proyectar sobre la *ciudad terrestre* la *ciudad celeste*, de modo tal que la fundación urbana no era otra cosa que una segunda fundación del *cosmos*[7]. Como actos inseparables del rito fundacional, la demarcación de los límites y la inspección de las entrañas de animales sacrificados, son también plausibles de múltiples lecturas[8].

En este contexto, la aceptación de tales fines trascendentes no suponía bajo ningún concepto el desconocimiento de sus otros objetivos prosaicos. No se trataba de un "engaño" infligido por una *élite* dominante, sino más bien de la apropiación de determinadas premisas *como si* fuesen reales, de la misma manera en que un niño asume con absoluta seriedad su rol de *cowboy* sin por ello dejar de saber que se trata de un juego. Lo que ocurre, según Caillois, es que el placer del simulacro traspasa su rol específico como uno de los resortes principales del juego, para impregnar infaliblemente todos los aspectos de la vida de una sociedad[9]. Es decir, ese "como si..." que define la esencia de lo lúdico es básico para que el espacio público trascienda su dimensión funcional y pueda alcanzar el *status* de lugar catalizador de la identidad única y colectiva de los habitantes de la ciudad. La plaza, las calles, los límites, las arquitecturas, son algo más que vacío, ejes, bordes, edificios. O es *como* si lo fuesen.

3. El fin del juego: la idea moderna de espacio público

Acertadamente, Huizinga señala la contemporaneidad como una época en la que la máxima expresión de lo lúdico se expresa en cuestiones mercantiles[10]. Acaso el lento declinar de los fundamentos lúdicos sea un proceso característico que acompaña a toda sociedad en su derrotero inevitable desde su estadio de *cultura* hacia el de *civilización*. Si es evidente que una consideración de los espacios públicos como un conjunto complejo de ideas y prácticas sacras y profanas -casi una unidad *gestáltica*- es condición *sine qua non* para reconocer su base lúdica, nada cuesta suponer, entonces, que la paulatina fragmentación del conocimiento que se inicia con Galileo y Descartes debió haber tenido algún tipo de repercusión en este sentido. Sin embargo, en el diseño del espacio (quizás debido, en parte a esa inercia que es intrínseca al dominio de la estética, en parte a la pervivencia de un contexto técnico, económico y social desfasado con respecto al mundo de las ideas) los nuevos paradigmas comienzan a manifestarse en el siglo XIX de un modo incipiente, y recién alcanzan a liberarse del "lastre trascendental" en algunos de los objetivos inherentes al *corpus* teórico y práctico desarrollado por aquellos hombres que conformaron la *mainstream* del Movimiento Moderno[11].

Efectivamente, partiendo de lo planteado hasta aquí, es posible al menos vislumbrar en las pautas "oficiales" que rigen el diseño de la arquitectura moderna, una negación del carácter lúdico del espacio público, comenzando por lo que es el punto de partida de su ideal urbanístico, la habitación.

Mientras el núcleo en torno al cual se va conformando la ciudad tradicional es el espacio público en su estadio inicial, los arquitectos modernos adoptan la célula habitacional como "célula germinal" de todo el organismo urbano. Resulta sugestivo que Le Corbusier, durante la Segunda Guerra Mundial, realizando un balance sobre su producción urbanística,





haya titulado uno de sus textos ***La maison des hommes***. Escribe Xavier Monteys: "para Le Corbusier todo es un continuo que comienza con las funciones desarrolladas en la cocina, sigue en la mesa, como lugar de reunión familiar -el hogar-, se prolonga en el bloque residencial y acaba en la ciudad"[12].

Este repliegue del carácter fundacional de lo lúdico que se expresa en los espacios públicos, queda explicitado en los párrafos 88 y 89 de ***La Charte d'Athènes***: "El núcleo inicial del urbanismo es una célula de habitación [a partir de la cual] se establecerán en el espacio urbano las relaciones entre la habitación, los lugares de trabajo y las instalaciones destinadas a las horas libres"[13]. Es decir, la provisión de los emplazamientos y el diseño de los lugares destinados a "recrearse, cultivar el cuerpo y el espíritu"[14], pasa a ser recién la tercera de las funciones de un urbanista que debe fundamentar sus propuestas partiendo de los parámetros que rigen la vida doméstica privada. Irónicamente -o no tanto- podría decirse que el rol trascendente del augur que, cual árbitro definía y vigilaba el cumplimiento de las reglas del juego urbano, es ahora suplantado por la vulgaridad de lo cotidiano que se encarna en la figura de un ama de casa moderna equiparada ahora, según Monteys, a una suerte de "soberana feudal"[15].

Cierto es que las pautas que condicionan el proyecto de la unidad habitacional no surgen del hombre individual, sino más bien de una suerte de arquetipo platónico del hombre, lo que hace que la base "conceptual" de la ciudad moderna repose sobre patrones compartidos -al menos en la teoría- por toda la sociedad. Sin embargo, esta base común bien puede legitimarse desde la consideración de las personas como individuos aislados -es decir, no necesita el consenso social-, mientras que las pautas que rigen los estrictos parámetros fundacionales de la ciudad tradicional sólo son legítimos en tanto sean válidos a un nivel suprapersonal, o sea, colectivo e indivisible. He aquí la *contradicción* -por no utilizar el término *paradoja*, tan maltratado por la moda o tan de moda por el maltrato- de un urbanismo moderno que se propone a sí mismo como "la expresión de una nueva disposición de ánimo, no de carácter subjetivo-individual sino objetivo-colectivo"[16], pero que "situará en lugar privilegiado al individuo-tipo y no a la comunidad tipo, es decir, el hombre idéntico en todas las latitudes y en el seno de todas las culturas"[17]-o sea, al hombre escindido, como sólo la ciencia puede hacerlo. Así, el carácter lúdico de conjunto en la ciudad funcional queda erosionado por unas reglas que, al basarse en las posibilidades de los participantes del juego, hacen abstracción de la totalidad, obliterando una de las condiciones fundamentales para que el juego perviva como tal: que las reglas estén por encima de los jugadores.

En parte como consecuencia del protagonismo que asume la unidad habitacional, se da otra manifestación de esta aversión al juego. Me estoy refiriendo a la concepción del espacio como *continuum ad infinitum*. Es evidente que la monumentalización de la vivienda eleva el rango de la misma desde su función de tejido a la de *elemento primario*, subvirtiendo su relación con los espacios abiertos, que abandonan el rol que la ciudad tradicional les tenía reservado como *figura* para pasar a desempeñarse como mero *fondo*. En este sentido, el concepto de espacio *público* debería restringirse estrictamente a la ciudad moderna, mientras que en el caso de su antecesora sería más apropiado hablar de *lugar público* en tanto las *formas* de la calle y de la plaza le confieren legibilidad estructural.

Este salto cualitativo que experimenta el espacio público supone, en primer término, la pérdida de su aptitud para explicitar o implicar la existencia de determinada reglas y, en segundo término, la eliminación de los límites: los vacíos de la ciudad ya no constituyen una *forma quemando* todos los puentes que los unían, en su esencia, con el tablero o campo de juego.

Desde el punto de vista de los significados, el *lugar público* ahora metamorfoseado en *espacio público*, es fiel reflejo de la racionalidad apriorística del espacio *cartesiano*; y qué más alejado del espíritu lúdico que la objetividad matemática y taxonómica de la ciencia moderna, atada a un ideal irrenunciable de rigurosidad y verdad[18].

Considerado dentro de esta perspectiva, la concepción espacial pierde su complejidad *hermética* tradicional y, en cierto modo, se simplifica drásticamente. El espacio pasa a ser espacio *per se*. La misma pretensión de imponer el urbanismo como disciplina científica lo impone. Pero esta voluntad de objetividad no se ciñe exclusivamente a la concepción de lo espacial urbano, sino que además deja su impronta en las pautas que deben condicionar el diseño de la ciudad en todos sus aspectos. Escribe Hilberseimer: "Se ha aceptado, finalmente, que la arquitectura sólo puede apoyarse en sí misma y en sus elementos propios y originales, y que sólo se puede formar a partir de sí misma. [...] El arquitecto tiene que olvidar toda la inútil carga de formas producto de su literaria enseñanza. [...] Tiene que desarrollar orgánicamente la solución de las nuevas tareas a partir de la finalidad, construcción, material; a través de la forma tiene que recordar los elementos arquitectónicos básicos: cuerpos, superficies, color, ventanas, puertas, balcones, terrazas, chimeneas. Con estos elementos llegará a una arquitectura formada de sí misma. [...] Sólo la ordenación de lo realmente funcional llevará hasta una arquitectura pura"[19].

Según Norberg-Schulz todo esto no es otra cosa que la supervivencia del racionalismo posmedieval que, ingenuamente, supone que se puede encontrar la solución a los problemas mediante el simple expediente de "captar la realidad como 'realmente es'"[20].

No es este artículo el ámbito para polemizar acerca del éxito o del fracaso del Movimiento Moderno en "resolver los problemas", pero sí lo es para señalar cómo el proyecto de despojar la forma de la arquitectura, del espacio público -y, en definitiva, de la ciudad- de su multidimensionalidad, conlleva consigo otro proyecto: el de acabar con el aspecto lúdico de la ciudad pre-moderna, comenzando por vencer esa *suspensión de la credulidad* que es indispensable para que el espacio público sea *como si* fuese algo más de lo que objetivamente es.

De alguna manera, la concepción estética

propia de la ciudad tradicional no implicaba únicamente su consideración como una obra de arte, sino la posibilidad de que ésta trascendiese su realidad fáctica de acuerdo a un "reglamento" preestablecido. Un claro ejemplo que refleja esta situación puede encontrarse en el espacio público barroco que, mediante un artilugio, supera su realidad *simulando* su infinitud. Por el contrario, el espacio público moderno *es* infinito. Como en los juegos, nada lógico impide que un futbolista tome la pelota con las manos, tampoco que un boxeador voltee a su oponente mediante una zancadilla, o que un cazador mate a su presa arrojándole una granada; sin embargo, aceptando la imposición de ciertos límites, los participantes trascienden la propia naturaleza de sus posibilidades concretas, y juegan. Como correlato, el *lugar* lúdico, al revés de lo que ocurre con el *espacio* funcional, se conforma partiendo de reglas, no de objetivos. ***Form follows function***, ergo, ***game over***.

4. Coda

La empresa que hemos acometido es tan vasta que abarca -ahora lo sé- el mundo entero...

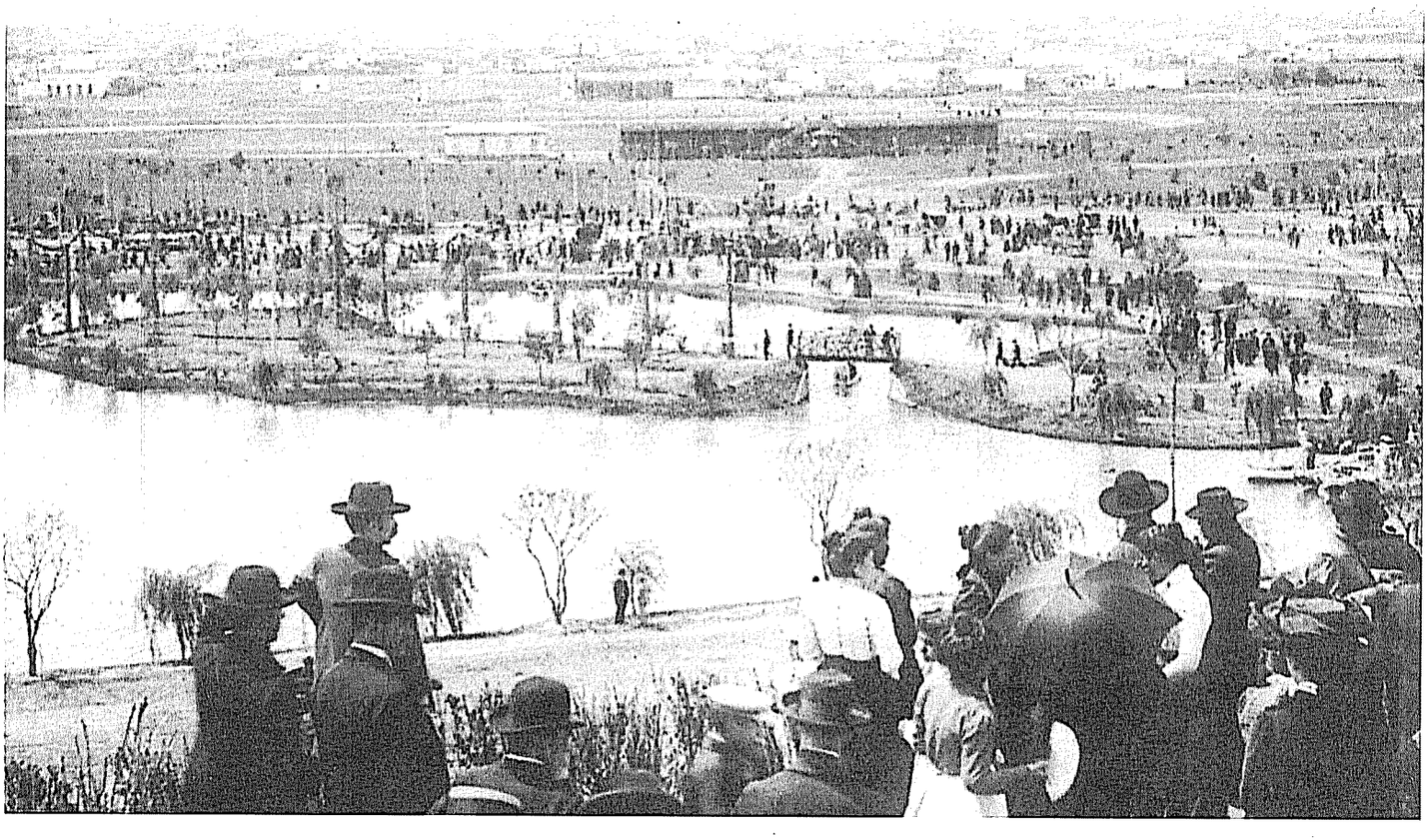
Borges, Jorge Luis, *"El Congreso"*

Uno de los axiomas sobre los que se asienta el trabajo interpretativo es el de que los textos, las imágenes, los espacios, son formas susceptibles de múltiples lecturas, las cuales deben ser aprobadas por los datos que, en conjunto, definen el objeto de estudio. Considerando que se está trabajado no con los resultados parciales, sino con las intenciones -declaradas o apenas sugeridas- de los arquitectos modernos en lo que se refiere a la naturaleza del espacio público, es posible especular sobre una interpretación diversa de la hasta aquí planteada.

Todo juego supone la existencia de un grupo cuyos miembros deciden someter sus decisiones personales a un código, los preceptos del cuál sólo pueden ser burlados haciendo trampas, pero jamás permitiendo que otras normas ajenas alteren la lógica interna que encauza el normal discurrir de las acciones. Para Caillois, las "reglas tienen algo de arbitrario y, de encontrarlas extrañas o molestas, cualquiera está autorizado para rechazarlas [...]. Al hacerlo, ya no juega al juego sino que contribuye a destruirlo pues [...] esas reglas sólo existen por el respeto que se les tiene. Sin embargo, negarlas es al mismo tiempo esbozar las normas futuras de una nueva excelencia, de otro juego cuyo código aún vago será a su vez tiránico, domesticará la audacia y prohibirá nuevamente la fantasía sacrílega. Toda ruptura que quiebre una prohibición acreditada esbozará ya otro sistema, no menos estricto y no menos gratuito"[21].

Acaso las vanguardias heroicas del siglo XX, con su indefinida colección de manifiestos iconoclastas, pero al mismo tiempo deseosas de instaurar nuevas pautas, constituyeran, sin llegar a saberlo del todo, una verdadera cofradía que encontró en Le Corbusier su genio incendiario, en Mies su reformista pragmático, en Itten su místico incomprendido, en Gropius su lúcido organizador. Sobre esta cuestión, Huizinga es concluyente: "el proscripto, el revolucionario, el miembro de sociedad secreta, el hereje, suelen ser extraordinariamente activos para la formación de grupos y lo hacen, casi siempre, con un alto grado de elemento lúdico"[22]. En su afán por iniciar un juego distinto a aquél cuyo reglamento escatológico se hallaba desfasado con respecto a los paradigmas dominantes, este *"club"* de conspiradores urdió un plan descabellado: reducir las reglas a aquellos principios que, por su carácter objetivo e impersonal, debiesen ser aceptados inevitablemente por el desencanto racional de una civilización postrera, y eliminar las líneas demarcatorias que definían los límites del campo del antiguo juego. No se trataba ya de defender la posición excepcional y misteriosa de una esfera en la cual no tenían cabida los usos de lo cotidiano, sino de hacer coincidir, en un tablero que ahora se extendía por toda la superficie del mundo, el juego con la vida.

Finalmente, el agotamiento del sentido lúdico del espacio público urbano carece de relevancia porque, ahora, nada ni nadie puede permanecer ajeno al desarrollo del juego.



1 CAILLOIS, Roger, ***Los juegos y los hombres. La máscara y el vértigo***, 1° ed. en lengua francesa, 1967; 1° ed. en lengua castellana, Fondo de Cultura Económica, S.A. de C.V., Colección Popular, México, 1986, p. 11.

2 HUIZINGA, Johan, ***Homo ludens***, 1° ed. en lengua holandesa, 1938; 1° ed. en lengua castellana, 1968; 1° ed., Alianza Editorial, S.A., "Área de conocimiento: Humanidades", Madrid, 2000, p. 24.

3 HUIZINGA, Johan, op. cit., pp. 7-8.

4 La reducción de la Antigüedad a una única experiencia quizás pudiese ocultar un serio error metodológico; sin embargo, tal cual lo afirma Rykwert, es probable que los procedimientos etruscos y romanos para la fundación de una ciudad hayan sido compartidos por todo el mundo antiguo. Véase: RYKWERT, Joseph, ***La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo***, 1° ed. en lengua inglesa, 1976; ed. en lengua castellana, Hermann Blume, Biblioteca Básica de Arquitectura, 1985, Madrid, p. 248.

5 HUIZINGA, Johan, op. cit., p. 23.

6 TRÍAS, Eugenio, ***"El templo"***, en: AZARA, Pedro; MAR, Ricardo; RIU, Eduard; SUBÍAS, Eva (eds.), ***La fundación de la ciudad. Mitos y ritos en el mundo antiguo***, Edicions UPC, reimpresión 1° ed., 2000, Barcelona, p. 17.

7 TRÍAS, Eugenio, op. cit., p. 16.

8 desacralizadas de estas actividades, véase: SICA, Paolo, ***La imagen de la ciudad. De Esparta a Las Vegas***, 1° ed. en lengua italiana, 1970; ed. en lengua castellana, Colección Arquitectura/Perspectivas, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1977, pp. 51-52.

9 CAILLOIS, Roger, op. cit., p. 143.

10 HUIZINGA, Johan, op. cit., pp. 252-253.

11 Sobre esta cuestión, véase: NORBERG-SCHULZ, Christian, ***"La significación en arquitectura"***, 1969, en: SUST, Xavier (recopilador), ***La significación del entorno***, Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1972, Barcelona, p. 12.

12 MONTEYS, Xavier, ***La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier***, 1° ed., 1996, Ediciones del Serbal, Demarcación de Barcelona del Colegio de Arquitectos de Cataluña, Colección Arquitectura/teoría-4, Barcelona, p. 16 (no es casual que el nombre del primer capítulo de este libro sea ***"¿Domismo o urbanismo?"***).

13 CIAM, ***"1933. CIAM: Carta de Atenas-puntos doctrinales"***, en: CONRADS, Ulrich (recopilador), ***Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX***, 1° ed. en lengua alemana, 1964; 1° ed. en lengua castellana, Editorial Lumen, palabra en el tiempo, serie de arquitectura y urbanismo dirigida por Xavier Sust, 1973, p. 221.

14 CIAM, op. cit., p. 222.

15 MONTEYS, Xavier, op. cit., p. 11.

16 HILBERSEIMER, Ludwig, ***La arquitectura de la gran ciudad***, 1° ed. en lengua alemana, 1927; ed. en lengua castellana, 1979, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, p. 98.

17 DE LAS RIVAS SANZ, Juan Luis, ***El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana***, 1° ed., 1992, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones,Serie: Arquitectura y Urbanismo,n°18,Salamanca,p. 60.

18 HUIZINGA, Johan, op. cit., p. 259.

19 HILBERSEIMER, Ludwig, op. cit., pp. 99-100.

20 NORBERG-SCHULZ, Christian, op. cit., pp.12-14.

21 CAILLOIS, Roger, op. cit., pp. 15-16.

22 HUIZINGA, Johan, op. cit., p. 26.

Arquitectura institucional o espacio público: El Centro Municipal de Distrito Sur Rosario

Manuel Fernández de Luco

"El grueso de la actividad comercial, empresarial, administrativa, cultural y social de Rosario, se había desarrollado históricamente en una superficie que no abarcaba más de 5, de sus 180km2 de superficie.

"Por otra parte, esta tendencia concentradora producía efectos desvastadores en el área central, la cual recibía en los horarios pico de actividad comercial y laboral el ingreso masivo de las unidades del transporte urbano de pasajeros, de taxis y vehículos particulares, que agudizaban aceleradamente el deterioro de las condiciones ambientales del Microcentro de Rosario.

"Como fruto de esta dinámica, la infraestructura edilicia y de servicios del área central estaba siendo desbordada, pero al mismo tiempo, el resto de las zonas de la ciudad padecían las consecuencias de su lejanía de los ámbitos de decisión, situación que se manifestaba en el desconocimiento de problemáticas del lugar por parte de dependencias y funcionarios públicos, o en las inadecuadas respuestas que se brindan a las mismas." [1]

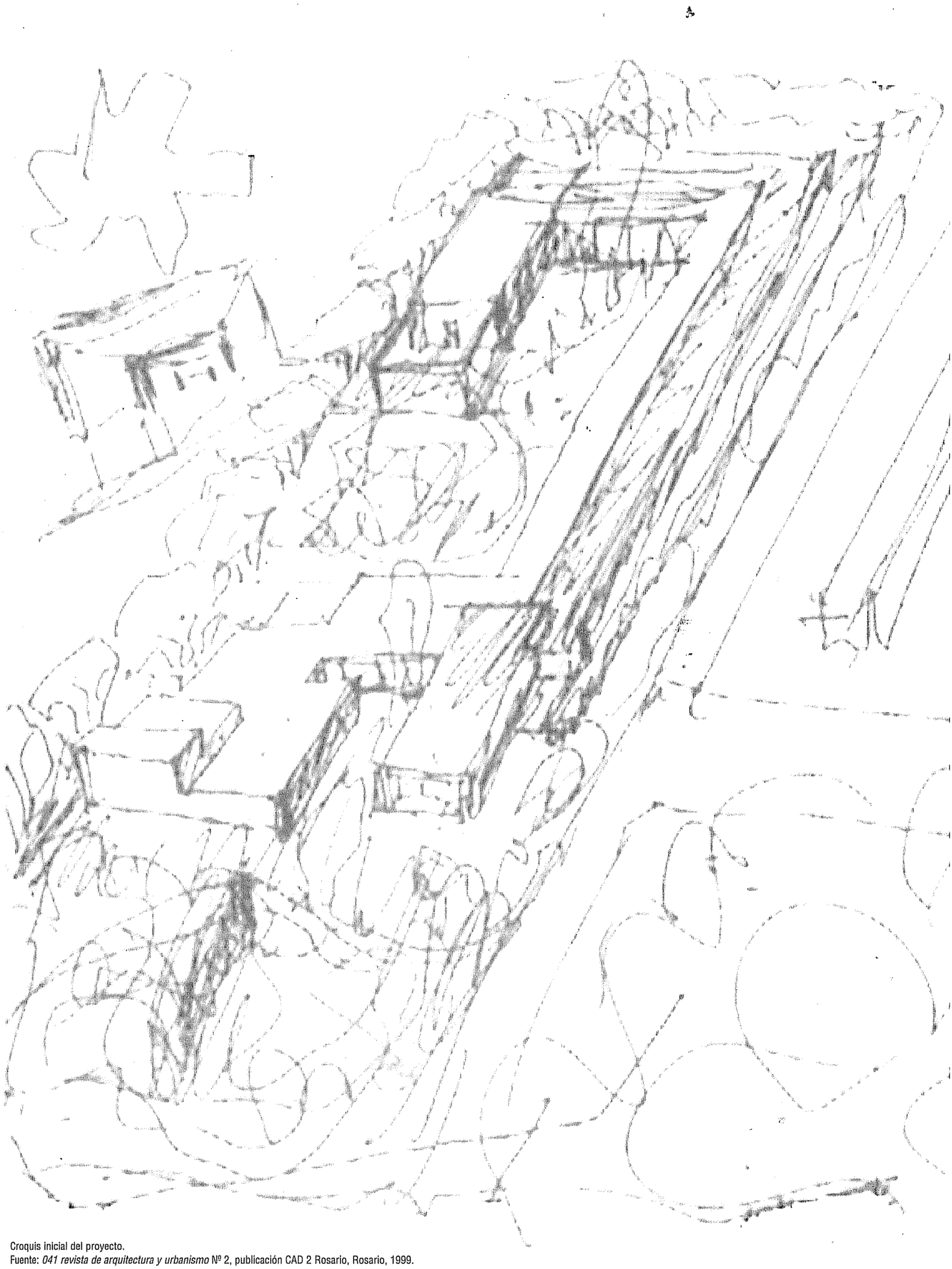
Estas afirmaciones no son hoy convincentes (o al menos no lo suficiente) como una completa y objetiva interpretación del conjunto de demandas y reivindicaciones que provienen a un mismo tiempo desde los vastos territorios de la *periferia* que no alcanzan mínimamente a sustentarse en una digna disponibilidad de infraestructuras urbanas (accesibilidad, transporte, saneamiento, servicios educacionales y sanitarios, seguridad), y desde la desesperanza de un *centro ciudad* que añora paradójicamente el masivo programa funcional y significante de su otrora utilización colectiva[2]. Demandas que por otra parte revelan el cuadro de situación -e insatisfacción- del actual estado de lo urbano y que obligan a su reconocimiento en la voluntad de un accionar transformador, anulando cualquier otro intento de interpretación analítica o propositiva basado en aproximaciones fragmentarias, sectoriales o de polarización modélica.

Es entonces necesario y oportuno, ante esta cruda y compleja evidencia cotidiana, revisar los modelos apriorísticos (y a la vez un tanto ingenuos) que están en la base de aquél diagnóstico y en sus consecuentes opciones operativas, a fin de superar, tanto en la gestión como en el proyecto, las concepciones que asignan a las condiciones concretas de lo urbano una suerte de *casualismo* falto de voluntades culturales y políticas (y a la vez privado de accionar técnico), y que conciben por tanto su transformabilidad a partir de un nuevo y *voluntarista* estado de conciencia.

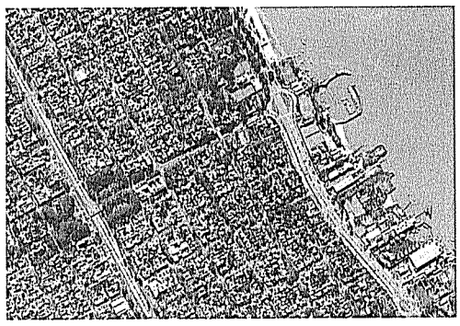
Buena parte del debate urbanístico reciente alienta reiteradamente (como ilustra el caso de la referencia) la interpretación reductiva de la ciudad -de su forma y de su funcionamiento- según un esquema "contrapuesto" de centro denso y pleno y de *periferias* carenciadas y anónimas, lo que consiente deducir demasiado apresuradamente la estrategia de intervención transformadora a partir de la "lógica matemática" de *restar* a un término para sumar al *otro* en pos del equilibrio.

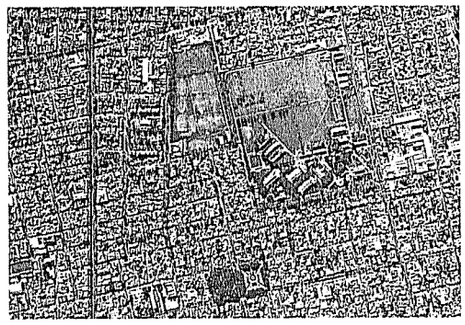
Tal es el caso de la política de creación de los nuevos Distritos de la Administración Municipal de la Ciudad de Rosario, la que se ha promovido a partir del seductor enunciado programático de "(...)generar un gobierno más cercano y participativo(...)"[3] , y que en los hechos ha concentrado *emblemáticamente* su principal representación urbanística en la construcción de los seis nuevos **Centros Municipales de Distrito**, los **CMD**. Estas intervenciones, mayoritariamente caracterizadas como enclaves edilicios relativamente baricéntricos en el territorio de cada Distrito[4] y más o menos variados en su manifestación arquitectónica o referenciados en su autoría proyectual, resultan en la mayoría de los casos la reiterada manifestación del pensamiento fundado en la confianza en el proyecto de arquitectura para llevar a cabo aquella matemática y obtener por seguro resultado una centralidad "ex novo".

Dejando al margen otras consideraciones y valoraciones que el programa de descentralización municipal desarrollado en Rosario a partir de 1996 pueda merecer y que no son en esta oportunidad objeto de análisis, interesa detenerse en la cultura y en las técnicas de intervención proyectual de este programa de des-



Croquis inicial del proyecto.
Fuente: *041 revista de arquitectura y urbanismo* Nº 2, publicación CAD 2 Rosario, Rosario, 1999.





La forma preexistente del espacio colectivo del CMD Norte y Sur. Fuente: Secretaría de Planeamiento Urbano - Municipalidad de Rosario. Fotografías aéreas 2001.

centralización municipal que "(...)está apostando a la construcción de la ciudadanía con una red institucional que le permita a un sector de la ciudad regenerarse y crecer(...)"[5]. Para detenerse, en particular, en la evaluación de las efectividades del proyecto urbano y arquitectónico de los nuevos CMD en la trascendente transformación del "espacio público" de la ciudad según las voluntades que promueven el enunciado de tamaño desafío programático.

Ahora bien, ¿cuáles son las cuestiones a hacer objeto de reflexión y cuál es la medida del proyecto capaz de producir reales avances en la transformación urbana?.

El "espacio colectivo" de la ciudad, real espacio "de lo público", según la definición de M.Cerasi "(...) puede ser definido como el sistema unitario de espacios y edificios englobados en el territorio urbanizado que tienen una incidencia sobre la vida colectiva y que registran el uso común de amplios estratos de la población constituyendo las sedes y los lugares de su existencia colectiva (...)", aclarando que este concepto "(...)es por cierto pura convención en la medida en que el espacio colectivo no existe como hecho físico unitario y reconocible(...)" sino que "(...)cubre más que elementos físicos fácilmente identificables, una serie de atributos de uso(...)"[6].

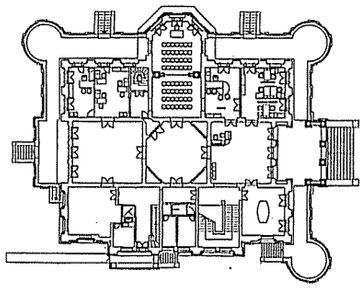
Este manifiesto acento puesto en la condición de la utilidad colectiva -del uso- permite ante todo comprender que la definición de la categoría de espacio público, o mejor aún de espacio de lo público, "(...)deriva del específico modo cultural, histórico, geográfico, funcional y espacial de ser vivido el espacio urbano en un determinado período en una ciudad particular, y de atribuidos los significados y jerarquías de uso o de cultura a las partes de la ciudad (...)"[7].

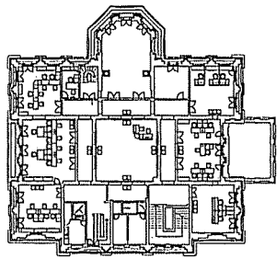
En la construcción y transformación del espacio "de lo público" intervienen entonces no sólo las componentes edilicias y los lugares temático-institucionales convencionales de lo público[8], sino también los valores emergentes de los hábitos sociales recurrentes en el uso de la ciudad según como son éstos asumidos por los distintos agentes sociales (junto a sus reivindicaciones y aspiraciones de progreso), de los lazos relativos de vecindad y de identificación grupal, de la estructura socio-demográfica, del valor social del trabajo y del ocio, de la capacidad y modalidad social de los consumos. Los que según esta condición de componentes y variables del espacio colectivo se confrontarán inevitablemente con cualquier plan "oficial" para su transformación (aspectos sobre los que desde el Estado ha decidido actuar y a los que dirige su intervención) permitiendo revelar en esta confrontación la efectividad de sus fines y medios.

Estos conceptos ayudan a la necesaria precisión del objeto del proyecto de arquitectura: la *forma* del espacio "de lo público", a la que se le reconoce y asigna la *funcionalidad* de resumir en cada momento (brindándole existencia y representación concreta) el denso sistema de actividades y de significados comunes que se acumulan y articulan en el proceso histórico de la construcción y transformación de las formas urbanas. Ella constituye el entramado referencial más estable -la estructura- de las funcionalidades y valoraciones compartidas con los que una comunidad urbana consagra los territorios y las componentes de una ciudad, definiendo en sus caracteres de forma construida (homogeneidad, contrastes, discontinuidades e interrupciones) los atributos manifiestos de la centralidad (territorios de la concentración de valores y oportunidades) y de la marginalidad (territorios de las carencias y de las actuaciones socio-espaciales prescindentes en la constitución de tramos significantes del "espacio de lo público").

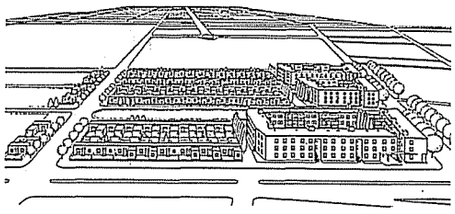
Es evidente entonces que los proyectos de transformación de la forma del espacio colectivo o de parte de ella, (incluso en aquéllos con vocaciones programáticas extremas de *nuevas* centralidades), finalmente (o en principio) legitimarán la efectividad de las formas propuestas en el interior de esta condición densa y compleja -pero siempre íntegra- del espacio colectivo, en tanto que *espacio concreto y en uso*. Y la "medida" de su utilidad la asignará la resolución de las ambiciones programáticas del proyecto respecto a sus articulaciones en el interior del sistema del "espacio de lo público".

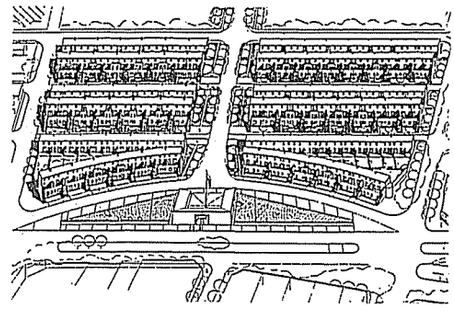
Y de esto no escapa el caso de los nuevos CMD.





Plantas baja y alta de la "villa" adaptada a su nuevo uso civil. Fuente: *Villa Hortensia - 1997 su recuperación*, publicación Municipalidad de Rosario, Rosario, 1997





Primero y segundo premio del Concurso Nacional de Anteproyectos 200 Viviendas FO.NA.VI. en Rosario (FASA 1988), localizadas en el área hoy parcialmente ocupada por el CMD Sur.
Fuente: *La Gaceta de los Arquitectos*, publicación Centro de Arquitectos de Rosario, Rosario,1990.

Las propias limitaciones de la reflexión urbana y de las técnicas que presenta el proyecto en marcha de construcción de los nuevos CMD quedan expresadas en el manifiesto de su presentación oficial: "(...)la infraestructura edilicia, informática y de comunicaciones, para el desarrollo de actividades administrativas y comunitarias, otorgada a estos organismos es significativa, lo que los convierte en una referencia simbólica de la zona y en lugar de encuentro de vecinos e instituciones del Distrito(...)"[9]. La dudosa vigencia de estos enunciados simplificadores se refleja en la *advertencia* que formula el mismo M.Cerasi refiriéndose a la relativa capacidad de las meras voluntades políticas o culturales para aplicar con completa libertad y autonomía sus propios modelos ideales, sean éstos sociales, ambientales, lingüísticos, o conductistas, ya que éstos "(...)serán pesadamente condicionados por los modelos sociales y económicos presentes y preexistentes, por los limites cuantitativos que tales modelos imponen y por las formas típicas de la distribución de los hechos físicos en la ciudad(...)"[10].

Ante esta evidente coincidencia entre el espacio "de lo público" y la escala y la complejidad de la entera ciudad, la "cultura urbanística" en cambio insiste en la caracterización de los valores de centralidad -jerarquía máxima- del espacio colectivo a partir de una "irrevocable necesidad" de referirla a la existencia y determinación (analítica y proyectual) de uno o varios *puntos centrales*, con la marcada tendencia de hacer coincidir estos puntos centrales -paradigmáticos- con aquellas sedes o lugares institucionales de lo público y en general asociados con la gestión estatal. El juicio ("pre"-juicio) de que *"la infraestructura edilicia es significativa y convierte al CMD en una referencia simbólica de la zona y en lugar de encuentro de vecinos"*, descarta por anticipado la relatividad de los valores colectivos -utilitarios y significativos- asignados y asignables a las sedes territoriales y edilicias de la presencia de la administración municipal[11], y resigna las potencialidades preexistentes (de variado signo) de una centralidad en funcionamiento, que estructura con calidades relativas el espacio de lo público en los territorios de los Distritos sometidos a la intervención y vincula las prácticas reales de su uso y trascendencia ciudadana.

Consecuentemente, la apelación a la vecindad (el distrito) como la escala de medida deseable en la relación ciudadano-ciudad, y por tanto de la calidad de urbanidad contemporánea y de los niveles civiles de la vida colectiva, conllevará al razonamiento proyectual sobre la funcionalidad colectiva y su significación, como una pertinente coincidencia temática y expresiva a establecer con algunos edificios o grupo de edificios puestos en conveniente relación de correspondencia con un entorno urbano y poblacional circundante. Y será vista a menudo en su manifestación arquitectónica como un sistema espacial de cuidadas autonomías compositivas *superpuesto o vaciado* en el interior de la materia indiferente del espacio residencial.

Cuando en el caso de los CMD se dispone con aquel sentido una *excluyente correspondencia* entre la nueva y descentralizada "accesibilidad ciudadana" a los servicios públicos administrativos y sus potenciales usuarios -los que se identifican genéricamente por el simple efecto de su pertenencia domiciliaria en los extensos territorios urbanos definidos para cada Distrito Municipal (de 1876 a 4414 Ha)-, se asiste en los hechos a una intervención que *des-funcionaliza* el espacio colectivo y segrega las intensidades y complejidades de la vida urbana. Y se reducen por esta vía las oportunidades para el ejercicio de las *opciones* propias de un uso y goce más pleno y libre de la ciudad[12].

Por el contrario, debe ser en el interior de esta dinámica y compleja red de experiencias en el espacio "de lo público" donde se programen las intervenciones a partir de las nuevas propuestas de descentralización de las "disponibilidades públicas"[13]. Y es en donde deben interpretarse y programarse las necesidades de su *infraestructuración y representación* arquitectónica.

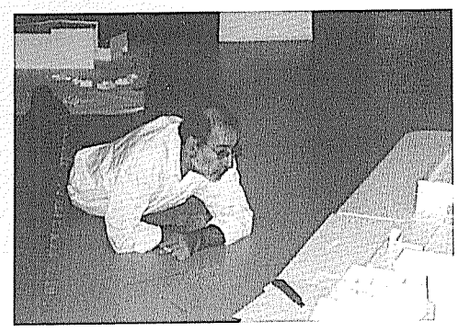
Será este conocimiento de lo urbano, una vez despejado por vía de los razonamientos precedentes de ciertas abstracciones modélicas, el que habilitará *los razonamientos y las certezas operativas* que de otro modo persistirían incuestionables: la solución oportuna y necesaria (nuevo proyecto) no demandará necesariamente (y en todos los casos) la construcción de una *nueva y sintética* oferta edilicia. En especial cuando ésta se ubica intencionadamente al margen del proceso de sedimentación de los valores y atributos de la centralidad urbana.

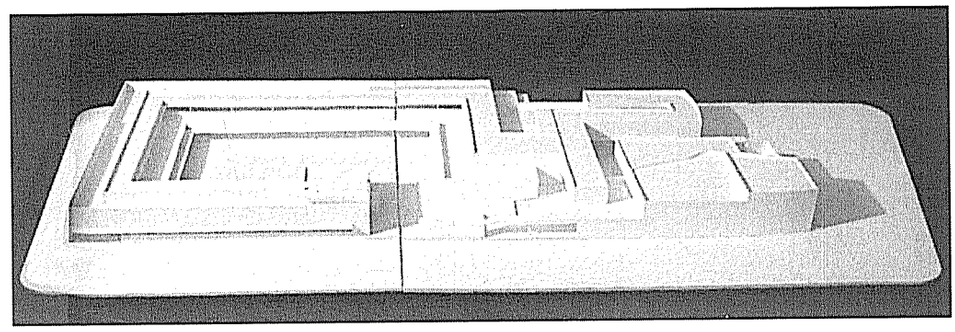
La caracterización de las técnicas de intervención proyectual en este espacio "de lo público" remitirá en cambio a las cuestiones de su integración y extensión territorial y de su consolidación cualitativa (reconocibilidad) de su forma: identificando y consolidando (o actualizando) sus caracteres estructurales, completando sus discontinuidades, ampliándola o fundándola en los territorios marginados. Se trata de operar el continuo y necesario proceso de re-funcionalización (actualización) de la forma del espacio "de lo público" por efectos de la intervención de arquitectura sobre espacios, sistemas de uso y edificación existentes.

Esta integración funcional y espacial de las prácticas colectivas urbanas no es, por otra parte, extraña en la dinámica urbana ya que ha sido estratégicamente interpretada por otros agentes de la vida pública, (los nucleamientos comerciales minoristas o especializados, la red del supermercadismo, los centros deportivos, los servicios tele-postales y bancarios, los templos religiosos, los servi-centros del automotor, los video-clubs, los servicios delivery, así como en su momento la red de salas cinematográficas[14] o la reciente adjudicación de *significantes espaciales* a las "asambleas barriales"), que anticipándose al accionar municipal han puesto en acto programas y modelos de descentralización de ilustrativa eficiencia.

Estos modelos, -ejemplares para el programa de los CMD-, al potenciarse en el sistema preexistente del espacio colectivo han potenciando a la vez su extensión, continuidad, perfeccionamiento y vigencia; logrando en ello una evidente economía de recursos y una mayor prontitud y flexibilidad temporal en la prestación del servicio *descentralizado*.

Desde estas reflexiones, y con relación al





El objeto edilicio "probado" en su aislamiento contextual.
Fuente: *041 revista de arquitectura y urbanismo* Nº 2, publicación CAD 2 Rosario, Rosario, 1999.

actual estado del sistema espacial "de lo público", puede afirmarse que la ampliación del espacio urbano plenamente infraestructurado, el aumento de las opciones y oportunidades de los traslados y de la accesibilidad, el fortalecimiento de las ofertas de servicios públicos y su integración a las demás ocasiones presentes o potenciales del uso colectivo, constituyen los reales desafíos programáticos y la necesidad del proyecto de arquitectura para una efectiva "descentralización municipal" entendida, antes que como réplica a escala vecinal del *corazón de la ciudad*[15], como extensión del *centro ciudad* a la entera dimensión de la ciudad real.

El CMD Sur

Las dos posibilidades contempladas por la Municipalidad de Rosario referidas al proyecto de los nuevos CMD y por las que alternativamente apuesta "(...)al protagonismo de lo existente, de una centralidad existente, de una trama institucional en funcionamiento desde décadas(...)" o a"(...) la construcción de la ciudadanía, con una red institucional que le permita a un sector de la ciudad regenerarse y crecer(...)"[16], resultan sin duda expuestas en sus casos insignias: el CMD Norte - Villa Hortensia- y el CMD Sur.

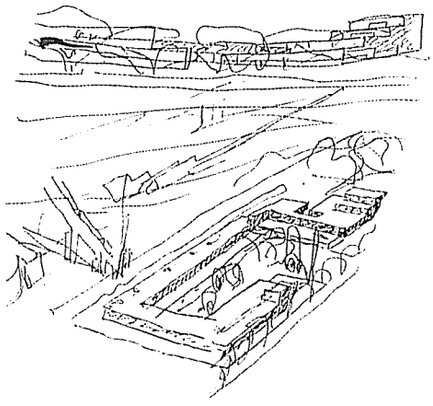
Resulta paradojal, sin embargo, que a pesar del reconocimiento explícito de los valores urbano-arquitectónicos que se hacen propios en la decisión (proyecto) del "re-uso" de Villa Hortensia y que parten de la pertinente valoración utilitaria de las lógicas y de los caracteres localizativos y compositivos de la centralidad existente, esta lección no haya sido objeto de una consecuente reflexión programática que permitiera la réplica de sus niveles de efectividad en los casos de nuevo proyecto[17]. En especial, en el caso que ha concitado mayor concentración de atenciones -el CMD Sur-, que alcanza trascendencia internacional a través de la convocatoria a un arquitecto de la talla de Alvaro Siza, y que involucra para su realización un esfuerzo de inversión pública que se destaca notablemente respecto a las capacidades y posibilidades ordinarias de la Administración Municipal.

El ejemplo de Villa Hortensia resulta aleccionador por la eficiencia y funcionalidad -dimensión técnica- operada en su proyecto de arquitectura, que no se basa en la originalidad de la invención distributiva y morfológica, ni siquiera en la definición tecnológica u ornamental, sino en la pertinencia de la composición de la forma territorial y ambiental -*tipo de la villa*-. Prescindiendo de la temática civil, éste da preeminencia a la continuidad y a la unidad morfológica del sistema territorial y espacial de los jardines urbanos, en tanto forma reconocible del territorio -*lugar*-, del que la villa se asume como *parte* edificada.

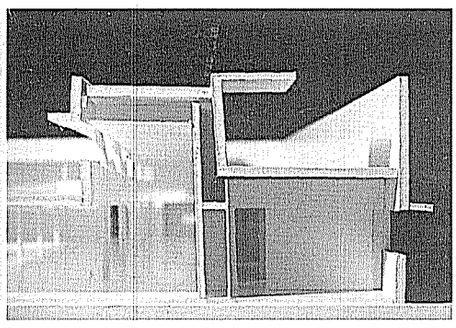
La dominante morfológica es producto de la composición axial del conjunto definido por el jardín de la *villa*[18], la plaza, la bajada, la barranca, el río, con una forma urbana resultante de excepción (monumental) para el tramo del corredor urbano-metropolitano norte-sur. Y es ésta forma la caracterizante de la condición pública del resto de las componentes -edificios y usos- que por ella resultan estructurados[19].

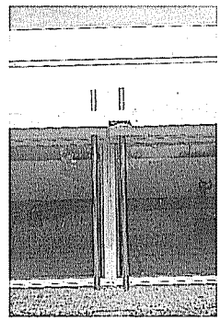
La composición edilicia asume en este caso las relativas autonomías emergentes de su condición de parte, remitiéndose con simple integridad expresiva a la caracterización distributivo-espacial del edificio de la villa (y de su cosmos interior) según una estructura centralizada y unitaria de los espacios comunes, y homogénea en jerarquías y demás atributos utilitarios (dimensionales, ambientales, etc.) en el resto de los ámbitos interiores que resultan por lo tanto pre-dispuestos a la intercambiabilidad funcional y a la libre integración de vínculos operativos sin sufrir menoscabos cualitativos. Se asegura así la vigencia utilitaria del edificio y su potencial evolución por medio de la neutralidad temática de las partes y la unidad de su programa de montaje proyectual, al punto de cubrir con eficiencia el amplio arco de servicio tendido entre su original destino como residencia familiar (fines del siglo XIX) y su actual afectación al CMD Norte.

La centralidad del CMD Norte -Villa Hortensia- no se construye entonces por exclusividad, ni siquiera por predominio, de su condición de sede edilicia de la Administración



Croquis iniciales del proyecto.
Fuente: *041 revista de arquitectura y urbanismo* Nº 2, publicación CAD 2 Rosario, Rosario, 1999.





El "denso" trabajo autobiográfico de montaje compositivo produce demandas ejecutivas desproporcionadas con relación a la resultante concreta obtenida -y a su previsible conservación-, la que no llega a superar los estándares corrientes logrados con medios menos forzados en la obra pública y privada de las décadas de 1930/40.

Municipal, o **Minimunicipio**, en tanto que sede destacada de experiencias comunitarias masivas y/o significativas[20], sino que se funda ante todo en la ya descripta integración territorial, espacial y funcional con las demás componentes públicas, residiendo en esto su ejemplaridad.

El Sur de la ciudad tampoco es una convención cardinal ni una cantidad estadística (de población, de usos, de suelos). Avdas. San Martín, Ayacucho, N.S.del Rosario (ex Lucero), Arijón, Grandoli, Oroño, los barrios R. Sáenz Peña, Tiro Suizo, Saladillo, Grandoli, Hospitales, Molino Blanco, así como el Regimiento 121 (ex11), el Parque del Mercado y el Parque Sur, el Club Central Córdoba, el hospital R.S.Peña, el balneario del Saladillo son, entre otras, las coordenadas colectivas que identifican espacial y funcionalmente los lugares y modos característicos del uso público de la ciudad en el Sur. Las utilidades del nuevo CMD Sur deberán ser necesariamente confrontadas con esta condición de preexistencia del "sistema de lo público" -sus usos y espacios- para avanzar en algunas consideraciones críticas respecto a las opciones puestas en acto con su proyecto y a la eficacia de la resultante concreta producida.

Si se compara el enunciado del programa que formulara el Municipio, y por el que "(...)la habilitación de cada Centro Municipal de Distrito no representa sólo la construcción de un edificio, sino que involucra una operación urbanística más compleja y de gran repercusión en el desarrollo de la ciudad(...)"[21], con la memoria de presentación del proyecto "(...)ubicado en el sector sur de la ciudad, el entorno de pequeña escala, las orientaciones, la forestación existente y las características de las calles colindantes, son generadores de la disposición del edificio, que se ha creado diferenciando el carácter de sus actividades, tanto en sentido espacial como volumétrico (...)"[22], la transformación reductiva de motivaciones y demandas es evidente y no necesita de mayores desarrollos.

La realización concreta de tan ambicioso programa de transformación urbana ha sido llamativamente comenzada por su "final" -el edificio-, relegando los proyectos de la nueva centralidad estructural identificados para el sector: el completamiento de la Avda. J.M. Gutiérrez entre calle Buenos Aires y los recorridos viales de la costa (que posibilita estructurar las conjuntos habitacionales oficiales localizadas en el área con los espacios de servicios y de comunicación disponibles y potenciales en los actuales espacios centrales del sector Sur) queda oficialmente postergado a "(...)largo plazo(...)"[23] ; así como en los hechos resulta abandonada la prolongación de la Avda. Bermúdez hasta Avda. Uriburu (que habría permitido ampliar la trascendencia y utilidad comunitaria del valioso sistema espacial colectivo del barrio R. Sáenz Peña), y que fuera promovida por el Municipio en ocasión del concurso de anteproyectos para la urbanización residencial del predio hoy ocupado por el CMD Sur[24].

Pero no se trata en este caso, a la luz del proyecto resultante, de una simple cuestión táctica de etapabilidad de las obras, sino de una opción de cultura urbana la que, desaprovechando la oportunidad de progreso en el perfeccionamiento formal y funcional de los lugares de "lo público", se resume y consume en un bagaje de técnicas para la composición del objeto edificado referidas principalmente a consideraciones *ensimismadas* (y a la vez descontaminadas respecto a sus circunstancias) sobre el recorte temático; apelando para ello a un denso detallismo autobiográfico, con rasgos de proyecto propios de un accionar "familiarizado" con medios urbanos densos de forma y de significado y no *re-enfocado*, en este caso, ante los efectos de la distancia entre promotores, autores, interlocutores y objeto.

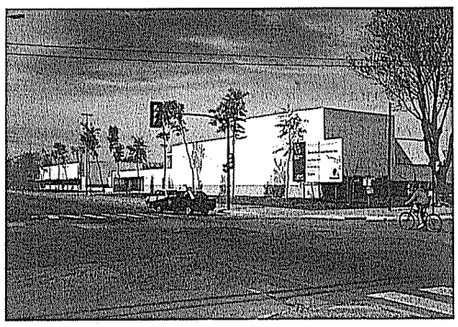
Lejos está este proyecto de las admiradas lecciones de oficio y sus ejemplares resultados producidos con anterioridad por el mismo autor en ocasión de la recreación de las formas y funcionalidades territoriales en las Piscinas en Leca da Palmeira (1961/66), o en la inquietante confluencia de la nueva parte con las preexistencias del contexto que construye la nueva integridad contemporánea de los valores colectivos en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela (1988/93); o en el evocante y convocante delineado de luces y sombras que trazan espacialmente una vocación de masivo reparo en el Pabellón de Portugal de la Expo'98 en Lisboa (1995/97). Todas obras demostrativas de un personal y sensible trabajo concentrado y reconocible con relación a las implicancias y potencialidades del *emplazamiento* y de la experiencia del *uso* como programa funcional y trascendente de la invención formal llevado a cabo en los casos citados con independencia operativa de las recurrencias expresivas o tecnológicas.

Corresponde por lo tanto intentar con relación al CMD Sur la identificación de algunas consideraciones y cuestiones estratégicas respecto al espacio de "lo público" que gravitan y caracterizan el *sitio* y la *utilidad* en cuanto objeto ineludible de la intervención proyectual.

El Sur de la ciudad, como ya lo señaláramos, no constituye un territorio genérico y desestructurado en su sistema de usos, espacios y significados colectivos. Por el contrario, presenta uno de los territorios históricamente más caracterizado y a la vez más caracterizante de la urbanidad de Rosario, ya que su sistema de lugares y espacios alcanza una integridad funcional y legibilidad morfológica tal que lo hacen uno de los episodios cualitativos más destacable, tanto en sus consideraciones urbanas como metropolitanas.

La decisión de la localización del nuevo CMD Sur gravita ineludiblemente en el espacio funcional y significativo de esta estructura. Por una parte incide y es incidida por el sistema de la Avda. San Martín (distante apenas 300m), especialmente con relación a la accesibilidad pública (transporte) y a la integración y complementación de las prácticas del uso social. Y localmente se articula con los valores presentes y relativos de la Avda. Uriburu y de la calle Buenos Aires.

Pero al mismo tiempo, esta intervención emprendida desde la Administración -y por tanto obra pública- se presenta como una oportunidad singular para dotar a la forma urbana de una concreta y legible evidencia de las nuevas funcionalidades públicas (uso y significado) asignables a la transformación del espacio preexistente de los cuarteles y demás







instalaciones militares, fijándose en la misma las *claves públicas* estructurantes o desestructurantes de su consecuente re-urbanización.

Estas cuestiones inducen a relativizar la pertinencia y eficacia -así como la economía- del uniforme programa de concentración temática y edilicia dispuesto en general para todos los nuevos CMD. La trascendencia específica de los mismos debería ser evaluada en cambio en cada caso, visto que en la ciudad en general y en cada Distrito en particular la prestación de los servicios agrupados en el CMD presenta actualmente la posibilidad de ofertas alternativas o potencialmente complementarias a las ya instaladas con efectivas capacidades de servicio en *tiempo real*, compatibles con los rasgos de una demanda cada vez más difusa en el territorio y más integrada a las prácticas del resto de las experiencias colectivas cotidianas. Todo ello hace posible individualizar, en la mayoría de los casos, una oferta espacial y edilicia vacante con vigencias localizativas y tipológicas pertinentes a los efectos del programa de descentralización.

De igual modo, cabe el interrogante respecto al carácter programático asignado al resto de las funcionalidades no administrativas del CMD (la llamada Area Socio-cultural, con sus talleres, auditorio y sala de usos múltiples), y a su efectiva capacidad temporal y dimensional para interpretar demandas trascendentes de utilidad colectiva respecto a una población de más de 160.000 hab. y un territorio de 1876 Ha.[25] . Que debe ser puesta en confrontación con la actual articulación de jerarquías y componentes centrales que alternativamente se ofrecen al uso público con mayores capacidades operativas, con mayor accesibilidad a la concurrencia local por su dispersión territorial, y con una programación y desarrollo de actividades más próximas a la demanda social y a la autogestión local. Bastaría recordar, entre otras, la red de salas cinematográficas en funcionamiento en el distrito hasta fines de la década del '70[26], o las actuales infraestructuras culturales como el Complejo Educacional Pedro de Vega (ex C. Vigil) o el Colegio Santísimo Rosario, los equipamientos socio-deportivos como el Club Tiro Suizo, el Parque del Mercado, el Balneario del Saladillo, el Club Central Córdoba, o los parques urbanos H. Irigoyen y Regional Sur.

El conjunto de consideraciones precedentes constituyen un llamado de atención sobre la relativa vigencia transformadora de los enunciados de voluntades programáticas, cuando son formulados con independencia de un reconocimiento concreto de la ciudad y de la toma de conciencia operativa respecto al valor de la interpretación estratégica -histórica, espacial y funcional- de los modos de construcción de su valor colectivo y el de cada una de sus partes. Es el caso del CMD Sur precisamente donde son las demandas emergentes de la *oportunidad* de cambio estructural de la funcionalidad pública del espacio militar las que plantean la verdadera necesidad del proyecto, y en relación a las cuales debe controlarse el proyecto de la arquitectura del sitio: *arquitectura pública* en tanto que *arquitectura de lo público*. La construcción del edificio del CMD SUR resultaba, por ello, la ocasión de *obra pública* de mayor trascendencia para dar testimonio concreto de esta nueva voluntad de utilidad y significación.

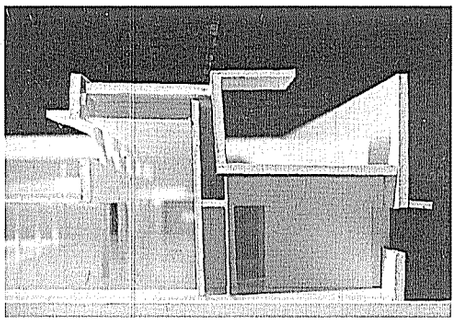
Sin embargo, ante esta complejidad de la demanda, la obra del CMD SUR responde según los términos reductivos que se exponen en la memoria del proyecto: "(...)la geometría del proyecto se identifica con la estructura de la cuadrícula de la ciudad, propiciando de esta manera una lectura equilibrada, y varía en sus distintas orientaciones(...)","(...)el área socio cultural -auditorio, sala de usos múltiples y talleres- adopta diferentes formas y alturas. Un jardín, como remate del parque, brinda apoyo a estas actividades. El resto del programa, las oficinas administrativas, genera un frente continuo de protección y cierre para la "Plaza Cívica"(...)"[27].

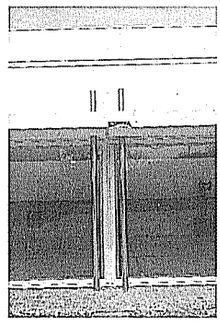
Estos argumentos describen los alcances auto-impuestos a las ambiciones y efectividades en el trabajo de proyecto, resultando a la postre la medida de la *oportunidad perdida* en el perfeccionamiento y consolidación de la forma urbana, la que aún en su incipiente estado de sedimentación histórica reclama que las formas de lo público que se construyan superen el único objetivo del recorte temático -ciudad por acumulación territorial de edificios- para dar evidencia construida de las múltiples y entrelazadas utilidades del *nuevo estado* resultante del espacio de lo público. Nuevo estado respecto a intencionales parámetros significantes de contemporaneidad y de medida en relación a la historia y a la extensión de la ciudad, que confirmará en la forma edificada las reales opciones ejercidas en "(...)el continuo e ininterrumpido pasaje de la necesidad a la posibilidad(...)"[28].

Por el contrario, el proyecto de la obra realizada se repliega y recinta respecto a esta trascendente dimensión del programa, y apela en su caracterización distributiva y morfológica a una gran autonomía estructural respecto a las *circunstancias de contexto*, concentrándose la carga significativa del trabajo de A.Siza en el *espacio interior* consagrado mayoritariamente a las tramitaciones ante la administración pública y a sus rutinas operativas, logrando en ello indiscutiblemente conmover al "(...)observador a unos niveles más profundos que los propios del pensamiento racional(...)", según comenta W.J.R.Curtis[29] al referirse a esta obra. Por esta vía, y a pesar de los valores señalados, la obra resulta más una elaborada *escenografía* que representa la presencia institucional del Estado, que el nuevo y trasformado *escenario* (por la acción de Estado) de una más plena ciudadanía: "espacio de lo público".

La denominada "plaza cívica", producto de una intervención más adecuada a significar el *vacío* excavando en el *lleno* de la ciudad de consolidación densa que a transformar con el lleno los valores colectivos del vacío dominante de la ciudad incompleta -caso que nos ocupa-, resulta así *protegida y cerrada* tal como se imaginan *cerrados y protegidos* los actos cívicos que posibilita y que acota a la medida de sus aproximados 970 m2 de superficie disponible, solamente incrementada por las doscientas butacas del Auditorio.

Se desestiman así, en la condición pública del proyecto, tanto la potencial funcionalidad de la amplia explanada receptora de los múltiples derroteros del sector que la Avda. Uriburu presenta por efectos de la reorientación car-





El "denso" trabajo autobiográfico de montaje compositivo produce demandas ejecutivas desproporcionadas con relación a la resultante concreta obtenida -y a su previsible conservación-, la que no llega a superar los estándares corrientes logrados con medios menos forzados en la obra pública y privada de las décadas de 1930/40.

Municipal, o **Minimunicipio**, en tanto que sede destacada de experiencias comunitarias masivas y/o significativas[20], sino que se funda ante todo en la ya descripta integración territorial, espacial y funcional con las demás componentes públicas, residiendo en esto su ejemplaridad.

El Sur de la ciudad tampoco es una convención cardinal ni una cantidad estadística (de población, de usos, de suelos). Avdas. San Martín, Ayacucho, N.S.del Rosario (ex Lucero), Arijón, Grandoli, Oroño, los barrios R. Sáenz Peña, Tiro Suizo, Saladillo, Grandoli, Hospitales, Molino Blanco, así como el Regimiento 121 (ex11), el Parque del Mercado y el Parque Sur, el Club Central Córdoba, el hospital R.S.Peña, el balneario del Saladillo son, entre otras, las coordenadas colectivas que identifican espacial y funcionalmente los lugares y modos característicos del uso público de la ciudad en el Sur. Las utilidades del nuevo CMD Sur deberán ser necesariamente confrontadas con esta condición de preexistencia del "sistema de lo público" -sus usos y espacios- para avanzar en algunas consideraciones críticas respecto a las opciones puestas en acto con su proyecto y a la eficacia de la resultante concreta producida.

Si se compara el enunciado del programa que formulara el Municipio, y por el que "(...)la habilitación de cada Centro Municipal de Distrito no representa sólo la construcción de un edificio, sino que involucra una operación urbanística más compleja y de gran repercusión en el desarrollo de la ciudad(...)"[21], con la memoria de presentación del proyecto "(...)ubicado en el sector sur de la ciudad, el entorno de pequeña escala, las orientaciones, la forestación existente y las características de las calles colindantes, son generadores de la disposición del edificio, que se ha creado diferenciando el carácter de sus actividades, tanto en sentido espacial como volumétrico (...)"[22], la transformación reductiva de motivaciones y demandas es evidente y no necesita de mayores desarrollos.

La realización concreta de tan ambicioso programa de transformación urbana ha sido llamativamente comenzada por su "final" -el edificio-, relegando los proyectos de la nueva centralidad estructural identificados para el sector: el completamiento de la Avda. J.M. Gutiérrez entre calle Buenos Aires y los recorridos viales de la costa (que posibilita estructurar las conjuntos habitacionales oficiales localizadas en el área con los espacios de servicios y de comunicación disponibles y potenciales en los actuales espacios centrales del sector Sur) queda oficialmente postergado a "(...)largo plazo(...)"[23] ; así como en los hechos resulta abandonada la prolongación de la Avda. Bermúdez hasta Avda. Uriburu (que habría permitido ampliar la trascendencia y utilidad comunitaria del valioso sistema espacial colectivo del barrio R. Sáenz Peña), y que fuera promovida por el Municipio en ocasión del concurso de anteproyectos para la urbanización residencial del predio hoy ocupado por el CMD Sur[24].

Pero no se trata en este caso, a la luz del proyecto resultante, de una simple cuestión táctica de etapabilidad de las obras, sino de una opción de cultura urbana la que, desaprovechando la oportunidad de progreso en el perfeccionamiento formal y funcional de los lugares de "lo público", se resume y consume en un bagaje de técnicas para la composición del objeto edificado referidas principalmente a consideraciones *ensimismadas* (y a la vez descontaminadas respecto a sus circunstancias) sobre el recorte temático; apelando para ello a un denso detallismo autobiográfico, con rasgos de proyecto propios de un accionar "familiarizado" con medios urbanos densos de forma y de significado y no *re-enfocado*, en este caso, ante los efectos de la distancia entre promotores, autores, interlocutores y objeto.

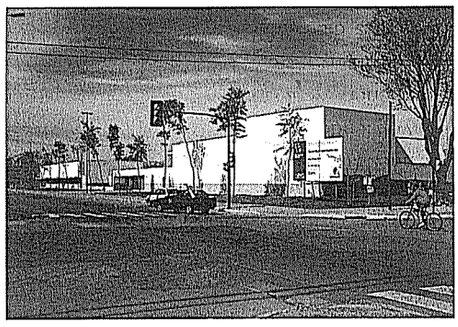
Lejos está este proyecto de las admiradas lecciones de oficio y sus ejemplares resultados producidos con anterioridad por el mismo autor en ocasión de la recreación de las formas y funcionalidades territoriales en las Piscinas en Leca da Palmeira (1961/66), o en la inquietante confluencia de la nueva parte con las preexistencias del contexto que construye la nueva integridad contemporánea de los valores colectivos en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela (1988/93); o en el evocante y convocante delineado de luces y sombras que trazan espacialmente una vocación de masivo reparo en el Pabellón de Portugal de la Expo'98 en Lisboa (1995/97). Todas obras demostrativas de un personal y sensible trabajo concentrado y reconocible con relación a las implicancias y potencialidades del *emplazamiento* y de la experiencia del *uso* como programa funcional y trascendente de la invención formal llevado a cabo en los casos citados con independencia operativa de las recurrencias expresivas o tecnológicas.

Corresponde por lo tanto intentar con relación al CMD Sur la identificación de algunas consideraciones y cuestiones estratégicas respecto al espacio de "lo público" que gravitan y caracterizan el *sitio* y la *utilidad* en cuanto objeto ineludible de la intervención proyectual.

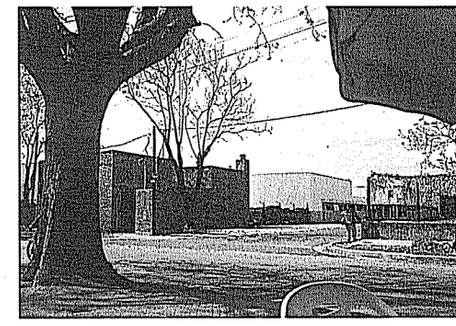
El Sur de la ciudad, como ya lo señaláramos, no constituye un territorio genérico y desestructurado en su sistema de usos, espacios y significados colectivos. Por el contrario, presenta uno de los territorios históricamente más caracterizado y a la vez más caracterizante de la urbanidad de Rosario, ya que su sistema de lugares y espacios alcanza una integridad funcional y legibilidad morfológica tal que lo hacen uno de los episodios cualitativos más destacable, tanto en sus consideraciones urbanas como metropolitanas.

La decisión de la localización del nuevo CMD Sur gravita ineludiblemente en el espacio funcional y significativo de esta estructura. Por una parte incide y es incidida por el sistema de la Avda. San Martín (distante apenas 300m), especialmente con relación a la accesibilidad pública (transporte) y a la integración y complementación de las prácticas del uso social. Y localmente se articula con los valores presentes y relativos de la Avda. Uriburu y de la calle Buenos Aires.

Pero al mismo tiempo, esta intervención emprendida desde la Administración -y por tanto obra pública- se presenta como una oportunidad singular para dotar a la forma urbana de una concreta y legible evidencia de las nuevas funcionalidades públicas (uso y significado) asignables a la transformación del espacio preexistente de los cuarteles y demás







instalaciones militares, fijándose en la misma las *claves públicas* estructurantes o desestructurantes de su consecuente re-urbanización.

Estas cuestiones inducen a relativizar la pertinencia y eficacia -así como la economía- del uniforme programa de concentración temática y edilicia dispuesto en general para todos los nuevos CMD. La trascendencia específica de los mismos debería ser evaluada en cambio en cada caso, visto que en la ciudad en general y en cada Distrito en particular la prestación de los servicios agrupados en el CMD presenta actualmente la posibilidad de ofertas alternativas o potencialmente complementarias a las ya instaladas con efectivas capacidades de servicio en *tiempo real*, compatibles con los rasgos de una demanda cada vez más difusa en el territorio y más integrada a las prácticas del resto de las experiencias colectivas cotidianas. Todo ello hace posible individualizar, en la mayoría de los casos, una oferta espacial y edilicia vacante con vigencias localizativas y tipológicas pertinentes a los efectos del programa de descentralización.

De igual modo, cabe el interrogante respecto al carácter programático asignado al resto de las funcionalidades no administrativas del CMD (la llamada Area Socio-cultural, con sus talleres, auditorio y sala de usos múltiples), y a su efectiva capacidad temporal y dimensional para interpretar demandas trascendentes de utilidad colectiva respecto a una población de más de 160.000 hab. y un territorio de 1876 Ha.[25] . Que debe ser puesta en confrontación con la actual articulación de jerarquías y componentes centrales que alternativamente se ofrecen al uso público con mayores capacidades operativas, con mayor accesibilidad a la concurrencia local por su dispersión territorial, y con una programación y desarrollo de actividades más próximas a la demanda social y a la autogestión local. Bastaría recordar, entre otras, la red de salas cinematográficas en funcionamiento en el distrito hasta fines de la década del ´70[26], o las actuales infraestructuras culturales como el Complejo Educacional Pedro de Vega (ex C. Vigil) o el Colegio Santísimo Rosario, los equipamientos socio-deportivos como el Club Tiro Suizo, el Parque del Mercado, el Balneario del Saladillo, el Club Central Córdoba, o los parques urbanos H. Irigoyen y Regional Sur.

El conjunto de consideraciones precedentes constituyen un llamado de atención sobre la relativa vigencia transformadora de los enunciados de voluntades programáticas, cuando son formulados con independencia de un reconocimiento concreto de la ciudad y de la toma de conciencia operativa respecto al valor de la interpretación estratégica -histórica, espacial y funcional- de los modos de construcción de su valor colectivo y el de cada una de sus partes. Es el caso del CMD Sur precisamente donde son las demandas emergentes de la *oportunidad* de cambio estructural de la funcionalidad pública del espacio militar las que plantean la verdadera necesidad del proyecto, y en relación a las cuales debe controlarse el proyecto de la arquitectura del sitio: *arquitectura pública* en tanto que *arquitectura de lo público*. La construcción del edificio del CMD SUR resultaba, por ello, la ocasión de *obra pública* de mayor trascendencia para dar testimonio concreto de esta nueva voluntad de utilidad y significación.

Sin embargo, ante esta complejidad de la demanda, la obra del CMD SUR responde según los términos reductivos que se exponen en la memoria del proyecto: "(...)la geometría del proyecto se identifica con la estructura de la cuadrícula de la ciudad, propiciando de esta manera una lectura equilibrada, y varía en sus distintas orientaciones(...)","(...)el área socio cultural -auditorio, sala de usos múltiples y talleres- adopta diferentes formas y alturas. Un jardín, como remate del parque, brinda apoyo a estas actividades. El resto del programa, las oficinas administrativas, genera un frente continuo de protección y cierre para la "Plaza Cívica"(...)"[27].

Estos argumentos describen los alcances auto-impuestos a las ambiciones y efectividades en el trabajo de proyecto, resultando a la postre la medida de la *oportunidad perdida* en el perfeccionamiento y consolidación de la forma urbana, la que aún en su incipiente estado de sedimentación histórica reclama que las formas de lo público que se construyan superen el único objetivo del recorte temático -ciudad por acumulación territorial de edificios- para dar evidencia construida de las múltiples y entrelazadas utilidades del *nuevo estado* resultante del espacio de lo público. Nuevo estado respecto a intencionales parámetros significantes de contemporaneidad y de medida en relación a la historia y a la extensión de la ciudad, que confirmará en la forma edificada las reales opciones ejercidas en "(...)el continuo e ininterrumpido pasaje de la necesidad a la posibilidad(...)"[28].

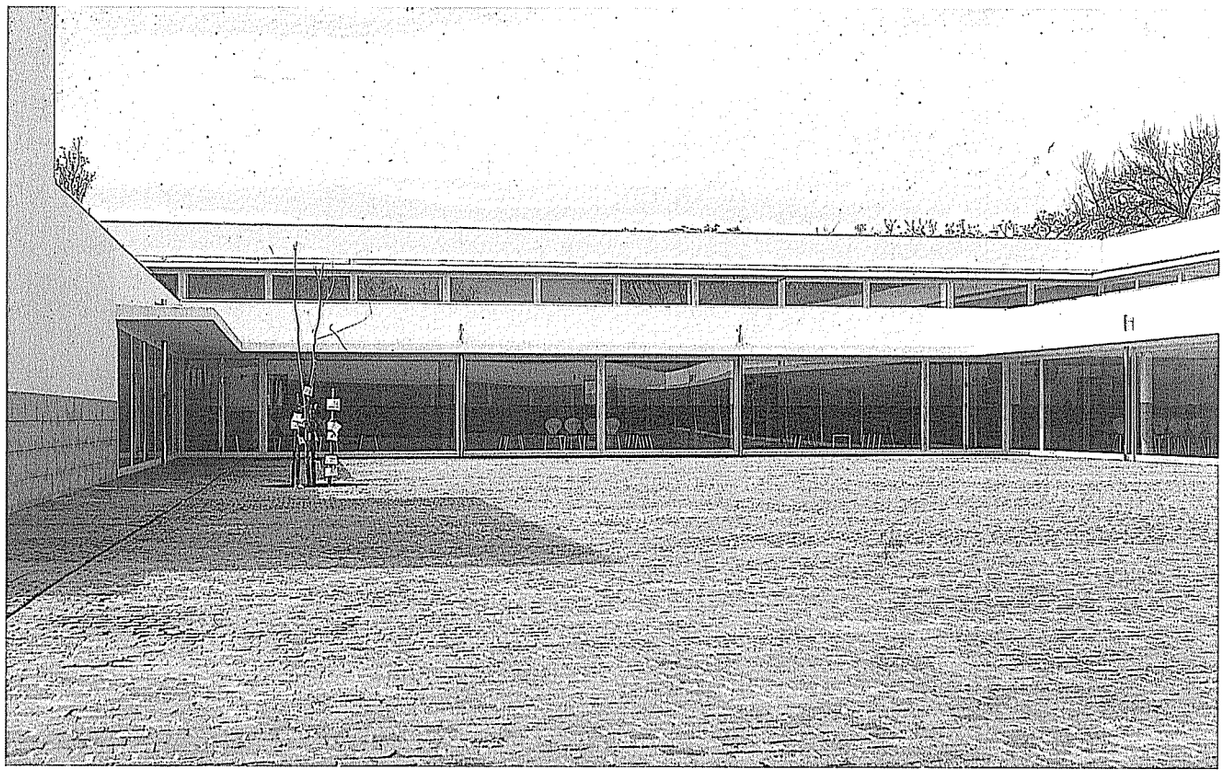
Por el contrario, el proyecto de la obra realizada se repliega y recinta respecto a esta trascendente dimensión del programa, y apela en su caracterización distributiva y morfológica a una gran autonomía estructural respecto a las *circunstancias de contexto*, concentrándose la carga significativa del trabajo de A.Siza en el *espacio interior* consagrado mayoritariamente a las tramitaciones ante la administración pública y a sus rutinas operativas, logrando en ello indiscutiblemente conmover al "(...)observador a unos niveles más profundos que los propios del pensamiento racional(...)", según comenta W.J.R.Curtis[29] al referirse a esta obra. Por esta vía, y a pesar de los valores señalados, la obra resulta más una elaborada *escènografía* que representa la presencia institucional del Estado, que el nuevo y trasformado *escenario* (por la acción de Estado) de una más plena ciudadanía: "espacio de lo público".

La denominada "plaza cívica", producto de una intervención más adecuada a significar el *vacío* excavando en el *lleno* de la ciudad de consolidación densa que a transformar con el lleno los valores colectivos del vacío dominante de la ciudad incompleta -caso que nos ocupa-, resulta así *protegida y cerrada* tal como se imaginan *cerrados y protegidos* los actos cívicos que posibilita y que acota a la medida de sus aproximados 970 m2 de superficie disponible, solamente incrementada por las doscientas butacas del Auditorio.

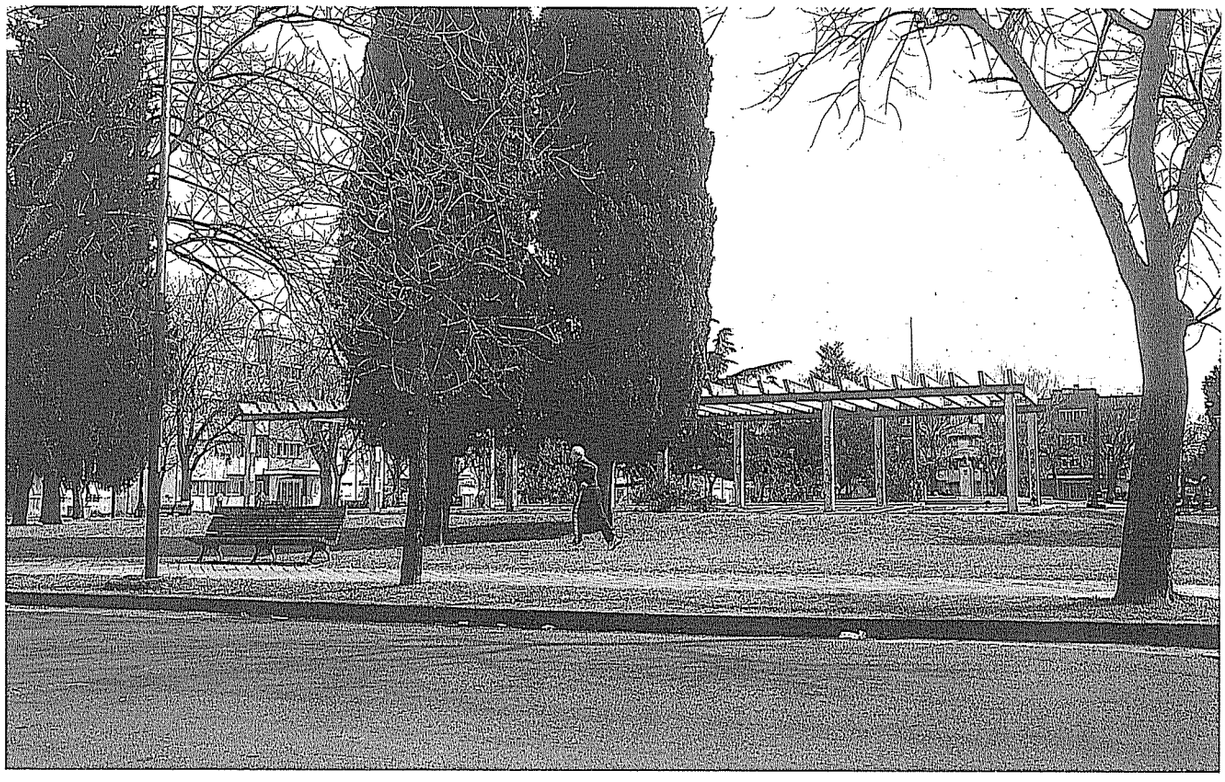
Se desestiman así, en la condición pública del proyecto, tanto la potencial funcionalidad de la amplia explanada receptora de los múltiples derroteros del sector que la Avda. Uriburu presenta por efectos de la reorientación car-

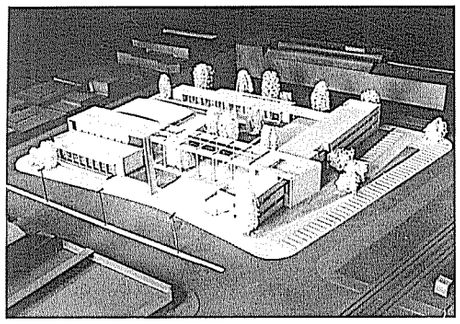
El acontecer público en el sitio del CMD Sur: imágenes tomadas en el mismo día y momento. Av. Uriburu, calle Buenos Aires Y perimetro sur.

La "plaza cívica"



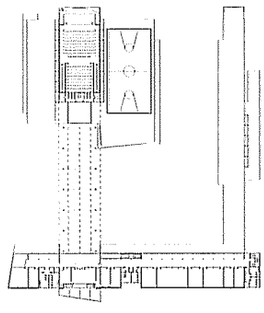
Plaza Las Heras



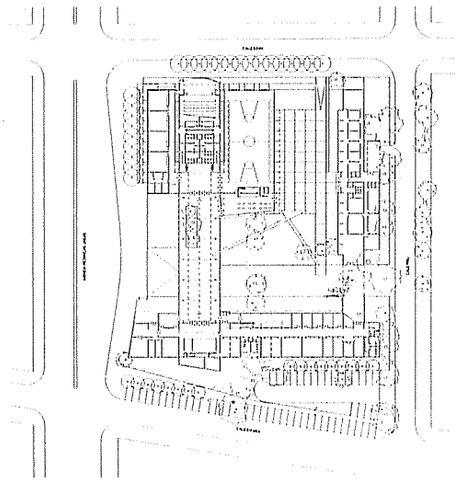


"Será a través de la incorporación de una nueva urdimbre de ámbitos públicos abiertos, receptores de las nuevas prácticas sociales locales y distritales, sobreimpresa a la red del espacio de lo público preexistente (predominantemente vial), la que construya y signifique -arquitectónicamente- los valores incipientes de centralidad urbana de la calle Junín, así como la reformulada funcionalidad distrital de la Avda. Provincias Unidas".
De la memoria del anteproyecto presentado al concurso del CMD Noroeste. Arqs P. Barese, M. Fernández de Luco, P. Iacomuzzi, D. Massa, J. Rabasedas. 2001.

Planta Alta



Planta Baja



dinal de la malla viaria, como la expectante definición de forma y destino de los predios de propiedad estatal colindantes al sur del edificio[30]. De igual modo son desestimadas la transcendencia local de la calle Buenos Aires cual colectora del acontecer cotidiano del entorno próximo, y las presencias a escasa distancia del nuevo CMD del conjunto habitacional Las Heras (San Martín) con su característica Plaza J. Hernández y del complejo edilicio de los cuarteles, cuyas presencias de *fragmentos arquitectónicos en funcionamiento* los convierte en material ineludible para el proyecto del nuevo estado del sistema de "lo público" del Sur.

En síntesis, se trata de reconocer que es *en* el proyecto espacial y funcional del *sitio* donde deberían haberse deducido las condicionantes y opciones del proyecto edilicio, cual *imperdible ocasión* para no reeditar las consecuencias de aquella nunca comprobada, aunque ejemplificadora, anécdota que circulara con relación al Barrio Las Heras, y por la que se adjudicaba a una irresponsable e incidental *rotación de su plano de replanteo* la casual condición interior de la plaza pública que la privara de su integración espacial y utilitaria con la Avda. San Martín, y a ésta del aporte de su precisa forma y densa funcionalidad urbana.

Y así, mientras los croquis iniciales del autor referidos al proyecto que han sido publicados caracterizan el edificio del CMD Sur como *parte* de la integridad de un dominante espacio abierto densamente forestado, que supera los límites parcelarios al norte y al sur del predio e involucra en su continuidad el espacio interior de la *plaza-patio* francamente abierto sobre la Avda. Uriburu, su desarrollo definitivo en cambio, y tal vez por cierta rigidez tipológica para hacer frente a las demandas de adecuación dimensional al programa (que incluso la hace refractaria a futuras evoluciones del tema) se concentra interiormente abandonando aquel sensible, y no por cierto poco profundo, carácter original del proyecto. Aquella continuidad inicial de la forma ambiental se atomiza al punto de ocuparse de *emergencia* (no aparece en algunos documentos) con el pabellón para los equipos y la maestranza los jardines públicos residuales sobre la calle Buenos Aires, a los que finalmente el edificio ofrece su frente más hermético.

Contextualizadas las reflexiones precedentes en perspectiva histórica, resulta que la ciudad de Rosario en el último decenio ha incorporado a la transformación de su espacio de "lo público" dos intervenciones ejemplares de autores extranjeros de reconocido prestigio internacional: el Centro Cultural y Parque de España (habilitado en 1992) y el CMD Sur (habilitado en 2002). La primera inicia la reconversión de la funcionalidad pública del frente fluvial de la ciudad, mientras la segunda jalona el programa de descentralización municipal. El análisis y la confrontación de ambas permitirá trazar los extremos de un campo reflexivo y operativo de las utilidades y efectividades *urbanas* del proyecto de arquitectura.

En el caso del Parque de España, a pesar de la relativamente difusa situación de autorías y de circunstancias que involucrara su realización definitiva[31], el sustancial valor y eficacia del proyecto -mérito de sus autores- radica en la definitoria propuesta de aquellas cualidades permanentes de la obra -valor colectivo- que no se alteran ni se exponen a menoscabos en el a veces incierto transcurrir de su *existencia y utilidad*: la caracterización tipo-morfológica (invención proyectual) realizada en el interior del repertorio de las formas naturales y de artificio utilitario sedimentadas en la costa y la barranca de Rosario; que hace del proyecto una destacable intervención que trasciende su propia entidad temática para dar identidad y legibilidad en la forma construida al nuevo programa público para la ribera urbana y su ambiente.

Mientras que en el caso del CMD Sur, la reciente confrontación de trascendencia mediática[32] entablada entre la Administración, el autor y la corporación profesional y por la que se han expuesto los riesgos de pérdida de importantes valores cualitativos de la obra ante los unilaterales *ajustes* en las especificaciones de detalles finales, equipamientos y mobiliarios dispuestos en esta ocasión por la comitente ante las urgencias de una realista autoevaluación de las efectivas posibilidades de habilitación y puesta en servicio del CMD, pone en evidencia las tensiones -o conflicto- entre la

obra de autor y las razones de ineludible funcionalidad temporal que integra la naturaleza programática de todo edificio o componente del espacio de "lo público" cual estímulo demandante del ámbito propositivo del proyecto.Ambos casos, de uno u otro modo, recordarán con su objetiva presencia y utilización colectiva las divergentes opciones de pensamiento y de acción asumidas en cada uno como medida utilitaria y funcionalidad del proyecto de arquitectura, y cuya significativa trascendencia está presente en la cita de W. Faulkner a la que recurre C. Aymonino para referirse a la *necesidad* como punto de origen del símbolo arquitectónico, de la posibilidad de lo superfluo, del deseo de belleza: "(...)no tenéis necesidad de consejo. Sois demasiado pobres. Tenéis solamente vuestras manos y la arcilla para hacer buenos ladrillos. No tenéis dinero. No tenéis siquiera algo que copiar: ¿ cómo os podréis equivocar?(...). El arquitecto trazó los cimientos cuadrados y simples, el dibujo imborrable no sólo del tribunal, sino también de la ciudad, diciéndoles cuanto sigue: dentro de cincuenta años intentaréis cambiarlo en nombre de aquello que llamaréis progreso. Pero no lo lograréis; no os podréis liberar jamás".[33]

1 "La respuesta a un diagnóstico claro", en *La descentralización en la ciudad de Rosario*, folleto de divulgación editado por la Municipalidad de Rosario, sin fecha.

2 Basta detenerse a modo de ejemplo en la sostenida lucha de los sectores del comercio y de la gestión inmobiliaria para lograr la apertura del Area Central al tráfico vehicular general, y su logro de reciente data.

3 "Política de Localización de los Centros Municipales de Distrito", *en La Descentralización* ... op.cit.

4 Localizados según la disponibilidad de inmuebles fiscales ociosos o según las ofertas accesibles del mercado trámite licitación pública a tal efecto.

5 "Política de Localización de los Centros Municipales de Distrito", *en La Descentralización* ...op.cit.

6 Maurice Cerasi, *Lo Spazio Collettivo della Città*, G.Mazzotta Editori, Milán 1976, p. 75.

7 Ibidem, pág. 76.

8 Cuyas componentes espaciales y edilicias no se limitan al reducido elenco de los lugares, edificios y suelos en tenencia y gestión directa de la Administración Pública, e incluyen necesariamente la totalidad de espacios y lugares, tanto de gestión privada como parapública, que en su conjunto promueven y contienen integralmente la vida comunitaria - lo público- de la ciudad.

9 "Política de Localización de los Centros Municipales de Distrito", *en La descentralización* ... op.cit

10 Maurice Cerasi, *Lo Spazio*...,op.cit., pág. 77.

11 Basta recordar la escasa incidencia de la presencia del "Palacio Municipal" cual factor promotor de una caracterización temática y/o arquitectónica de su entorno inmediato (ni tan siquiera ha justificado la localización de una cafetería).

12 Resulta evidente que siendo el domicilio el referente territorial de la condición doméstica de la vida en ciudad, la condición ciudadana se vive y se expresa íntegramente en la ciudad en su conjunto, integrándose en su espacio las dimensiones cívicas de la producción, del consumo, de los traslados, de la reunión e intercambios sociales, de las experiencias del ocio y de la información.

13 (...) la población podrá casarse, anotar a los recién nacidos, sacar el carné de conductor, abonar impuestos provinciales y municipales, habilitar negocios y hacer trámites en la delegación de la Empresa Provincial de la Energía(...), Anuncio de la inauguración del CMD SUR, en La Capital, 01/08/02.

14 Durante el período 1949-58 funcionaron en la ciudad de Rosario 48 salas cinematográficas, 3 cines parroquiales y 5 cines al aire libre, con una venta anual de 8.000.000 de entradas, en relación a una población de 500.000 hab. Fuente: Sidney Paralieu, *Los Cines de Rosario / Ayer y Hoy*, Editorial Fund.Ross, Rosario 2000.

15 Centralidad "ideal" que alcanzara status disciplinar en el Congreso CIAM 1949.
(...) el corazón es el centro integral de una sociedad de individuos organizados en la vida comunitaria. Este órgano debe ser expresado por el urbanismo integrado con la arquitectura y las otras artes; así se respetarán los valores y las aspiraciones más elevadas tanto en la composición general como en las diversas partes (...). Ernesto R:Rogers, *La Experiencia de la Arquitectura*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires 1965, p. 111.

16 "Política de Localización de los Centros Municipales de Distrito", en *La Descentralización* ... op.cit.

17 Aun los casos de radical "regeneración" no dejan de ser un caso más de valoración proyectual de los atributos y significaciones preexistentes, sobre los que se dirige la intervención (y por lo tanto de irrenunciable conocimiento).

18 El "discreto" desplazamiento del cuerpo edificado respecto a la axialidad de la parcela de origen (hoy parcialmente fraccionada y edificada) francamente frontal a la plaza Alberdi consiente proyectar al oeste, y con profundidad indeterminada, el espacio de los jardines públicos y relativiza el protagonismo institucional del destino utilitario de la villa.

19 Es posible la verificación analítica, con resultados de efectividad equivalente, de la intercambiabilidad localizativa del CMD con las demás componentes temático-edilicias que se integran en el sitio de la plaza Alberdi, tales como la iglesia, el hospital, la escuela, el ex cine Alberdi, o incluso con algunos tramos de su edilicia comercial o residencial.

20 Según la información municipal registra la visita de 2000 personas diarias (fuente: *La Descentralización* ... op.cit.), cantidad poco relevante con relación a las otras prácticas sociales,cotidianas y recurrentes en el Distrito tales, como las de los consumos de aprovisionamiento o las de la frecuencia escolar.

21 "Política de Localización de los centros Municipales de Distrito", en *La Descentralización* ... op.cit.

22 "Centro Municipal de Rosario", en *El Croquis* Nº 68/69+95, El Croquis Editorial, Madrid 2000, pág. 476.

23 "Acciones oficiales presentes o proyectadas", en *Distrito Sur Situación actual y potencialidades* - Cuaderno 4, Publicación Oficial de la Municipalidad de Rosario, Rosario 1998, pág. 40.

24 Concurso Nacional de Anteproyectos 200 Viviendas Fonavi en Rosario- Pcia de Santa Fe, FASA 1988. En las bases del mismo se establecen entre otras las condiciones urbanísticas a cumplir por el fragmento urbano que se proyecte: "interpretar los requerimientos sugeridos por los fragmentos individuales circundantes" y "posibilitar propuestas de trazado para la urbanización del resto del sector de reserva para reconstrucción urbana" (apartado 3.4.4); fijándose como requisito municipal el trazado de una vía en relación con el ordenamiento de un sector urbano de mayor escala que tendrá en cuenta...." la prolongación de Av.Bermúdez entre Esteban de Luca y Av.Uriburu"...y que..."la intersección con Av.Uriburu deberá ser resuelta como un nudo particular, con suficiente amplitud, deberá empalmar fluidamente con la calle J.M. de Rosas o con la calle Buenos Aires" (apartado 3.5.5).

25 "Los Distritos", en *La Descentralización*... op.cit.

26 Los cines América 1926/82, Astoria 1944/62, Tiro Suizo 1928/70, Alem 1932/67,Coliseo 1937/87, Diana 1943/72, ofrecían simultáneamente más de 4500 localidades en el Distrito Sur. (Hoy algunos de estos edificios están destinados a otros usos colectivos). Fuente: *Los Cines de Rosario* ... op.cit.

27 "Centro Municipal de Rosario", en *El Croquis* ... op.cit.

28 Carlo Aymonino, *Il Significato delle Città*, Ed. Laterza, Bari 1976, pág. 5. (la traducción es de M. Fernández de Luco)

29 William Curtis, "Notas sobre la invención: Alvaro Siza", en *El Croquis* ... op.cit., p. 255.

30 "El *patio trasero* de la minimunicipalidad de Buenos Aires y Uriburu sirvió como telón del escenario levantado para la actuación de las bandas (...)", comentario periodístico referido a la realización de un festival musical popular, en *La Capital 23* de septiembre 2002.

31 El desarrollo ejecutivo del proyecto preliminar de los arquitectos J.Martorell, O.Bohigas y D.Mackay (1980) estuvo a cargo de profesionales locales y oficinas técnicas municipales, y su ejecución se desarrolló discontinuadamente a cargo de diversas empresas constructoras. Los ajustes temático-dimensionales y presupuestarios del programa demandaron variaciones y ajustes plani-altimétricos del edificio, de sus detalles y de su equipamiento.

32 Ver *La gaceta de los Arquitectos*, Organo de Prensa del Colegio de Arquitectos Distrito 2, Rosario, Jun-Julio 2002.

33 Carlo Aymonino,*Il Significato*...op.cit.,p.12. (la traducción es de M. Fernández de Luco)

Sobre el Concurso de Anteproyectos para el Centro de Distrito Noroeste y otras cuestiones próximas (y otras... no tanto)

Adrián Caballero

Introducción con intento de prólogo

Una suerte de confesión inaugural en la que reconozco dudas e inseguridades que me acompañaron a lo largo del desarrollo del artículo, propone un intento de justificación a la idea o más aún a la necesidad de instalar un prólogo a una reflexión crítica que debería tener como objetivo excluyente el de presentar un comentario, una impresión personal sobre el resultado de una confrontación de propuestas arquitectónicas; por lo que dicho recurso puede aparecer como exagerado o excesivo a la índole de esta comunicación.

Sin embargo, aceptando que pueda haber algo de lo anteriormente expuesto (y también autocriticado...) me encuentro suficientemente convencido de que estos párrafos introductorios deben ser considerados válidos (o al menos útiles) no sólo para atender a la anécdota de la vinculación algo neurótica de mi parte con la responsabilidad del artículo sino desde algo más funcional, para interpretar de la mejor manera un desarrollo posterior que a priori, tengo la impresión de que en algunos de sus aspectos se ubica en cuestiones de contexto que pueden resultar demasiado amplias y/o lejanas a la manifestación y naturaleza específicas del acontecimiento a ser juzgado y en lo opuesto, también se desliza hacia visiones exageradamente sesgadas o circunscriptas a aspectos muy singulares o parciales del mismo acontecimiento. Conjeturo que estas perturbaciones (si cabe el término) pueden encontrar alguna explicación o al menos justificación en los párrafos de estas anticipadas "confesiones" preliminares.

En primer lugar, debo señalar como un aspecto prioritario, que la encomienda que se me propuso resultaba bastante lejana a mis actividades particulares de los últimos años: por el lado de lo profesional, desvinculadas de la escala del proyecto edilicio; y en lo más académico o especulativo, también distanciadas de estas cuestiones de tipo críticas (sobre todo cuando la opinión debe asumir la condición del texto escrito)[1].

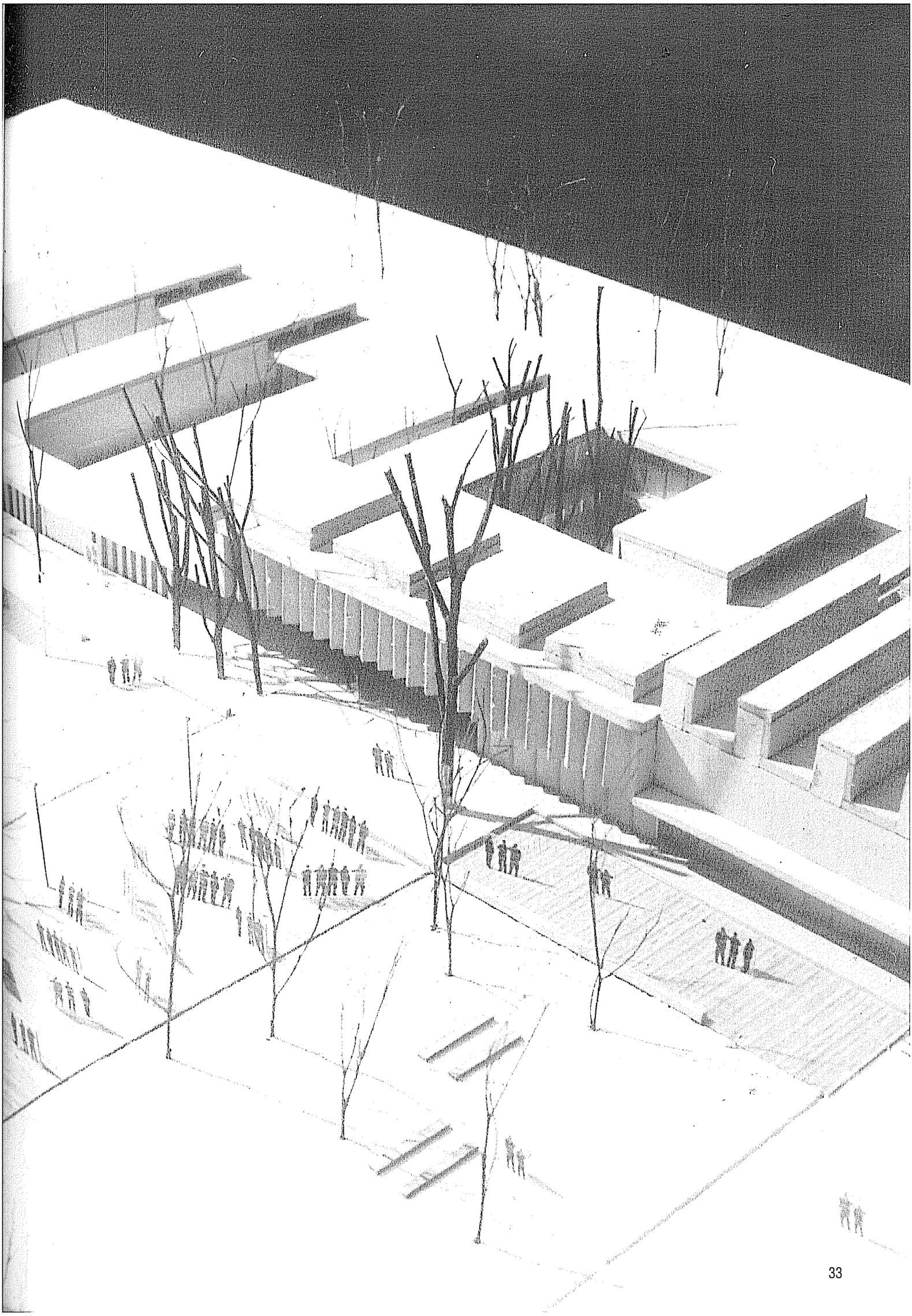
En segundo lugar, agrego un inconveniente de otra índole y que se fue generando paulatinamente a saber: el de encontrarme en el momento de consolidar el texto en una dimensión temporal bastante distante a la circunstancia del Concurso y su posterior exhibición.

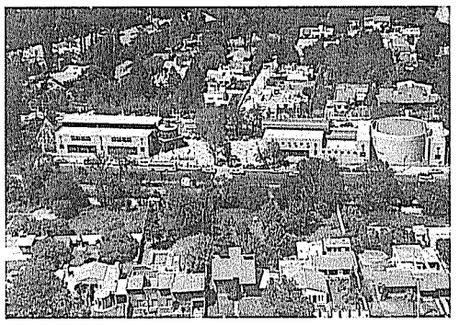
Esto no significa derivar algún tipo de responsabilidad sino por el contrario, establecer el inconveniente señalado como el resultado de una demora personal relacionada con aquellas "dudas y dificultades...". Pero es inevitable plantear el significado de esta dilación, ya que más allá de ciertas anotaciones y registros en el recorrido de la exposición de los trabajos y de la documentación objetiva (fotográfica) ahora disponible, ese clima "impresionista" que supone desarrollar una valoración en caliente evidentemente no es sencillo reconstruirlo en frío, cuando ha pasado mucho tiempo y los recuerdos ingresan en una condición más incierta. Es otro el tipo de comentario...

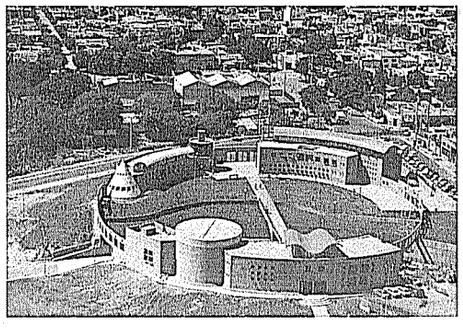
Aunque a su vez, este distanciamiento de más de un año quizás favorezca la maduración de algunos pensamientos que flotaron durante todo este tiempo transcurrido.

Conectado a lo anterior, tampoco se puede obviar totalmente el brusco (y en ciertas circunstancias dramático...) cambio en lo que llamaríamos el contexto nacional, evidenciando en estos últimos tiempos y su repercusión en los aspectos institucionales, lo que indirectamente también puede tener incidencia en la valoración que se pueda hacer sobre este Concurso.

En realidad esta "incidencia", en lo concreto se refiere a la sensación de un alejamiento (¿definitivo?) de las posibilidades de ejecución de los proyectos presentados (obviamente, en particular del ganador...). Otra vez la "maldición" de la no realización de una idea arquitectónica concursada parece volcarse sobre este caso[2]. Y esto sí (más allá del factor despresivo que incluye) propone una cuestión que, a mi juicio es muy interesante para una discusión; desde la naturaleza misma de un hecho arquitectónico, tanto en un plano teórico y especulativo, como hasta en la indagación sobre cuál debe ser la actitud de un proyectista frente a requerimientos de este tipo (o sea básicamente, de un Concurso) y de allí, al jui-







Centros cordobeses
Revista *Notas desde el Sur*,
año 4, 1995, Córdoba.

cio sobre sus resultados.

Estas últimas reflexiones van a reaparecer en un momento posterior de mi comentario (y en relación con el tono predominantemente "realista" de la oferta proyectual expuesta) y dejadas por ahora en este nivel preparatorio o incipiente; también por otra parte, me permiten ir abandonando el supuesto prólogo y luego de formuladas las aclaraciones del caso, introducir al texto en su contenido específico, o sea en un intento de crítica al producto arquitectónico del Concurso.

La cuestión de la línea argumental

En ese sentido debo aclarar que cuando se planteó este encargo no en la forma de una imposición preestablecida, pero sí como una sugerencia, se me indicó el interés en que el contenido del artículo se dirigiera preferentemente a poder establecer: la ubicación del Concurso como un indicador de la situación presente de la arquitectura de la ciudad.

Sostengo al respecto y en un nivel genérico, la opinión de que las manifestaciones de la arquitectura local exponen objetivamente una producción muy interesante y de alta y muy singular calidad, con sugestivos matices tanto personales como generacionales.

Sin embargo, en esta manifestación de potencialidad se instala una suerte de paradoja que se reconoce en la muy escasa capacidad de realización que dicha manifestación de potencialidad alcanza en lo concreto y que se manifiesta con marcada evidencia por ejemplo, en las señaladas frustraciones respecto de los resultados de los concursos en cuanto a su concreción posterior. No caben dudas que dentro de este panorama o contexto poco estimulante (que al menos en el corto plazo se ha agravado, como antes lo señalo), esta experiencia constituía desde ese punto de vista, una posibilidad de realización atractiva, como también lo he comentado en relación con la experiencia reciente de la gestión municipal[3].

En resumen de lo dicho, aún bajo otras circunstancias el planteo de la editorial era tratar de que mi comentario pudiera proponer una opinión sobre el estado de situación de la arquitectura de la ciudad, tomando a este Concurso como un elemento de referencia muy significativo.

Además, dentro de esto entiendo que no se puede obviar una circunstancia particular respecto de gestiones anteriores que se habían aplicado a las producciones de los Centros de Distrito; este Concurso iba a generar al respecto una convocatoria importante y diferente. En parte, como una suerte de confrontación (o compensación...?) con aquellas otras formas de gestionar y adjudicar los proyectos, que la Municipalidad había venido practicando en los Centros ya concretados. O sea que la circunstancia parecía muy propicia para hacer esta medición o comparación de resultados, lo que agregó un interés y expectativa adicionales al llamado.

Otro tipo de enfoque se establece en un objetivo más propio, definido a partir del recorrido de la exposición; de lo que más me atrajo e interesó en lo observado y que se dirige entonces hacia un aspecto más restringido del Concurso. Esta limitación de la observación se refiere a una comparación (casi excluyente) de los planteos y resultados presentados por los dos primeros premios, lo que si bien reduce (al máximo) el análisis sobre una exposición que tenía una gran cantidad de trabajos exhibidos, de todos modos me parece que constituye una posición justa o al menos justificable, en la medida en que estoy considerando los dos proyectos que sin duda (obviamente) recibieron los juicios y estimaciones más favorables del jurado, lo que debería coincidir con la mayor aproximación a los propios objetivos del Concurso.

No obstante, tal vez lo más honesto sea confesar que lo que me atrajo de esta comparación, más allá de la condición protagónica que deberían poseer los dos proyectos, fue la marcada oposición de enfoques que ambos presentan frente a lo que yo definiría como ese aspecto tan singular del proceso proyectual que es "la circunstancia genética del proyecto", dicho en términos más metafóricos, el "instante" de la operación decisional (o también, la paradójica síntesis inicial...).

Es, con otros términos, esa suerte de origen

Cono del Centro cordobés
Tapa del Suplemento de Arquitectura de *El Cronista Comercial*, 16 de marzo de 1994.


EL CRONISTA
Arquitectura
Diseño & Decoración
CONCURSO IDEAS PARA LA CASA DE UN ARQUITECTO
Hoy lo inauguran
Primer "minimunicipio" cordobés

y fundamento al que se puede reconocer con distintas designaciones, según los aspectos semánticos que se consideren: a una teoría del proyecto o a cuestiones pedagógicas, o metodológicas, o aún estrictamente operativas; pero que más allá de las denominaciones, me parece que ese núcleo problemático constituye un aspecto de los más oscuros (en su objetivación) y al mismo tiempo decisivo justamente en el plano de "lo decisional", circunstancia en donde el sistema de necesidades que demandan un proyecto y a su vez justifican su existencia, "las circunstancias fácticas que dan origen a la arquitectura"... se confrontan con las libertades y los deseos del proyectista. Y a partir de ese conflicto surge ese momento donde el proyecto define de una vez y para siempre su suerte, aunque apenas haya comenzado a constituirse.

Éste es un aspecto que para mí, con muchos años de experiencia como docente, puedo afirmar que constituye una de las cuestiones menos accesibles para los alumnos de arquitectura frente al dilema de un aprendizaje proyectual. Esta fase del proyecto, la más misteriosa y decisiva de todas al menos en mi teoría del proyecto, es la que por lo mismo establece a su vez las más grandes dificultades de tratamiento y trasmisión desde el plano de la docencia de la arquitectura[4].

Es por eso que, más allá del tono emblemático que podría tener el hecho de reducir el comentario del resultado del Concurso a una comparación de los dos primeros premios, tengo la impresión de que esta elección puede ser de mucha utilidad desde un plano más didáctico que crítico aprovechando esa señalada y significativa diferenciación que ambos exponen... Entonces, la función crítica como decía antes, se complementa con una óptica más específicamente didáctica; algo que yo justifico plenamente.

Superponiendo entonces mi condición docente con la algo improvisada de crítico, me pareció que esta valoración sería quizá el argumento más fuerte para la denominada "observación restringida" del Concurso[5].

El Concurso y su contexto

A partir de este grueso espesor introductorio, paso al desarrollo del comentario específico sobre el Concurso dentro de los dos niveles antes referidos: el "momento" de la arquitectura local en una instancia juzgada como emblemática y por otra parte, el comentario restringido al análisis de las ofertas arquitectónicas de los dos proyectos mencionados.

Pero aquí como lo anunciaba al comienzo, nos encontramos en alguna de aquellas anunciadas "perturbaciones"...

Se trata de lo imprescindible que me resulta formular un comentario sobre el contexto y el horizonte en el que se instala este llamado, dado a su vez el significado que dichos términos le otorgan a la confrontación. Significado que además se volverá trascendente en lo que será el denominado "comentario restringido", pero en particular en la valoración que voy a otorgar al primer premio.

Este análisis tiene que ver con un territorio en el que me siento más cómodo o tal vez más seguro y convencido[6] (por aquello de mis limitaciones en el campo estricto de la crítica); es el de la consideración de las políticas públicas y cómo dichas políticas construyen arquitectura y ciudad.

En las condiciones presentes lamentablemente esta referencia queda limitada a la actuación municipal. La gestión provincial tendría que tener mucha más incidencia de la que expone en la construcción de la ciudad. Peor aún: cuando la tiene, resultaría mejor que no apareciera; me refiero particularmente a las "donaciones" que cada tanto ofrece la Dirección Provincial de Vivienda (utilizo aquí la denominación histórica...) a la construcción de la ciudad.

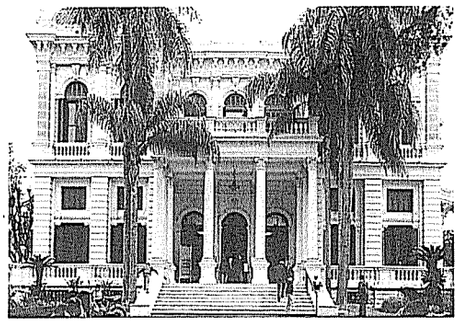
En cambio en el nivel municipal, hace más de una década que sucesivos gobiernos han tenido una presencia constante, a veces con altibajos o enfoques contradictorios, pero en general con una actuación muy significativa en la producción de la arquitectura de la ciudad. Más aún, creo que en Rosario esta presencia es casi hegemónica (esto ya lo he mencionado en algún artículo periodístico donde señalo la gran incapacidad que por el contrario tiene la actividad privada en esta ciudad para generar arquitectura urbana significativa).

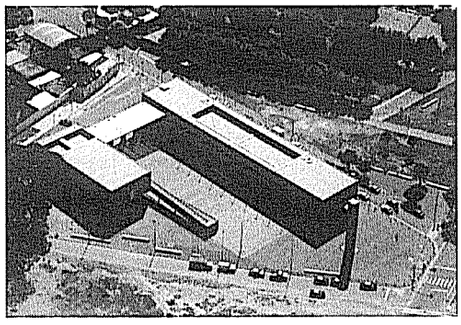
Dentro de este panorama, el Concurso evidentemente significaba un acontecimiento importante. Incentivado además como se lo ha comentado previamente, por significativas cuestiones y cuestionamientos vinculados a la política de otorgamiento de determinadas obras públicas donde se verificaron ciertas preferencias a arquitectos extranjeros o no radicados en la ciudad[7]. Este comportamiento de la gestión municipal se había manifestado con toda claridad para estos Centros de Distrito y por lo tanto, este Concurso como se dijo anteriormente, venía de algún modo a tratar de equilibrar esta situación y si cabe la expresión, a "calmar los ánimos" (respecto al conocido conflicto planteado por la matrícula local). Este Concurso tuvo entonces relación directa con ese conflicto, constituyendo entonces la primera oportunidad para reubicar a la matrícula local en la construcción de dichos Centros.

Pero además hay que señalar otros aspectos importantes para sostener la línea argumental de este artículo; la política de "programación arquitectónica" de los Centros de Distritos tiene sus características singulares en esta ciudad de Rosario. La comparación con la experiencia análoga desarrollada por Córdoba para este caso, me resulta absolutamente necesaria e inevitable.

Con estas consideraciones no pretendo hacer alusión al significado político y social que tienen estos Centros Municipales o al interés específico de la Descentralización Municipal. Toda esa temática político-institucional de gestión, participación y administración local no ingresa en los términos de este análisis. Lo que sí resulta evidente es que, como consecuencia de un desarrollo de determinadas políticas aparecen estas dotaciones físicas que pasan a ser nuestra preocupación arquitectónica.

Volviendo entonces a la comparación con la experiencia de Córdoba, esta relación resulta muy interesante, ya que muestra dos concepciones diametralmente opuestas en la ejecución de los "centros". Córdoba se adelanta







temporalmente en este proceso, con un proceder más expeditivo. Rosario, con una retórica y un andamiaje técnico mucho más amplio y diversificado, incluye por ejemplo trabajos e indagaciones interdisciplinarios con participación de tres facultades de la UNR para discutir la definición y perimetración de los distritos. En Rosario, todo pareció ser más reflexionado y elaborado, pero esa búsqueda más compleja de fundamentos y determinaciones demoró la aparición de los objetos concretos denominados entonces "Centros Municipales de Distrito", casi como réplica de lo que Córdoba designara como "Centros de Promoción Comunitaria".

En Córdoba (una vez más...), la figura de un arquitecto (local) hegemoniza de manera absoluta la fase de proyecto de todos estos equipamientos.

Mientras que en Rosario, si bien no se han completado las sedes previstas con sólo tres en funcionamiento[8] y la cuarta referida a este Concurso, queda evidenciado que la política de otorgamiento de proyectos establecida por la Municipalidad local ha colocado definiciones completamente diferentes que se basan en la diversificación absoluta de los productos (o más bien: ¿no se trataría de una ausencia de definiciones...? ¿aunque más no fuera en el plano de los requerimientos semánticos...?)[9].

Un breve recorrido por esas obras ya ejecutadas e incluso la alternativa arquitectónica posterior consolidada en este Concurso demuestran claramente el significado y sentido de esto que denominaríamos "diversificación"; calificativo que se puede aplicar tanto a la gestión como a sus resultados concretos.

El primer caso (Villa Hortensia), es una mansión suburbana de fin de siglo XIX restaurada con preeminencia de una presencia técnica municipal y los otros tres centros (proyectados ex-novo) se corresponden a distintos arquitectos[10]; lo que intencionalmente o inevitablemente produce objetos muy diferentes y sin ninguna vinculación semántica (sobre todo ante la ausencia de directivas en ese sentido).

En esto ha consistido la gran diferencia que existe entre Rosario y Córdoba respecto a las políticas (en su sentido más amplio) seguidas para la concreción edilicia de los centros.

Esta expresión de "diversificación" que plantea Rosario por la cual cada centro se resuelve con un criterio absolutamente autónomo (desde la perspectiva arquitectónica y urbanística) me parece muy importante entre otras cosas, para describir y definir un contexto que me resulta útil como derivación posterior para establecer una crítica singular al proyecto ganador[11].

Superando finalmente esta necesaria (y antes advertida) "perturbación" es posible ingresar finalmente en el prometido "comentario restringido".

Los proyectos comparados

En este nivel que se puede entender como el más específico, puedo afirmar entonces que el proyecto ganador, con un planteo de organización muy ajustado y preciso, se nos presenta como un "proyecto sistémico" por el tipo y forma en que se establece dicha organización. Arquitecturas indeterminadas, flexibles, poco o nada adjetivadas; pero al mismo tiempo claramente sistematizadas por una geometría que establece una neta diferencia entre espacios estructurales y únicos o especializados y espacios secundarios, celulares e intercambiables ordenados en una secuencia lineal de elementos homogéneos (sub-sistemas). Todo esto instala, voluntaria o involuntariamente, una fuerte reminiscencia de un tipo de organización arquitectónica que habíamos colocado modelísticamente en la facultad a finales de los '60 y comienzos de los '70[12].

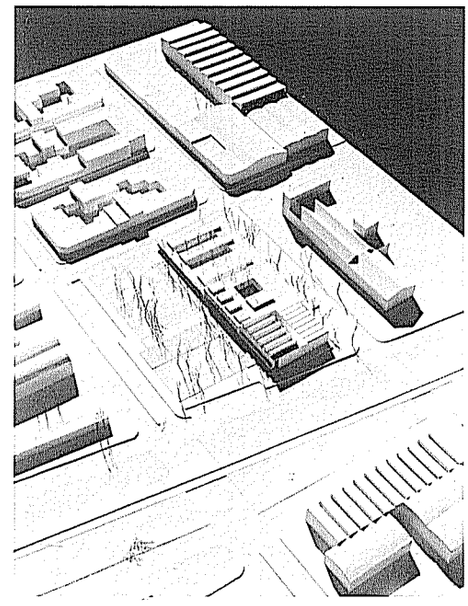
Bajo esa concepción, el proyecto (voluntariamente o no) establece una condición "prototípica" del objeto proyectado[13]. Más allá de lo expresado anteriormente en cuanto a la condición sistémica de la propuesta, estos rasgos de "prototipo" se verifican con mucha claridad, por ejemplo, en la relación (geométrica y dimensional) de proyecto y predio disponible, según las bases del Concurso. La posición del edificio es contundente, pero al mismo tiempo indiferente a las características y sobre todo, a la dimensión del terreno adjudicado. El edificio propuesto ocupa prácticamente la mitad del terreno disponible en un sentido longitudinal y cede la otra mitad para cualquier uso eventual que pueda disponer el Municipio, en convivencia con el Centro. En el esquema del proyecto y "por ahora", un espacio verde puede reconocerse como antesala del edificio de la Sede distrital. Pareciera ser que en esta forma de colocar el edificio en el terreno hay una clara exaltación de esa presunta condición prototípica. El prototipo se define con una dimensión previa, resultante de la operación (sistémica) de la organización espacial y funcional. Es como si se tratara de una formalización autónoma y preexistente que con un leve retoque o ajuste, se acomoda a las características geométricas y dimensionales de un predio con el que no se siente demasiado comprometido.

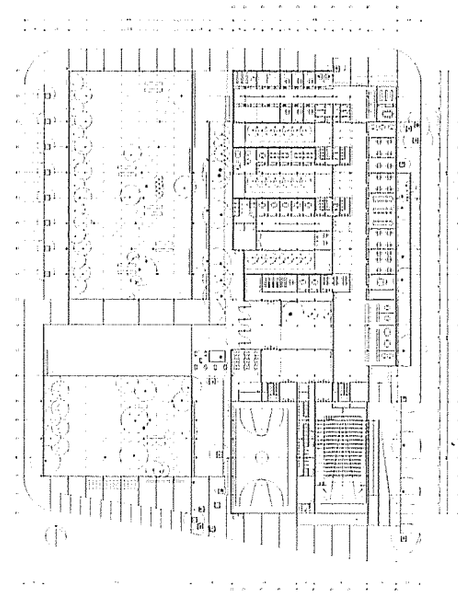
Esta cuestión de la posición del edificio respecto a su comportamiento en la 'colonización' de la parcela establecida por el Concurso veremos luego que es también una cuestión clave para introducirnos en la confrontación de este proyecto con el segundo premio, dado que éste adopta una actitud diametralmente opuesta, justificándose en esta oposición el sentido fundamental de esta comparación según lo expuesto anteriormente.

Volviendo por un momento más a la cuestión del "prototipo" (o también de la "arquitectura genérica"), digamos que la idea de proyectar un edificio de estas características para este tipo de programa, pensada en abstracto me parece interesante. Una forma que, inclusive respecto a la anterior comparación con la experiencia cordobesa, podría tener implicancias semánticas de otro tipo, al volver al objeto "Centro de Distrito" un edificio muy reconocible por sus sucesivas reiteraciones y por fuera de su ubicación particular en la ciudad[14]. Pero si esto como teoría es correcto o válido (y diría hasta elogiable), en el caso concreto y en la situación de este Concurso me parece que como producto o resultado es contradictorio con aquella política de la "diversificación" (o de la indiferencia...) que se ha expuesto ya de una manera irreversible por la Municipalidad con respecto a estos Centros.

Resultaría muy discutible ahora (aunque no

1º premio
Planta baja con el terreno y perspectiva general





imposible) que los dos centros restantes se constituyan en la reproducción del objeto arquitectónico planteado para este Concurso (y no sólo desde la problemática de la propiedad intelectual)[15]. Por lo tanto, la vocación prototípica (o genérica) que al menos yo le adjudico a este proyecto es inadecuada o innecesaria. No se incluye orgánicamente en la política de la Municipalidad, la que viene proponiendo para cada operación una solución completamente singular e irrepetible[16]. Se podría decir en síntesis, que éste sería el caso de un objeto edilicio que incluye una potencialidad de reproducción y por lo mismo sus rasgos semánticos lo señalan no como objeto único, sino todo lo contrario. La materialización de este proyecto daría la situación casi paradojal de un edificio absolutamente diferenciado de los otros ya construidos, pero en este caso por su condición prototípica...

Sin embargo, ante esta afirmación cabría la pregunta sobre si en su valoración como proyecto debería incluirse esta "potencialidad". El interrogante es sugestivo porque las virtudes innegables del proyecto: la precisión con que se definen las áreas más rígidas, estables y/o emblemáticas de los sub-sistemas de locales repetibles, subdividibles e intercambiables; y por sobre todo, la gran legibilidad de su organización interior parecieran derivarse o encontrarse muy relacionadas con la adopción de una estructura prototípica. Dicho en otros términos: ¿qué incidencia ha tenido la adopción prototípica en el otorgamiento de estos aciertos innegables de legibilidad y organización que presenta el proyecto ganador? Es una pregunta de difícil respuesta... Aunque debamos aceptar que el equívoco semántico persiste por fuera de estas disquisiciones.

Pero además, más allá de las cuestiones de organización interior del edificio, insisto en que la idea del prototipo se vuelve muy fuerte e innegable en la posición y relación que el volumen construido establece respecto del terreno disponible. En este caso, tal vez señalando de una manera crítica, que la relación entre el predio asignado y el programa era totalmente descalibrada. Es decir que este proyecto tan compacto, preciso y... "prototípico", está también dejando en claro que la propuesta del Concurso presentaba un gran desequilibrio entre el terreno disponible y el programa establecido.

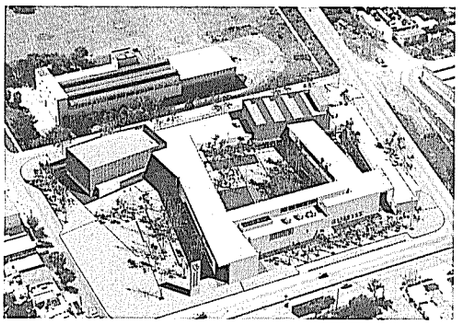
Desde ese punto de vista, me parece que la actitud instalada en el proyecto ganador es inteligente (cuasi irónica...), dejando en evidencia ese notorio desequilibrio, sin preocuparse por resolverlo o mejor aún, por disimularlo.

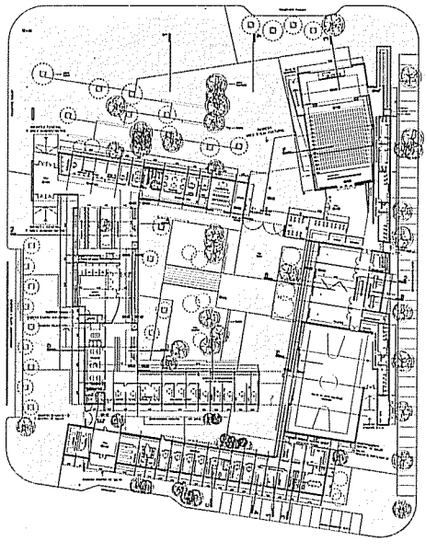
Y esta cuestión de la "posición-relación" del proyecto con respecto al terreno, como lo había señalado anteriormente, es una clave decisiva en la prometida propuesta de comparación a la que ahora retorno, porque todo lo contrario a lo dicho sucede en el planteo del segundo premio. Tal vez, tomando también conciencia de este comentado desequilibrio, esta otra alternativa proyectual pretende ahora atenuar dicho desajuste cuantitativo entre programa y terreno en base a una (exagerada?...) articulación de la arquitectura.

En otros términos, tomando el concepto de 'colonización' de un territorio, el proyecto realmente pretende 'conquistar' el predio asignado en su totalidad. Este gesto me recuerda la reflexión de uno de los artículos iniciales de la publicación final del Congreso de Barcelona UIA '96, donde el autor imagina (en una lúcida metáfora) esta conducta casi militar del arquitecto buscando o forzando (en este caso) la conquista de un territorio disponible para su actuación. Este intento del segundo premio es una expresión muy clara de esta idea de la ocupación, la dominación y el control del territorio.

Sin embargo, esta actitud 'virtuosa' (en tanto aquella supuesta naturaleza dominante de la arquitectura) que se ocupa de arquitecturizar todo el territorio para que sea esa misma arquitectura la que resuelva el desequilibrio programático, como era previsible instala en cambio dificultades derivadas del forzamiento del edificio para poder extenderse en una dimensión superior a la de sus propias posibilidades.

¿Cuál es en este caso la consecuencia concreta de este sobredimensionamiento de la





2º premio
Planta baja y perspectiva general

extensión de lo construido? Básicamente, el punto más negativo de este 'esfuerzo' es, (nuevamente) un conflicto de naturaleza semántica aunque con consecuencias funcionales; la imposibilidad de proponer un solo acceso para todo el edificio o mejor, una accesibilidad clara, legible y contundente como la que a mi criterio requiere un edificio de esta naturaleza. Posibilidad que en el otro proyecto que comparamos está casi inexorablemente bien resuelta: con un acceso concentrado y además en una posición central y hegemónica.

Por lo tanto, ese gran patio central en cuyo entorno se desenvuelve todo el programa también exige que el edificio requiera de tres accesos diferenciados que por otra parte (e inevitablemente) son especializados porque si bien se podría decir que desde el exterior se llega al gran patio central para luego derivarse, esta derivación se produciría de una manera bastante indirecta y dificultosa o bien requiriendo de notorios recursos señaléticos. Lo que en el proyecto ganador se resuelve de una manera rápida y sencilla en un gran hall central, aquí requeriría de sistemas de información y control mucho más complejos. En última instancia, la "dilatación" de la arquitectura para poder abarcar todo el terreno está generando un sistema poco claro de acceso a las funciones específicas de un edificio con un programa diversificado y complejo, en donde la necesaria clasificación circulatoria que provee un hall aquí no se puede alcanzar porque el espacio clasificador del edificio pasa a ser la vereda pública urbana, ámbito cuya capacidad de clasificación de la información es pobre e inadecuada.

Con esto quiero decir que la posibilidad de 'embocar' directamente el acceso requerido es bastante relativa y esto se constituye en una crítica trascendente que puede hacerse sobre este proyecto. Esta observación sin embargo debe vincularse o relacionarse (para atenuarse) con una intención (casi) legítima como es la de intentar la integración como "espacio proyectado" de la exagerada magnitud del territorio disponible.

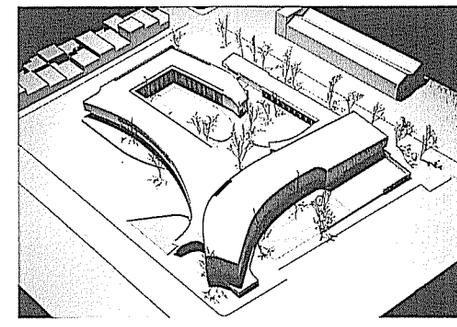
No tengo intención (ni tal vez capacidad) de decir mucho más sobre estos dos proyectos y su comparación. Con lo cual es importante establecer que aquella idea del comentario restringido adquiere ahora un doble significado. "Restringido" en cuanto a que circunscribe el comentario de todo el Concurso a esta relación entre dos proyectos y a su vez, acota la vinculación entre ambos a un aspecto priorizado y casi excluyente como es el del comportamiento que cada uno propone respecto de la utilización del territorio asignado para la realización del edificio (y el de los aspectos semánticos, particularmente en el caso del primer premio).

Si tuviera que establecer como cierre de esta relación una posición personal, comparto en ese sentido más el planteo del primer premio. Pero no puedo dejar de señalar que la crítica al mismo tiene un fundamento conceptual (casi ético más que estético). Quizás lo criticado no tenga incidencia real alguna con el funcionamiento concreto del Centro de Distrito, el que puede trabajar muy adecuadamente aún "devolviéndole" a la Municipalidad la mitad del territorio asignado. Mi observación se establece en un plano conceptual como lo decía antes y relacionada exclusivamente en este aspecto a lo semántico: ¿En qué medida es legítima aquí la instalación de lo prototípico?, dado el contexto político y arquitectónico donde se instala el proyecto.

Sería interesante debatir con los autores si el presunto "prototipo" fue un punto de partida del proyecto o si meramente constituye un resultado que le adjudica mi subjetividad a un planteo muy ajustado, preciso y al mismo tiempo sencillo en la resolución del programa requerido; que quizás asume la condición prototípica como una resultante ajena a la misma concepción del proyecto, una derivación inesperada o al menos no buscada.

En síntesis de todo lo dicho, la dualidad establece una controversia entre la concepción completamente compacta y ajustada de un proyecto con otra, (propia de una arquitectura muy extendida y abarcativa) que intenta resolver o disimular el desequilibrio terreno-programa, denunciado en cambio por el primer proyecto con una impiadosa evidencia.

Dicho desde otra observación: por un lado,



Maqueta 4º premio.

se reconocen dos enfoques diferentes de implantación en el terreno y por otro lado, la condición prototípica en uno de ellos contrapuesta a la singularidad y contextualidad del otro. Además se debe aceptar que estas dos cuestiones están muy vinculadas, constituyendo el núcleo de lo que reconoce la crítica (restringida) como material de interés prioritario para su derivación; como lo he dicho antes, en ese núcleo hay posibilidad de transferencias muy interesantes hacia los citados objetivos didácticos, en cuanto al significado que asumen los momentos y contenidos "genéticos", iniciales, fundacionales de un proyecto respecto a la oferta final de los mismos.

La visión ampliada del Concurso

Para presentar esta versión de mi impresión y juicio personal sobre el Concurso en tanto "producción colectiva" tengo que retornar a aquellas aclaraciones que había planteado inicialmente en el denominado "prólogo".

A lo dicho antes agregaría ahora lo siguiente: no soy en este momento de mi vida un "habitué" de los Concursos, es más, soy todo lo contrario[17]. Voy muy poco o nada a exposiciones y hace ya un tiempo que un sistema de inscripción que juzgo inaceptable[18] me ha alejado de los planteles de jurados y/o asesores del Colegio.

Esta limitación personal me condiciona (como ya lo he señalado) para responder al requerimiento específico hecho por la editorial en cuanto a un intento de ubicar este Concurso como un testimonio de la situación y ubicación de la arquitectura local en sí y en relación a un contexto más amplio, al menos nacional. Por lo tanto, en este aspecto debo plantear juicios que presumo de una cierta fragilidad porque tal vez no se encuentren localizados en un panorama más abarcativo y expresivo de esta condición de contexto a la cual debería poder vincular con el resultado particular de esta prueba.

Por lo tanto, lo que sigue son impresiones (sobre todo...), conjeturas, suposiciones basadas en resonancias e interpretaciones personales de ciertas manifestaciones visibles que integraron el "paisaje" arquitectónico en la exhibición de los proyectos[19].

La sensación más amplia y general que pude extraer de un recorrido "fenomenológico" por la sala de exposición del Concurso fue la de un clima bastante "comarcal", lo que en primera instancia podría parecer lógico o inevitable... Pero con este juicio quiero marcar ciertas visibles actitudes, en algún caso voluntariamente despojadas, junto con limitaciones en los protocolos de presentación, incluida una crisis económica ya presente y observable entonces... El resultado de todo esto es finalmente modesto desde el impacto visual. Si bien se podría relativizar este juicio considerando que la fase de las exageraciones infográficas (a las cuales nuestra condición subdesarrollada resultó tan proclive) parece haber declinado (también como moda en la misma declinación...), dando paso a formas de representación más ligadas con lo habitual, lo convencional, lo "artesanal" (aún desde lo infográfico)[20]. El Concurso muestra esta ausencia (tal vez o en principio como dato positivo) de exuberancias de presentación, pero más allá de las cuestiones "tecnológicas" o sea de los medios y recursos, se reconoce también un vocabulario predominante que me pareció bastante convencional. Es decir, sin gestos propios de arquitecturas sorpresivas o más aún, polémicas (o tal vez más genérica y expresivamente "experimentales"). El Concurso en estos términos expone una atmósfera bastante "profesionalista" como en algún momento y particularmente en esta Facultad se denominara a esta tendencia a una forma de arquitectura más cotidiana, mucho más próxima al producto de relaciones precisamente "profesionales", que al de búsquedas más libres aunque menos comprometidas... Y esto va más allá de las cuestiones puramente gráficas o comunicativas; tiene que ver con el discurso mismo de la arquitectura, los planteos proyectuales y su posición respecto de la realidad.

Tal vez, se podría señalar en el sentido de una búsqueda más "experimental" y dentro de los trabajos categorizados por el fallo del jurado, al proyecto al que se le adjudicó el cuarto premio, en tanto oferta de una arquitectura distinta que en este caso parecía mostrar ciertas resonancias con formas y sobre todo tratamientos y representaciones que habían transcurrido en algunos Concursos anteriores (y estoy pensando por ejemplo en el primer premio del ya citado por otros motivos Concurso de la EPE) que de algún modo se aproximan a tendencias de la arquitectura contemporánea intencionalmente desmaterializadas, denominada genéricamente "light"[21]. Pero no mucho más que eso, dentro de un proyecto que por fuera de estas ofertas de imagen y sobre todo de comunicación, se inscribía en un enfoque tipológico que tenía cierta semejanza por ejemplo, con lo que hemos analizado y criticado para el segundo premio.

Desde esta perspectiva crítica ustedes, los lectores, deberán juzgar si estas impresiones y sus correspondientes juicios son válidos y justificados. En el caso que lo fueran hay toda una reflexión valorativa sobre si esta manifestación del Concurso es positiva o negativa, entusiasmante en su prudencia y realismo o deprimente en su convencionalismo. Si bien como ya lo he comentado, en este caso la condición de probabilidad de ejecución de la obra era alta y esto evidentemente pudo haber influido en el posicionamiento de los proyectistas respecto a evitar o eludir planteos especulativos, arriesgados o simplemente oportunistas... con los cuales adjetivar algunas de las propuestas o soluciones presentadas.

Podríamos decir como conclusión que sin embargo, estos posicionamientos "realistas" y en alguna medida contenidos o prudentes, lo que equivale a decir factibles sin demasiadas complicaciones (o mejor dicho, con complicaciones disimuladas y no atribuibles a extravagancias formales, como se puede verificar frecuentemente...) una vez más fueron trastocados por nuestra imprevisible realidad y entonces es cuando inesperadamente reaparece aquella "maldición" a la que había aludido en los párrafos iniciales de este comentario[22].

Por eso es que la denominada "arquitectura de concurso", con tendencia a ciertos gestos exagerados o infrecuentes (en el mejor de los

casos, exploratorios) tiene también, aunque esto pueda parecer paradójico, un fundamento realista que consiste en reconocer y aceptar el dato empírico de la escasísima posibilidad de ejecución de un proyecto concursado, con lo cual parece aceptable y legítimo ubicarse en un campo más libre y experimental, especulando también en ese caso con la "complicidad" de algún jurado influyente que participe de la misma "teoría"[23].

Nada de esto o muy poco, pareció percibirse en el conjunto de proyectos expuestos o al menos, en aquellos que ocuparon los lugares prominentes en el fallo del Jurado. Pero para no pecar de omnipotencia, si por fuera de esta observación quedó rezagada o escondida alguna "Ópera de Sydney"[24] debería disculparme, dado que yo no alcancé a percibirla.

Después de todo, de tantas prevenciones y advertencias, particularmente en estos últimos párrafos creo haber podido responder (o al menos aproximarme) a la solicitud e interés editorial respecto del posible baricentro argumental del artículo; esto obviamente más allá (más acá mejor...) del acierto o el equívoco de la respuesta.

Retornando al inicio como conclusión

Y para ingresar ahora en un (definitivo) cierre del caleidoscópico contenido del comentario nada mejor (para mí, obviamente) que regresar y retomar aquel territorio de las "perturbaciones" (en tanto sistemáticas desviaciones del objetivo central de estas reflexiones y observaciones) en donde sin embargo me siento cómodo y hasta seguro, más aún... confiado de poder fijar algún aporte constructivo y sobre todo trascendente a las circunstancias y peripecias del Concurso.

Se trata de reforzar aquellas disquisiciones que se plantearon anteriormente alrededor de las vinculaciones entre políticas urbanas y construcción de la ciudad, localizadas en el análisis de las experiencias de las administraciones locales de Córdoba y Rosario, tomando para ello como referencias concretas los resultados de dichas vinculaciones en las concreciones de los denominados CPC (para Córdoba) y Centros de Distrito (para Rosario).

Yo redondearía lo ya dicho al respecto con las siguientes consideraciones finales:

-El procedimiento definido por la ciudad de Córdoba propone una clara identificación de estos edificios recurriendo sin embargo a un planteo a mi entender demasiado simplista, excluyente y personalista para el significado de una operación de esta naturaleza en una gran ciudad metropolitana.

-En el caso de Rosario en cambio, se observa como un sobredimensionamiento de una componente ausente en la situación anterior: la individualidad e (inevitable) heterogeneidad de los resultados, que si bien podríamos acordar que resultan más coherentes (si se puede aceptar este término) con la condición caótica de la metrópolis también exponen un alarmante abandono de toda búsqueda de legibilidad y "representación" (volviendo a este último término ya antes considerado) por parte de una gestión pública determinada[25].

Y aún se puede retornar a la duda antes insinuada: ¿y si se tratara de una omisión, o tal vez... de un desinterés por alcanzar dichas resonancias?[26]

Podría por último, haberse pensado (aún en un plano teórico o especulativo) una alternativa diferente a las dos posiciones analizadas y en esto radica mi intento de contribución. Más allá de la simplificación o abstracción que supone buscar mecánicamente conciliaciones o puntos intermedios (y a pesar de que estos "puntos" a mí siempre me parecen los más interesantes...) creo que esa alternativa operativa es imaginable aunque en términos de gestión resulte (inevitablemente) más compleja e intrincada; se trataría en mi criterio de pensar y producir estas operaciones (y otras análogas) desde una conducción arquitectónica centralizada, localizada en un equipo técnico oficial (según sea la jurisdicción comprometida en la gestión) estable, responsable y sobre todo, prudente que resulte capaz de fijar pautas y criterios proyectuales tan firmes y consistentes como elásticos y sugerentes y de los cuales, los proyectos singulares (concursados) para cada caso concreto, fueran versiones interpretativas más personalizadas y obviamente, contextualizadas.

Los únicos requisitos (fundamentales) para construir esta "utopía" (aceptando la tal vez exagerada significación de este término...) consisten: en primer término, en poder desmontar la exagerada convicción en el rédito político *per se* de las intervenciones públicas en la conciencia de los administradores de estas operaciones o tal vez mejor, poder aprender a analizar dicho rédito con más confianza en la razón que en la intuición, aún en el capricho o simplemente en la decisión apresurada y efectista; y en segundo término, en cuanto a los arquitectos... bueno, casi lo de siempre... poder aceptar límites y recortes en el campo de la expresión personal dentro de un proyecto; o dicho en otros términos, entender como posible la idea de un proyecto como resultado, complejo y compartido, de un sistema de decisiones.Tal vez en ese sentido, la índole de la propuesta ganadora del Concurso esté insinuando una atractiva paradoja al plantear una sugestiva posibilidad de lo que ya es tarde para hacer...[27]

[1] Desde hace un cierto tiempo, ya sea la fugacidad de los acontecimientos, ya sea la enorme relatividad que rodea a cualquier afirmación (sobre todo en este casi siniestro contexto nacional en el que nos toca existir...) me han producido una letal combinación de descreimiento respecto del valor de los textos escritos (particularmente propios...) junto con un consecuente desgano para producirlos. Por eso me encuentro hoy en la opción casi excluyente de la comunicación oral; siempre más etérea, volátil, fugaz y por supuesto inevitable (salvo que se ingresara en un ostracismo absoluto), pero por sobre todo... menos trabajosa. Escribir este artículo significabá, por lo tanto y obviamente, una contradicción a dicha opción.

[2] A pesar de que el Municipio como comitente otorgaba mayores garantías en ese aspecto, si tenemos en cuenta por ejemplo la ejecución ejemplar del denominado Pasaje Juramento como conexión urbana al Monumento de la Bandera. En ese sentido, este Concurso ofrecía perspectivas interesantes de ejecución, en oposición a lo habitual; pongamos por caso cercano, la casi escandalosa evidencia (aún anterior al desarrollo de la prueba) de la condición fantasiosa de la confrontación para la reforma y ampliación de la sede de la EPE.

[3] Esta cuestión se introduce en el análisis de políticas municipales y más en particular, en la consideración de la gestión de "la arquitectura de la ciudad" por el nivel público u oficial. Debo advertir que más allá de su interés genérico, este análisis será retomado en detalle más adelante, en proximidad al comentario de grano fino del resultado del Concurso porque es para mí un aspecto de gran importancia en el juzgamiento, tanto de dicho resultado en general como en particular, de las características del primer premio.

[4] En mi actividad docente actual me encuentro conduciendo una cátedra de Proyecto y en esa condición hago singular énfasis en esta problemática; intentando objetivar ese "momento" para que dentro de su complejidad pierda el tono "misterioso" con que se aparece...

[5] Cabría sin embargo una argumentación más, que la reduzco a nota al pie para no saturar o exagerar en este aspecto: no creo ni oportuno ni pertinente convertirme a través de este comentario en un nuevo Jurado del Concurso. El jurado ya actuó y se expidió... lo que sigue son observaciones más singulares, subjetivas y hasta arbitrarias de algo ya concluido en términos de una confrontación selectiva.

[6] Recordar la nota 3 como presentación a esta cuestión.

[7] Lo que nos vuelve a colocar en la ya antes citada nota 3 y en mi comentario posterior referido a la forma de adjudicación de las intervenciones en los Centros de Distrito. A propósito de esto, también se puede citar el inmediato anterior número de esta publicación dedicado preferentemente a la discusión de estas problemáticas.

[8] Sobre un total de seis programadas.

[9] En realidad se trata una vez más de las cuestiones de "representación", tal como las entiende y define Aymonino en "El significado de las ciudades".

[10] A su vez, con criterios disímiles de otorgamiento de las encomiendas, los dos primeros casos fueron designados por cuestiones estrictamente personales o curriculares y en este último, con un concurso abierto a toda la matrícula local.

[11] De todos modos creo que la cuestión da para más, aún dentro de las limitaciones de este texto por lo que presumo retornar a ella en la fase conclusiva del artículo.

[12] Organizaciones lineales con "terminales abiertas" (Harvard de los '60 - Fumihiko Maki - Corea, etc.) e ideas de edificios funcional y semánticamente indeterminados ("Edificios para estretegias múltiples..."), planteos que tuvieron epicentro en el entonces recientemente constituido Taller a cargo del Arq. Molíné.

[13] Esta calificación puede resultar exagerada o excesiva, tal vez, para juzgar esta oferta arquitectónica; lo más grave en ese caso sería que este juicio se va a convertir en una referencia decisiva de mi análisis en este tramo del "comentario restringido".
Quizá desde otro ángulo de la observación, se podría hablar de una "arquitectura genérica" parafraseando en la escala edilicia el concepto propuesto por Koolhaas referido a fenómenos de entidades urbanas contemporáneas (entidades justamente con un bajo grado de identidad...).

[14] Sin tener que recurrir a ciertas reiteraciones y aún exageraciones de vocabularios personales, como en el caso de Córdoba.

[15] Casi se podría afirmar que restaría un solo Centro (el Sudoeste) dado que el distrito Centro se está alojando en dependencias del edificio de la ex-Aduana, con lo que esta potencial reproducción se restringe aún más.

[16] En realidad para este punto de la problemática tratada, también llego al convencimiento que los términos "prototipo" y "arquitectura genérica" no pueden ser entendidos estrictamente como sinónimos...

[17] Salvo algunas apariciones circunstanciales como participante y con suérte diversa, pero en los últimos tiempos más como "manager" de un (este sí...) relativamente exitoso equipo constituido por ex-alumnos, pero radicados en Santa Fe.

[18] Más allá de una inhibición más directa y definitiva, como es haber dejado de pagar la inscripción anual desde hace ya algún tiempo, más precisamente desde los lamentables e injustificables acontecimientos que rodearon el proceso final del Concurso de la EPE, lo que motivara que en esas circunstancias enviara una extensa nota a las autoridades locales y provinciales de la que nunca tuve respuesta.

[19] A esta altura ya avanzada del artículo, el menos avezado de los lectores se debe estar preguntando sobre cúales pueden haber sido las motivaciones de los responsables de la revista para encargarme este comentario. Pero ésa es una respuesta que yo no puedo dar.

[20] Esta referencia a un cierto repliegue en las exuberancias o excesos infográficos es reconocible desde dos ángulos diferenciados. Uno, definido en la ya comentada utilización de los recursos directos de la herramienta tecnológica. El otro podríamos definirlo o situarlo en la "dictadura analógica" (si recurrimos a aquella vieja anticipación del Seminario de Portsmouth) o sea la presunta incidencia que tienen los medios de representación y comunicación en el discurso arquitectónico imponiendo determinadas formalizaciones a la voluntad del proyectista. Esta manifestación de la "dictadura analógica" está notoriamente ausente; o sea retornando al comienzo, no sólo está ausente la exhibición infográfica sino que además, y tal vez como consecuencia inevitable si la hipótesis es válida, el uso más moderado y prudente del recurso tecnológico también aleja de las arquitecturas expuestas los rasgos propios que se podrían derivar de aquella forma de imposición.

[21] La tendencia tuvo su ingreso en sociedad con una promoción inicial en una exposición específica montada simultáneamente con las muestras del Congreso UIA, Barcelona 96 y en nuestra ciudad por ejemplo, se la puede reconocer en un edificio que la representa dignamente: la semi o seudo torre del Holiday Inn.

[22] Ver para esto en particular la nota 2 y las consideraciones previas que promueven dicha aclaración.

[23] Debo recordar como un lejano ejemplo paradigmático de lo dicho al proyecto del 2º premio del, en su momento, famoso e inolvidable Concurso de la Biblioteca Nacional.

[24] Tal vez un caso excepcional de "arquitectura fantástica", (como se llegó a denominar a estas tendencias en las bibliografías críticas de los 60); el proyecto ganador elegido después de una complicada selección en un Concurso Internacional terminó materializándose, aunque con grandes alteraciones estructurales y constructivas respecto del planteo original.

[25] Rosario podría pensarse que había seguido una línea análoga o lo que en su momento se reconoció como "el París de Mitterand", donde esa gestión quedaba realzada por una colección de significativas obras de valor (o al menos de "firma") concretadas durante ese período político. Pero la diferencia con lo de Rosario, es que aquí y en este caso específico de los Centros se trata de todas obras de programación y función idénticas (salvando mínimas diferencias circunstanciales) con lo cual la idea de "colección" debe relativizarse.

[26] Sea lo que fuera, esta posición o falta de posición hace crisis en la resultante arquitectónica del recientemente inaugurado Distrito Sur donde tanto las condiciones espaciales de accesibilidad y penetración como su semántica resultan en mi opinión como mínimo, inadecuadas a la naturaleza del Programa alojado.

[27] Se podría citar o recordar, como un intento relativamente reciente, el caso del procedimiento desarrollado en el Concurso de Anteproyectos Deliot Oeste ("Plan de ordenación urbana y propuesta de tipologías residenciales para un conjunto de 400 viviendas"), pero lamentablemente en ese caso la experiencia no pudo completarse con lo que tampoco se pudieron juzgar sus resultados finales.

Forma urbana y normativa

E.Cabrini, G.Cardón, E.Floriani, H.Floriani, R.Gurmendi

Introducción

El presente trabajo, y la línea de investigación que lo sustenta[1], se originan en un estado de *insatisfacción* frente a los modos dominantes de renovación de tejidos urbanos centrales de Rosario. Dicho estado de insatisfacción se registra fundamentalmente en relación a la dimensión tipo-morfológica de tales modos de intervención, pero desde allí deriva a un campo más amplio, que incluye aspectos estéticos, funcionales y sociales de la estructura urbana. Es claro que asumir ese malestar en relación a los procesos de renovación urbana no implica desconocer la existencia de *razones estructurales* determinantes de tales procedimientos. Por el contrario, la investigación de la que deriva este trabajo ha partido del reconocimiento de la existencia de dichas razones, encontrando en el análisis de ellas una de sus principales motivaciones.

Este artículo no se detiene, sin embargo, en el análisis de las razones, sino que se aboca a presentar una particular interpretación del proceso de renovación de tejidos centrales en Rosario, para -sobre esa base- dejar planteado un "programa de trabajo" destinado a superar aquel estado de insatisfacción.

A fin de cumplir con ello se ha formulado una hipótesis destinada a estructurar el desarrollo del trabajo. Según tal hipótesis, el proceso de renovación de tejidos centrales en Rosario implica el pasaje de la *ciudad baja* a la *ciudad alta* (a), estando dicho pasaje guiado por un "proyecto morfológico" contenido en la normativa vigente y consistente en la idea de *ciudad por bloques de manzana completos, de paredes continuas y alturas importantes y tendencialmente uniformes*, de decimonónica filiación europea (b). Los siguientes parágrafos apuntan a dar cuenta de estas dos componentes -(a) y (b)- de la hipótesis.

Los dos estadios en la renovación de tejidos centrales

No sin cierto esfuerzo de síntesis, es posible reconocer dos *momentos tipo-morfológicos* fundamentales en la historia urbana del área central de Rosario. Por un lado se puede identificar un primer estadio, correspondiente al completamiento de la planta urbana con construcciones predominantemente de uno y dos niveles, y que podría denominarse *ciudad baja*. Se trata de una "forma" de ciudad con raíces en el período colonial y con fuerte desarrollo en todo el siglo XIX, hallable también en infinidad de puntos del sub-continente latinoamericano, y que llegó a caracterizar importantes fragmentos de la Rosario central en las primeras décadas del siglo XX.

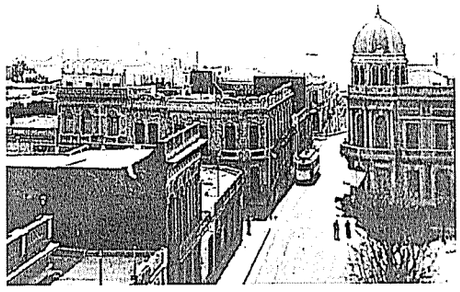
Por otro lado se puede reconocer un segundo estadio (que podría caracterizarse como *ciudad alta*), resultado de la generalización de construcciones de altura claramente mayor, y que por esta misma característica plantean una neta discontinuidad morfológica con la *ciudad baja*. Esta modalidad más densa de construcción de la ciudad central reconoce sus primeras manifestaciones tan temprano como en la segunda década del siglo XX..

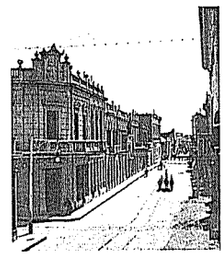
Pero inicialmente se trataba sólo de anticipos y preanuncios más o menos aislados, de "promesas" de una *nueva* forma para la ciudad central; fue recién desde pasada la mitad del siglo que tales promesas comienzan a concretarse más decisivamente, toda vez que esa modalidad de construcción tiende a generalizarse entonces en el área central (aunque -cabe aclararlo ya desde este momento- nunca al punto de saturar dicha área, ni aún por fragmentos significativos de ella).

Es alrededor de esos años que se reconoce un momento de "quiebre", una suerte de inflexión en el *modus operandi* de los actores del proceso de densificación que caracteriza a las transformaciones verificadas en ese territorio. Porque es claro que uno y otro de esos dos momentos tipo-morfológicos de la ciudad central se suceden en el marco de un proceso de *densificación*: es la expectativa de intensificación del uso de los suelos centrales y de las infraestructuras de las que ellos están dotados lo que motiva y promueve ese proceso sustitutivo de la *ciudad baja* por la *ciudad alta*. En otras palabras, una lógica económica de *optimización del aprovechamiento de los factores de producción* yace bajo esta dinámica.



Generalización constructiva con tridimensión natural vista oblicua parcial del área central de Rosario hacia el año 2000 (gentileza de la Dirección General del Plan Director, Secretaría de Planeamiento Urbano, Municipalidad de Rosario).





La "ciudad baja": dos puntos del centro de Rosario hacia fines del S. XIX (de J.C.Caride y M.C. Butteri, comp. *Imágenes de la memoria / Rosario 1880-1930*, Editorial Ross, Rosario, 2000).



El temprano proceso de densificación del área central: el Palacio Cabanellas, de Sarmiento y San Luis, un caso tendiente al bloque continuo, materializado por fragmentos de considerable magnitud (foto de los autores).

Dicho "quiebre" en el proceso de densificación se presenta como de naturaleza cultural antes que productiva, si bien guarda una estrecha relación con lo productivo. Tal vez pueda afirmarse, incluso, que ese cambio cultural -ese giro en el modo de pensar y concretar la densificación de la ciudad central- surgiera ante una demanda originada en la esfera de la producción, contribuyendo a legitimar ciertas operaciones inmobiliarias que expresaban tendencias y energías socio-económicas hasta entonces "mal contenidas" en el marco regulatorio. Pero en cualquier caso, es claro que la dimensión dominante en ese "quiebre" de la evolución es la cultural.

En el mismo sentido, también es posible imaginar la influencia de la experiencia de renovación de tejidos centrales verificada precedentemente en la ciudad de Buenos Aires, que bien pudo haberse constituido en una suerte de "modelo" a imitar.

No parece excesivamente arriesgado vincular tal "quiebre" a tres componentes del marco normativo: la Ley de Propiedad Horizontal, las leyes de promoción a la actividad constructiva residencial ("leyes de desgravación impositiva") y el Plan Regulador de Rosario (con su Código Urbano y su Reglamento de Edificación). Pero entre todos ellos, el Plan Regulador con sus instrumentos ejecutivos sobresale por su capacidad "formalizadora" del cambio[2].

Ese cambio consistió, básicamente, en la generalización de un determinado modo de producir aquella densificación de la ciudad central; una modalidad de intervención que hasta ese momento tenía una presencia mucho más acotada en el territorio urbano local: se trata del edificio "en altura" -constituido en general por reiteración de una planta "tipo"-, de contenido programático casi siempre residencial y que apareció durante varias décadas asociado mayoritariamente a ciertas condiciones dimensionales mínimas.

En otras palabras, es evidente que estos edificios "altos" se solían construir hasta bien pasada la mitad del siglo XX sobre lotes de dimensiones importantes. Tales restricciones -de hecho más que de derecho, culturales más que legales- implicaban objetivamente la existencia de un número acotado de ejemplares de esta "clase" de construcciones hacia los años '60. Afirmar esto no supone, sin embargo, desconocer la presencia de otros factores en la determinación del escaso desarrollo que se verificaba entonces en relación a ese tipo edificatorio: concretamente, es innegable que en igual dirección operaba también el poco arraigo cultural que todavía tenía ese modelo arquitectónico y existencial.

La inflexión que se produce, entonces, pasada la mitad del siglo XX, en el modo de producir aquella densificación, consiste en barrer con esas restricciones. A partir de ese cambio habría sido posible -y legítimo- producir aquellos edificios "en altura" sobre todo tipo de terreno, y no sólo sobre terrenos de dimensiones importantes; es decir, habría sido posible concretar esa clase de operaciones también sobre aquellos terrenos -numerosos en el área central de Rosario- que nacieron asociados al tipo edilicio de la casa en línea (o "chorizo") y que por ende tienen una muy modesta medida frontal (entre diez y doce "varas nacionales" en la mayoría de los casos[3]), así como sobre aquellos terrenos producidos por fragmentación de unidades catastrales y edilicias mayores y que terminaban resultando con dimensiones frontales análogas a las de los anteriores.

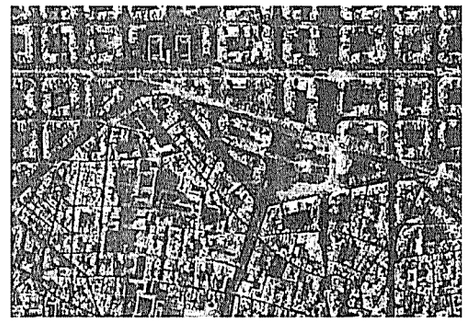
Ese cambio implicó, en definitiva, la concreción de un fuerte impulso al pasaje del primero al segundo de los dos *momentos tipomorfológicos* que se reconocen en la historia de la forma urbana del Rosario central. Y el impacto morfológico de tal cambio -de esa aceleración del pasaje de la *ciudad baja a la ciudad alta*- ha sido extraordinariamente importante, aunque inadvertido por gran parte de los técnicos y académicos locales; o, si no inadvertido, al menos opacado por los brillos de cierta promesa de modernidad que venía aparejada.

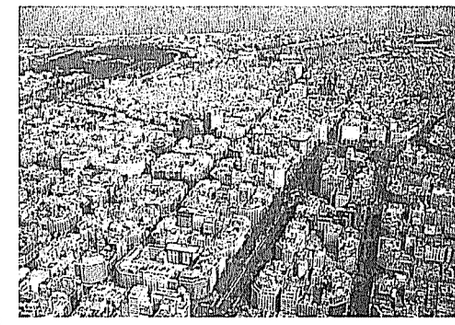
¿En qué consistió ese impacto morfológico del cambio? Bien puede afirmarse que antes de esa generalización de la edificación "en altura" la forma urbana del área central de Rosario presentaba un grado de homogeneidad considerablemente mayor del que se ha verificado posteriormente[4]. Téngase presente cuáles son las variables sobre las que es posible "leer" dicha homogeneidad: no se trata de la recurrencia tipológica -variable casi completamente extraña a la tradición urbanística local- sino, simplemente, de la altura de las construcciones. En otras palabras, y lejos de toda extrapolación forzada de parámetros morfológicos más afines a otras realidades urbanas, la mayor (o menor) homogeneidad de la que aquí se trata es de naturaleza eminentemente geométrica, y se expresa en la menor (o mayor) discontinuidad del "perfil" de las paredes urbanas. Y efectivamente, las variaciones de ese perfil habían sido, hasta aquella generalización de ese modo distinto de producir la "ciudad alta", mucho más pausadas. Ello se debió a dos órdenes de motivos: porque había menos construcciones "en altura", y porque las que había se extendían, en términos generales, sobre medidas más anchas de parcelas. Como consecuencia de todo esto, la "línea de borde" resultante era a todas luces menos "movida".

Pero además, un factor "cualitativo" -que no es otra cosa que la contracara de lo ya expuesto- vino a potenciar esa discontinuidad o heterogeneidad (hasta este punto del razonamiento, sólo hija de los citados factores geométricos): se trata de la *multiplicación de la medianera*. Sobre este sujeto protagónico de nuestro paisaje urbano -la medianera-, bastante menos presente en otras geografías, no se ha indagado en medida suficiente, todavía. Tampoco se intentará en este artículo ahondar en su significado; baste por ahora con señalar su contribución al impacto morfológico que se está tratando de caracterizar en estas páginas y que ha sido planteado como una consecuencia de aquel "quiebre" en el modo de producir la densificación urbana.

El "proyecto" de forma urbana

La hipótesis también plantea que ese pasaje del primero al segundo de tales momentos aparece guiado y sostenido por un *"proyecto" de forma urbana*: el de la ciudad por bloques de manzana unitarios, de paredes continuas y





La ciudad por bloques de manzana unitarios: fotoplano y vista aérea del Ensanche de Barcelona (de *Rassegna* Nº 37, CIPIA, Bologna; 1989).

alturas más o menos importantes y homogéneas. Se trata de una forma urbana con claras raíces en la ciudad europea del siglo XIX: distintas manifestaciones de la misma "idea de ciudad" son verificables en los desarrollos decimonónicos de Barcelona, París, Viena, Roma, Berlín, y tantas otras urbes del viejo continente.

Debe quedar claro que se habla de *"proyecto"* en un sentido más *alusivo* que *literal* (lo que explica el encomillado toda vez que se usa el vocablo en esta acepción). Es decir que de tal modo se quiere aludir a la idea de forma urbana contenida en la normativa de manera *implícita*, y no *explícita* como querría el uso literal del vocablo. Por ello, no debe asignarse a este trabajo la intención de "descubrir" alguna voluntad colectiva de producción de determinada forma urbana. Al contrario, se constata una profunda inconsciencia -tanto en la sociedad en general como en los ámbitos técnicos específicos- respecto de las implicancias de la normativa en términos de *forma urbana* resultante: el desarrollo urbanístico local -aunque no sólo él- ha sido históricamente refractario a la manifestación de ese tipo de "voluntades colectivas". Pero es precisamente en el reconocimiento de tal rasgo de esta idiosincrasia urbanística que la presente línea de trabajo encuentra una motivación para subrayar la inexorable presencia de alguna "idea de forma" en cualquier normativa urbanística, más allá de toda intención y consciencia. Es en ese marco que aquí se intenta poner de manifiesto esa *lógica formal subyacente* para el caso del área central de Rosario.

Así, pues, el modo en que el pasaje de la "ciudad baja" a la "ciudad alta" se manifiesta es expresión del despliegue de una *lógica formal* (arquitectónica) perfectamente individualizable. Es decir que a aquella lógica económica de optimización del aprovechamiento de los factores de producción -que se ha identificado como origen de la demanda de densificación en el área central- se superpone una *lógica arquitectónica*. De tal manera se completa un *modelo de actuación* recurrente y dominante, dotado de una marcada inercia. Dicha lógica arquitectónica deriva, a su vez, de un "proyecto urbano" implícito en los instrumentos urbanísticos e imperante en la cultura arquitectónica de nuestra comunidad, que no es otra cosa que la expresión de la mencionada idea de *ciudad por bloques de manzana completos y altos*.

Esa ciudad, como se ha visto, ya había comenzado a coexistir con la "ciudad baja" en las primeras décadas del siglo XX. Los palacios Fuentes, Astengo y Cabanellas, por mencionar sólo tres casos paradigmáticos, son claros ejemplos de que ya en la segunda década del siglo se estaba actuando un proceso de intensa densificacion de la pre-existente ciudad de una o dos plantas, siguiendo un modelo de bloques de paredes continuas y alturas importantes. Pero resulta particularmente significativo constatar que con tales indicios convivían otros, que anuncian un proyecto de forma urbana distinto, igualmente orientado a la densificación, aunque sin el prejuicio formal de alcanzarla solamente a través del bloque de manzana cerrado y de altura homogénea. Algunas importantes obras del racionalismo se constituyeron en ejemplos de esta otra actitud, siendo quizás el edificio de la Comercial de Rosario el más significativo entre ellos.

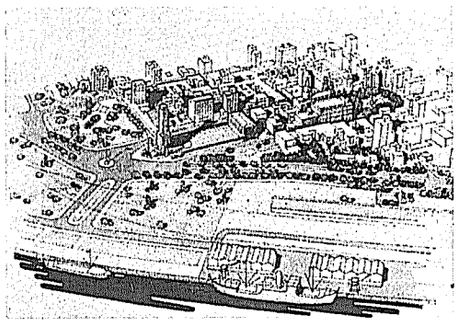
El desarrollo urbanístico y constructivo sucesivo de Rosario indica que la cultura y la normativa referidas a la producción de ciudad finalmente "optaron" por uno de los dos proyectos (aunque sin una cabal consciencia, tal vez, ni demasiado entusiasmo). Es entonces que se generaliza una forma de actuación que resulta funcional a la idea de "ciudad por bloques altos completos" y que sería aplicable a todo tipo de lotes, incluidos aquéllos de 10 o 12 varas de frente, nacidos de un estrecho vínculo con la típica casa en línea. El Plan Regulador de 1967/68 es un instrumento para ello, siendo en él que alcanza su máxima explicitación el "proyecto" que sostiene aquella idea de forma urbana. Es llamativo, en este punto, el contraste dimensional entre las operaciones que son fruto de esa generalización, e incluso banalización, del modelo y aquéllas que, al servicio del mismo "proyecto" urbano, se habían realizado en un estadio anterior (cfr. los tres casos mencionados más arriba).

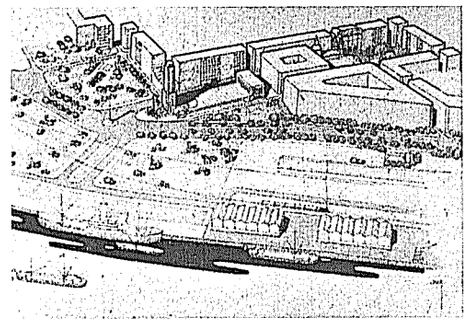
Una vez hipotizada la existencia de este "proyecto" de forma urbana, resulta obligado aportar a su verificación. Seguidamente se presentan *evidencias* de la existencia del "proyecto" halladas en tres esferas distintas: el marco normativo vigente (a), la materialización del proceso de sustitución según dicha normativa (b) y ciertas "visiones" de Oscar Mongsfeld, un actor protagónico en el proceso de formulación de esa norma (c)[5].

a) El "proyecto" en la normativa

El Código Urbano y el Reglamento de Edificación constituyen los instrumentos normativos del Plan Regulador de Rosario de 1967/68, y -como él- están aún vigentes (más allá de ciertos ajustes parciales). Un análisis atento de tales instrumentos autoriza a afirmar que no son otra cosa que la descripción literaria y numérica del citado "proyecto urbano". En efecto, las previsiones contenidas en esta normativa prefiguran -si bien con palabras y números, más que con dibujos- una "forma" de ciudad con las características ya presentadas; el ejercicio de graficación de tales previsiones -o sea, su "tridimensionalización"- confirma lo dicho.

Según la normativa, esos bloques de manzana completos y con altura importante y tendencialmente homogénea que constituyen la expresión del proyecto de "ciudad alta" se habrían de concretar, idealmente, por reiteración y yuxtaposición de un *tipo* de construcción[6] que podría ser descrito de la siguiente manera: una "masa construida" compacta cuyas dimensiones hacia el espacio público están determinadas, de una parte, por un *dato concreto* (la medida frontal del predio), y de la otra parte, por un *dato abstracto* (la altura máxima permitida, que deriva a su vez de ciertas preocupaciones vinculadas a la problemática de la salubridad, como ser la sombra arrojada sobre el espacio público y, por ende, las posibilidades de asoleamiento del mismo y de las unidades habitativas)[7]. A esa "masa" compacta se le sustrae una parte; las dimensiones de esta parte sustraída -que se denomina *patio*- son nuevamente consecuencia de una relación





El "proyecto" en el imaginario: los dibujos de Oscar Mongsfeld de 1965. El de la izquierda muestra el estado en 1964 del área del Monumento a la Bandera, mientras que el de la derecha ejemplifica una hipótesis de completamiento del área "...admitiendo construcciones máximas circundantes" (de *Monumento y Parque Nacional a la Bandera. Reseña gráfica del lugar histórico, su transformación y desarrollo*, separata de la *Revista de Historia de Rosario Nº 7/8*).

entre la medida de sus lados y la altura del bloque en función de condiciones mínimas de iluminación y ventilación. La profundidad de la edificación entre calle y patio y entre patio interior y patio posterior queda determinada por las medidas máximas admisibles para iluminación y ventilación y por el orden distributivo de los locales.

La existencia de ese patio intermedio resulta en la división inicial del bloque en dos cuerpos. Este número podría ser mayor, sin embargo, en función de las dimensiones del terreno y de la superficie disponible para completar la edificación. No obstante, cabe señalar que el edificio de tres cuerpos (o de dos patios intermedios) ha ido siendo dejado de lado como consecuencia, probablemente, de dos factores: la disminución del índice edilicio máximo (o FOT) de 7 a 5, a mediados de la década de los '80, y la creciente demanda de mayor calidad habitativa. Todo ello ha producido una caída del interés por los lotes de gran profundidad y una consecuente desvalorización de los mismos, lo que no hace sino poner en evidencia la "natural" tendencia de los inversores a aprovechar el máximo índice edilicio permitido, realizando de tal forma la "ciudad alta".

Ahora bien, si ese *tipo* de construcción resulta realizable en prácticamente cualquiera de los lotes hallables en el área central de Rosario (con un posible límite en las parcelas con anchos inferiores a los 7 m.), y dado el carácter genérico de la normativa, parece inevitable concluir que ésta no sólo *admite*, sino que también *alienta* la reiteración de esta modalidad constructiva. Y es así como, en una hipotética situación de colmarse los predios disponibles con tal clase de construcciones, se estaría en presencia de aquel *bloque urbano* descrito en el marco regulatorio.

En fin, si hubiere necesidad de abundar en argumentaciones acerca del hecho de que este bloque producido por adición de unidades menores aparece de manera implícita en la normativa, habría que remitirse a la figura del "centro de manzana": su misma denominación refiere a un área completamente perimetrada, delimitada y regular, que para acceder a la eficacia de su proyectada condición "higiénica" necesita del completamiento del bloque; o, para decirlo de otro modo, un área que solamente deviene "necesaria" cuando el bloque ha sido completado.

Nótese que en las definiciones de cómo debe ser la forma de la edificación están tácitamente contenidas, además, las que "fijan" la forma del espacio público. En otras palabras, la forma buscada por la normativa para la construcción resultante es el "molde" de la forma del espacio público: un conjunto de calles a la manera de un corredor de límites altos y relativamente homogéneos en su altura, lo que, combinado con la falta de variación en el ancho de calles, determina -en el ideal de la norma- una matriz con espacios homogéneos tanto en altura como en ancho.

Dentro de esta matriz ideal sólo las plazas, las escasas edificaciones de forma y dimensión excepcionales y las condiciones diferenciadas de los bordes del área central constituyen variaciones sustantivas.

En síntesis, el "proyecto" habría de materializarse a través de incontables -y aleatoriamente distribuidas- intervenciones de ocupación intensiva de parcelas preexistentes[8]. La yuxtaposición de estas operaciones habría de resultar, finalmente, en un bloque completo; cada una de estas intervenciones constituye una realización parcial (o "tajada") del bloque total. La condición fragmentaria -y transitoria- de tales operaciones se patentiza en los muros medianeros: éstos no son otra cosa que *expresión de una promesa de completamiento futuro* (aunque sin dimensionar en modo alguno el tiempo de espera). No se le escapará al lector la gravedad de las consecuencias de esta lectura del fenómeno: el edificio alto entre medianeras se legitimaría sólo en su función de *realizador del bloque alto de manzana.*

b) El "proyecto" en la renovación de tejidos

Un segundo tipo de evidencia de la existencia del "proyecto" yace entre las concreciones del proceso de sustitución de la *ciudad baja* por la *ciudad alta*; proceso que, a tenor de lo planteado por la hipótesis, estaría guiado por esa idea de forma urbana. Es cierto que, como ya fuera señalado, dicho proceso de sustitución está muy lejos de haber completado el área central de la ciudad e, incluso, lejos de haber completado porciones significativas de dicha área; de manera que los resultados morfológicos observables son siempre fragmentarios, parciales, discontinuos.

No obstante ello, aún en esa manifestación tan parcial de los resultados de la normativa es posible hallar signos del operar de un "proyecto" de forma urbana con las características que ya fueron descriptas.

En rigor de verdad, esta evidencia y la anterior resultan absolutamente conexas: una y otra remiten a los rasgos morfológicos contenidos en la normativa; sólo que la primera señala dichos rasgos como pura potencialidad de la norma, mientras que la segunda los señala en su materialización concretada. En consecuencia, argumentar a favor de esta segunda evidencia será más breve: la tarea consistirá simplemente en señalar aquellas -algunas- situaciones de la ciudad en las que un despliegue más amplio, en términos dimensionales, del proceso de sustitución permite visualizar con mayor claridad la eficacia morfológica *ya concretada* de la normativa, para desde allí deducir la presencia de aquel "proyecto" de forma urbana que se busca aprehender.

Una de las situaciones más elocuentes en este sentido se encuentra en la manzana Nº 139 (calles Italia, Rioja, Dorrego y San Luis). En ella, la disponibilidad de una parcela urbana de excepcionales dimensiones permitió construir, en la segunda mitad de la década de los '70, más de un cuarto de bloque de manzana según la normativa que nos ocupa. El resultado se presenta como un clarísimo ejemplo, pese a su carácter fragmentario, de esa "forma urbana" a la que ya se ha aludido, consistente en la materialización perimetral de la manzana con una "masa" de espesor más o menos constante y de altura significativa y tendencialmente homogénea.

Una segunda situación capaz de ofrecer "evidencias" casi tan elocuentes como la anterior es hallable en la manzana Nº 93 (calles Mitre, San Lorenzo, Entre Ríos y Santa Fe).





El bloque realizado (I):
un caso paradigmático de concreción del "proyecto" morfológico en la manzana 139 (foto de los autores).
El bloque realizado (II):
uno de los pocos casos de aproximación al completamiento de un fragmento significativo aplicando el índice máximo, en la manzana 93 (foto de los autores).

Sobre el lado de calle Mitre de dicha manzana se encuentra un frente casi completo del bloque, es decir una "masa" edificada según los índices edilicios máximos, con una altura prácticamente homogénea y alineada según las previsiones de alineamiento del Plan Regulador para el micro centro[9]. Ello constituye el paisaje más cercano al "destino" morfológico del área central, según las previsiones del Plan Regulador, hallable hoy.

c) El "proyecto" en el imaginario técnico

En fin, una tercer y última evidencia del accionar de ese "proyecto" de forma urbana está en ciertas visiones anticipatorias de Oscar Mongsfeld. En el desempeño de su quehacer técnico, este urbanista ha producido una gran cantidad de dibujos de distinto tipo: reconstrucciones de procesos formativos urbanos, descripciones de estados de hecho, previsiones de desarrollos futuros. En particular aquí interesan aquéllos que se proponían prefigurar algún estadio futuro de Rosario, y que por tanto anticipaban la *forma urbana futura* de la ciudad (o de alguna parte de ella). De entre ellos, se señalan aquí los contenidos en una pequeña publicación de 1965 titulada *Monumento y Parque Nacional a la Bandera. Reseña gráfica del lugar histórico, su transformación y desarrollo*, separata de la *Revista de Historia de Rosario* N° 7/8.

Observando dicha publicación, interesa detenerse especialmente en aquellas representaciones que hipotizan estados futuros alternativos de las zonas aledañas al Monumento a la Bandera; y en particular es de señalar el gráfico N° 7, que representa una supuesta "visión futura admitiendo construcciones máximas circundantes".

Lo interesante de estas imágenes -para el curso de la presente argumentación- es que presentan casi sin obstáculos ni interferencias aquel "proyecto de forma urbana" que en la normativa está opacado por la mediación de otros lenguajes. Habida cuenta de ciertas coincidencias temporales (nótese que tales dibujos fueron producidos en los mismos momentos en que se estaba gestando el Plan Regulador de 1967/68, con el decidido protagonismo de Mongsfeld), parece legítimo asumir estas "visiones" como expresión del ambiente técnico-cultural imperante en la definición de la normativa analizada, y atribuir a tal ambiente un decidido impacto caracterizante de la misma.

Una mirada crítica al "proyecto"

Habiendo persuadido al lector -se espera- acerca de la existencia del mencionado "proyecto" de forma urbana en la normativa vigente, el trabajo se propone avanzar ahora hacia una valoración técnica del mismo. En esa perspectiva, se han individualizado dos flancos "vulnerables". Por un lado -desde un punto de vista *pragmático*-, es claro que se está en presencia de un "proyecto" irrealizable; y por otro lado -desde un punto de vista *estético*-, es evidente que se trata de una "idea de forma" inhibidora del despliegue de conceptos espaciales contemporáneos.

En relación a la primera de las afirmaciones, la evidencia es abrumadora en cuanto a que esta "idea de forma urbana" no tiene posibilidades objetivas de materializarse, no sólo sobre la totalidad del área central sino ni siquiera sobre fragmentos significativos de ella. En efecto, en los más de treinta años de vigencia legal del "proyecto"[10], éste no ha logrado concretarse en una medida tal que permita avizorar su completamiento en un horizonte temporal reconocible. Así, es posible hoy constatar -de manera definitiva- la falacia del supuesto subyacente a todo el proceso: el de la materialización inexorable de la forma perseguida a través de la sumatoria y yuxtaposición de intervenciones parciales. Por el contrario, el proceso de sustitución verificado no ha producido las unidades esperadas, y la falta de completamiento sigue siendo un rasgo distintivo de la forma urbana resultante; las oportunidades de intervención parecen infinitas en cantidad y mínimas en impacto, por lo que bien puede hablarse de sustitución "sigilosa"[11].

Es evidente que esa imposibilidad constituye una carencia grave, dadas las demandas de integralidad y unidad morfológicas propias del "proyecto". En otras palabras, visto que esta idea de forma urbana requiere, como condición indispensable para *llegar a ser*, el completamiento del bloque de manzana, y visto que eso es precisamente lo que no se logra, resulta posible aseverar que se trata de un proyecto *condenado a no completarse* en su materialización.

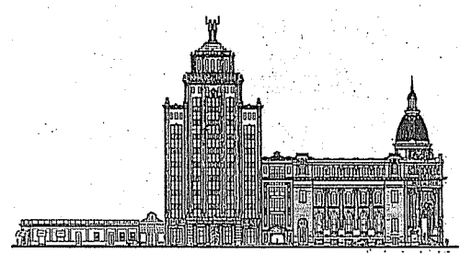
Pueden identificarse distintas razones detrás de esa "condena". La primera es de orden cuantitativo, y radica en la abismal distancia entre la capacidad social (en términos productivos, demográficos y financieros) de renovación de los tejidos y el volumen a ser colmado; entre la cantidad de *materiales disponibles* y la cantidad de *bloques a construir*. Al fin de objetivar una medida del peso de esta razón es útil remitirse a la información que surge de una "muestra" de manzanas del área central (representativa de tal área, se entiende, por su dimensión y por su dispersión geográfica). Sobre las manzanas de tal muestra se ha realizado un relevamiento detallado del estado actual y del proceso de construcción ocurrido en la última década[12].

Tomando como indicador del grado de completamiento del bloque alto la proporción de lotes que contienen construcciones tendientes a realizar ese "proyecto" -es decir, la proporción de lotes *saturados o tendencialmente saturados* según sus máximas potencialidades constructivas, de acuerdo a la normativa[13]-, se obtienen confirmaciones de lo que puede percibirse a simple vista: en un 50% de las manzanas relevadas el número de lotes con construcciones de alta densidad no alcanza al 20% del total de lotes de cada una de tales manzanas; en un 37% de las mismas se encuentra ese tipo de construcciones en entre el 20 y el 30% de sus lotes; sólo un 13% de las manzanas tienen más del 30% de sus lotes con esas construcciones "saturantes"; en fin, ninguna manzana de la muestra llega a presentar el 40% de sus lotes ocupados de esa manera.

Otra razón yace en la lógica estructural de la ciudad concreta, que con su complejidad y heterogeneidad se resiste a una normativa que la reduce y la homogeneiza. Esto tiene que ver tanto con la influencia de factores de *índole*



Inconsistencia en la normativa: construcciones casi coetáneas materializadas según índices edilicios muy dispares (foto de los autores).



La heterogeneidad estructural: la cuadra de calle Córdoba al 1400 hacia 1930 (de E. Yaqüinto, *Rosario: comienzos de una moderna arquitectura*, Ediciones A&P, Rosario, 1991).

organizativa en el proceso de producción de ciudad (limitaciones en las capacidades de gestión, escala de los agentes productivos, *inercia* de una estructura catastral altamente fragmentada, enorme grado de libertad de los actores, excesiva aleatoriedad de los resultados), como con el fenómeno de inercia de las estructuras urbanas, que provoca la coexistencia de los dos estadios tipo-morfológicos (la ciudad *alta* y la ciudad *baja*). Muy llamativamente, ni el cuadro normativo ni la cultura urbano-arquitectónica dominante han asumido como objeto de sus preocupaciones la cuestión de esa coexistencia; ni uno ni otra se han planteado el desafío de intentar *gobernarla*. Por el contrario, se ha actuado -y se actúa- como si el "proyecto" de ciudad alta estuviese garantizado en su realización, cuando en rigor lo que está garantizado es su irremediable incompletud, y por ende la inexorable coexistencia de la forma urbana que él genera con la forma urbana precedente.

En fin, una tercer razón remite a la inconsecuencia en la ejecución del "proyecto", a la falta de consistencia interna de la normativa: los instrumentos urbanísticos se limitaron a describir la forma perseguida, sin ocuparse de conducir el proceso de su materialización (sin ocuparse de "dirigir la obra", podría decirse, con una metáfora edilicia). Mostrando una notoria despreocupación respecto de las complejidades del pasaje de uno a otro estadio de la evolución morfológica de la ciudad, así como respecto de las implicancias derivantes de su falta de conducción, la cultura urbano-arquitectónica también en este punto ha depuesto todo intento de gobernar el proceso. La apuesta a favor de una materialización paulatina y progresiva de ese "proyecto" de forma urbana se ha apoyado, solamente, en una confianza ciega en cierta "mano invisible" capaz de construir inexorablemente la unidad por sumatoria de innumerables intervenciones parciales. Pero además, la misma norma admitió -y admite-, con extrema liberalidad, opciones proyectuales que en los hechos implican contradecir la idea de forma urbana fundante de este modo de intervención: las más vistosas de tales opciones son la existencia de índices edilicios mínimos muy distantes de los máximos y los retranqueos en el alineamiento de las fachadas.

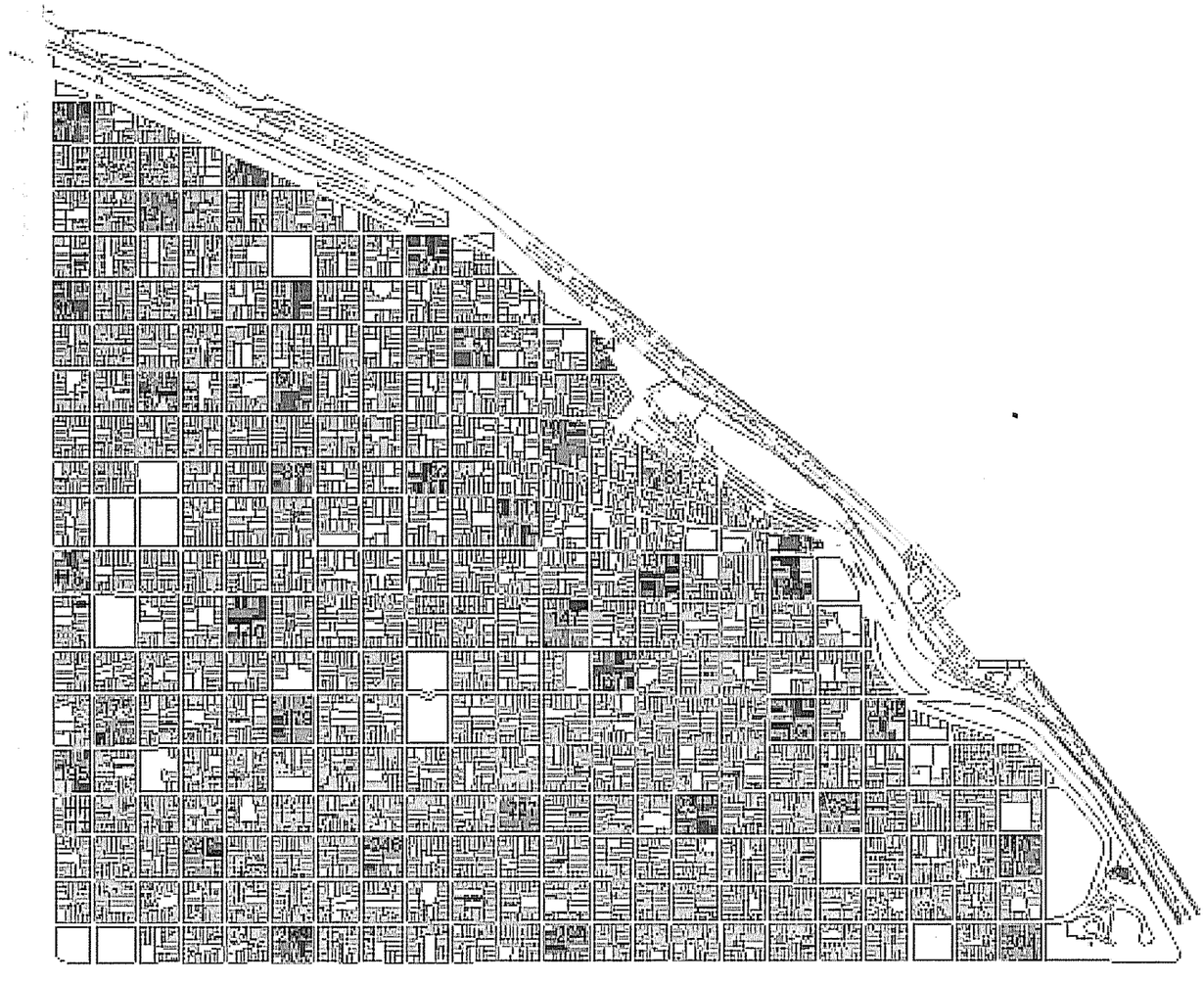
La segunda aseveración de esta visión crítica de la forma urbana en cuestión se refiere a las resistencias que la idea de ciudad por "bloques de manzana unitarios" opone al despliegue de una lógica espacial urbano-arquitectónica más afín a concepciones contemporáneas. Ese "proyecto" fue caracterizado en este mismo artículo como de "decimonónica filiación europea": es en esas coordenadas temporales y espaciales que encuentra su ubicación y explicación últimas esa idea de forma urbana. La normativa morfológica -descripción del "proyecto" de forma perseguida- no ha recogido los desarrollos sucesivos de la cultura urbanística y arquitectónica. Así, toda trasgresión al "proyecto" aún vigente -toda "ruptura" del bloque de manzana- se presenta más como *inconsistencia interna de la normativa* que como expresión de un *proyecto alternativo*, superador de los esquematismos del "proyecto" histórico.

Pensando una alternativa

Como corolario de esa visión crítica surge la necesidad de avanzar hacia la identificación de otros *horizontes morfológicos* para la ciudad central y de otras *reglas de juego* para orientar la marcha hacia esos objetivos. Naturalmente, hacer eso implica enfrentar desde el vamos un obstáculo importante: la ya señalada ausencia, en nuestra cultura urbanística, de *voluntades colectivas manifiestas* en relación a la forma urbana, lo que sin dudas dificulta el arraigo de un programa técnico-cultural de estas características. Sin desconocer tales dificultades, seguidamente se intenta bosquejar las principales líneas de acción funcionales a ese programa.

El punto de partida no puede ser otro que un decidido reconocimiento de la ciudad real, con sus diferentes grados de permeabilidad y/o de resistencia a las dinámicas de sustitución, con la yuxtaposición y la superposición de distintas ideas de forma urbana: la ciudad como *palimpsesto* antes que como *tabula rasa*. Esto, que hoy puede resultar obvio para una cultura urbanística actualizada, nos coloca sin embargo en las antípodas del universo cultural que dio sustento, y aún da, a la normativa vigente en Rosario.

Esa *radical heterogeneidad* de la ciudad real se podrá constituir, entonces, en el *leit motiv* de un nuevo proyecto: no se habrá de apuntar más -ni explícita ni implícitamente- a la generación de "macro formas" unitarias (el bloque de manzana, por ejemplo; pero podría ser otra) a través del desempeño de una pluralidad de actores supuestamente disciplinados por la normativa, sino que se buscará *resolver la heterogeneidad*. Ello demandará unas "reglas de juego" mucho más asentadas en lo *cualitativo* y en lo *particular*, por lo que será preciso trascender la tradición cuantitativista y generalista de la normativa edilicia. En definitiva, deberá tratarse de unas normas abocadas, más que a reglar la definición de las edificaciones "parcela a parcela", a gobernar las relaciones entre edificios: unas normas focalizadas en la *sintaxis* del proceso de producción de tejidos centrales.



1 El presente artículo se produce en el marco del proyecto de investigación (PID UNR) "Renovación de tejidos centrales en Rosario: realidades y perspectivas", a cargo de los mismos autores (Director: H.Floriani).

2 No se está proponiendo aquí una relación de causalidad entre estos hechos y ese quiebre; más bien se pretende señalar la existencia de una correlación entre unos y otro, en un marco de influencias no unidireccionales. En otras palabras, estos tres instrumentos regulatorios no bastan, seguramente, para explicar el fenómeno del "quiebre", pero sin duda sirven para dar cuenta del contexto en el que tal fenómeno se manifestó.

3 Cabe recordar que hasta la declaración de obligatoriedad en el uso del sistema métrico decimal en la República Argentina (1º de enero de 1878) las mensuras se realizaron en Rosario utilizando la vara, en sus versiones "castellana" (equivalente a 0,838 m.), "nacional" (0,866 m.) y "rosarina" (0,862 m.). La primera fue de uso excluyente durante todo el período colonial y hasta bien entrado el siglo XIX, mientras que la segunda se arraigó en el uso después de la Organización Nacional y la tercera fue adoptada sólo marginalmente. De manera que por razones "de calendario" es la vara nacional la que ha caracterizado el proceso de mensura "fundacional" de gran parte de la actual área central de Rosario (Cfr. Locatelli D. *Historia de la propiedad territorial en el Municipio de Rosario*, Municipalidad de Rosario 1974).

4 Es necesario señalar aquí el carácter radicalmente relativo o comparativo de expresiones del tipo "mayor (o menor) homogeneidad": es solamente en relación a otras situaciones que tales expresiones adquieren sentido. En el caso que nos ocupa, ello significa que se está reconociendo un importante grado de homogeneidad en la situación previa al "quiebre", no en términos absolutos sino en comparación a lo que se constata hoy día.

5 Oscar Mongsfeld (1915/1984), arquitecto con larga e ininterrumpida labor en el campo técnico y cultural del urbanismo rosarino.

6 "...un tipo arquitectónico es un concepto que describe una estructura formal...el tipo comporta una descripción por medio de la cual es posible reconocer a los objetos que la constituyen: es un enunciado lógico que se identifica con la forma general de dichos objetos." (Martí Aris C. *Variaciones de la identidad*, Ediciones del Serbal, Barcelona 1993).

7 Es posible reconocer la pertenencia de esta normativa a una específica corriente en el campo de las ideas arquitectónicas y urbanísticas: aquélla que centra su campo de actuación en los estándares dimensionales antes que en especulaciones de orden espacial, y para la cual la forma precisa tiene un referente implícito en la interrelación de técnicas constructivas, relaciones distributivas y mínimos de habitabilidad, destinados a la consecución formal de un objeto edilicio, mientras que las razones estructurantes de la forma urbana se confían a los trazados viales, que de tal forma ven reforzada su ínsita propensión a la estabilidad.

8 La intensidad de tales operaciones se expresaron, a partir del Plan Regulador de 1967/68,en un factor máximo de ocupación de 7 y desde mediados de los 80 en uno de 5.

9 En una medida de clara matriz higienista y funcionalista, el Plan Regulador, a través de su Código Urbano y Reglamento de Edificación, estableció nuevas líneas de edificación para todas las calles del micro centro; de manera que los "bloques altos" habrían de materializarse -con excepción de aquellos fragmentos que ya estaban concretados a fines de la década de los '60- ligeramente "corridos" respecto de los "bloques bajos".

10 Se toma aquí como referencia la sanción del Plan Regulador de 1967/68 que, con su Código Urbano y Reglamento de Edificación, oficializa el "proyecto". Ello no implica desconocer que en realidad esta idea de forma urbana estaba ya, en germen, en la normativa precedente, y sobre todo "en las cabezas" de los operadores públicos y privados, técnicos y legos, desde mucho antes.

11 Tomamos la expresión de Adrián Caballero.

12 Fueron analizadas treinta y cinco manzanas de la Sección Catastral 1ra. (sobre un total de doscientas noventa manzanas existentes en esa Sección, lo que representa el 12 %). Es claro que la problemática estudiada no se verifica solamente en la Sección 1ra. Por el contrario, ese tipo de dinámicas se despliega sobre un territorio más amplio, pero es en la Sección 1ra. donde se manifiestan con mayor intensidad y pureza. Las manzanas de la muestra fueron elegidas aleatoriamente y a partir de subáreas resultantes de una división basada en el reconocimiento de particularidades urbanísticas.

13 El concepto de "saturación de lotes" remite, entonces, a la realización de los índices de edificación máximos (que son los que conllevan el "proyecto" de ciudad por bloques completos altos): se dice que un lote está saturado o tiende a la saturación cuando sobre él se ha construido el máximo (o una cantidad cercana al máximo) de la superficie edificada permitida.

Escuela y ciudad. Tres casos en Rosario.

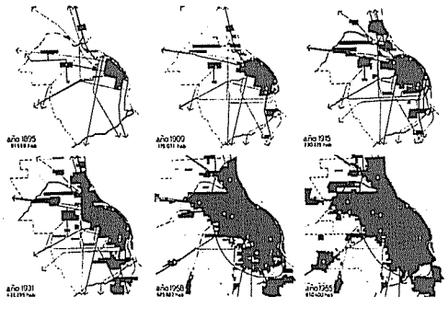
Aníbal J. Moliné

La implantación de un edificio público en la ciudad plantea demandas y oportunidades en un amplio campo de significaciones, tanto para sus usuarios directos como para la comunidad en su conjunto.

A fin de poner de manifiesto los múltiples factores que incidieron en su concepción arquitectónica y en el modo en que ésta se articula con su contexto urbano y cultural, se confrontan tres casos de edificios destinados a la educación en tres momentos claves de la vida de la ciudad de Rosario. Dos corresponden a edificios emblemáticos del patrimonio de la ciudad. El tercero no está construido y es una propuesta desarrollada como tarea de aprendizaje proyectual.

En este estudio[1], se asume que el conjunto de expectativas que una determinada institución aspira alcanzar, está comprometido no sólo con el rol específico que la sociedad espera de ella, sino que se inserta en la compleja red de interacciones que aquélla despliega sobre su marco ambiental, la ciudad y su territorio, condición que contribuye a enriquecer los significados de las obras arquitectónicas.

La exploración se apoya en las siguientes categorías conceptuales: 1)- cuestiones relacionadas con las ***presiones externas***, o sea el conjunto de factores de situación, sitio y contexto que son preexistentes a la implantación de los edificios y por lo tanto, condicionantes ineludibles para la concreción del proyecto; 2)- cuestiones derivadas del cúmulo de las ***presiones internas***, y que corresponden a la serie de motivaciones, requerimientos, valores y condiciones consideradas para la formulación de los respectivos proyectos edilicios; 3)- cuestiones resultantes de considerar a la actividad proyectual como un particular procedimiento de aprendizaje que articula y "construye" las relaciones entre dichas ***presiones***, y como instancia que permite abordar los problemas derivados de ajustar las respuestas arquitectónicas y urbanísticas, a las singulares circunstancias de cada tiempo y lugar.



1- Escuela Normal N°1

Su implantación, ofrece rasgos singulares que interesa destacar. Está ubicado en el área central de la ciudad sobre plaza Sarmiento, espacio urbano con una larga tradición de centro de intercambio de medios de transporte público. En el origen era el lugar de trasbordo de los contingentes de inmigrantes que se radicaban en las áreas rurales vecinas, luego operó como lugar de llegada y salida de ómnibus interurbanos de corta distancia, y hoy es la estación de transferencia de movimientos urbanos más importante del área central.

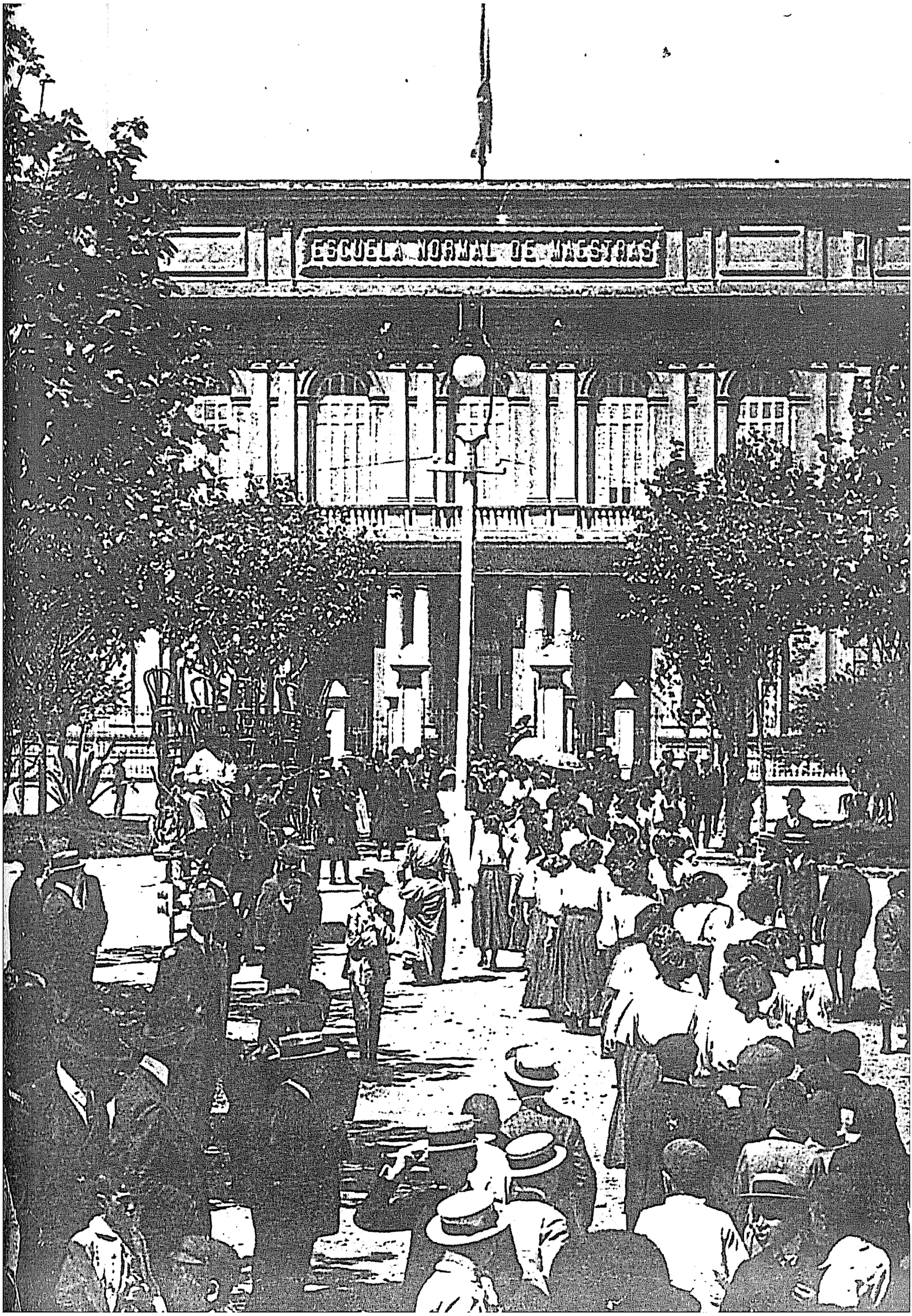
El establecimiento escolar ocupa todo el límite sur de esa plaza, y parte de la misma, y a modo de atrio, está integrada al primero, donde un cerco de rejas delimita el área abierta de la institución, de modo que estructura edilicia y espacio urbano constituyen una entidad continua, que identifica con fuerza y claridad esta parte de Rosario, definiendo uno de sus pocos lugares donde la escuela como edificio público asume el rol principal, tanto en lo referente a sus atributos urbanísticos y arquitectónicos como a su articulación significativa en el plano histórico cultural de la ciudad.

Cuando se construyó el colegio, "poblar el territorio" y "educar al soberano" constituían las principales ideas fuerzas en el plano político nacional, y de instituciones como ésta debía partir el flujo de maestros de enseñanza primaria, comprometidos en la tarea de concretarlas.

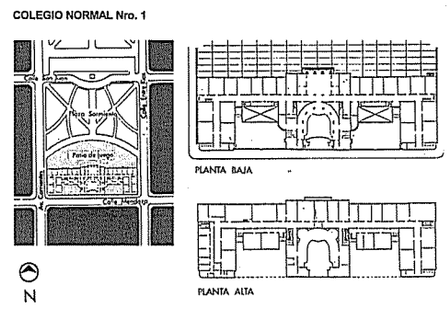
Rosario, en ese entonces, no sólo era uno de los centros urbanos de mayor vitalidad dentro del país, sino que constituía una de las principales cabeceras de puente para facilitar el proceso de crecimiento poblacional y productivo de buena parte de su pampa húmeda.

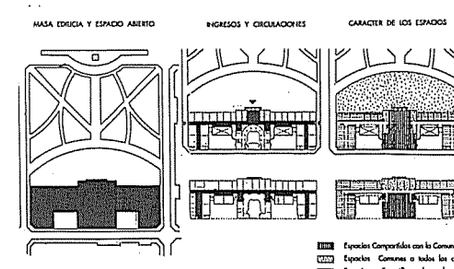
Es el Estado Nacional el que asume este compromiso, y los recursos empleados para su implementación no sólo son concurrentes y eficaces en el plano de la acción, sino que se articulan y se potencian, alcanzando en el plano de su presencia en la ciudad un valor de continuidad y permanencia, donde el programa político y educativo se traduce en la claridad y jerarquía con que el componente edilicio se resuelve en sus distintos dominios urbanísticos, distributivos y simbólicos, poniendo en su mayor evidencia la trascendencia que la educación pública tenía para la construcción del país.

La transición entre lo público y lo institucional, es una de las claves que permite comprender el principio compositivo que organiza el conjunto. El hall principal, en continuidad con el patio de ingreso y con el salón de actos, no sólo ocupa el lugar central de la composi-


ESCUELA NORMAL DE MAESTRAS







ción, sino que además se comporta como el principal ámbito cubierto del encuentro entre comunidad escolar y sociedad urbana. A partir del mismo se despliega el conjunto de la masa arquitectónica. Esta articula los requerimientos distributivos del programa edilicio con los condicionantes urbanísticos del lugar, a través de una imagen volumétrica de altura homogénea resuelta con un sobrio lenguaje académico, que se apoya más en la consistencia y solidez de sus ideas institucionales que en el alarde de virtuosismos estilísticos.

La noción de forma urbana vigente para la época, y que en buena parte se mantiene en el presente, corresponde a la categoría denominada **estructura de espacios**; en ella la trama de calles al delimitar los volúmenes edilicios de las manzanas, junto con las plazas, constituye el sistema de espacios públicos a partir del cual es posible reconocerla y recorrerla. Su proceso de construcción se materializa a través de la edificación de los lotes de dichas manzanas.

Por lo tanto, los criterios de composición proyectual pocas veces pueden ir más allá de un mero ordenamiento de trazado en el plano, ya que la diversidad y dinámica de las presiones generadas por la evolución de la vida urbana no facilitan las operaciones de articulación necesarias entre los distintos protagonistas y operadores como para alcanzar los consensos mínimos para superar una condición muy próxima a la de anarquía arquitectónica. Se aclara que esta apreciación que se formula, no se basa en consideraciones estilísticas, sino que se sustenta en preocupaciones más profundas e ineludibles que hacen a una concepción sistémica y ambiental de los hechos urbanos.

Sin embargo, en este lugar particular de Rosario, la presencia de la plaza, y la coincidencia y continuidad de esfuerzos entre Estado Nacional, ciudad, comunidad escolar y vecinos, permitió superar las limitaciones anteriormente señaladas, lográndose uno de los espacios urbanos donde la simbiosis entre ciudad y edificio se manifiesta tanto en la ordenación del conjunto como en la articulación de sus partes y detalles. En este sentido, el modo como la composición espacial y volumétrica de la escuela se adecua a las distintas condiciones de relación con el ámbito público: frontalidad, transición, penetración, desarrollo de esquinas y espalda; la flexibilidad de su ordenación distributiva, que ha posibilitado el vital desarrollo y evolución de la institución educativa de acuerdo a niveles de exigencia funcional cada vez más complejos y diversos; y la contundencia con que se expresa la presencia de la educación pública como patrimonio fundamental de la ciudad, constituyen una lección de urbanidad e identidad que no es frecuente encontrar en Rosario.

2- Complejo Cultural Parque de España[2]

La inclusión de este complejo en la ciudad constituye un momento clave en el proceso de rescatar positivamente la relación entre el río y Rosario.

Al declinar el sentido y la utilidad de una serie de áreas de gran valor ambiental, estratégicamente emplazadas, y anteriormente destinadas al uso ferroportuario, fue creciendo la voluntad de la comunidad urbana por conformar una ciudad más comprometida con su identidad ribereña, y tanto a través de la construcción "privada" como de las acciones públicas se desarrolló un proceso de reconfiguración del borde costero y en especial, en los sectores adyacentes al centro, tendiente no sólo a favorecer el aprovechamiento de las cualidades paisajísticas de su condición geográfica, sino también para responder y alentar nuevas maneras de uso y goce público de la ciudad y sus instalaciones.

El completamiento de la Avenida de Circunvalación, del Paseo Ribereño, de la Rambla Catalunya, de la Avenida de la Costa, la renovación del balneario La Florida y la habilitación del Parque de España y su Centro Cultural, constituyen los hechos más relevantes de dicho proceso, motivado por una fuerte revalorización ambiental, simbólica y recreativa de la ciudad como lugar de vida, y esto merece destacarse porque manifiesta la preocupación por superar el paradigma utilitario y economicista que de un modo casi excluyente dio sentido al origen y desarrollo de Rosario.

En dichos emprendimientos, la continuidad geográfica ha sido reforzada por el hábil aprovechamiento de estructuras existentes -muros de contención, túneles, muelles y edificios- y por la construcción de un borde de viviendas en altura, aunque este último, severamente condicionado por el modo de construcción por parcelas, que no admite la consideración de criterios de estructuración proyectual lo suficientemente aptos para abordar la índole urbanística del problema.

La recuperación de las tierras ferroportuarias es una excepcional oportunidad que se le presenta a la ciudad para incorporarlas al uso público y cotidiano de sus habitantes y, de este modo, transformarlas en verdaderos lugares de encuentro y esparcimiento donde, además, sea posible recomponer una nueva lectura urbana mediante la puesta en valor de todos aquellos atributos que concurren a rescatar y conciliar la geografía de la costa con el paisaje de Rosario.

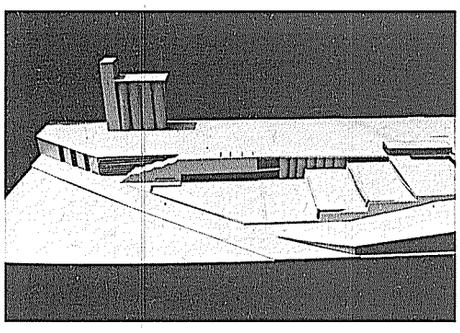
La implantación del Complejo Cultural asume quizás el valor más trascendente dentro de la serie de intervenciones citadas, tanto desde el dominio de la arquitectura de la ciudad como en el de sus articulaciones programáticas y simbólicas.

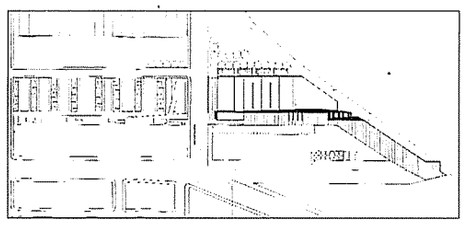
Con respecto al primer aspecto cabe destacar la intención de crear un cuerpo edilicio, que aparte de resolver una nueva situación de continuidad paralela a la costa entre el nivel bajo y el alto de la barranca, la prolonga artificialmente definiendo una serie de espacios que articulan su condición de dominios urbanos o institucionales por un lado, y que por el otro, ponen en valor las cualidades geográficas del lugar.

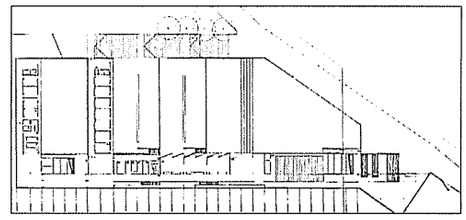
Entre el cuerpo del edificio, y la barranca, se define un patio que, a manera de claustro, provee el suficiente grado de restricción necesario para preservar la identidad institucional de su ámbito.

La parte baja en el arranque de las escalinatas, constituye el punto de mayor tensión; no sólo es la llegada al complejo desde ese nivel, sino que se convierte en el inicio de un nuevo espacio de uso público, merced al inusual procedimiento de convertir la cubierta en un paseo urbano accesible a modo de balcón sobre el río.

Este lugar es, al mismo tiempo, el comienzo del Parque de España, transición entre la parte baja de los antiguos muelles y la alta de la ciudad, y escenario espontáneo para el desarrollo







de actividades que emergen del encuentro de la gente. Su masa construida alberga las dependencias de un centro cultural y de una escuela secundaria privada; pero por sobre todos esos aspectos, hay uno que se considera el más relevante: es el sitio donde el encuentro entre la "ciudad pampeana" y la "ciudad del litoral" alcanza una nueva imagen acorde a la escala geográfica e histórica del río Paraná.

Con respecto a las complejas exigencias del programa, corresponde destacar la interesante simbiosis lograda en términos de articulación proyectual entre una institución privada, destinada a la enseñanza, y el Centro Cultural perteneciente a la ciudad, aunque no se pueda soslayar la ineludible realidad, que a diferencia del caso anterior, el colegio Español, no pertenece al dominio de la educación pública. En general, las dependencias de este último ocupan los cuatro niveles del ala sobre el río, y están dispuestas linealmente con sus aberturas hacia aquel. El anfiteatro principal, con ingreso en el nivel bajo de la ribera y desde el este, constituye la instalación dominante del conjunto, y en particular del Complejo Cultural. Asimismo, es el componente arquitectónico que articula la relación del cuerpo edilicio con la barranca y los muros de contención preexistentes. Su cubierta opera como patio de la escuela; la ciudad también puede usarla como teatro abierto frente al río. Los túneles existentes en la barranca y a nivel de la costa baja desembocan en el claustro ya citado del complejo, y han sido reciclados como áreas de exposición, excepto uno de ellos que, pese a lo inapropiado de su forma espacial, fue transformado en un auditorio.

Resumiendo, este nuevo lugar de la ciudad, propicio para el encuentro entre su comunidad urbana y educativa, es el resultado de una operación proyectual donde se descubren y aprovechan otros modos de interacción entre los distintos dominios públicos, institucionales y privados, exaltando las oportunidades y atractivos que, no sólo le dan identidad al sitio, sino que lo convierten en uno de los espacios emblemáticos de Rosario.

3- Escuela Tipo III Puerto Norte[3]

El presente caso no está construido y es el resultado de la labor académica desarrollada en los talleres de Análisis Proyectual II y Proyecto Arquitectónico II, sobre proyectos de edificios escolares en el marco de los requerimientos planteados por la Ley Federal de Educación. Este ejemplo, además, forma parte de una de las propuestas urbanas para la recuperación de áreas anteriormente destinadas al uso ferroportuario.

Está emplazado en el área del proyecto urbanístico que corresponde al sector denominado Tres Vías, en su encuentro con Puerto Norte, y ha sido incluido en este trabajo porque constituye un caso de estudio en el que se han explorado, como proceso de aprendizaje proyectual, las siguientes cuestiones: 1)- incorporación de un proyecto edilicio dentro de una propuesta urbanística ya realizada a fin de indagar la posibilidad de **relaciones articuladas** entre ambos dominios; 2)- considerar la incidencia de las nuevas **demandas programáticas** que se plantean para esta categoría de edificio escolar con el objeto de ensayar y verificar el grado de adecuación de las tipologías distributivas a adoptar, y los márgenes de maleabilidad requeridos para satisfacer su adaptación a las condicionantes que se derivan del proyecto urbanístico y de las cualidades singulares del lugar de su implantación; 3)- ampliar y profundizar el rol del edificio escolar como **espacio de uso comunitario** a los efectos de extraer criterios y recomendaciones que sean útiles, tanto para consolidar la acción y significación pública de dichos establecimientos, como para enriquecer el repertorio de recursos disponibles para la formulación de proyectos arquitectónicos de calidad, sensibles y comprometidos con la problemática de su contexto.

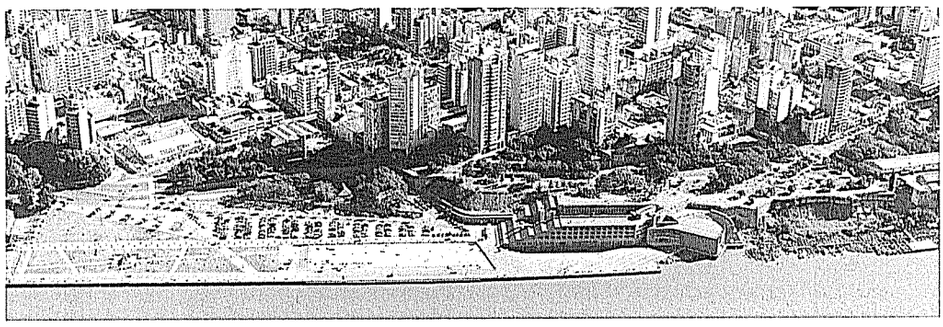
La escuela está ubicada en el encuentro entre parte alta de la ciudad, barranca y parte baja de la costa pero, a diferencia del caso anterior donde era paralelo al río, dicho encuentro se desarrolla definiendo una penetración casi transversal a este último; hecho que por un lado plantea la necesidad de articular la dirección natural de la ribera con la artificial del trazado de la ciudad, y por el otro, propone un sentido de continuidad entre ambos componentes que asume la dirección este - oeste. Además, ésta es la misma tensión que estructura el ordenamiento espacial adoptado para el área Tres Vías, y deriva del intento de transferir en clave urbana el rol de unión entre pampa y puerto, que el ferrocarril tenía en el pasado.

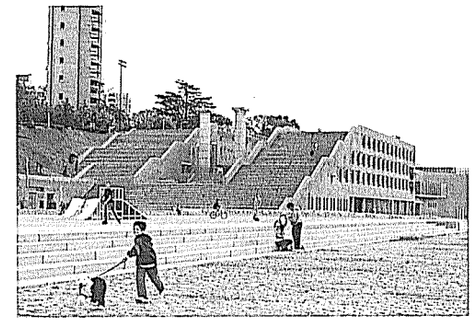
A fin de explotar al máximo las cualidades del sitio, el edificio adopta una volumetría basada en un esquema en forma de peine, pero manipulado en altura, donde el cuerpo longitudinal se constituye en un borde construido o barranca artificial, que alberga a las dependencias de uso común y del cual parten ortogonalmente una sucesión de alas escalonadas conformando terrazas, correspondiendo a cada una de ellas un ciclo educativo.

De este modo, la articulación volumétrica no sólo "geometriza" la configuración del terreno, sino que además provee el marco espacial básico que define los dominios de utilización compartida, común y restringida[4], que el programa plantea. Al mismo tiempo, el plano que constituye la cubierta del cuerpo edilicio que opera como borde artificial se define como paseo público peatonal a nivel de la ciudad alta, y es la continuación de una plataforma de actividades públicas que, como elemento dominante, estructura el proyecto urbanístico. Queda así configurado un eje espacial que vincula el sector de viviendas situadas hacia el oeste, la costa alta y la costa baja sobre el río, empleando en este último caso unas amplias escalinatas.

Mención especial merece la estrategia adoptada para localizar los usos que la escuela comparte con la ciudad. Una parte de ellos, el auditorio y la mediateca, está alojada en el borde artificial de la barranca y pertenece a la escuela. A continuación de las escalinatas se emplazan las dependencias del polideportivo, pertenecientes a la ciudad. De esta forma, dichas escalinatas, aparte de resolver el encuentro entre el arriba y el debajo de esta parte de Rosario, identifican y articulan el lugar donde se emplazan las actividades y espacios más compartidos entre la comunidad urbana y la escolar.

Además de las cualidades reconocidas al ordenamiento volumétrico, cabe mencionar su estrecha correspondencia con respecto al empleado en el trazado del sector de vivien-





das, que aparte de reforzar el sentido de integración compositiva de la escuela con el proyecto urbano de su contexto, admite una doble articulación para entregarse al sitio. Hacia el sur define un fuerte borde topográfico y arquitectónico que remata en las escalinatas junto a la barranca, ofreciendo hacia el norte un flanco suavemente escalonado y abierto visualmente hacia el plano inclinado de la calle peatonal. Por lo tanto, el edificio no sólo responde sensiblemente a las características topográficas del contexto, sino que también crea un nuevo lugar de uso público, posibilitando también dos recorridos urbanos distintos para unir el nivel alto de la ciudad con el bajo del río.

Todos los aspectos relacionados con las denominadas presiones internas han sido satisfactoriamente considerados en el nivel de resolución correspondiente al anteproyecto: autonomía de los ciclos; disposición distributiva de los distintos integrantes de acuerdo a las exigencias de la organización etaria, accesibilidad, exposición, restricción, continuidad de las relaciones entre ámbitos interiores y exteriores; aprovechamiento integral de las buenas orientaciones, vistas y restantes condiciones ambientales; simplicidad de trazado distributivo a fin de asegurar: una estructura circulatoria franca y reconocible, locales de formas y tamaños adecuados, flexibilidad de estrategias de uso y capacidad para crecer; pertinencia y valor de las imágenes espaciales, entre otras.

En consecuencia, este ejemplo se caracteriza por el alto grado de cohesión logrado en la resolución de los distintos problemas abordados, tanto en el dominio de lo arquitectónico como en el de lo urbano, y al mismo tiempo, la multivalencia y tensión de esa integración es lo que mantiene y refuerza la consistencia estructurante, aportada por el desarrollo de la idea proyectual adoptada.

4- Consideraciones sobre la confrontación de los 3 casos

Al relacionar en la presentación de los ejemplos dados, el proyecto edilicio y la situación del contexto urbano y cultural dentro del cual éste se implanta, se destaca una serie de cuestiones relevantes, tanto para el aprendizaje proyectual como para formular modos alternativos de interacción entre comunidad educativa y sociedad urbana, que ayude a profundizar y actualizar la condición de verdadero agente generador de desarrollo social que le compete a la escuela dentro de la sociedad contemporánea.

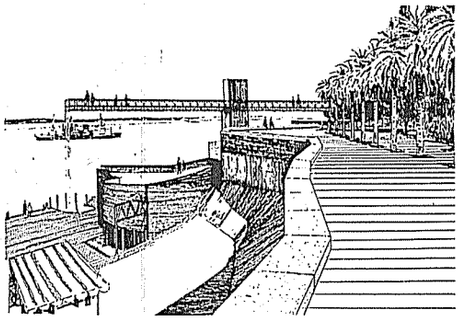
En las aproximaciones ya efectuadas, ha sido posible reconocer la importancia e intensidad con que la situación urbana, en un amplio sentido, condiciona y orienta el desarrollo del proyecto del edificio escolar. La puesta en relación de proyecto arquitectónico y contexto urbano, sea éste el resultado de un proceso "espontáneo" o "dirigido", pone de relieve el **rol** que el primero desempeña en el segundo; aquél, no sólo se destaca como edificio público dentro de un determinado entorno, sino que se constituye en un componente clave, que contribuye a concretar la noción de parte de ciudad en términos de consistencia física y significación cultural. Dicho contexto urbano propone un "argumento" que la formulación del proyecto edilicio asume e interpreta, y que se convierte en uno de los hilos conductores que orienta el desarrollo de dicho proceso.

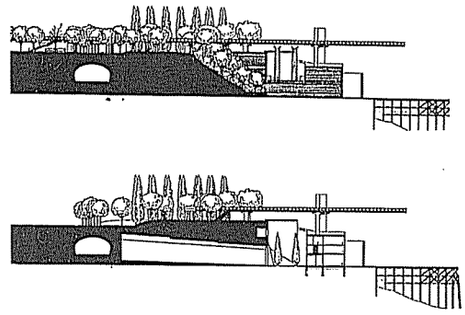
La Escuela Normal N° 1, donde la casi espontánea condición urbana se apoya en los rasgos más elementales -calles, plazas, manzanas y edificios- derivados de una concepción bidimensional de la ciudad y que en el momento de su construcción aún conservaba un cierto equilibrio entre masa edilicia y trazado, el rol que la institución asume es el de irradiar, hacia Rosario, hacia la periferia y hacia el interior del país, la convicción y la confianza en la educación pública como agente catalizador y constructor del Estado Nacional, condición reforzada por la imagen de la escuela como un verdadero **palacio para la comunidad**. Estas consideraciones ayudan a explicar la elección de ese lugar, su modo de emplazamiento frente a la ciudad y a la plaza -que casi siempre tuvo algo de puente de cabecera interior- y la voluntad arquitectónica de asumir la continuidad entre espacio público y educación -la ciudad que entra en la escuela- como uno de los temas ineludibles del proyecto. En el Complejo Cultural Parque de España, la ciudad "casi espontánea" ha estallado, ya no hay equilibrio entre el damero y la edificación, pero en cambio el consenso por unir el río con la ciudad es muy fuerte, y dentro de una misma operación proyectual se incluye la propuesta urbanística y la edilicia. La presencia del Estado Nacional es casi inexistente, sus protagonistas principales son la ciudad y el gobierno español. El rol que el complejo asume es el de **celebrar la recuperación del río** como vivencia plena para Rosario, y en especial para su área central, incorporando al paisaje de la misma la continuidad de la ribera en sus partes altas y bajas, y creando uno de los sitios más atractivo para el encuentro de la gente. El signo de los tiempos queda marcado en el complejo compromiso con que el proyecto intenta compatibilizar lo público, lo institucional y lo privado; y en creer que la irradiación de cultura de algún modo puede compensar la falta de fe en la "educación del soberano".

En la escuela de Tres Vías, y sin olvidar la índole académica de su gestación, la ciudad aborda la recuperación de un área estratégicamente emplazada en función de generar un proceso de vertebración entre un futuro centro de interés fluvial-urbano (Puerto Norte) y un eje de penetración y desarrollo hacia el oeste (Tres Vías). La propuesta urbanística es anterior a la edilicia, y el rol que el proyecto arquitectónico asume es el de **pieza clave en la articulación de ese eje con la costa, con la ciudad, con la utilización pública de ese nuevo lugar, y con la esperanza en creer que la arquitectura aún puede ayudar en algo a la educación.**

Estas consideraciones permiten asumir que el proceso de ideación arquitectónica no sólo se fundamenta en apreciaciones e interpretaciones sobre el programa, el sitio y la voluntad estética del proyectista, sino que también se legitima por su estrecha correspondencia con el planteo urbanístico, como instancia transformadora del contexto existente.

La confrontación de los casos abordados ha facilitado el reconocimiento de algunos recursos y procedimientos que tienen una incidencia recurrente al plantear las relaciones de vinculación y correspondencia entre el proyecto arquitectónico, el urbanístico y el contexto socio-cultural, como así también ha contribuido a considerar al propio proceso proyectual como una verdadera instancia de aprendizaje





que a lo largo de su desarrollo construye la legitimidad de sus resultados.

Entre dichos recursos cabe citar:

1-La diversidad de **roles** que el edificio puede asumir dentro del planteo urbanístico. Aparte de los ya analizados en los casos estudiados, aquél puede operar como un "foco", como parte de un "tejido", como una "articulación", como "transición", como "límite", como un "accidente geográfico", como "réplica" o "metáfora" de cualquier hecho que la imaginación humana y social encuentre válido para traducirlo al plano del proyecto arquitectónico.

2-La forma que adoptan los **recorridos y movimientos** constituye uno de los factores dominantes que caracterizan a la estructura relacional del conjunto y, por lo tanto, a las secuencias vivenciales con que los usuarios perciben y sienten dentro de los ámbitos urbanos y arquitectónicos.

3-La configuración de las **masas edilicias y los espacios** del establecimiento, con respecto a la del conjunto urbano, contribuye a definir la estructura volumétrica y espacial de este último, y por lo tanto se convierte en uno de los componentes físicos de referencia más fácilmente reconocible.

4-Los modos en que se disponen y utilizan aquellos ámbitos cuyos usos son **compartidos entre escuela y comunidad urbana**. La vitalidad y atracción que ellos generan aportan a la gente un valor muy alto en términos de identidad, pertenencia y seguridad, y por lo tanto ofrecen un potencial catalítico para la creación de frentes de vida e interés que contribuyen a la variedad y multivalencia de dichos espacios. Tal es el caso de las actividades culturales, recreativas y de servicio, que al ser utilizadas por la comunidad por fuera de los horarios de clase, no sólo contribuyen a extender en el tiempo la vitalidad de las áreas urbanas en las cuales se implantan, sino que garantizan el "autocuidado" de las mismas. Esta cualidad, tan apreciada por vecinos y usuarios, alcanza su mayor intensidad cuando esas actividades pueden ser fácilmente visibles y accesibles desde la vía pública. Dentro de este apartado también corresponde citar, como recurso operativo, **la utilización de algunas partes de la estructura edilicia del establecimiento como espacio público**, aprovechando su cercanía con ciertas atracciones de alto valor ambiental, paisajístico o urbano. Durante el estudio de estos casos se ha podido observar cómo la proximidad de la costa del río y de sectores parquizados han sido aprovechados por los modos de articulación del proyecto arquitectónico, tanto en su emplazamiento como en su manipulación de niveles, a fin de transformar las cubiertas en terrazas, balcones o puentes peatonales, utilizables por el público, y sin que dicho uso interfiera el desenvolvimiento normal de las actividades de la institución educativa. De este modo, la oportunidad que el edificio escolar ofrece como espacio urbano abierto a **nuevas actividades emergentes** se transforma en un potencial de desarrollo social muy significativo para la vida de la ciudad.

Asimismo, es conveniente recordar el carácter multivalente de cada una de estas operaciones vinculatorias, ya que una vez que la relación queda establecida, ésta se manifiesta en varios planos que interactúan y se refuerzan entre sí a los efectos de la integración.

En función de lo expresado, se pone en evidencia la importancia del conjunto de intenciones y motivaciones que los proyectistas despliegan a fin de vertebrar la **idea proyectual**; noción que se basa, entre otros aspectos, en la definición del rol que el edificio asume en una determinada parte de la ciudad, y cómo el desempeño de ese rol es posibilitado mediante la articulación de operaciones sobre los componentes edilicios y urbanos del problema.

Durante el estudio de los ejemplos, también se ha podido advertir que las categorías arquitectónicas habituales para definir la cohesión interna de los edificios -programa, lógicas distributivas, constructivas y formales, y demás condicionantes- pasan a un segundo plano, donde permanecen en un estado latente, a fin de adaptarse o eventualmente modificarse en función del peso de las consideraciones urbanísticas. Esta afirmación no intenta sugerir que las presiones internas del problema dejan de tener vigencia, sino que éstas asumen una condición de maleabilidad a fin de posibilitar que el proyecto arquitectónico incorpore otros intereses y condicionamientos, pertenecientes a un orden superior o sistema que los incluye. Por último, cabe reiterar que dicha condición es la que permite articular y asimilar las singularidades que particularizan las respuestas proyectuales al posibilitar una sensible sintonía entre arquitectura y contexto.

1 En el presente estudio, se adoptan las siguientes categorías de espacio:
Espacio Público; corresponde al dominio que es accesible y utilizable por todas las personas, con prescindencia de su condición de pertenencia a un determinado grupo social. Esta cualidad -la utilización pública- es propia del espacio urbano, de modo que cuando en este artículo se emplea este último término, tácitamente se lo incluye en la categoría de espacio público.
Espacio Institucional: corresponde al dominio que es accesible y utilizable por todos los miembros que pertenecen a una determinada institución, sea ésta de carácter público o privado. Por ejemplo, la comunidad escolar correspondiente a un determinado establecimiento escolar.
Espacio Privado; corresponde al dominio que es accesible y utilizable exclusivamente por lo integrantes de una entidad de índole privada.

2 El anteproyecto del Complejo Cultural Parque de España pertenece al estudio de los arquitectos Bohigas, Martorell y Mackay. El proyecto definitivo fue ejecutado por el Arq. Horacio Quiroga y Asociados.

3 El anteproyecto de la Escuela Puerto Norte, fue realizado por la alumna Julieta Novello, como práctica de aprendizaje en el Taller de Proyecto Arquitectónico II de la cátedra A. J. Moliné, durante el ciclo lectivo 1997, y como parte integrante de una propuesta de intervención urbanística, previamente desarrollada por dicho curso.

4 Actividades compartidas, actividades comunes y actividades específicas, son el resultado de una categorización en función de los grados de restricción en el uso de los espacios, que ha sido operativa a los efectos de los estudios distributivos de los establecimientos escolares. La primera comprende las actividades que se desarrollan en espacios compartidos por la ciudad y la escuela. La segunda corresponde a las actividades que se desarrollan en ámbitos de uso común para todos los miembros de la escuela. La tercera, corresponde a las actividades que se desarrollan en locales específicos de uso restringido para ciertos grupos y/o miembros de la escuela.

La Ópera: un teatro moderno

Analía Brarda, Roberto De Gregorio, Pablo Mercado

A principios del siglo XX, una forma de ser moderno consistía en adoptar los criterios académicos de composición e incorporar en forma aditiva algunos adelantos de la producción industrial. Tal el caso del Teatro "La Ópera" de Rosario en el que se emplearon numerosas innovaciones técnicas en un conjunto edilicio trazado según los cánones imperantes en el diseño de teatros líricos.

El teatro como fenómeno social

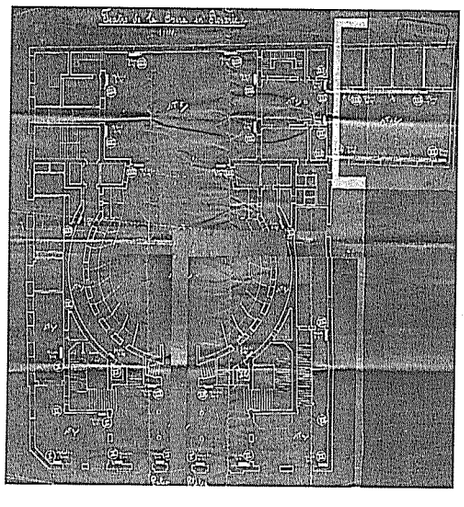
Hace más de cien años Rosario era otra, diferente: lo que hoy es desaliento fue euforia, lo que era proyecto hoy es frustración. El gobierno municipal se había abocado a la promoción de nuevos servicios públicos, procurando armonizar las demandas de un floreciente centro comercial con algunas respuestas a los conflictos de una creciente masa de trabajadores. La trama urbana era lo suficientemente laxa como para adaptarse al vertiginoso crecimiento de la población que, entre los censos de 1900 y 1906, pasó de 112.000 a 153.800 habitantes.

Así se fue esbozando un proyecto de urbe opulenta con edificios singulares ubicados en el área central mientras los loteos para trabajadores iban completando los intersticios de la periferia. Se levantaron edificios que apelaban a la imagen de los palacios -la Municipalidad en 1888, los Tribunales Provinciales en 1898, las mansiones de las familias adineradas en el bulevar Oroño- que como nuevos hitos urbanos desplazaron a los referentes religiosos de la villa primitiva.

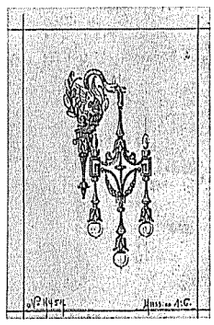
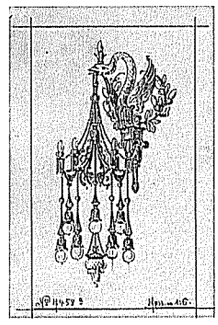
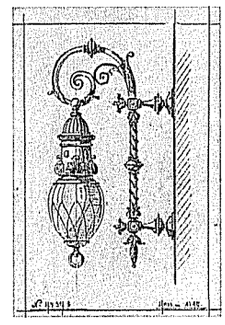
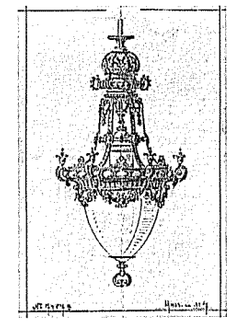
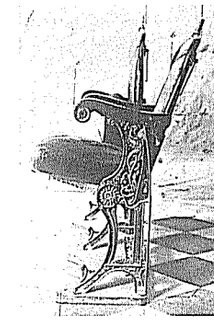
El tiempo libre demandó nuevos espacios y una incipiente industria del espectáculo fue concentrando nuevas inversiones. La plaza mayor, casi el único lugar de reunión a la medida de la vieja aldea, tuvo que admitir la aparición nuevos espacios de encuentro, entre ellos el teatro, como rasgo de refinamiento a escala de esta nueva ciudad en expansión. Así lo expresaban los proyectistas del Teatro "La Ópera" en la memoria de su proyecto: "La época moderna hizo del teatro un punto preferido de reunión, en donde el espíritu humano entregado a un noble recreo, se retempla para la monótona lucha de la vida. La arquitectura debe por eso concurrir a espiritualizar el ambiente, a hacerlo agradable y alegre"[1]. Se trata de expresiones repetidas en los textos de época que describen la vida social en las principales ciudades argentinas: "en las casas ricas se dan pocas fiestas y apenas sí se celebran por año una docena de bailes. Las damas prefieren el teatro, donde las familias amigas se visitan de palco en palco[...] Durante las representaciones de ópera es el mejor de los salones de la alta sociedad[...]. Allí se lucen los vestidos costosos, las joyas de valor, las grandes bellezas y el espectáculo resulta tan atractivo que nadie siente la falta de otras fiestas sociales"[2].

En el teatro se aglutinaban los distintos grupos sociales, ocupando lugares precisos. "Esta *misse en scène* establecía una estratificación social en el interior del teatro y, a la vez un modelo global de hábitos culturales, era la metáfora de un aprendizaje civilizatorio -el *"savoir faire"* de la urbanidad, el rito de las buenas maneras, de la gente decente- donde solamente un segmento de la audiencia se arrogaba el conocimiento del libreto legítimo. Así, en la teatralidad de la sala se dirimía un ideal de identidad y una relación social específica"[3]. Ser elegante no consistía sólo en elegir la ropa adecuada, el vestuario perfecto y lucirlo; era necesario algo más: "ese sombrero, esas alhajas, esas pieles requerían el ademán, el gesto, el modo de inclinar la cabeza y adelantar el brazo, de caminar, de sonreír[...] y, más allá del resto, exigían una naturalidad impecable y espontánea a la par que imponía que se diga y se calle lo apropiado, lo justo, para que la elegancia resultara un todo en exacto equilibrio. Elegancia donde se oculta la esencia, encerrando en un breve estuche al mundo de Proust, donde se revistió con el ropaje suntuoso de sus análisis, de sus glorias"[4].

Hasta el precio de la entrada puede ser entendido como un indicador de la geografía social del teatro. El consumo de los diferentes géneros -zarzuela, ópera italiana o espectáculos circenses- y la diferenciación del tipo de público -diletantes, aficionados, críticos- son otros indicadores de las dinámicas mediante





Lámparas y butacas

los cuales los grupos sociales constituían sus identidades y espacios. Pero la oscuridad homogeneizaba la diversidad. Ante una misma propuesta de espectáculo los asistentes percibían diferentes experiencias: como lo retrata admirablemente Estanislao del Campo, describiendo las confusiones del protagonista que no logra distinguir entre ficción y realidad[5].

Los empresarios y "la Gran Ópera"

Desde mediados y hasta fines del siglo XIX la opera italiana dominó el gusto del público mundial. En este contexto se estabilizó un circuito que, desde Italia, pasaba por Rio de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires hasta llegar a Rosario, y cuyo inusitado dinamismo ha quedado reflejado en las crónicas de la época.

En la publicación de los resultados del Censo Municipal de 1900 se ofrece un balance de los teatros en construcción. Sólo hay un breve comentario respecto al Teatro "de la Gran Ópera", que registra la ubicación y superficie del terreno y señala la falta de dinero para poder concluirlo

Muy distintas son las referencias al "Gran Politeama" -inaugurado posteriormente con el nombre de Teatro "Colón"-: "ubicado en la calle Corrientes y Urquiza, [...] aprovechando solamente los muros levantados, demoliendo algunas galerías y cambiando la decoración interna del *foyer* ya revocado, como también la distribución de la sala, puede asegurarse que este teatro ofrecerá al público todos las ventajas de los teatros más modernos. La disposición y decoración interna y externa lo colocarán entre los primeros de Sud-América"[6] . Continúa con una minuciosa descripción del proyecto de Augusto Plou cuya modernidad estaría expresada en la disposición funcional de las escaleras con relación al vestíbulo de entrada, la utilización de materiales incombustibles, las dimensiones de los locales con relación a la cantidad de público, la elección del "estilo Luis XVI modernizado", un techo central móvil accionado mecánicamente, un telón de amianto contra incendio, la maquinaria del escenario, el servicio contra incendio y numerosos locales de apoyo que incluían hasta la sala para un médico. Quedaba así sintetizado lo que en el momento se esperaba del teatro de una ciudad pujante, mezclando expectativas sobre la eficiencia de sus servicios, la solidez y seguridad de su estructura y el gusto de sus decoraciones. Incluso se incluye una fotografía de la fachada en construcción.

En esos años distintos teatros daban respuesta variada a los requerimientos del público: el Nacional, la Zarzuela, El Olimpo, La Comedia y el teatro-circo Nuevo Politeama[7]. Los empresarios A. González (dueño del Nuevo Politeama); S. Giménez (Teatro Cómico); Eugenio Pérez (Teatro Olimpo); Giglione (Teatro Casino, luego Comedia), habían desarrollado un mercado altamente rentable que también fue afectado por los remesones de la la crisis del '90 y algunos emprendimientos se paralizaron por algunos años, entre ellos la construcción del edificio que nos ocupa.

La pujanza del negocio había tentado a varios ciudadanos que conforman la Sociedad Anónima Teatro de la Ópera con el objetivo de construir y explotar un teatro de primera clase[8]. Para llevar adelante esta obra adquirieron un terreno "dentro del área central", en la esquina de las calles Mendoza y Comercio, hoy Laprida. La elección del lote no aportó un mayor interés al resultado final de la obra. Se trataba de una esquina frente a dos calles angostas y entre medianeras, carente de las mínimas condiciones de emplazamiento -tal como el Teatro Colón de Buenos Aires frente a la plaza Lavalle- para resolver las perspectivas y el acceso de los espectadores, restricciones que dan cuenta del apresuramiento con que se definían los negocios en aquella época.

Una vez en posesión del terreno, se decidió llamar a un concurso de anteproyectos. No hay datos sobre los participantes, aunque sí algunos sobre la firma ganadora de los arquitectos-ingenieros Cremona y Contri, con oficinas establecidas en Andes 172 de Buenos Aires y calle Bajada 34 de Rosario. El 28 de febrero de 1889 habían entregado a la Comisión evaluadora siete planos principales, tres planos de detalle, el cálculo para la construcción de la cúpula, un presupuesto total por trescientos sesenta mil pesos moneda nacional y una "Relación respecto de la construcción de un teatro en el Rosario de Santa Fe" a modo de memoria descriptiva. Se trata de un texto escrito a mano en veinte hojas a doble cara en letra de imprenta donde se describe exhaustivamente el proyecto, la disposición de sus partes y las características de las formas y materiales a emplear que coinciden con exactitud con el edificio actual, a pesar de que fue concluido por otros profesionales.

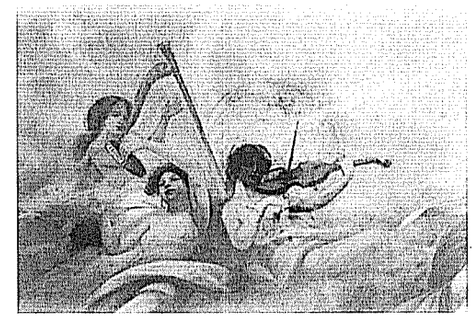
En el texto los profesionales aluden al diseño de un teatro "moderno", que respondía a "preceptos rigurosamente científicos", condensando lo observado en otros casos en cuanto a la resolución de los problemas de higiene, seguridad y acústica. Refieren a la necesidad de adherir a algunas "leyes imprescindibles" pero, al mismo tiempo, denuncian la existencia de ciertos puntos oscuros o sin resolver: "hemos seguido hasta donde nuestros medios nos lo permitieron esta laboriosa evolución de la arquitectura teatral, y nos hemos propuesto con la mejor voluntad llevar a cabo la difícil empresa".

El sistema de ventilación propuesto seguía, según los proyectistas, los lineamientos "del Dareet, del Reid y del Böhm" basados en principios físicos de circulación de aire, previendo la posterior instalación de energía eléctrica. En el corte aparece el proyecto de un soplador que aseguraba corrientes de aire en el interior de la sala, forzadas hacia fuera, preparado para ser conectado a la energía eléctrica para reforzar la dinámica propia del aire caliente. Este sistema sería apoyado con un sistema de ventilación cruzada entre puertas en planta baja y ventanas en las plantas altas regularmente dispuestas.

Otro aspecto cuidado fue la seguridad.

Contemplaron la rápida evacuación en caso de emergencia, materiales incombustibles, estructura metálica revestida en albañilería y un telón de hierro que aislara la sala en caso de incendio. Para este tipo de siniestros también previeron un sistema de mangueras abastecido por dos tanques de hierro para almacenar el agua en las terrazas.

Pintura Zaino Foyer



En cuanto a las consideraciones acústicas, los profesionales consideraban que "se halla el ambiente todavía envuelto por teorías de tan ardua e incierta aplicación que creemos más acertado seguir principalmente los procedimientos felizmente aplicados por los empíricos". Se trata de adelantar el proscenio hacia la platea siguiendo un perfil circular convexo, bajar el nivel de la orquesta sobre una caja armónica, eliminar los diafragmas que dividen los palcos entre sí, excluir las paredes en la sala que pudieran apagar la fuerza viva de las ondas sonoras y definir la forma de la planta de la sala con dos sectores de circunferencia: uno cóncavo y otro convexo .También subrayan la proyección en voladizo de las bandejas de las sucesivas galerías superiores, sin soportes verticales que obstaculicen la visión u obstaculicen la propagación del sonido.

La estética y la materialidad de esa modernidad

Siguiendo su idea de "arquitectura parlante", según Schinkel un teatro debía parecer un teatro. ¿Pero cómo diseñar en ese momento un teatro? ¿Cómo gestarlo moderno, según el propósito de los profesionales? ¿Cómo establecer un diálogo entre pautas de modernidad y tradición disciplinar?

La formación de los profesionales intervinientes atestigua el conocimiento del método preconizado por *l'École des Beaux Arts* y sintetizada por Julien Guadet.

Componer no es sino reunir, ensamblar las partes de un todo, distinguiendo esas partes en elementos de composición (distintos tipos espacios) y elementos de arquitectura (muros y aberturas en su carácter intrínseco de llenos y vacíos, sin precisar su forma particular). Esta composición debía partir de la definición de plantas armoniosas -esencia del proyecto- relegando las elevaciones a un segundo plano. En este caso Cremona y Contri se plantearon como primera decisión la ubicación de la sala, elemento de composición angular en un teatro al que dedicaron la mayor atención. A partir de ella se organiza el conjunto, definiendo los ejes que se proyectan tanto en la fachada, ordenando sus llenos y vacíos, como en la disposición del hall de ingreso y del foyer.

Cada espacio presenta una lectura unitaria independiente del resto, pero subordinada incondicionalmente al sistema de ejes; de esa manera el todo se constituye en el mensaje, y no la parte que se vuelve una anécdota.

La idea parece haber sido la de adaptar el diseño de un edificio, surgido desde la proporción y la adición de partes sobre uno o más ejes, a un programa definido y a precisas necesidades materiales. Este sistema permitía una adhesión colectiva a la entonces llamada "unidad artística", reglas comunes a todos los oficios y especialidades de la construcción que aportaban un común denominador dentro de la gran complejidad del edificio. De esa manera era posible la suma armoniosa de elementos provistos por artesanos, pintores y decoradores, o comprados por catálogos como las butacas y luminarias. Se verifica así una subordinación de las bellas artes y la decoración, que no desarrollan sus propias leyes sino que se ubican sobre el orden general de la composición. La producción artística ocupa espacios asignados, propone diferentes motivos y cumple con el rol que se le asigna, pero sin posibilidades de participar en la definición de un diseño integral o realizar planteos innovadores.

En el caso de la Ópera en Paris (1861-1875), si bien Charles Garnier también puso principal atención en la sala, al establecer un diálogo con la escalera agregó un ingrediente fundamental para el triunfo del proyecto, al punto que Viollet Le Duc dijo que "la sala parece estar para ella y no la escalera para la sala". Su carácter de fiesta social fue puesto en palabras por el mismo arquitecto en 1878: "dejad que nuestros ojos se alegren con los rayos dorados, dejad que vuestra alma se caliente con las vibraciones del color, [...] volved a encontrar el entusiasmo de la pasión". Estas ideas permiten entender las palabras de Théophile Gautier quien la llamó "una especie de catedral mundana de la civilización"[9].

En el Teatro "la Ópera" de Rosario los proyectistas parecen haber comprendido el mensaje de Garnier: el público va al teatro a ver y escuchar los más importantes espectáculos, pero también a verse entre ellos mismos. Pero la burguesía rosarina no era ni tan opulenta ni tan consolidada como la francesa y no requería de tamaño espacio para su propia exhibición. Por estas razones, y por la exigüidad del terreno y del presupuesto disponible, el *foyer* dista de las características y dimensiones del ejemplar parisino. Aquí la comunicación entre niveles se realiza mediante escaleras dispuestas a los lados de la sala sin constituir un espacio en sí, y delegando en el hall, el *foyer* y la sala la tarea de propiciar el mirar y ser vistos que Garnier focalizó en el hall de las escaleras.

La construcción

Los planos de los proyectistas iniciales carecen de precisiones respecto a la construcción y probablemente hubiera requerido de documentación complementaria según la obra avanzara.

Previo a un pedido de precios por licitación privada a varias empresas, la ejecución se adjudicó, finalmente, a la firma Soler Hermanos, cuyo titular era, junto con Zenón Pereira, el mayor accionista de la Sociedad Anónima propietaria del teatro. Se conserva numerosa correspondencia entre las partes que nos permiten recrear el proceso de construcción del teatro. Se puede seguir el ritmo de la construcción por el ritmo de los pagos: el 15 de octubre de 1889 se autorizó la primera cuota para el pago de la excavación; el 11 de noviembre la segunda, correspondiente a las obras de albañilería hasta el nivel de vereda; la tercera el 4 de enero de 1890 por los trabajos de albañilería hasta la altura del primer piso. También se conserva la contestación de los proyectistas a Zenón Pereira del 27 de noviembre de 1889, donde argumentan sobre la importancia de la futura sala con relación a su capacidad.

Transcriben las dimensiones de varios teatros "para que pueda hacer el paralelo entre las capacidades de los principales Teatros de Europa con el de la Ópera en construcción en el Rosario de Santa Fe (...) Nota exacta de las dimensiones que tienen los varios Teatros de primer y segundo orden". Entre los primeros mencionan la Scala en Milán, la Ópera de

París; el Carlo Felice en Génova, el Covent Garden de Londres, la Ópera de Viena, el Real de Oriente en Madrid, el Regio de Parma; entre los de segundo orden mencionan al Argentina en Roma, el Lírico en París, el Reims en la ciudad homónima, el Bordeaux y el Orden de París. De esta manera sencilla ubicaban al teatro en construcción a la par de los de primer orden.

De la lectura de las cartas se puede inferir la familiaridad del trato entre proyectistas y comitente, así como su solidez profesional ante los requerimientos de los empresarios. Estos registros nos dan cuenta de su intención de construir un teatro de primer nivel. En particular las notas de marzo y abril del 90 donde se hace referencia al cálculo estático y gráfico de la cúpula del teatro a cargo del ingeniero municipal Micheletti que muestran que no solamente se podía construir una estructura metálica en talleres locales, sino también calcularla.

Y la historia continúa...

La crisis de los años noventa afectó a la Sociedad Anónima que decidió, en una asamblea de 1896, la venta del edificio en el estado de obra en el que se encontraba entonces, después de largo tiempo de paralización. Sin destino preciso, abandonada a su suerte, la fábrica del teatro se había transformado en un refugio de menesterosos y se la conocía como la "cueva de los ladrones".

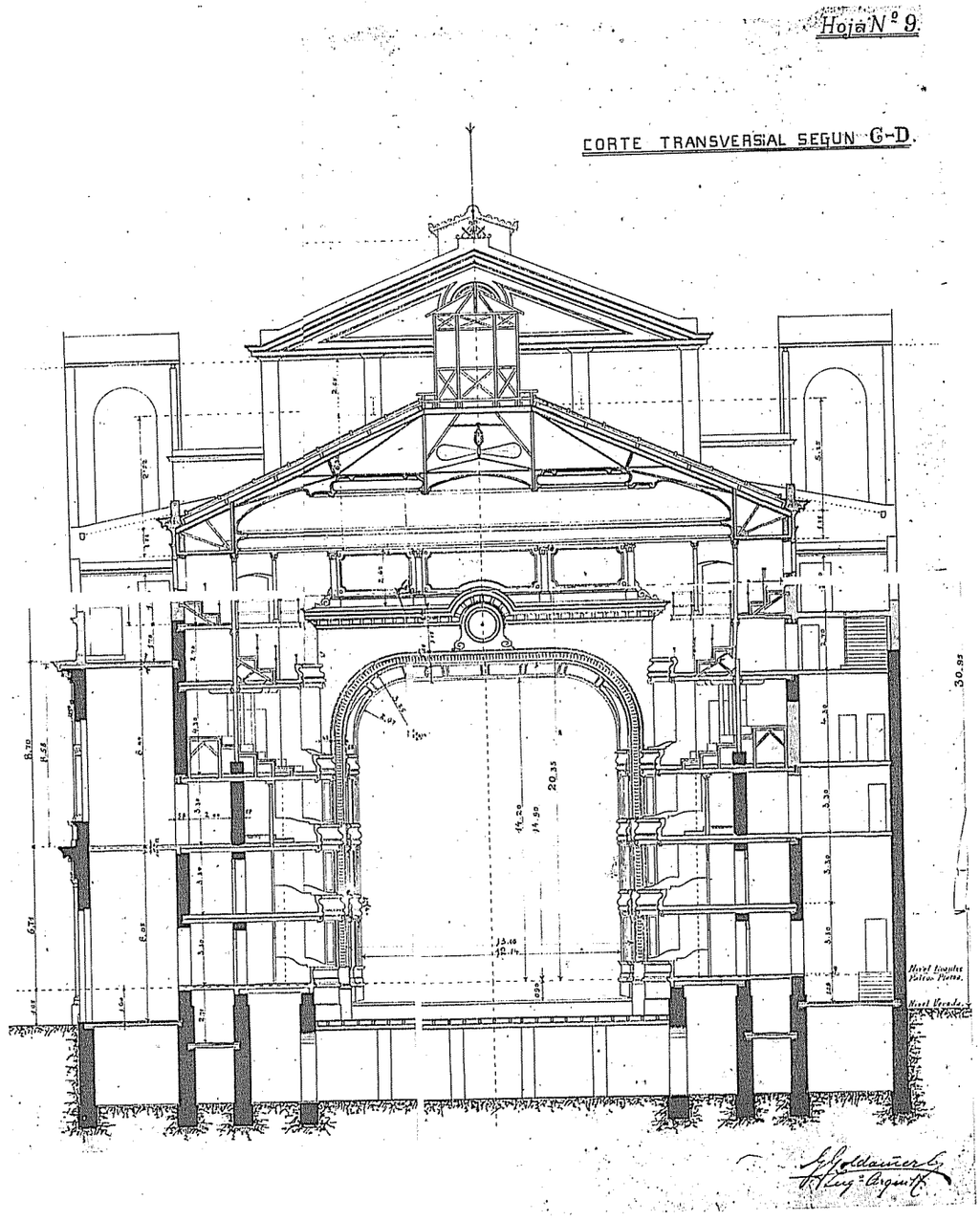
Al comenzar el siglo el señor Emilio O. Schiffner, que había formado parte de la Sociedad Anónima desde 1888, compró sus activos y continuó con las obras. Contrató para ello al ingeniero arquitecto alemán George Goldammer, especialista en acústica, quien respetó la estructura del planteo original y sólo introdujo algunas modificaciones. La construcción se encomendó a la empresa constructora Bianchi, Vila y Cía. con la conducción de Enrique Taiana [10].

Se continuó con el mismo criterio de diseño basando en el principio de adición, incorporando un sinnúmero de efectos decorativos cuyo objetivo no era sino acentuar la imagen mágica de un espacio de alta sofisticación. Giuseppe Carmignani pintó el *grand plafond* de la sala principal. Una cornisa de significativas dimensiones circunda la corona en la que una serie de medallones con figuras alegóricas quedan interpoladas con retratos de Verdi, Wagner, Mozart, Donizetti, Meyerbeer, Bellini, Gounod y Rossini, entrelazados con guirnaldas alrededor de un círculo menor que simula ser el firmamento, y en el cual aparece la rúbrica de su autor. También él es el autor de la alegoría a la música que se encuentra en el centro de la bocina de la boca de escena y del magnífico telón de boca que vela el escenario, que es réplica del sipario, creación del pintor y escenógrafo italiano Giovànni Battista Borghesi, para el Teatro Regio de Parma en 1824.

La fachada del edificio aparece como una caja rítmicamente perforada que refuerza la idea de permeabilidad. Se destacan dos centros de interés, ambos en el segundo nivel: el balcón de esquina y un frontis con tímpano sostenido por pares de columnas que marca el ingreso principal. Una cornisa perimetral unifica el conjunto ocultando a la vista peatonal la caja del escenario y la cúpula de la sala. Si bien, como dijéramos, la modalidad proyectual es centrípeta partiendo de la sala, la piel termina recubriendo todo, ocultando la complejidad de su interior, y proponiendo una imagen urbana estrictamente ligada a las líneas de edificación.

El martes 7 de junio de 1904 fue la gran noche de inauguración. Su rival, el teatro Colón, había vencido la carrera inaugurándose pocos días antes, el 19 de mayo. Repentinamente la ciudad disponía de dos espacios líricos de gran magnitud como testimonio de su pujanza. En la función inaugural la compañía italiana del maestro Arturo Padovani interpretó *Otello*, la ópera en cuatro actos de Giuseppe Verdi. La sucedieron otras sietes funciones a beneficio del Hogar de Huérfanos y del Hospital de Caridad. Los principales intérpretes eran la soprano María Giudice como Desdémona, el tenor Giovanni Lunard como Otello y el famoso barítono Ricardo Stracciari en el rol de Yago. Fasta noche, aún recordada en la crónica periodística por la multitud de espectadores que con aplausos repetidos estimulaba tras cada acto a los artistas, mientras ovacionaba a Emilio Schiffner a viva voz.

Luego de la muerte de Schiffner, sus herederos decidieron demoler el teatro y lotear el terreno. El cine sonoro le había quitado protagonismo. A mediados de 1943 un cartel en su frente anunciaba su casi segura demolición, cuando *la Asociación Cultural el Círculo*, en ese momento presidida por Ciro Tonazzi, decidió adquirirlo para su sede permanente[11]. De esta manera se logró mantener su funcionamiento como teatro, así como la vigencia de casi todas las instalaciones originales, potenciando su calidad de monumento significativo de la ciudad.



1 Ingeniero-arquitecto Cremona y Contri *Relación respecto de la construcción de un teatro en el Rosario de Santa Fé*, Archivo Teatro El Círculo.

2 Blasco Ibáñez, V. Argentina y sus grandezas. Madrid 1910, citado en *Historia de la vida privada en Argentina* bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero, Tomo 2, cap."La Argentina plural: 1870-1930" , Ed. Taurus. Octubre 1999. p.513.

3 Pasolini, Ricardo O. "La ópera y el circo en el Buenos Aires del fin de siglo. Consumo teatrales y lenguajes sociales ", citado en *Historia de la Vida Privada en la Argentina* bajo la dirección de Fernando Devoto y Marta Madero, Tomo 2, Editorial Taurus, Buenos Aires, 1999, pp 229.

4 Mujica Láinez M. Prólogo a Martínez de Hoz, Dulce Liberal. *Recuerdos*, Gaglianone S.A, Buenos Aires 1980. pp 9-10.

5 Del Campo E. *Fausto*, Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1942 que en página 18 dice:

"La gente en el corredor
como hacienda amontonada,
pujaba desesperada por llegar al mostrador...
Cuando compre mi dentrada y di güelta,...
¡Cristo Mío!
Estaba pior el gentío que una mar alborotada.
Llegue a un alto finalmente ande va la paisanada, que era la última camada en la estiba de la gente"

6 Primer Censo Municipal de población con datos sobre Edificación, comercio e Industria de la Ciudad del Rosario de Santa Fe (República Argentina) levantado el día 19 de octubre de 1900 bajo la administración del señor Don Luis Lamas. Imprenta de Guillermo Kraft. 1902

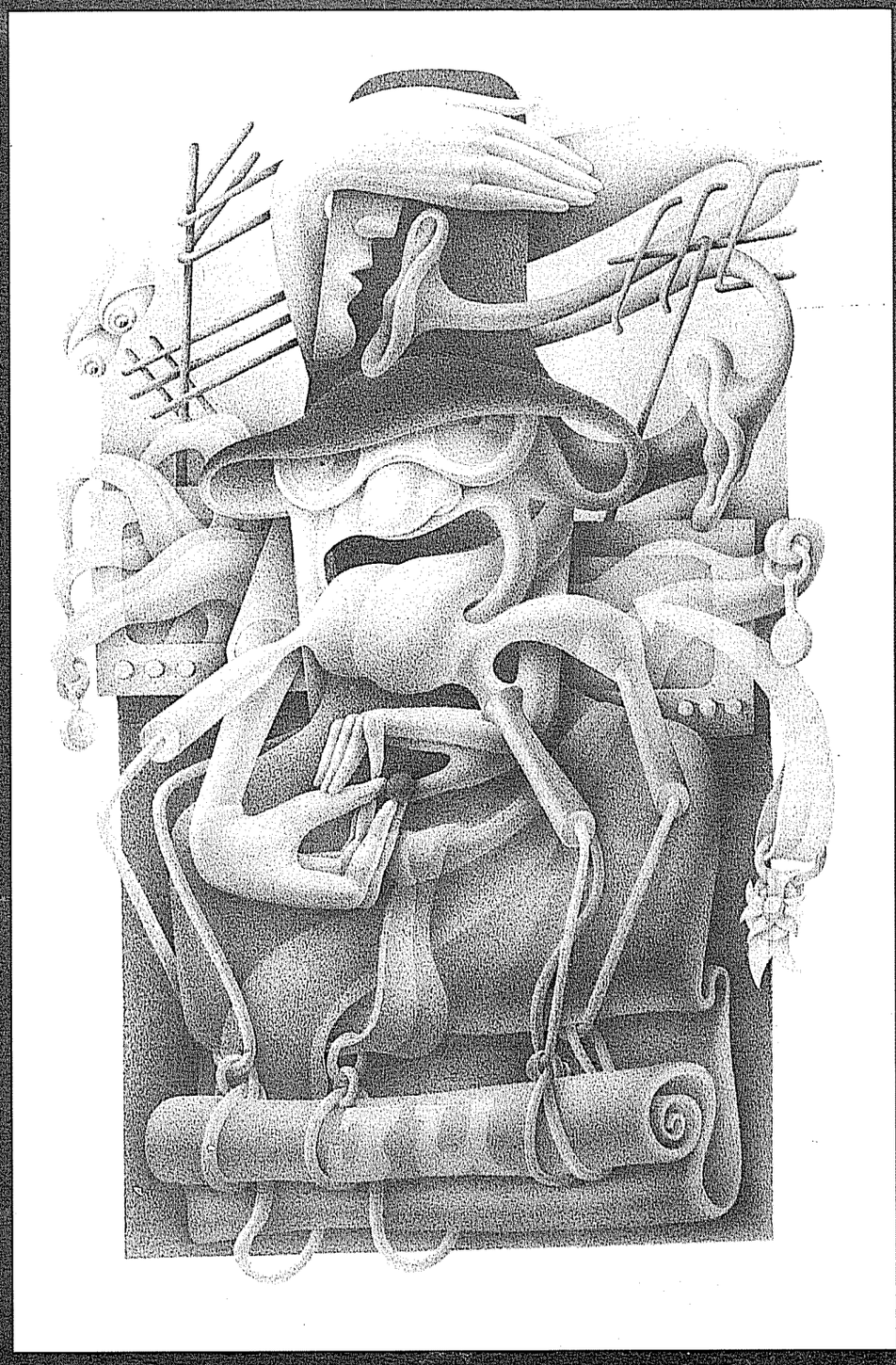
7 Ver Ielpi R. O. *Vida Cotidiana Rosario siglo XX*. Editorial Borsalino, Rosario, Nov. 2001.

8 Contaron con un capital inicial de $500.000 (quinientos mil pesos moneda nacional) suscriptos mediante acciones y su primer directorio estaba constaba constituido por Benjamín Ledesma como presidente, Gregorio Machain, vice y los vocales Zenón Pereira, Juan M Ortiz, Aquiles Chiesa, Federico Somoza, Pedro L. Funes, Manuel Sismondi, Bernardo Rouillón y Lisandro de la Torre. Las ganancias se distribuirían dejando un diez por ciento para el fondo de reserva hasta completar el veinte por ciento del capital, y el noventa por ciento restante a distribuir como dividendos entre los accionistas. Se integraron $200.000 en partes de $10.000 figurando, además, Emilio D. Ortiz, Lastenes Colombres, Marcos Paz, Enrique Rodríguez, Eloy Palacios, Eudacio Rodríguez, Luis Alfonzo, Alfonzo Zenac, Lucio Doncel, Gualverto Escalera, Elías Alvarado, Leopoldo Moreira, Luis Bareli, Esteban Frugoni, Emilio Schiffner, Soler Hermanos y Crisólogo Rodríguez Ver *Estatutos de la Sociedad Anónima "Teatro de la Opera"* Rosario de Santa Fe, Litografía y Tipografía Fleuti, año 1888.

9 Pevsner Nicolaus *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Gustavo Gilli S. A. Barcelona 1979, pp. 96-97.

10 Constructor italiano, realiza numerosas obras en la ciudad, entre ellas la viviendas Copello y Minetti en Córdoba al 1700, y la Minetti-Colombo en Corrientes y San Lorenzo.

11 En ocasión de realizarse el acto inaugural de la Biblioteca Argentina el 24 de julio de 1912, se decidió amenizar el acontecimiento con la actuación de un grupo de artistas que ejecutaron música de cámara. El éxito de esta iniciativa movió a repetirla con cierta periodicidad naciendo el Círculo de la Biblioteca que, ya al año siguiente era conocido directamente como El Círculo. Con personería jurídica desde 1921, su fin fue propender al desarrollo intelectual y artístico de Rosario organizando conciertos, conferencias, exposiciones de arte, certámenes literarios y artísticos, creando premios estímulos, acordando becas y subsidios, publicando libros y revistas, o realizar cualquier otro acto de difusión cultural. Su sede fue adquirida el 28 de agosto de 1943.

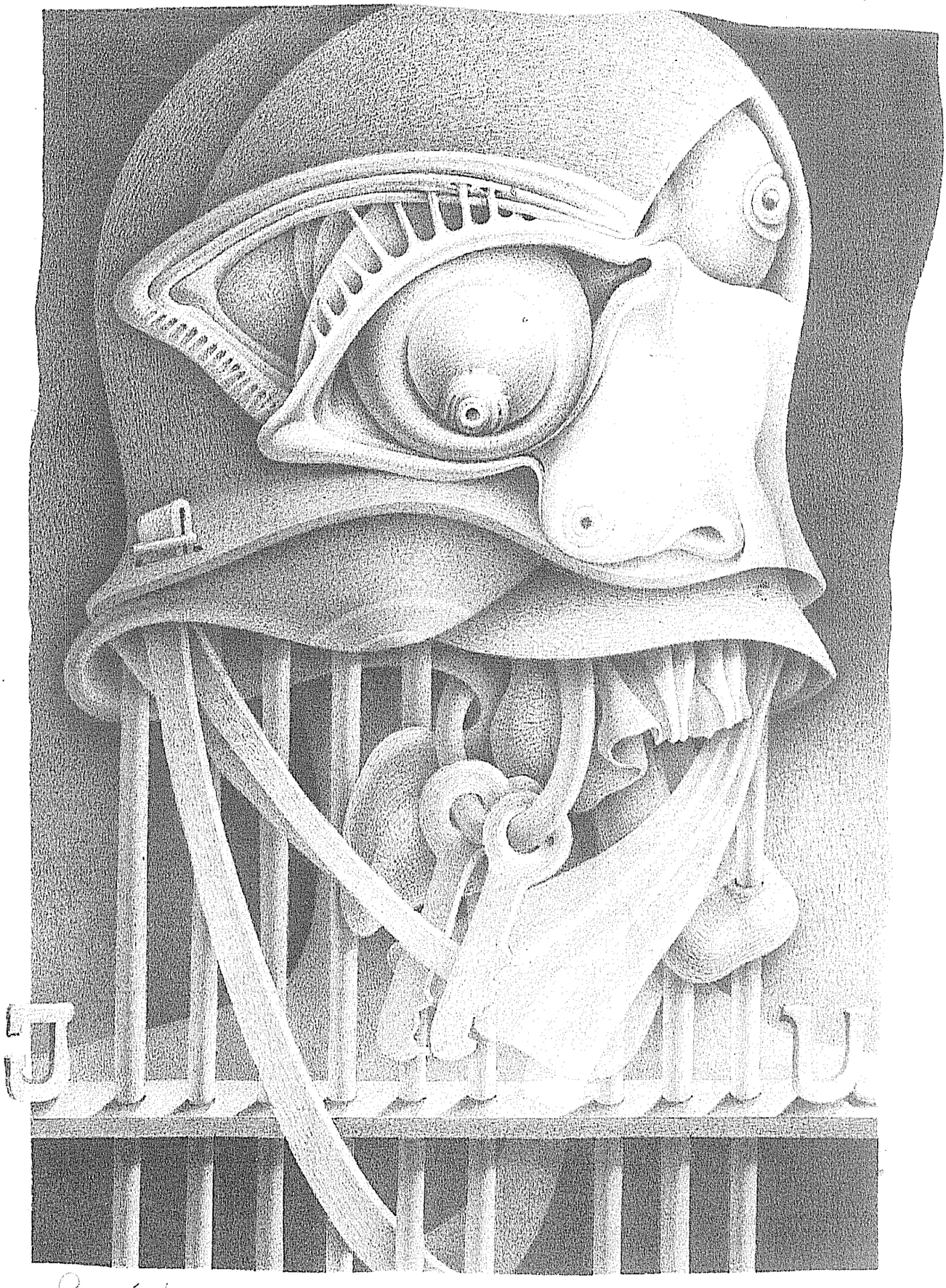


DIBUJOS

Julián Usandizaga

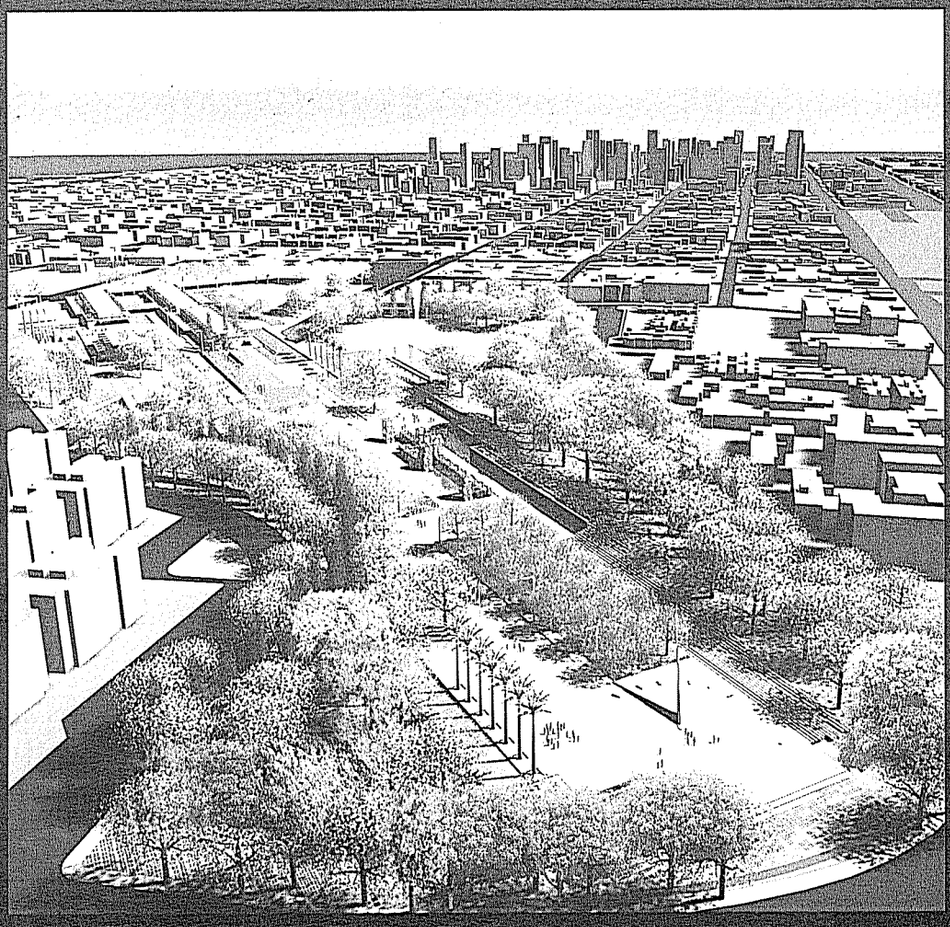
Pintor, ilustrador, grabador. 1932, Juncal, Santa Fe, Argentina. Profesor Superior de Pintura,U.N.R. Estudio dibujo con M. Daso, pintura y color con J. Grela, y grabado en Barcelona. Fue Profesor en la Escuela Provincial de Artes Visuales y en la de Bellas Artes, U.N.R. Obtuvo premios nacionales e internacionales. Dibuja con lápiz sobre cartulina. Negro sobre blanco. Produce un complejo, barroco, lenguaje formal de orgánica multiplicidad americana a partir del lar y su contexto. Obra ideológica desde el material, desde sus primeros rastros e inscripciones, hasta la narración conceptual. Cauce para el grito potente contra el voraz sistema de poder injusto y opresor.

Rafael Sendra

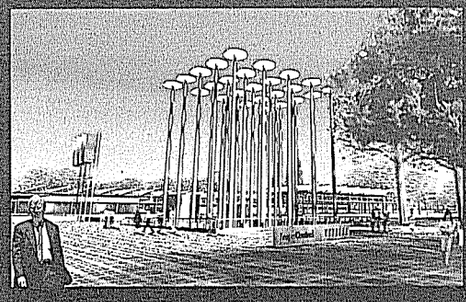


"Pomélos"

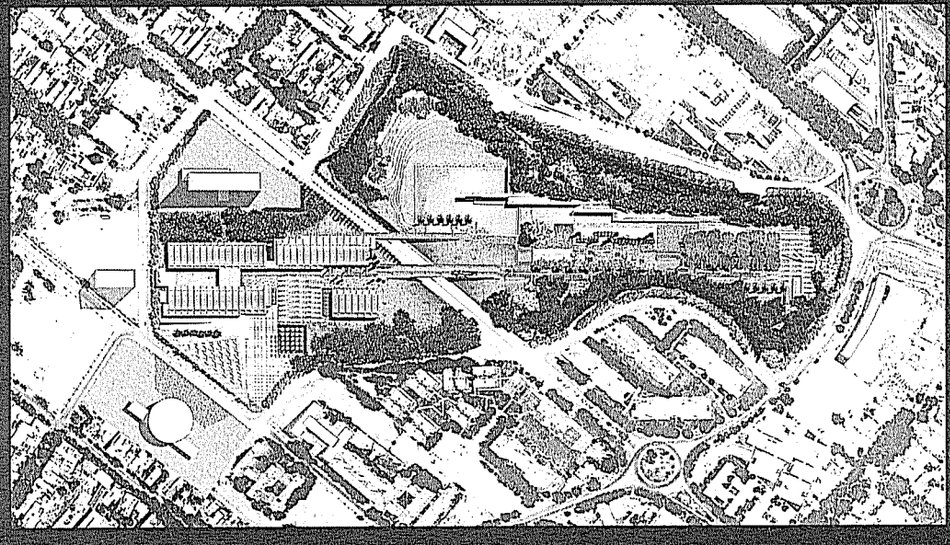
PROYECTOS











Concurso Nacional para el Parque Central de Mendoza. Noviembre de 1999. 1º Premio.
Asociado Oscar Fuentes
Superficie: 136.000m^2

La propuesta del parque central se inscribe en una larga tradición mendocina de transformaciones paisajística a gran escala. La relación entre el verde y el agua ha permitido que Mendoza fuera considerada desde temprano como oasis en el desierto. Estas dos cuestiones, la voluntad de conformar espacios verdes, que testimonian en sí la presencia del agua de los canales de regadío, en relación con las posibilidades de una geografía determinada, y la puesta en valor de las instalaciones de la ex Estación del Ferrocarril General San Martín, indicando su importancia en el imaginario ciudadano, determinaron las ideas básicas del proyecto, es decir la búsqueda del equilibrio entre naturaleza y progreso, atención a la historia y voluntad de cambio.

Proyectar el vacio urbano

Daniel Becker, Claudio Ferrari

A fin de participar del "Ciclo 8+8", en el mes de mayo de 2002 estuvieron en la Facultad los arquitectos Claudio Ferrari y Daniel Becker (Buenos Aires). En su exitosa participación en concursos de escala urbana estos arquitectos afirman haber afrontado la problemática del proyecto del espacio público, lo que les ha permitido- en sus palabras- obtener "certezas" al respecto.
A continuación se presenta un texto de estos profesionales y una reseña de sus proyectos de escala urbana.

Temas y formas significantes

La experiencia cultural de la Ciudad está formada por una red de eventos históricos que fueron conformando el sentido único que la Ciudad posee. Ésta es la razón por la cual la supervivencia a través del tiempo del significado de los lugares no puede ser menospreciada. Nos encontramos en este sentido con muchos lugares improductivos, en muchos aspectos obsoletos, imprecisos, sin limites claramente determinados de lo que fueron lugares de actividades claves en el desarrollo de la Ciudad. Nuestras estrategias vinculan estas dos condiciones: un encuentro entre presente y pasado, entre significado y oportunidad, para ejercer el cambio necesario; valores que consideramos esenciales para mantener viva la confianza en una ciudad compleja y plural (Innovación y memoria).

Los proyectos fueron realizados en vacíos urbanos dentro de la trama. Como símbolos materiales de la historia en estos vacíos urbanos se erigen canales de agua, viejas infraestructuras, restos de trazados, instalaciones del ferrocarril como avanzada del progreso económico y también cultural; temas y valores que se condensan en formas que remiten a un imaginario de la ciudad, que debe ser reelaborado en otros imaginarios. Intentamos que las formas de los proyectos permitan una lectura significante en diversos niveles, por fuera del círculo de especialistas: se trata de la retórica de lo público, el punto en el que las técnicas especificas de las artes de construir se revelan elocuentes para muy diversos sectores sociales, amplios interses o distintos usos. Así, un primer acercamiento a los proyectos notará algunos lineamientos básicos, resumidos en temas recurrentes, geometrías particulares, y oposiciones determinantes:

-La búsqueda de un sentido programático para lo público.

-El reciclado que permite la valoración de los elementos encontrados en el territorio.

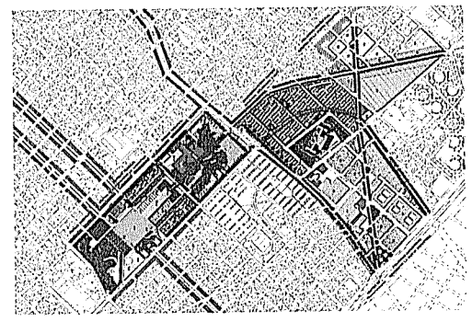
-El aprovechamiento de la topografía, evitando el nivel plano del terreno a veces a través de artificios, generando espacios con el movimiento del suelo.

-La dirección horizontal de los proyectos en el plano que dependen de las trazas existentes de infraestructuras en desuso (ferroviarias, industriales, etc.) o de la dimensión de los predios.

-La oposición, en términos de variedad clásica, de la línea paisajística pintoresca, mimética de lo "natural" (que arranca de la experiencia del parque informal inglés, pero puede reencontrarse hoy en las formas "ecológicas") y la línea geométrica, arquitectónica, del clasicismo ítalo- francés.

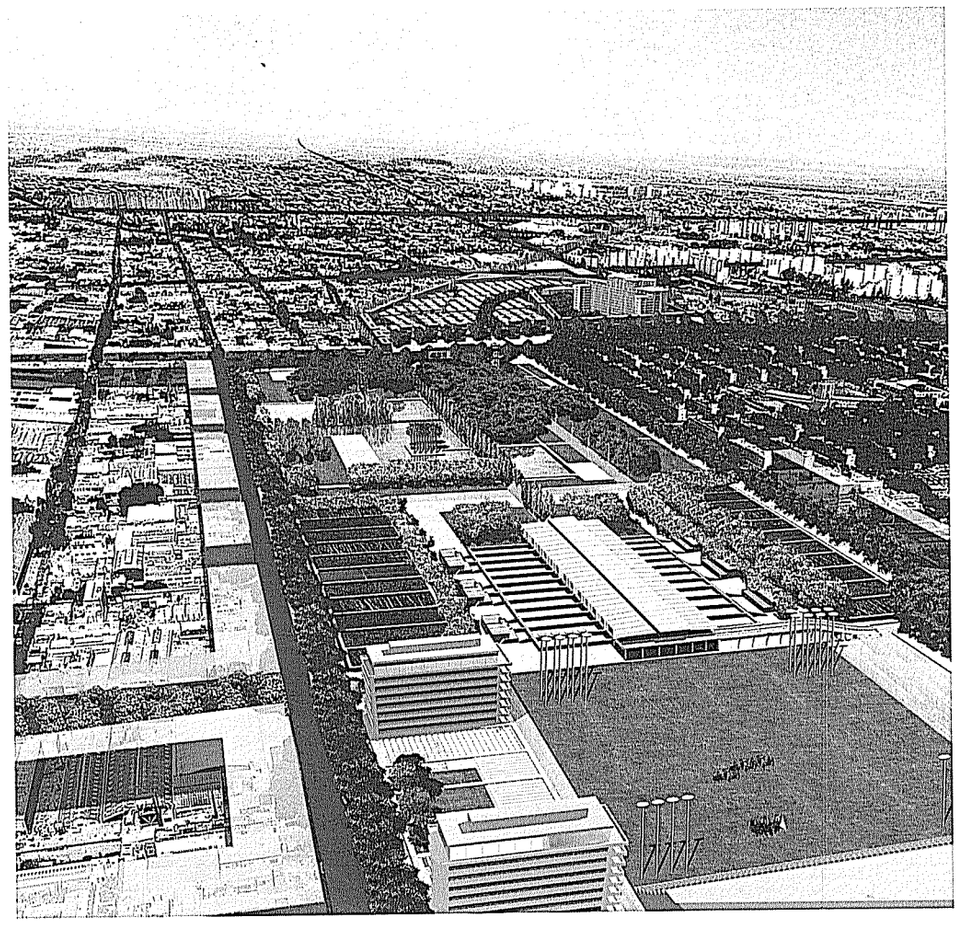
Estas características morfológicas generales se apoyan en las huellas de una historia urbana particular, a la que procuramos leer críticamente para establecer líneas de acción en los proyectos que remitan a, y permitan relecturas de, los componentes más determinantes.

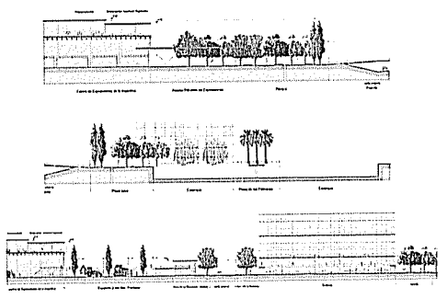


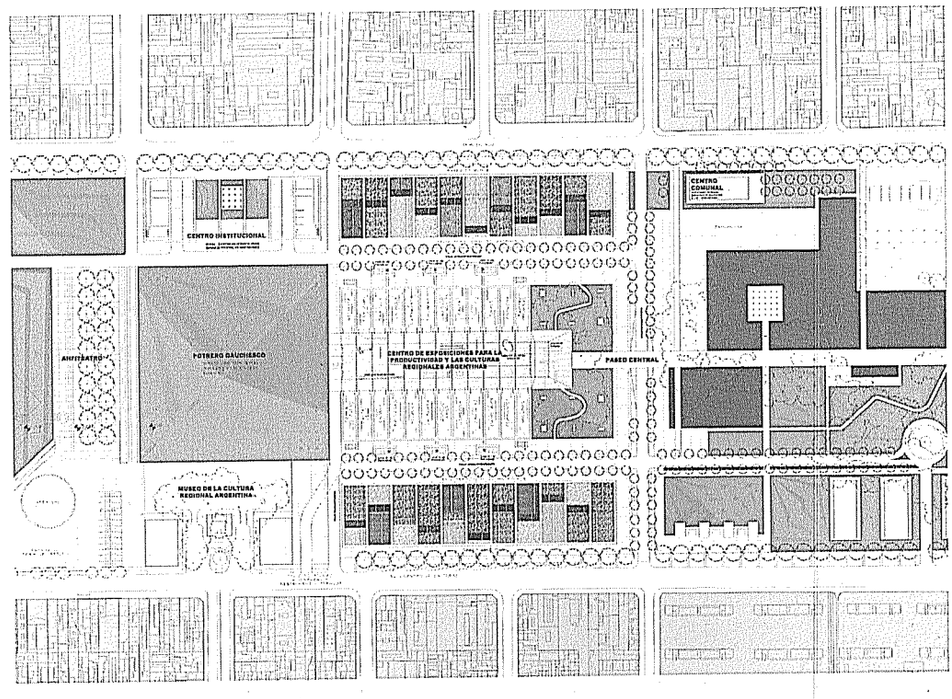


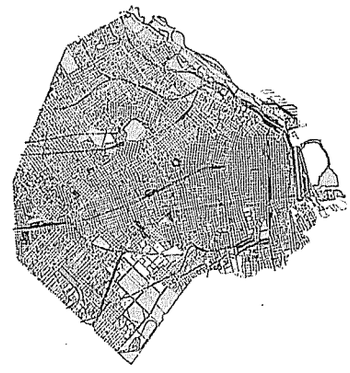
Concurso Nacional de ideas Urbanísticas para el área sur eje de desarrollo Av. Eva Perón, Sector Mataderos y Lugano. Bs As.
2º Premio.
Asociado Eduardo Leston

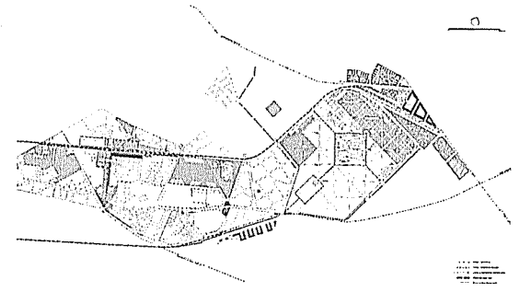
Propuesta para la creación del Polo Metropolitano para el Desarrollo de la Industria Agropecuaria Argentina que tiene como objetivo el desarrollo de actividades y acciones específicas en forma integrada y coordinada por medio de:
El Centro de Investigación, Capacitación y Desarrollo.
El Centro para La Nueva Industria.
El Centro de Exposiciones para la Productividad y las Culturas Regionales Argentinas
La propuesta tiene como objetivo principal y en sintonía con los lineamientos de la Corporación Buenos Aires Sur, dar inicio a un proceso de regeneración urbana para el área Mataderos- Lugano, a través de la implementación de respuestas arquitectónico- urbanísticas, en el marco de un desarrollo sustentable en el tiempo y viables económicamente, con el fin último de lograr un impacto cualitativo reconocible en la calidad de vida del sector.
Para esto, resulta imprescindible la participación de todos los actores involucrados, tales como Estado Nacional, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Centros de Gestión y Participación, Asociaciones Vecinales y el sector privado, todos ellos asociados en el marco de la recuperación del Estado como responsable de la promoción del desarrollo urbano y nuevas formas de gestión para la ciudad.











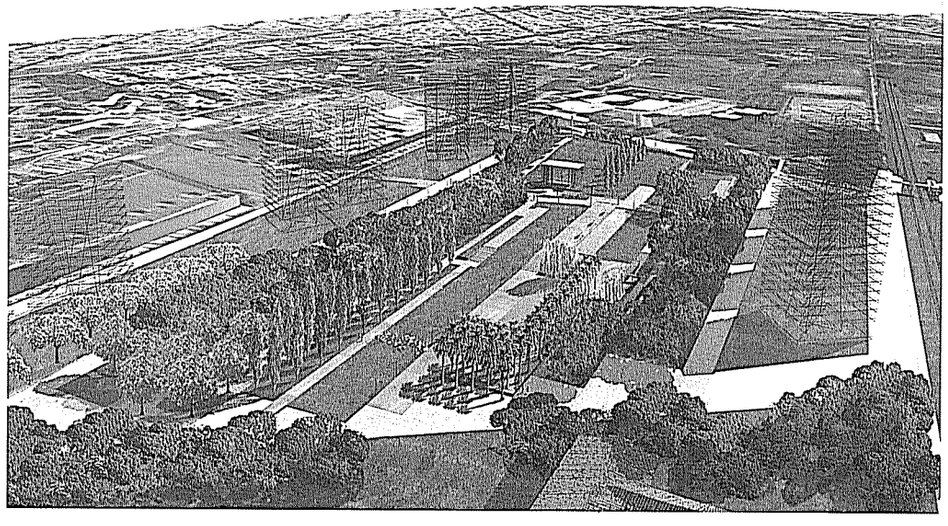
Concurso de Antecedentes y Propuestas para el Area de Agronomía, Chacarita y Paternal. Buenos Aires.
Terrenos ex Albergue Warnes

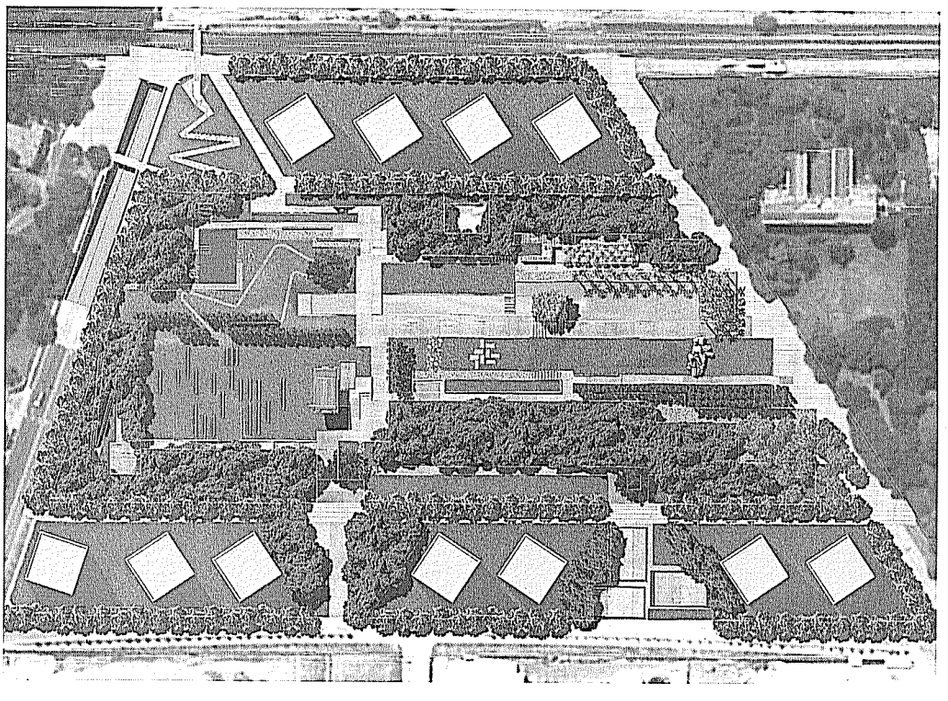
A principios del año 2001, la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en conjunto con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, llamaron a un concurso de antecedentes y propuestas metodológicas para la realización del master plan del programa denominado "CHAP", el que incluía las áreas de Chacarita, Agronomía y Paternal. El área que comprende estos sectores se define a partir de la extensión de áreas verdes subutilizadas y superficies de infraestructuras en estado de obsolescencia que al actuar como barreras urbanas la degradan tanto en la consolidación de tejido residencial como en su marginación geográfica y de usos.

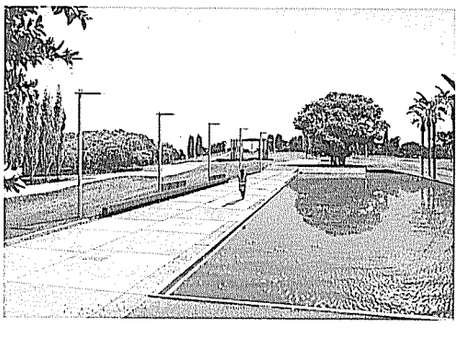
La intervención urbana se fundamenta en acciones que revierten las condiciones de marginación actual mediante la reconversión del vacío urbano en el "Parque Central" de la ciudad de Buenos Aires convocando un uso recreativo intensivo a escala no sólo barrial, sino también urbana, y articulando las áreas adyacentes. Con los mismos objetivos, otras acciones proponen aumentar la atravesabilidad no sólo física sino también visual de las barreras ambientales eliminando los límites o modificándolos en transparentes.

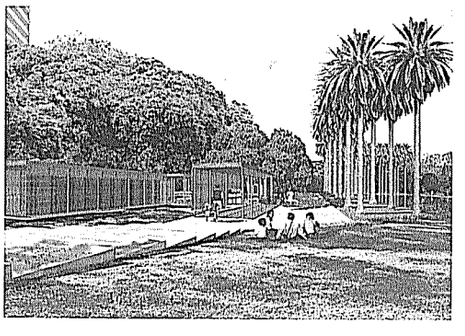
Las acciones implementadas en la propuesta tienen como finalidad definir y acentuar el carácter residencial, al mejorar la calidad ambiental y funcional del área, al atenuar la polución sonora y disminuir la congestión en los nudos críticos, densificando determinados frentes y polígonos, que por su proximidad a los grandes espacios verdes o por la tendencia de la dinámica de la ciudad, resultan oportunidades de reconversión urbana. Asimismo, estas acciones prevén no expulsar las actividades de perfil industrial que caracterizan el sector, sino recomponerlas, incentivarlas y reordenarlas.

Dentro de este desarrollo se planificaron acciones puntuales entre las que se encuentra el parque Warnes. La recuperación de los terrenos del ex albergue se configura como una experiencia piloto entre las necesidades y deseos de los usuarios y los proyectistas. Así, a instancias de la participación vecinal en el marco de Centro de Gestión y Participación Nº 11 y de otras organizaciones no gubernamentales, se pudo construir un programa de necesidades, a la vez que verificar conjuntamente los estados de avance del proyecto.

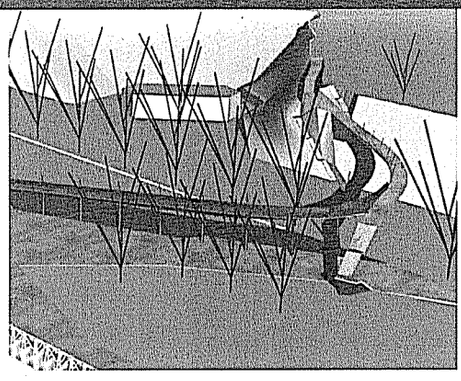






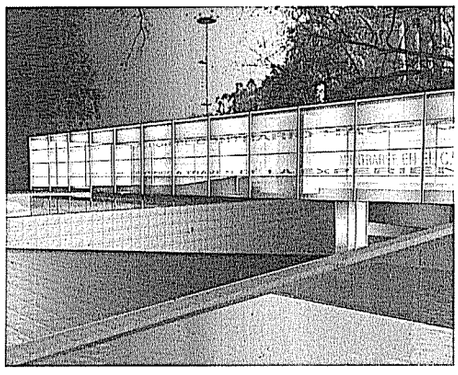


Premios Fundacíon Arquitectónica



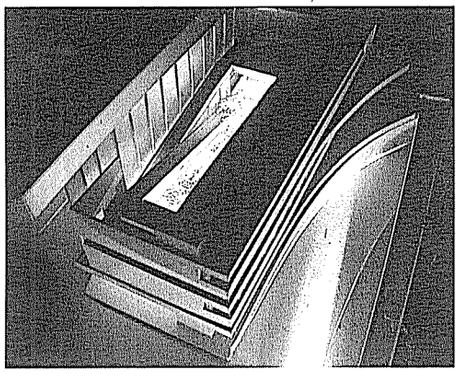
5ª Edición

Ganador de la pasantía: Matias Musacchio
Estudio receptor: Peter Eisenman, New York
Preseleccionados: M. Musacchio, M.E. Velazquez
Jurado: J. Berdún, S. Davidovich, C. Malamud
Asesor: G. Viarengo
Curador: J.C. Spirandelli



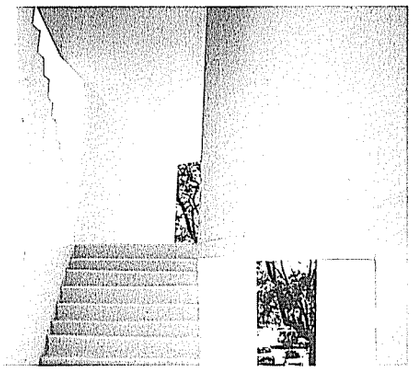
6ª Edición

Ganador de la pasantía: Natalia Viñuela
Estudio receptor: Jean Nouvel, Paris
Preseleccionados: M.J. Capomaggi, N. Viñuela
Jurados: M. Faure, F. Boix, C. Malamud, E. Maisonnave
Asesor: G. Viarengo
Curador: F. Bella



7ª Edición

Ganador de la pasantía: Carla Bovio
Estudio receptor: Rafael Moneo, Madrid
Preseleccionados: C. Bovio, M. Grivarello, Diego Mansilla
Jurados: G. Caballero, S. Moreno, J. Marrafini
Asesor: M. Faure
Curador: Carlos Malamud



8ª Edición

Ganador de la pasantía: Juan Manuel Rois
Estudio receptor: Baudizzone, Lestard, Varas, Buenos Aires
Preseleccionados: J.M. Rois, S. Ruani
Jurados: J.C. Viotti, A. Torio, A. Del Rio
Asesor: G. Viarengo
Curador: A. Beltramone

Cuatro experiencias personales



Matías Musacchio

Llegar a la oficina de Peter Eisenman en Nueva York fue toda una experiencia, desde la misma ciudad hasta la oficina y la gente.
El trabajo que uno hace es hacer maquetas y ayudar ocasionalmente en las computadoras para algún concurso o algo para lo que necesitan mano de obra extra. La mayoría de los pasantes son estudiantes.
Durante los 10 últimos años la oficina no construyó nada y sólo se dedico a hacer concursos. De esta arquitectura totalmente intelectual que la oficina siempre tuvo, se está intentando pasar por un proceso de "profesionalización", luego de haber ganado el concurso para la Ciudad de la Cultura en Galicia, España en 1998, que es actualmente el proyecto más grande en la oficina.
Realmente, la forma de ver la arquitectura es otra, distinta a la que yo había tenido en mi educación universitaria. Es totalmente formalista. Ir viendo cómo se hacían los proyectos al principio me shockeó. Se diseñaban formas en la computadora que después se llevaban a maquetas mediante secciones y piezas desplegadas. Luego hacer la maqueta y seguir desarrollando el proyecto era como producir una escultura, en la que las formas a veces no tenían mucho sentido para mí. Básicamente es una forma muy distinta de hacer arquitectura, porque es un proceso puramente formalista, hasta escultórico, en el que se hace la forma, bella, sensual e innovadora, pero en la cual luego se ubicaban las funciones, proceso opuesto a mi concepción arquitectónica en ese momento. Se llega a un objeto arquitectónico que principalmente está pensado desde la estética.
Por otro lado en este proceso el sistema constructivo, la materialidad, quedan relegados como parte secundaria y casi no considerada del proyecto. Es así que cuando estos proyectos se llevan a la realidad se empiezan a "desmantelar", y toda esa riqueza formal queda perdida, ya sea por la imposibilidad económica o incluso técnica de llevarlas a cabo. Creo que ésta es una seria falencia que la oficina tiene dentro del proceso de diseño, pero evidentemente está regida por la línea de pensamiento de Peter.
Igualmente ésta ha sido una experiencia totalmente enriquecedora, tanto desde el punto de vista arquitectónico, al ofrecerme una nueva visión y concepto, como desde el personal, con una vivencia, recuerdos y gente que me acompañarán el resto de mi vida.



Natalia Viñuela

A la hora de hacer un balance sobre la experiencia de trabajar en AJN no puedo encontrar más que saldos positivos
A nivel profesional es sumamente estimulante. En lo que se refiere a su infraestructura AJN es una de las oficinas de arquitectura más grandes de Francia con mas de 40 proyectos activos en 13 países, y un staff multicultural de más de 100 profesionales incluyendo arquitectos, diseñadores gráficos, paisajistas, etc... La oficina principal se encuentra ubicada en Paris aunque también existen oficinas más pequeñas para los proyectos en obra: Guadalajara, Praga, Minneapolis, Madrid, Barcelona, Roma, etc
A nivel humano es un grupo de trabajo muy cordial y con fuerte sentido de compañerismo, por lo que, lejos de existir individualismos y competencia, se trata siempre de trabajar como equipo para obtener el mejor resultado posible. Quien determina cómo va a estar compuesto un equipo de trabajo en el momento de comenzar un nuevo encargo es la gente de recursos humanos y su número depende principalmente de la envergadura del proyecto y de los plazos de entregas. El ambiente de trabajo es sumamente agradable, distendido y eficiente; si bien existen claras jerarquías dentro de los equipos de proyecto, se hace difícil remarcarlas en un primer momento. Todos tienen la oportunidad de proponer, aunque la última es siempre la de Nouvel.
Lo que resulta más llamativo de su arquitectura es la variedad extrema de sus proyectos, sus anclajes con el lugar y con la cultura del tiempo presente. Su contrastada estética tiene mucho de industria, ciencia y tecnología; de artes visuales, de cine, televisión y video.
Pasado el deslumbramiento del primer momento, cuando las cosas se vuelven más familiares y accesibles, resulta muy gratificante darse cuenta de que, independientemente de todo lo que se aprende al trabajar en una oficina del más alto nivel y estar en contacto con nuevas inquietudes, tecnologías y formas de producción, que es incalculable, salimos de la facultad perfectamente preparados para hacer frente a estos desafíos con éxito.
En un contexto donde lo único que cuenta es nadar contra la corriente de los conformismos, resulta invalorable el aporte de la Fundación Arquitectónica mediante estas becas al desarrollo personal y profesional de arquitectos recién egresados y sumamente meritorio el esfuerzo realizado para seguir adelante con esta propuesta a pesar de todo.



Carla Bovio

¿Cómo será el estudio de Rafael Moneo?
Fue la pregunta que dio vueltas en mi cabeza durante el vuelo del 19 de julio del año pasado.
Ya en la primer entrevista me dí cuenta de que todo lo que había imaginado no se acercó jamás a una situación tan particular. Su persona hace su estudio y su gente.
No voy a hablar de su arquitectura ante la cual todos nos posicionamos de alguna manera; pero quisiera compartir alguna de sus actitudes, producto del sentido que dieron a su carrera los '90.
El estudio... un sitio donde cada uno de nosotros tiene "nombre" y responsabilidad. Somos 30 colaboradores de todas partes del mundo (aunque en su mayoría españoles), se trabaja en muchas obras y de lo más dispares; museos, ayuntamientos, casas de cultura, bibliotecas, así como también bodegas, una maternidad y alguna casa privada. Mi tarea es colaborar en el Archivo General Real de Navarra actualmente en construcción y fue el medio para conocer, aprender y disfrutar de la manera que responde el arquitecto a su obra; siendo el mismo quien decide el proyecto, el espacio, el detalle, el acabado. Eso me hizo creer más en la convivencia con quien sabe, que en la enseñanza instituida; y me ha servido para reconocer un antes y un después en mi carrera profesional, simplemente aprendí con sentido otra manera de hacer las cosas.
Es tal ves el encanto de lo informal de la búsqueda lo que hace que un ambiente de trabajo duro y exhaustivo, pero cordial; se convierta en la elección de un momento de nuestras vidas.
Y sólo pensar que todo esto comienza con el atrevido motel en el barrio de Pichincha, no cabe más que agradecer y alentar a la Fundacion Arquitectonica y a la Universidad de Rosario a seguir trabajando por oportunidades como ésta para muchos ms.



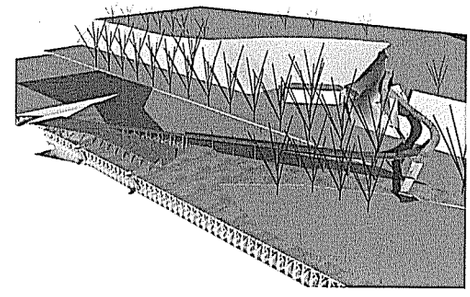
Juan Manuel Rois

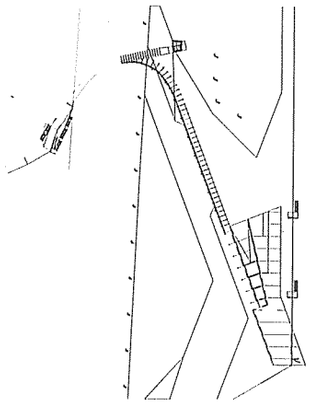
En una vieja historia tres maestros chinos jugaban un partido de majong. Les avisan que el fin del mundo es inminente. El primero rompe a llorar y corre a ver a su familia. El segundo también abandona el lugar en busca de alcohol y mujeres. El tercero se queda tranquilo sin moverse de su lugar. Cuando le preguntan por qué se queda si el mundo está por llegar a su fin, contesta: "Tengo que terminar con mi partido de Majong."
Febrero, 2002. Corralito, devaluación, cacerolazos. ¿Qué hacen entonces esas 8 personas, encerradas en ese estudio, un sábado a las 10 de la noche? Lo mismo que vienen haciendo desde hace casi dos meses: el concurso para la restauración del ex-mercado del pescado de Buenos Aires, en el barrio de Barracas. 8 personas pensando arquitectura. ¿Acto de amor o de desesperación?
Pensar una arquitectura posible en este contexto obliga a extremar los cuidados. Todo parece indicar que estos no son tiempos de arquitectura. Juguemos este juego, pero juguémoslo en serio. En tiempos de desintegración, aboquémonos a la construcción. Aunque sepamos que cae en balde roto. La inutilidad es el riego de cualquier ilusión.
Afuera la calle arde. Adentro, buena música, un 2H afilado, un té y amigos concentrados en algo que tenemos entre manos. De todo se aprende: maneras de encarar un problema, formas de organización, los mojitos del Claridge, x-refs y nunca explotar un hatch. Todo se va levantando al mismo tiempo. A veces manda la planta, a veces manda el corte y a veces las respuestas de los asesores mandan todo al diablo. Hay momentos en que todo es más horizontal, como aquél de todos alrededor de la maqueta, discutiendo estrategias y moviendo las cajitas, así o así. El proyecto va tomando forma y con un simple movimiento en el techo, dejamos entrar luz y aire desde arriba y desde el sur. Para un programa que incluye mayoritariamente áreas de exposición, nos pareció adecuado. Sabíamos que era una jugada fuerte, no sabíamos que nos ganábamos la descalificación.
¿Por qué seguir haciendo concursos de arquitectura? Porque son una droga muy pesada. El síndrome de abstinencia es muy jodido. Pero mientras estás ahí, como el burro tras la zanahoria sin ver el palo, movido por el deseo, en plena fermentación creativa, en pleno goce, ¿quién te para?
Somos muy baratos y lo sabemos, ¿pero qué otra cosa hay para hacer?

Puerto de transbordadores

Premio Fundación Arquitectónica 5ª Edición

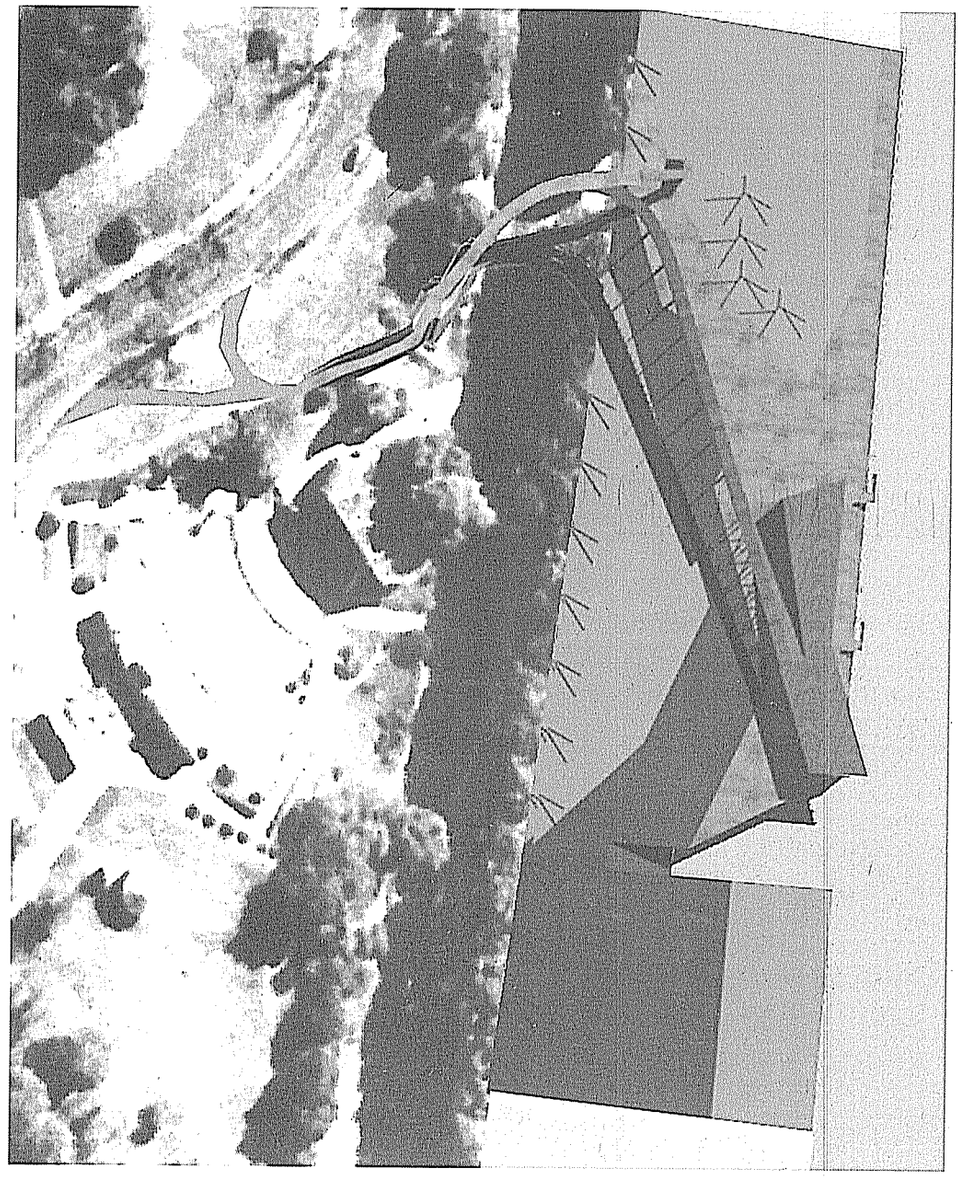
Matias Musacchio

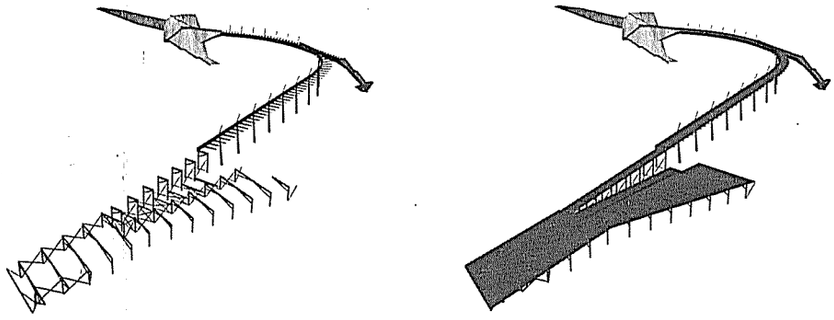


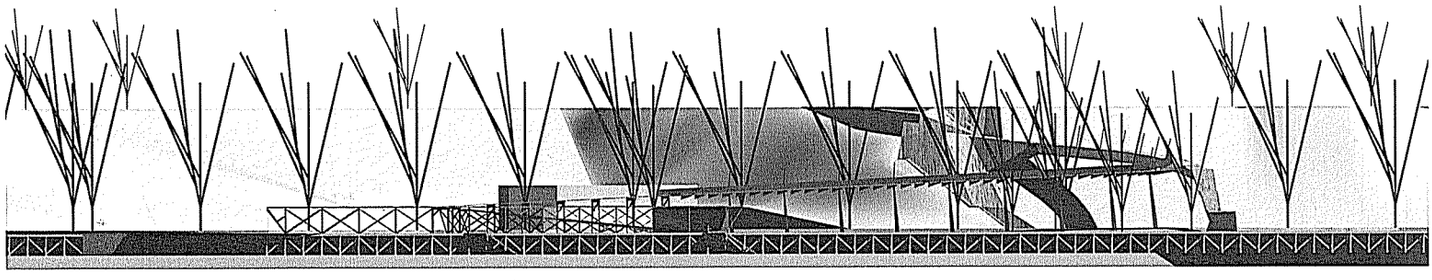


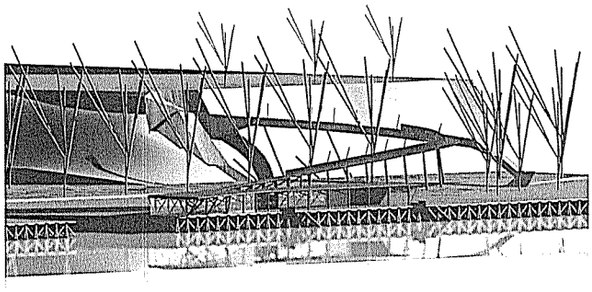
El lugar...
El objetivo: llegar al Río...
El proyecto se convierte en una excusa para llegar hasta esa vena de sangre marrón, que lleva y da vida...
La Barranca... ¿cómo la recorremos? Huellas, surcos en la tierra que rasgan el perfil natural y van construyendo el recorrido.
Los materiales... El hormigón con su fuerza, su peso, domestica, modifica la Barranca, la contiene y sirve de apoyo y continúa su recorrido... va encontrando los lugares...
En el aire... livianos, el metal nos transporta inmaterialmente al piso, descarga nuestro ser a la tierra...Una cinta de Madera... el Río, los botes, la costa... los muelles, un Bosque que se hunde en el oro marrón y corre junto con él a lo largo de la costa...

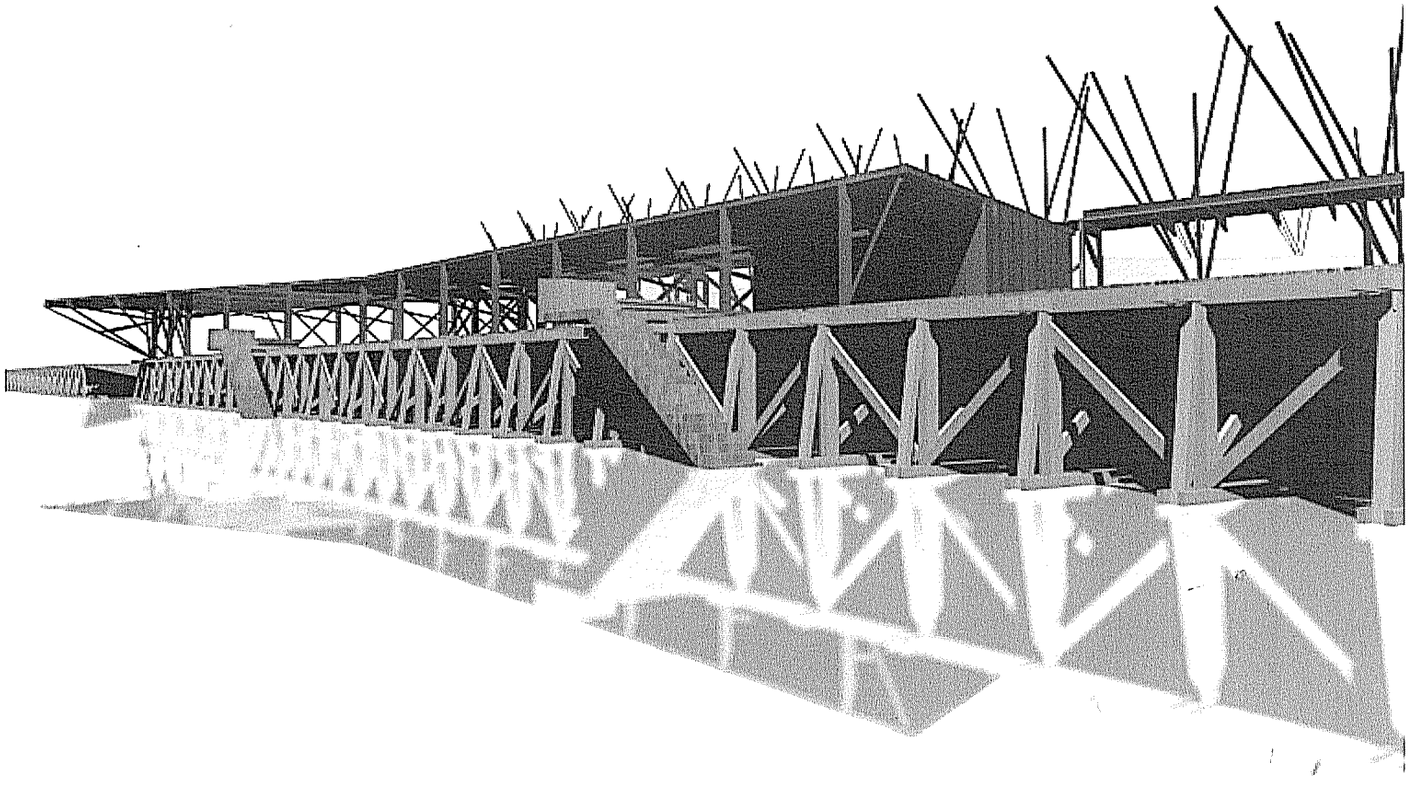
La estructura se repite... la historia se repite.
¡¡Por fin!!! Ahí lo tenemos... Debajo de nuestros pies.
Dominarlo desde el aire... Verlo, pero no invadirlo... Por su propia fuerza, hacerle lugar, permitir que él nos invada para poder así surcarlo...
Ahora, inevitablemente bajar a tierra firme para poder vivir nuestro Río.Todo sea por esa experiencia...
El recorrido ordena y divide.
El asfalto y el piso fluyen hacia el río y arman los recorridos.
Flexibilidad de usos y adaptabilidad... Estacionar o jugar a la pelota. Todo depende del día y de la hora...
Caminar, patinar, andar en bicicleta... Del Río al Parque o del Parque al Río.







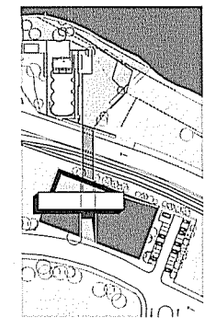


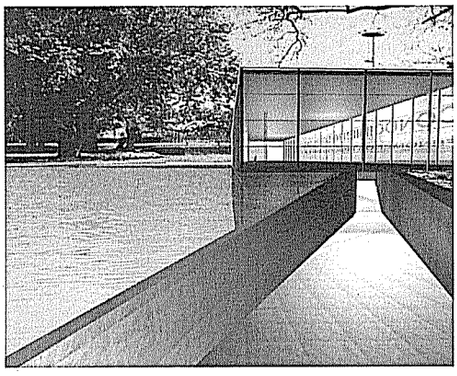


Museo de Ciencias

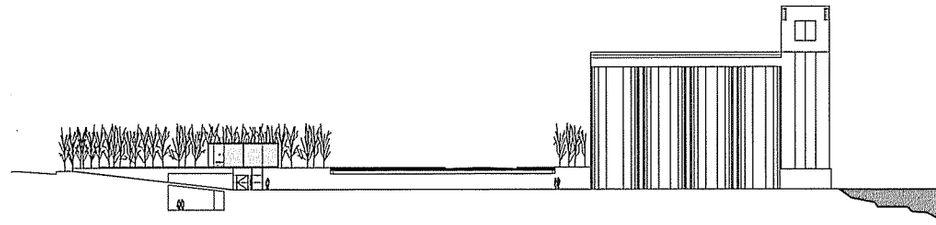
Premio Fundación Arquitectónica 6ª Edición

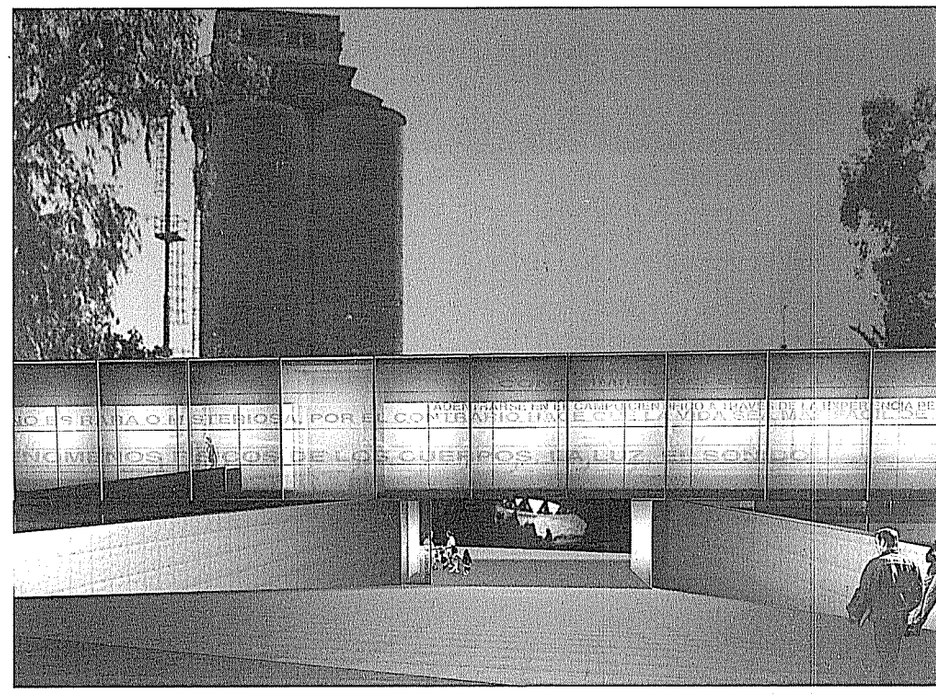
Natalia Viñuela



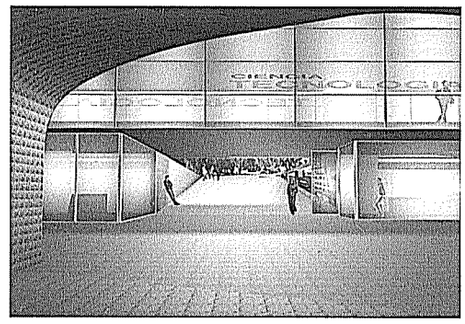


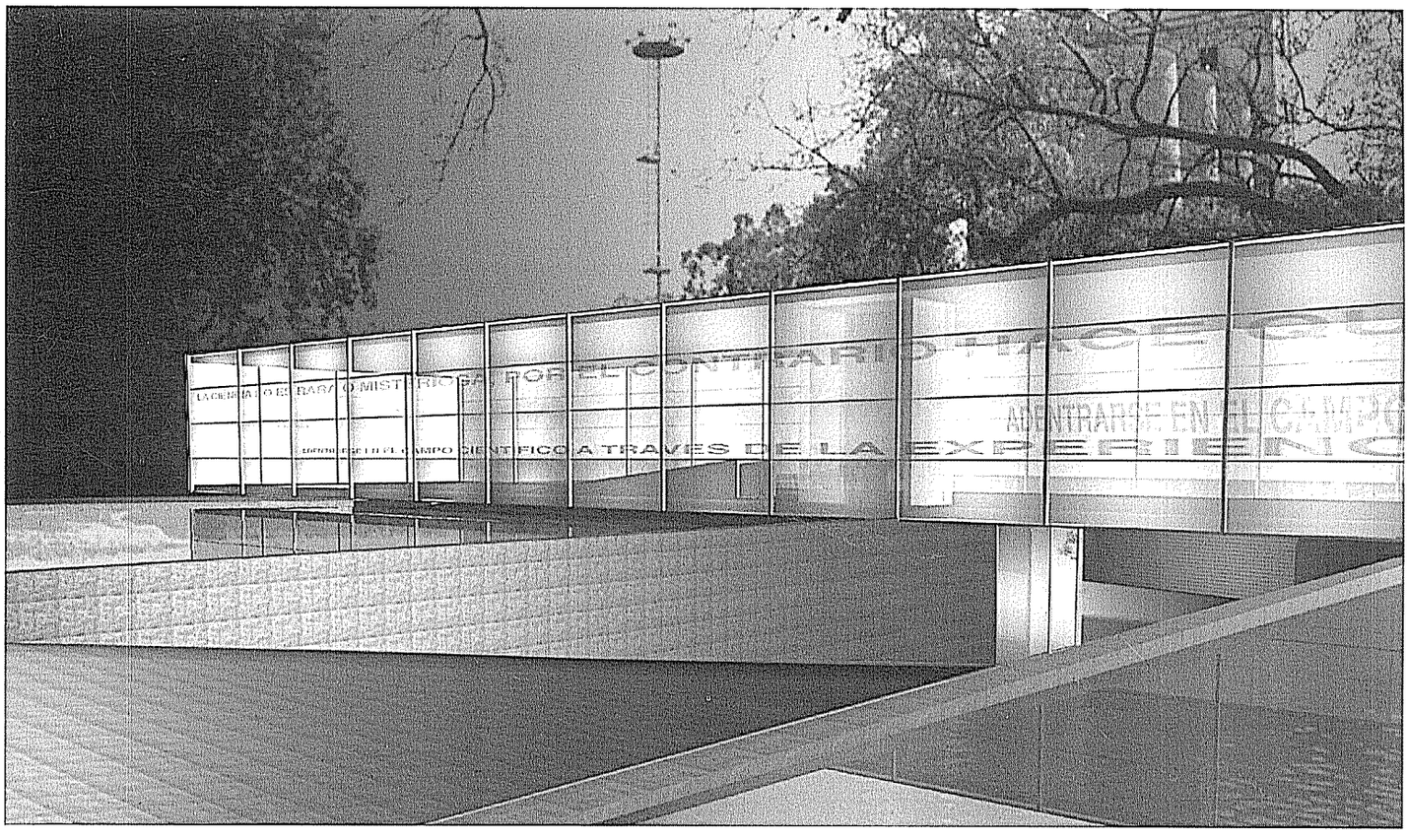
El proyecto fue articulado en función de decisiones esenciales:
Preservar la continuidad del parque creando intensas relaciones visuales entre el paisaje natural con sus preexistencias urbanas y la nueva arquitectura incorporada.
Consolidar la imagen urbana del sector aprovechando la topografía existente con la intención de acentuar la línea de nivel del parque y la del río:
El edificio como Puerta al río.
Considerar en la composición de la propuesta la fuerte presencia volumen marcadamente horizontal y liviano: una barra de vidrio y metal contrapuesta a los muros impenetrables de hormigón.
Resolver el programa con espacios únicos, flexibles, posibles de ser divididos de acuerdo a las necesidades de las diferentes exposiciones y ofreciendo una amplia variedad de experiencias espaciales a través de salas de diferentes alturas.
Incorporar un espacio de exposición exterior como expansión del hall de acceso provocando una transición visual entre el edificio y el túnel de conexión con el silo a fin de obtener un frente de iluminación y ventilación aprovechando la mejor orientación.
Definir la circulación estableciendo una secuencia rica en recorridos que vinculan todos los espacios del edificio tanto al interior como al exterior a través del empleo de escaleras y rampas. Independizar los diferentes accesos identificando cada una de las partes intervinientes en el programa sin perder de vista la idea de continuidad.
Un proyecto donde lo imprevisto y el cambio, la exposición y el espectáculo eventuales y no una condición formal de la arquitectura que lo construye: un cuadro espacial que permita penetrar en el campo científico a través de la experiencia personal.

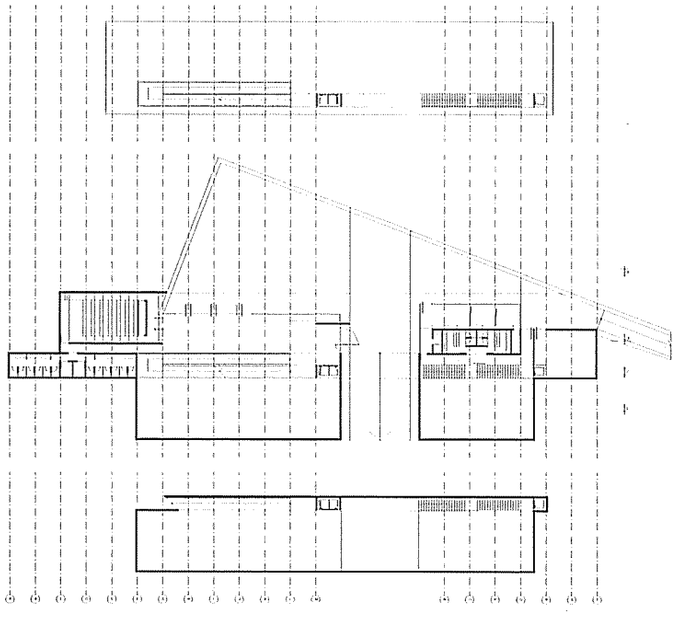


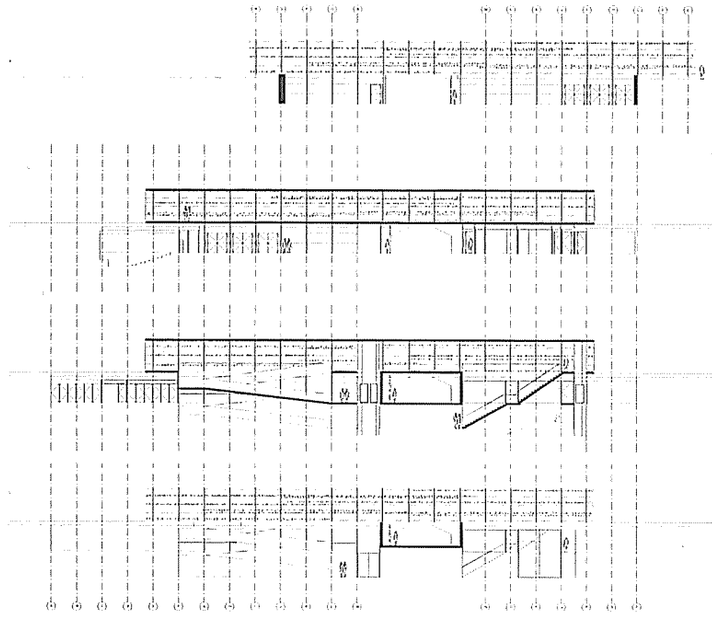










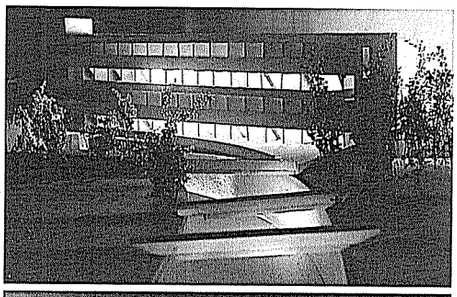


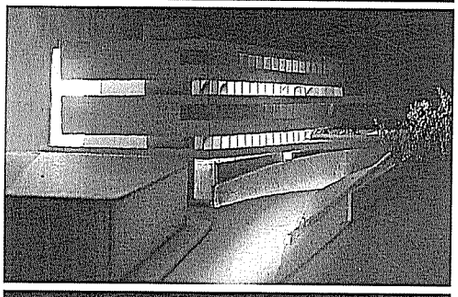
Hotel en Pichincha

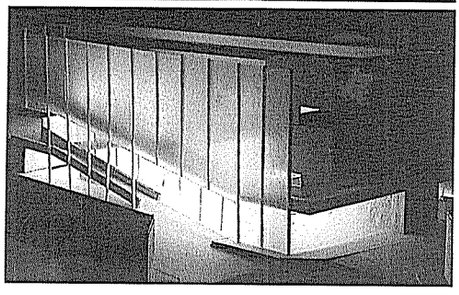
Premio Fundación Arquitectónica 7ª Edición

Carla Bovio

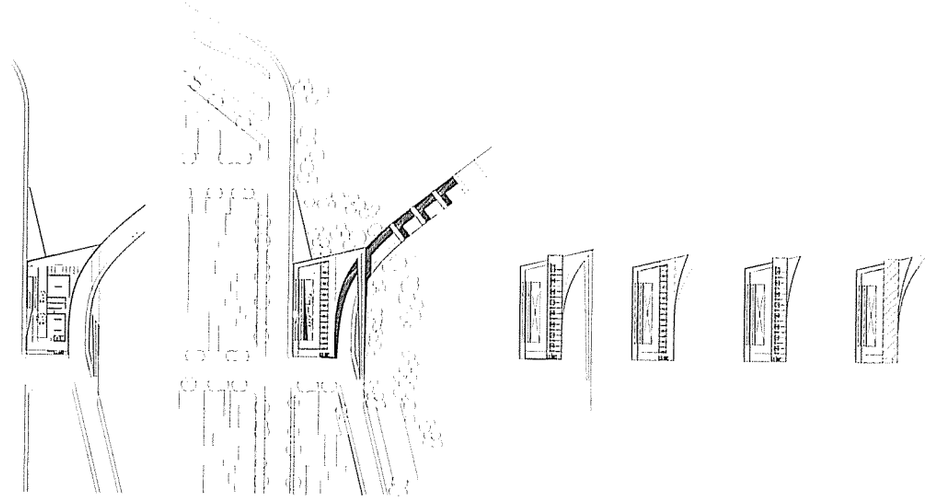


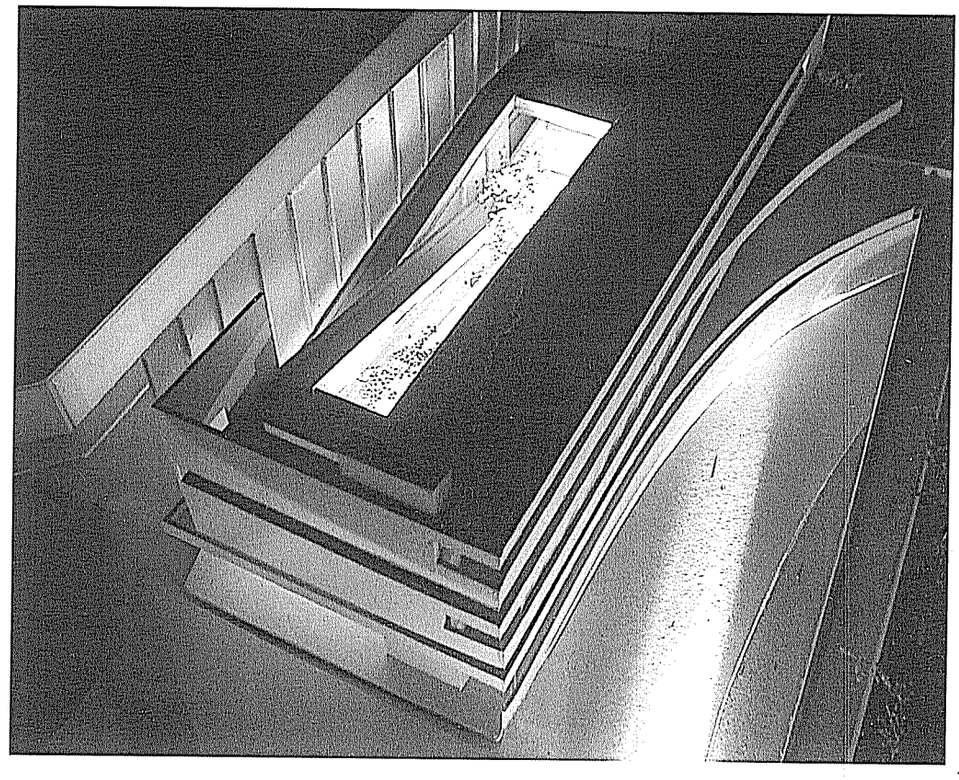


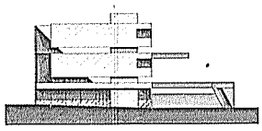


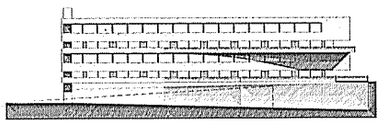


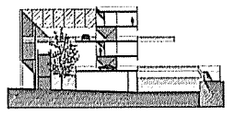
Pichincha.
Una vida intensa tras sus fachadas; de viajeros, de copas, de hoteles, de cabaret.
Entonces... un hotel de transito.
Generando un espacio con fuerte movilidad interior, absorbiendo las tensiones del lugar que pasan a ser la propia estructura. Donde las formas responden a la misma operatividad, mientras que las direcciones son totalmente inducidas.
Una estructura que da lugar a "lo individual" o lo privado, ofreciendo un único recorrido con distintos ritmos, distintas estancias; pero solo avanzando.
Por otro lado contempla "lo público" y circulaciones comunes para aquellos con vivencias en el plano social, manifestando una leve presencia en el proyecto.
Fue atravesar ese telón carismático del barrio, por sobre el contundente basamento del túnel, entrando con la misma calle que se convierte en protagonista y los lleva hasta su propia habitación para luego emprender otro camino de salida.

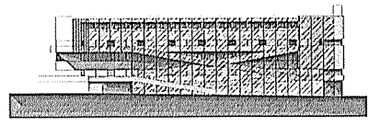


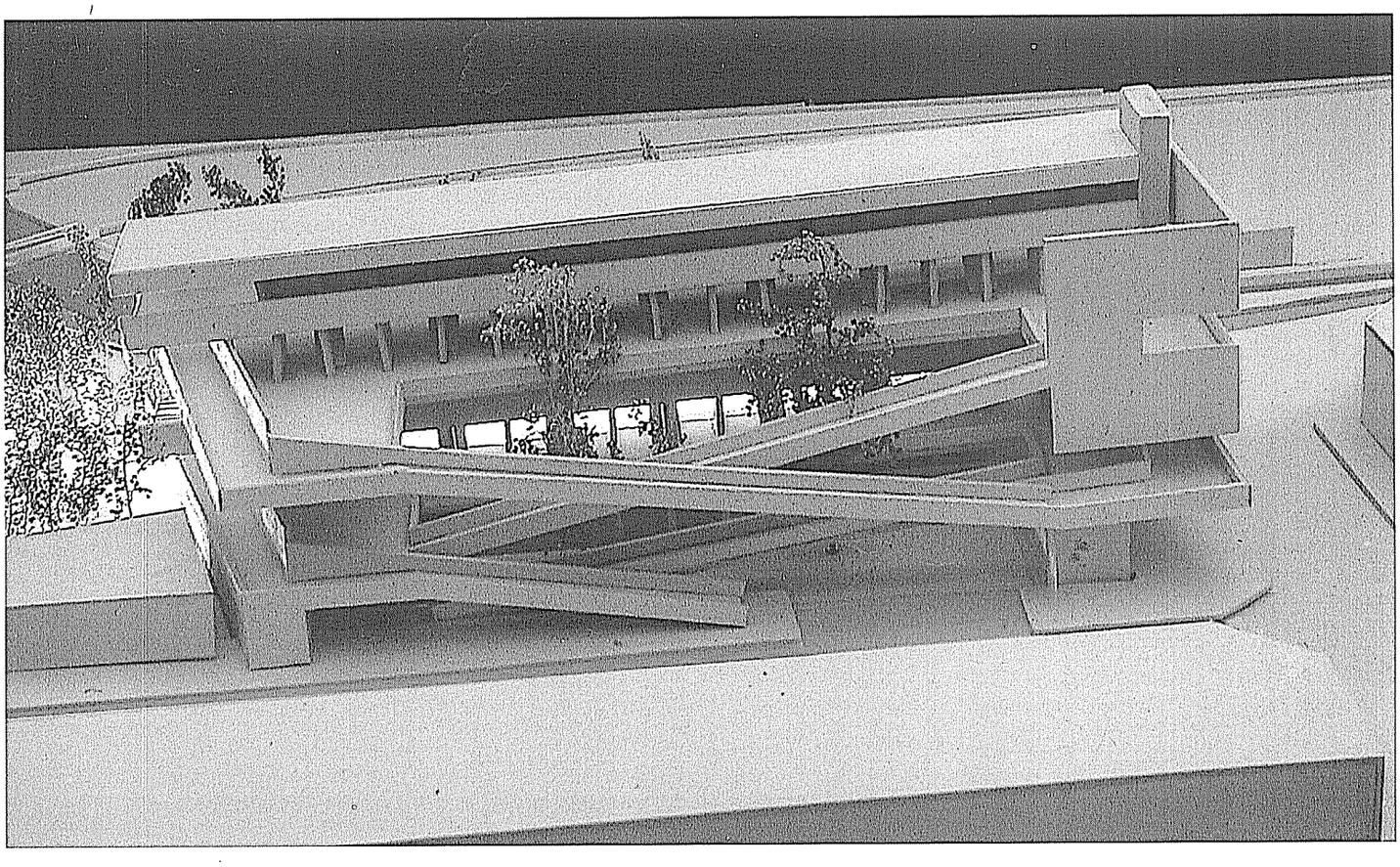


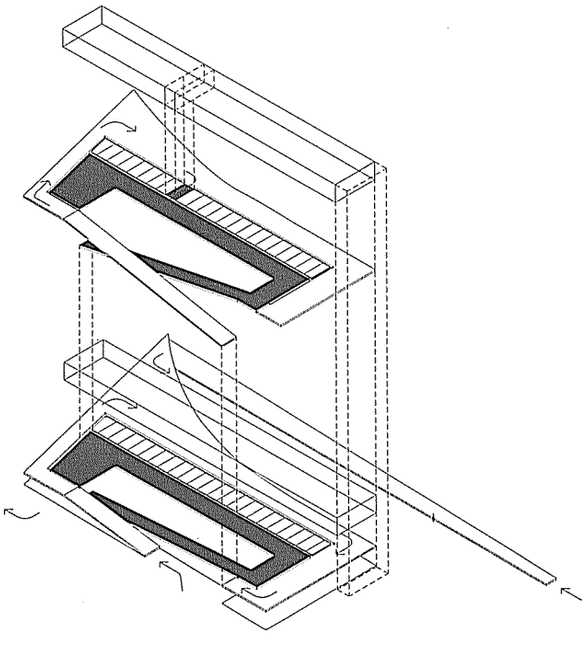








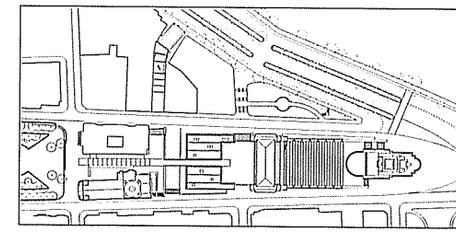


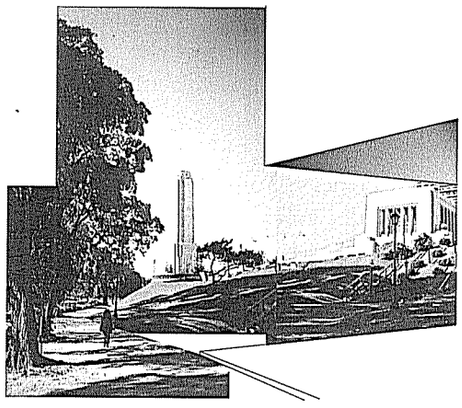


Sede del Colegio de Arquitectos

Premio Fundación Arquitectónica 8ª Edición

Juan Manuel Rois



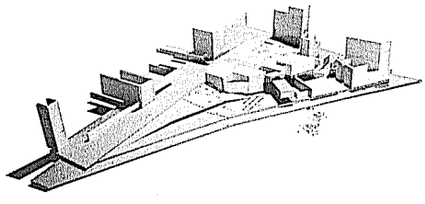


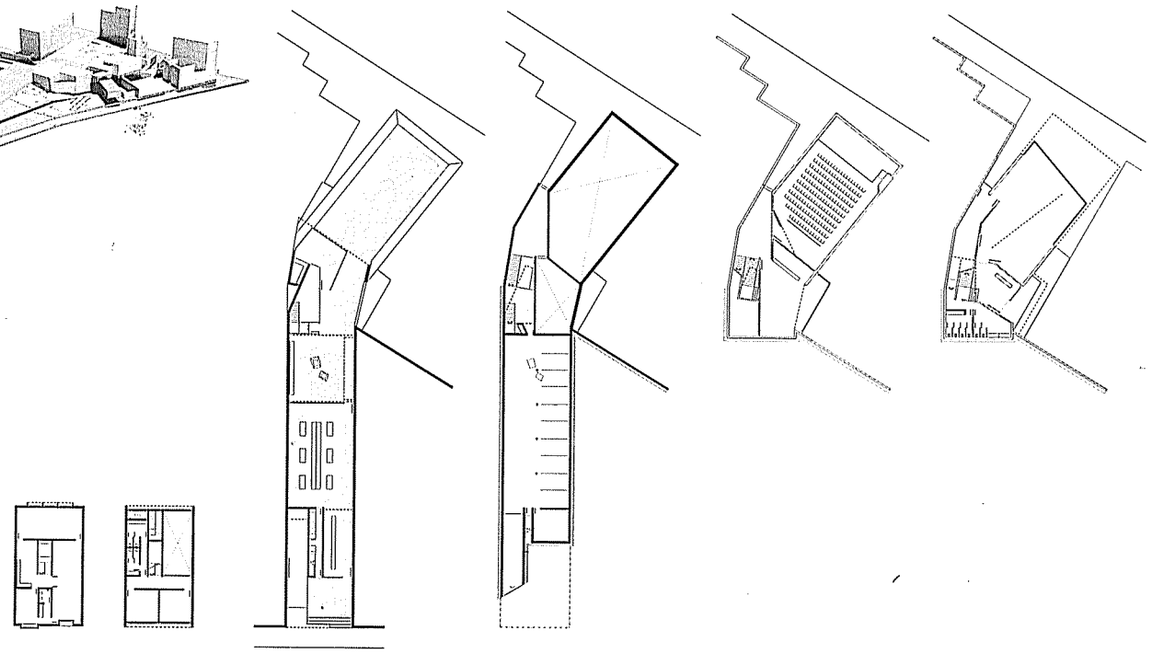
En una manzana atípica, de forma y topografía irregular, este lote pasante se presenta como oportunidad de completamiento más que de fisura. Es hora de recomponer un poco toda la destrucción causada en nombre de la arquitectura en este sector de la ciudad histórica. Nuestro edificio será sólo uno más del conjunto, que en una operación de sutura quirúrgica una lo antes separado y solidifique lo antes fragmentado.

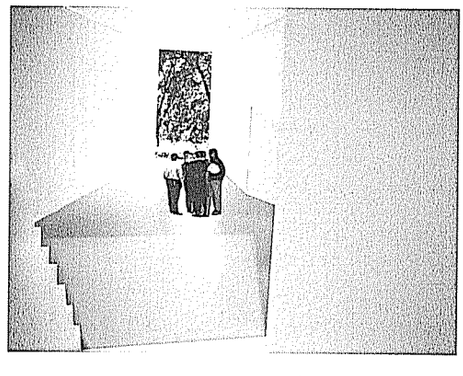
Con la intuición que en situaciones topográficas lo preferible es que prevalezca la cota alta por sobre la baja, el proyecto se establecerá desde el principio sobre la idea de terraza más que de pozo. El planteo inicial lleva entonces la cota de calle Santa Fe hasta la avenida Belgrano, esta cota será el nivel principal del edificio y se liberará de estructura para proponer una mirada franca y sin interrupciones de los árboles y el río. Aquí ubicaremos los sitios de atención cotidiana al público, el bar y los lugares de expansión. Sobre este nivel y por calle Santa Fe, se ubican los sectores de dirección y presidencia. Bajo el nivel principal y conformando un nuevo borde del Parque de la Bandera, ubicaremos el sector cultural.

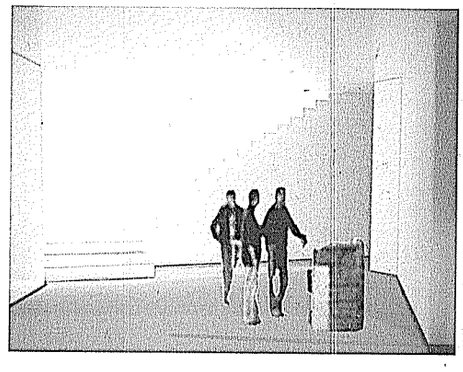
El momento de unión de estos dos sectores es posibilidad de articulación espacial. Una serie de escaleras esculturas crean una escenografía espacial compleja. Este recorrido interior respira por una gran ventana producida por la inflexión del proyecto hacia el parque, transformando así las entrañas del edificio en un lugar de iluminaciones difusas o directas siempre cambiante y sugestivo: la máquina espacial para mirar árboles.

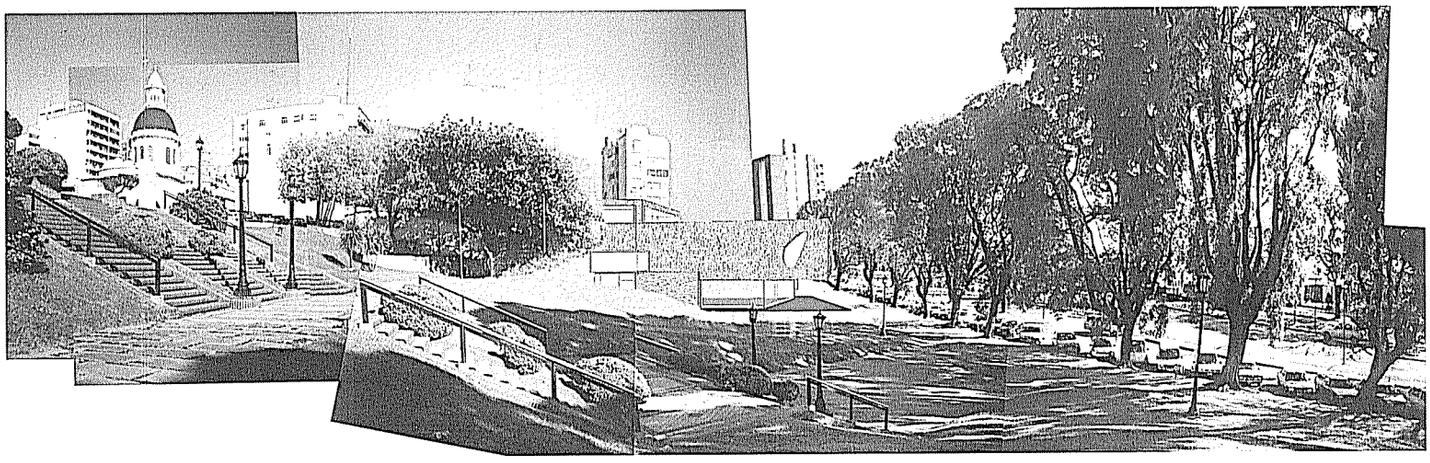
El punto panóptico del proyecto es el patio de las esculturas. Ubicado en el centro de la cota principal es lugar de visiones cruzadas, adentro-afuera y arriba-abajo. Desde aquí controlaremos o entenderemos la propuesta espacial del edificio.



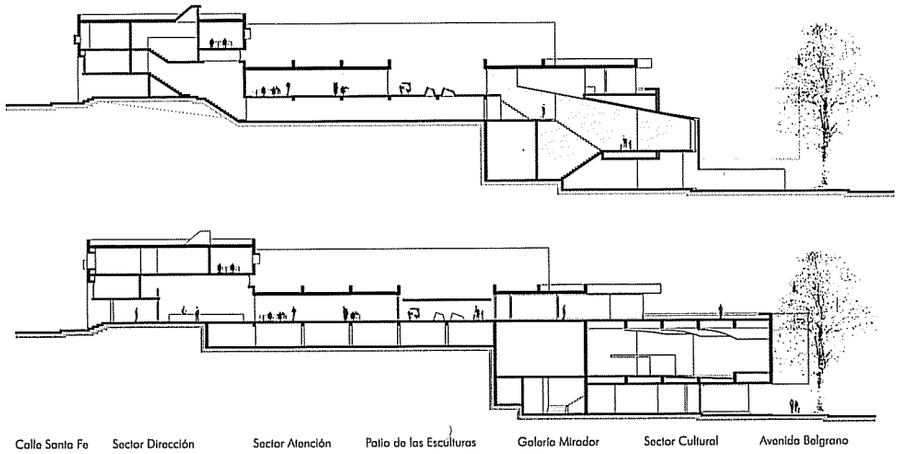








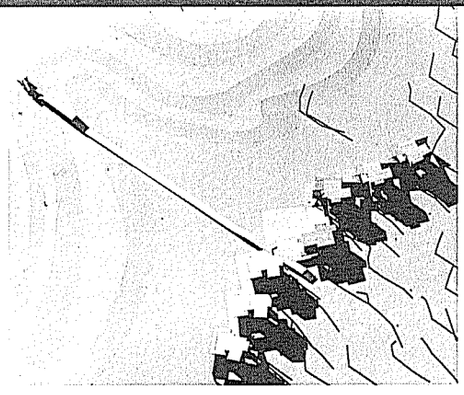




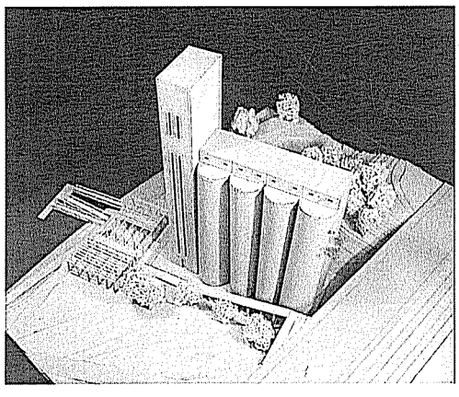
Calle Santa Fe | Sector Dirección | Sector Atención | Patio de las Esculturas | Galería Mirador | Sector Cultural | Avenida Belgrano

XX Encuentro y V Congreso Arquisur

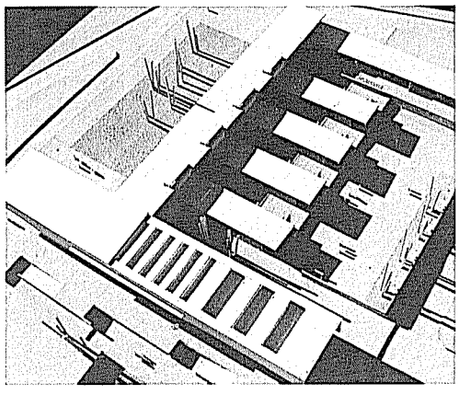
En el marco del XX Encuentro y V Congreso Arquisur realizado en octubre de 2001 en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile (cuando la anterior edición de A&P ya estaba en prensa), ocho alumnos de la FAPyD-UNR fueron distinguidos con importantes reconocimientos a su labor proyectual. En la Categoría A, Germán Lira y Francisco Ovejero ganaron el "Premio Arquisur", y Matías Blas Imbern y Damián Angel Villar obtuvieron una Mención Honorífica. En la Categoría B fueron distinguidos con "Mención Arquisur" Franco Bechis y Gabriel Makler, mientras que María Agustina Doncel y María Eugenia Ortiz obtuvieron una "Mención Honorífica".



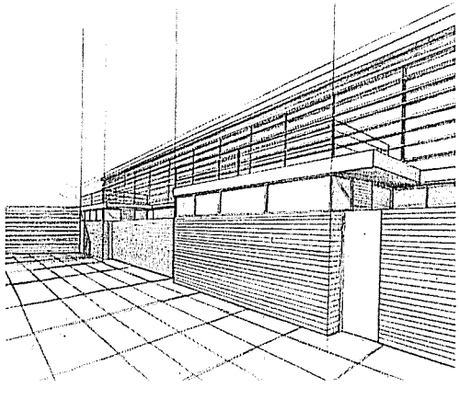
Premio Arquisur Categoría A
Francisco Ovejero
Germán Lira



Mención Honorífica Categoría A
Damián Angel Villar
Matías Blas Imbern



Mención Arquisur Categoría B
Franco Bechis
Gabriel Makler



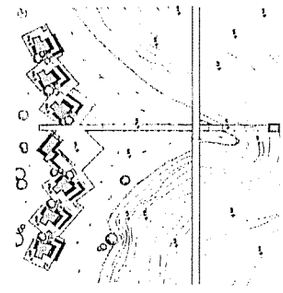
Mención Honorífica Categoría B
María Agustina Doncel
María Eugenia Ortiz

Cabañas en la isla

Premio Arquisur categoría A

Francisco Ovejero
Germán Lira

Cátedra Moliné





La propuesta del conjunto de cabañas parte de la idea del mayor aprovechamiento de la costa disponible tratando de integrarlo con el entorno, sin causar demasiadas alteraciones en estas tierras vírgenes.

A partir de esto, y teniendo en cuenta la costa del terreno, se decidió proyectar plataformas escalonadas para absorber las curvas del terreno y de esta manera integrar la vegetación circundante aprovechándola como pantalla para las visuales desde las cabañas vecinas. Se propuso girarlas para encontrar la privacidad necesaria para cada una de las cabañas, y tratando de lograr las mejores orientaciones y visuales para éstas.

En base a los requerimientos del material dado, madera, se trató de explotar al máximo las distintas posibilidades de uso del mismo, generando así distintas tramas para lograr superficies opacas, transparentes y translúcidas, dependiendo del grado de privacidad que se necesitara en cada ambiente.

Se trató de diferenciar la parte pública colocando la circulación y la administración en un nivel inmediato inferior al de las cabañas, sobreelevado a raíz de las limitaciones del terreno, inundaciones y permeabilidad del mismo.

El muelle se lo dispuso en la punta de las dos parábolas del terreno, siguiendo la premisa generadora del proyecto, generando una circulación a manera de recreación, sin obstaculizar el sector de playa existente. Para lograr esto, el mismo es flotante a fin de lograr su libre movimiento de acuerdo a los vaivenes de cota del río.

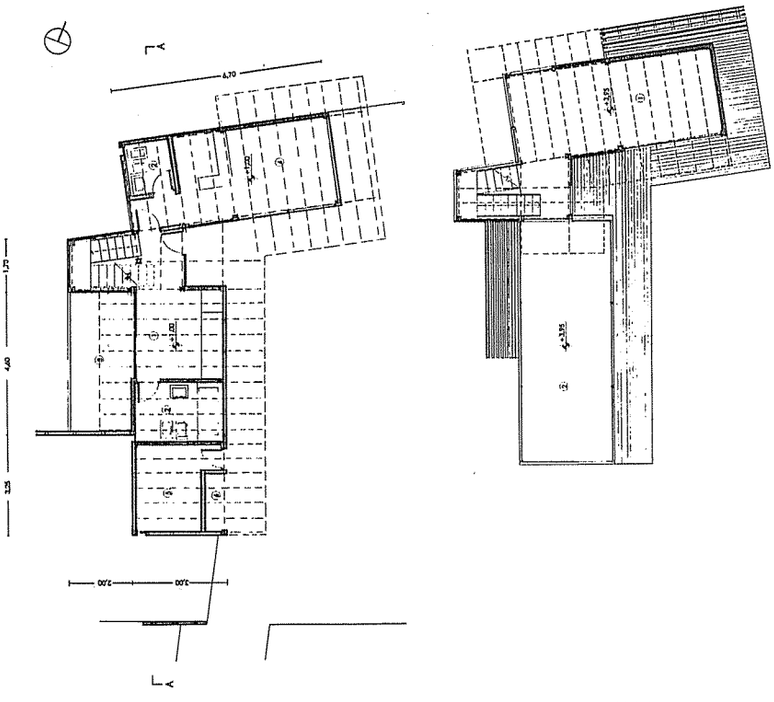
Este se encuentra atravesando una gran plataforma de madera, por delante de la administración que actúa como espacio semi-público y nudo de la circulación, cuyo objetivo principal es el de generar un solarium, convirtiéndose en el único espacio de recreación en épocas de inundaciones.

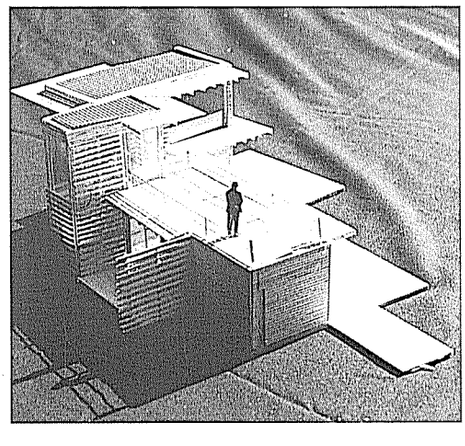
La entrada principal de las cabañas está ubicada en un plano recedido al cual se llega a través de la circulación pública.

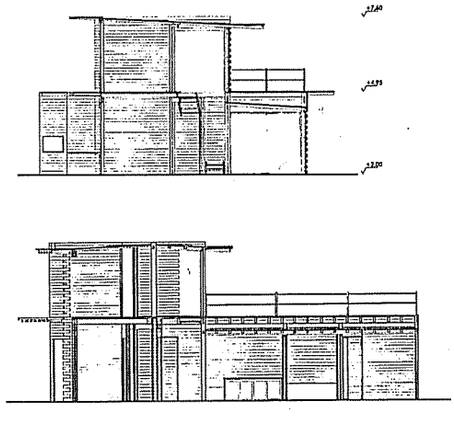
Aprovechando la mejor orientación de las cabañas se decidió adoptar un nuevo nivel de terraza por sobre el estar principal, logrando un espacio de recreación y estar abierto privado desde donde se puede apreciar la totalidad del paisaje.

En la parte trasera del conjunto se genera un espacio semi-privado sombreado por árboles existentes, y sobre el cual se abre la parte de servicio de las cabañas.

Todo este conjunto logra la posibilidad de expansión ya que las cabañas se complementan entre sí formado una cadena, a la cual se puede agregar más eslabones.





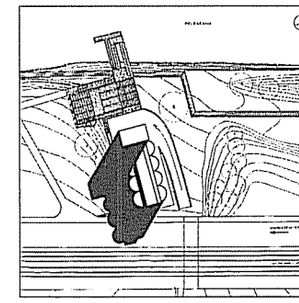


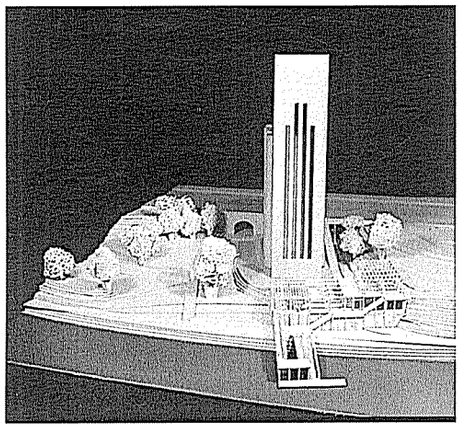
Amarradero y bar en la costa

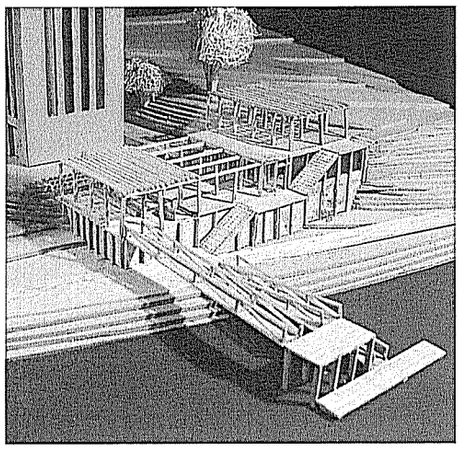
Mención honorífica categoría A

Damián Angel Villar
Matías Blas Imbert

Cátedra Moliné

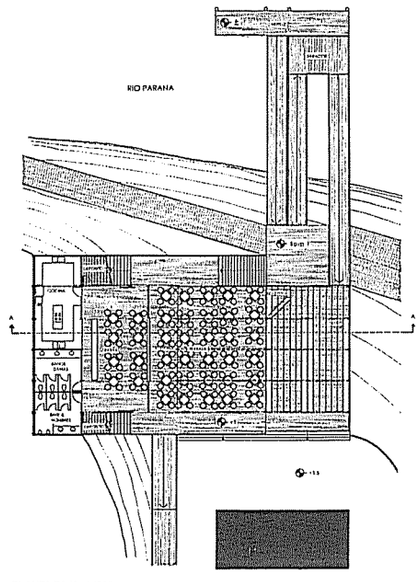




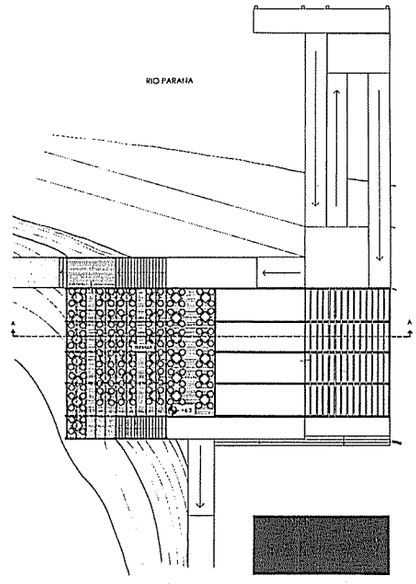


El ejercicio plantea la ubicación de un amarradero público y bar materializado en madera, en un parque costero próximo al área central de Rosario, como un sistema propuesto de amarraderos que articulan el acceso a las instalaciones recreativas de la islas frente a la ciudad.
El terreno está caracterizado por la topografía accidentada y la presencia de un antiguo silo de valor histórico y arquitectónico, que será refuncionalizado como Museo de Arte Moderno.
A partir de reconocer las circulaciones urbanas presentes en el lugar, el proyecto se plantea como plataforma de vinculación entre el nivel alto de la barranca y la costa baja, recuperando la continuidad del paseo público, articulando tanto el ingreso al Museo, como la vinculación transversal con el tejido del habitad. Frente a la gran altura del silo, que lo vincula con la escala urbana y del paisaje, se propone un edificio de bajo impacto, que evita competir con el hito urbano, integrándose a la barranca sin interrumpir las visuales ni alterar los perfiles propios del entorno.
Se prioriza la generación de espacios públicos y semi-públicos con gran integración visual, haciendo hincapié en el control climático y el equipamiento de los mismos.
La expresión arquitectónica intenta ser honesta con la tecnología y materialidad empleada, a partir de comprender sus condicionantes y posibilidades, respetando sus cualidades naturales.

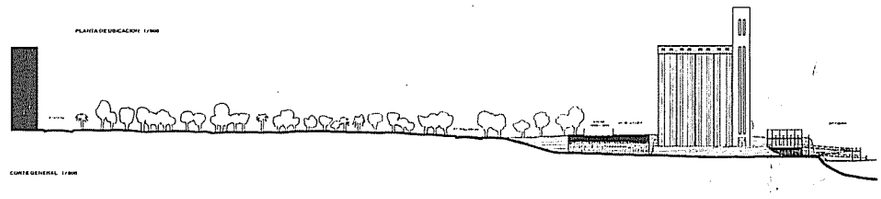
Plataforma de embarque y amarre 30 a 50 m2
Sector sanitario 20m2, Boletería 6m2, Cocina y depósito 30m2
Superficies de proyecto
Area de servicio 65 m2, Extensión cubierta 60m2, Terraza 180m2, Area de espera 70m2

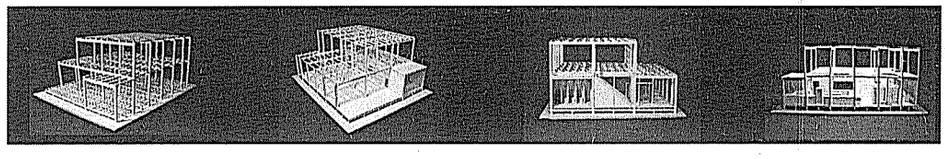


PLANTA BAJA 1/200



PLANTA ALTA 1/200



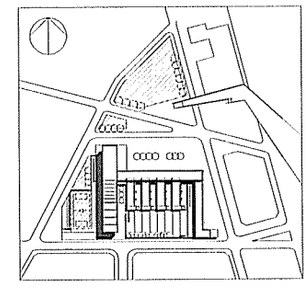


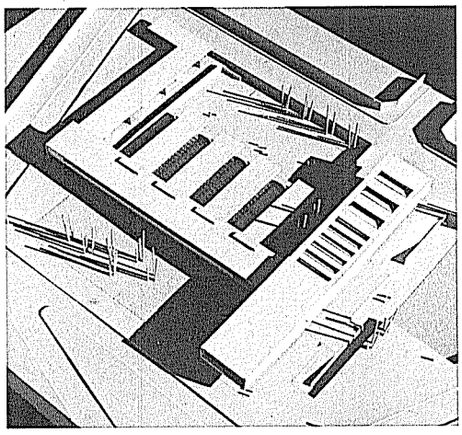
Establecimiento escolar tipo 2

Mención Arquisur categoria B

Franco Bechis
Gabriel Makler

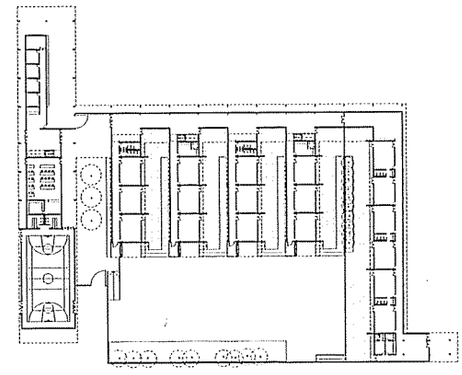
Cátedra Moliné

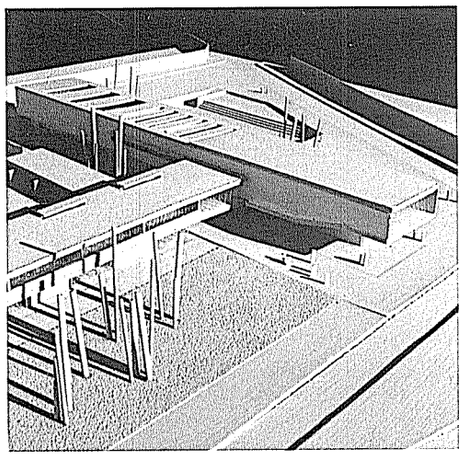


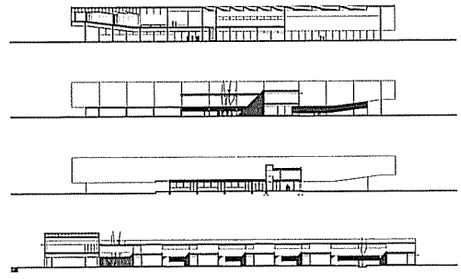


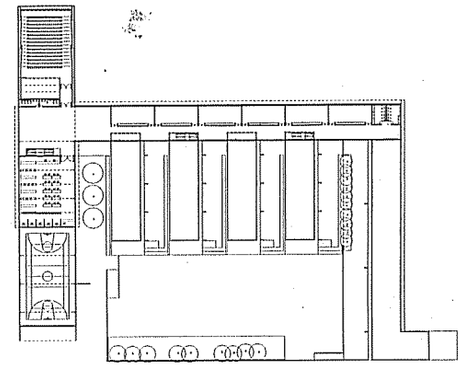
El terreno se ubica en la zona norte de la ciudad de Rosario, futura cabecera del puente Rosario - Victoria; en la intersección de la Avenida Circunvalación y la troncal norte - sur.
Reconociendo las distintas escalas del entorno, la geometría, las características de las calles , las diferentes orientaciones, el proyecto propone articular los espacios interiores y exteriores mediante diferentes patios, estableciendo una conexión espacial y visual entre el espacio público de la plaza y el tejido residencial del entorno.
El proyecto se estructura a partir de una clara división de las áreas exclusivas de la escuela y las de uso compartido con la comunidad que exigía el programa.
Los locales de uso exclusivo (aulas taller) se resuelven en forma de peine diferenciados por ciclos; otorgándole flexibilidad, la posibilidad de futuros crecimientos y cambios de funciones y estrategias de uso. El volumen orientado hacia la Avenida Circunvalación aloja partes del programa como el gimnasio cubierto y el auditorio que se destacan por su geometría y escala.

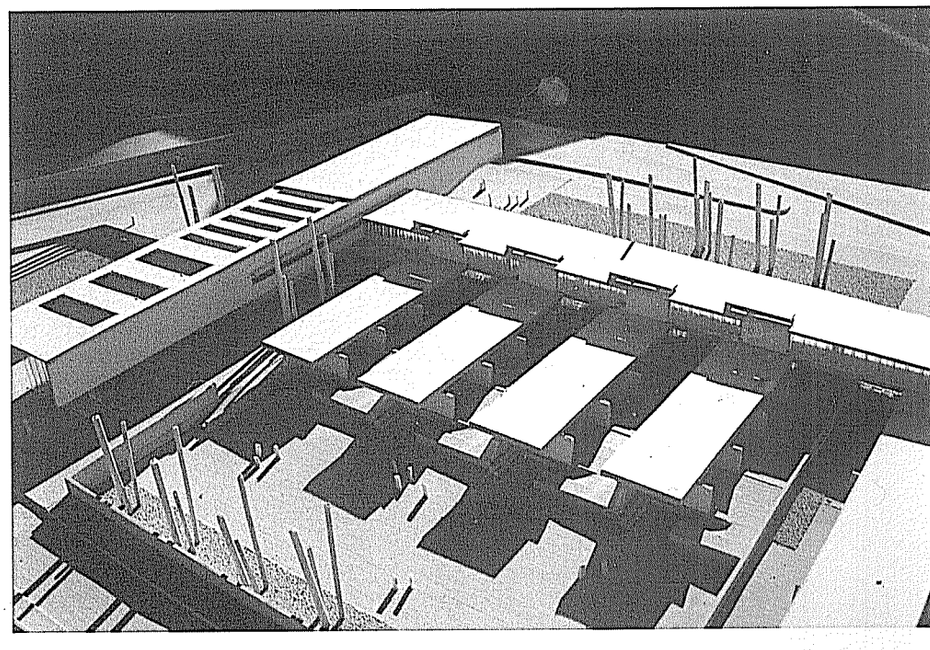
Superficie cubierta: 4600 m2

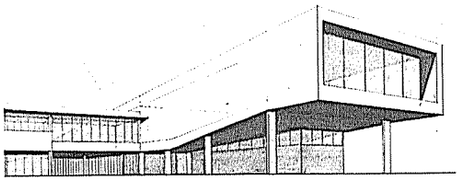










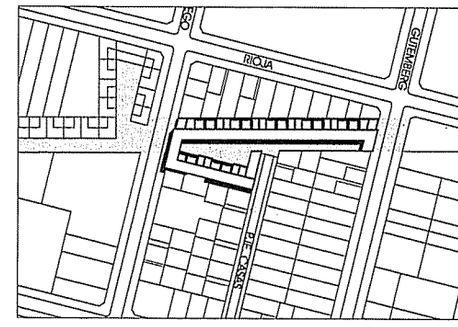


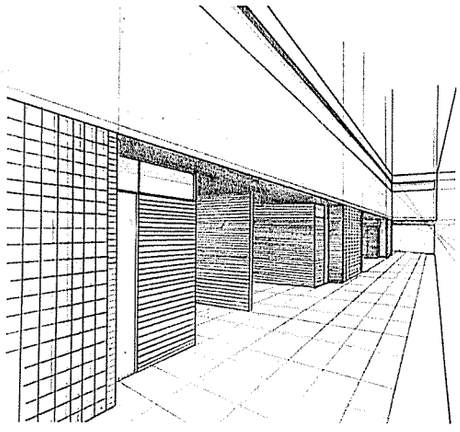
Conjunto de viviendas

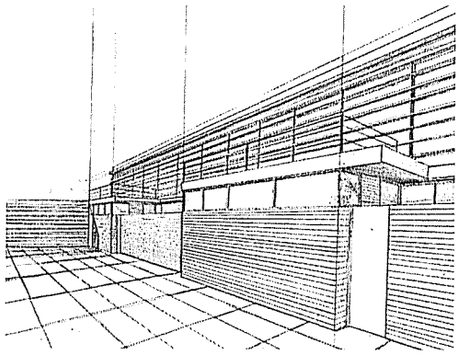
Mención honorífica categoría B

María Agustina Doncel
María Eugenia Ortiz

Cátedra Moliné



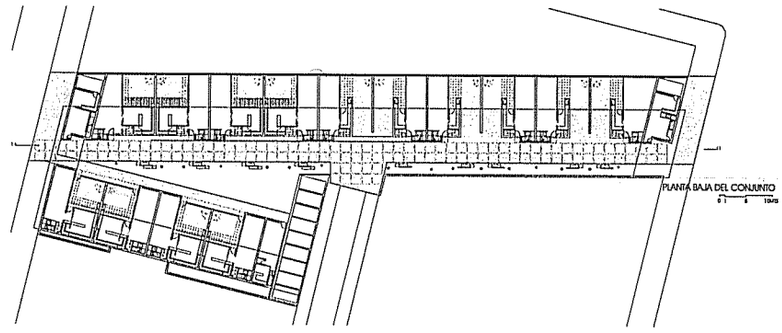




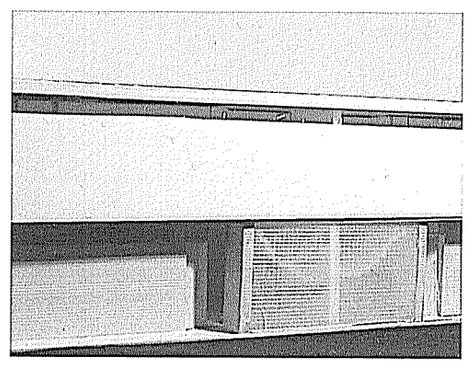
Con una marcada impronta urbana, el ejercicio propone definir las relaciones entre programa y lugar a través de la instrumentación de la pequeña y la gran escala. Donde la troncal N-S divide la ciudad establecer una conexión E-O a través de la ubicación del proyecto. Construir una parte de ciudad donde el tejido regular de la trama se encuentra interrumpido por el trazado de las antiguas vías del ferrocarril. Allí donde las infraestructuras dejaron cicatrices en la ciudad es donde el proyecto se ubica y asume el desafío de costura. Definiendo los espacios públicos y privados como un todo, donde cada parte se identifica sin perder la idea de conjunto.

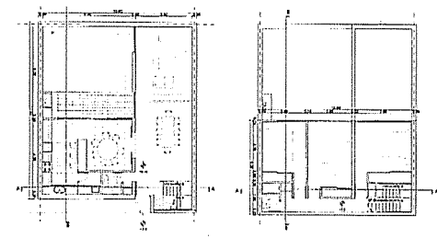
Se propone una manera de vivir la ciudad alrededor del agrupamiento de viviendas dejando un espacio público, el cual es potenciador de la vida en familia. Y que a su vez la familia se potencie con la relación interior- exterior de su patio. Se adopta un prototipo de vivienda, que en planta baja se va adaptando de acuerdo a la situación del terreno. El prototipo se modifica y transforma logrando así diversas situaciones espaciales. En planta alta un volumen que forma una cinta continua, rodea los limetes del terreno, logrando la unidad del conjunto.

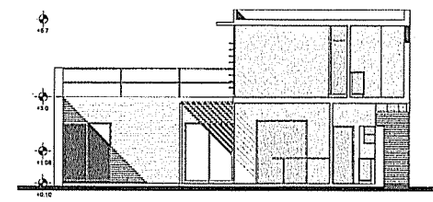
Sup. terreno: 3000m²
Sup. espacio común: 1055m²
Sup. privada: 2945m²

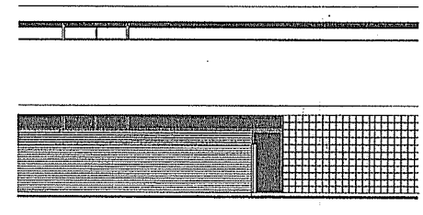










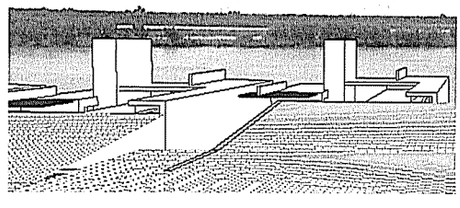


SCA-Clarín
Premio Nacional de Arquitectura para Estudiantes Universitarios

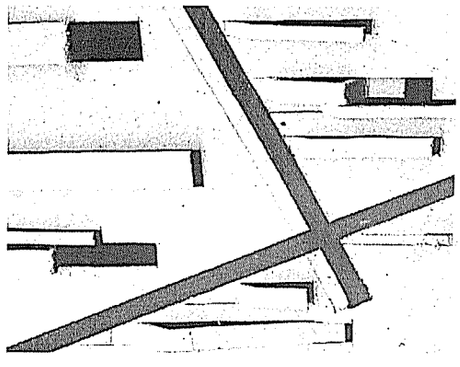
Para celebrar los diez años de la sección "El Taller" del suplemento de Arquitectura del diario Clarín, en diciembre de 2001 se organizó -junto a la Sociedad Central de Arquitectos- el Premio Nacional de Arquitectura para Estudiantes Universitarios, auspiciado por las empresas Knauf y Autodesk. Asesor del concurso fue Juan Molina y Vedia, y el jurado interviniente estuvo integrado por Clorindo Testa, Juan Fontana, Eduardo Crivos y Berto González Montaner.

Los resultados del concurso -en el que participaron alumnos de todas las Facultades de Arquitectura del país- mostraron un importante protagonismo de alumnos de la FAPyD-UNR. Así, Marcelo Ranzini, alumno de esta Casa, se adjudicó el Primer Premio, consistente en una pasantía en el estudio de Mario Roberto Álvarez y Asociados, por su conjunto de viviendas junto al río Paraná. Fernando Vázquez, de la FADU-UBA, obtuvo el Segundo Premio por su Centro de Arte en el barrio de Almagro (como consecuencia de ello realizará una pasantía en el estudio de Antonini, Schön y Zemborain). Por su parte, Sofía Young Han, de la FADU-UBA, ganó el Tercer Premio con su Museo Metálico para el Puerto Nuevo de Buenos Aires, por el que trabajará por tres meses en el estudio Cherny y Berdichevky.

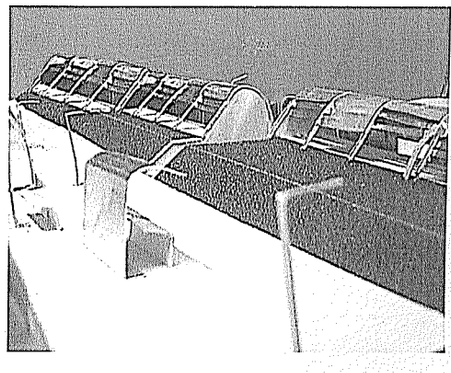
Las menciones especiales fueron para Gabriel Mariano Terrel y Maricarmen Comas de la FADU-UBA, y las menciones honoríficas para, entre otros, María Eva Contesti y Gonzalo Carbajo, también alumnos de la FAPyD-UNR.



Primer Premio
Marcelo Ranzini



Mención Honorífica
Gonzalo Carbajo

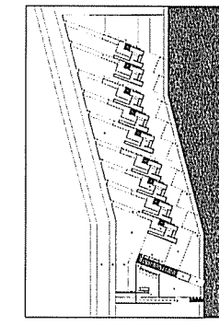


Mención Honorífica
María Eva Contesti

Condominio de viviendas con equipamiento

Primer Premio

Marcelo Ranzini





El ejercicio permite abordar el tema de los barrios cerrados, en un lugar de gran potencial, con grandes visuales hacia el río y ubicado en una zona residencial.

El proyecto refuerza el carácter público de la mirada, y al mismo tiempo intente crear ambientesprotegidos del exterior, aptos para vivienda residencial.

Se plantean tres sectores en el condominio:

Espacio Residencial: ubicado en el desnivel de la barranca y protegido del sur, abierto hacia el norte, generando una mayor captación de luz solar en la vivienda.

Espacio Semipúblico: aquél que rodea al espacio residencial, preservando las visuales y generando circulaciones en el borde de la barranca, y en la cota mas alta del predio, relacionando los dos niveles de circulación con los accesos al equipamiento colectivo.

Espacio Público: está constituido por una bajada peatonal y vehicular al río.

En la relación de estos tres sectores se apoya la decisión proyectual. Las viviendas poseen visuales, intimidad y relación directa al espacio semipúblico.

El equipamiento colectivo, quincho, piscina, se distancia de la zona residencial, manteniendoun vínculo peatonal en dos cotas del terreno.

La bajada pública es integrada al sector colectivo del predio.

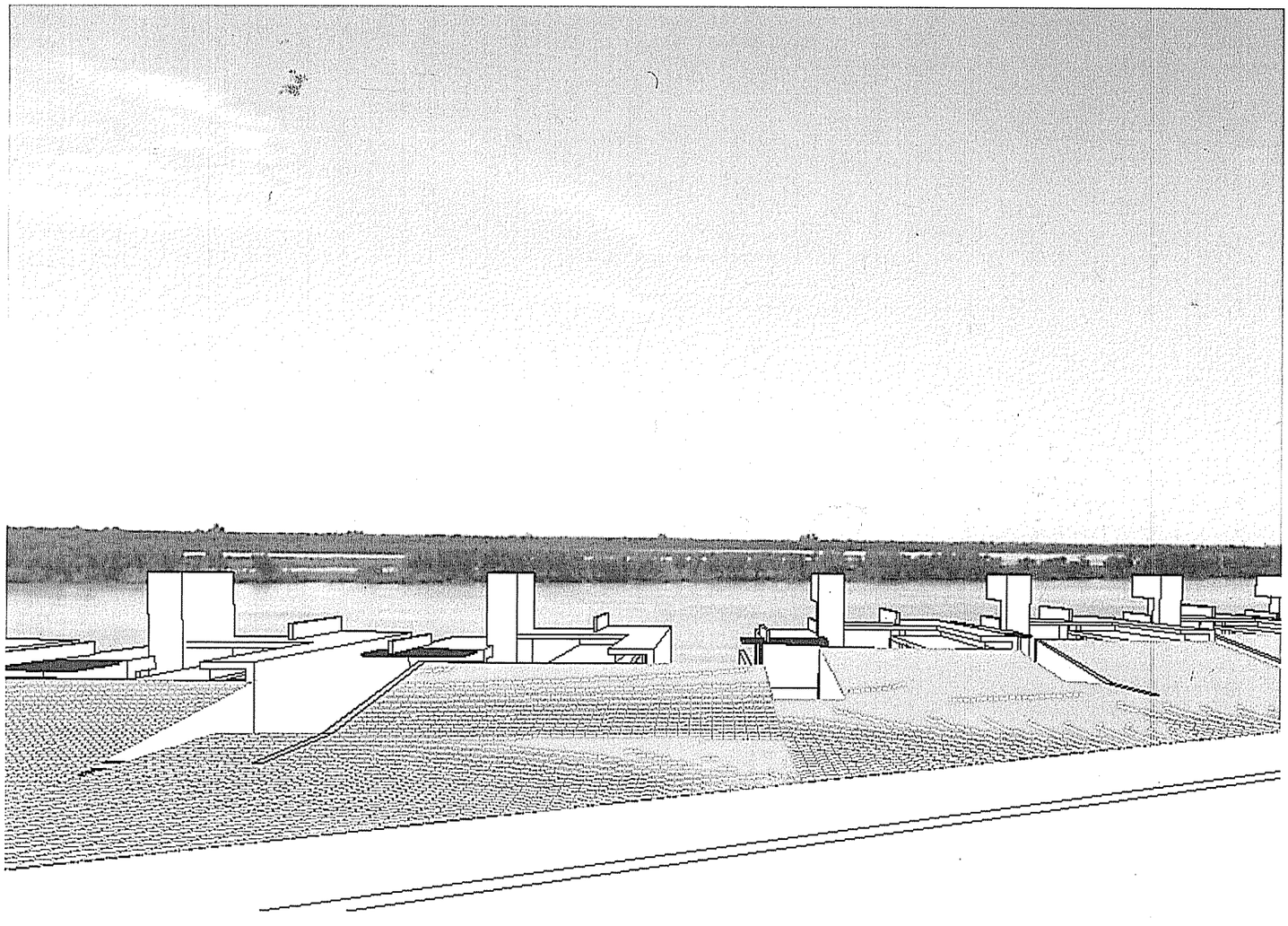
Las viviendas se desarrollan en un solo nivel, accediendo a un patio central que reúne todas las posibilidades de ingreso a cada local de la vivienda en forma independiente.

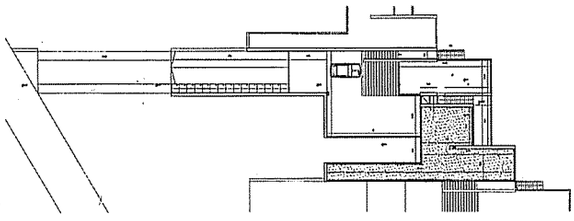
Los de agua y equipos de acondicionamiento térmico nos otorgan la posibilidad de señalar al viajero la existencia de una repetición, sin obstaculizar ni frenar la percepción del lugar.

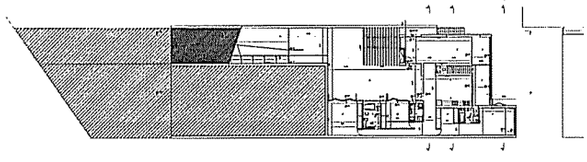
El equipamiento colectivo refuerza la posición seguida en las viviendas, otorgando así una posesión netamente pública del lugar.

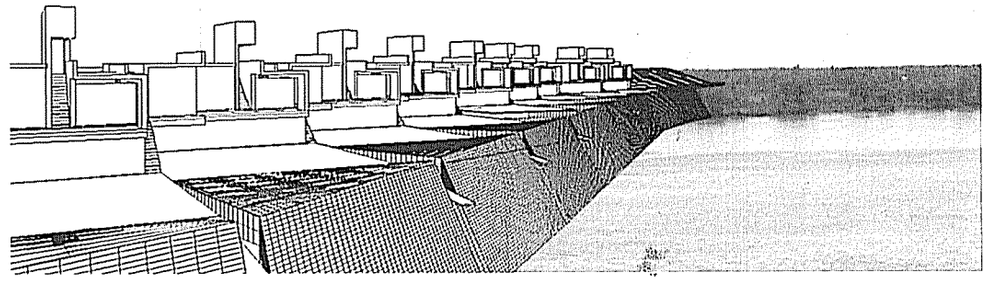
Las viviendas se materializan en hormigón armado, visto, con piedra y arena del lugar.

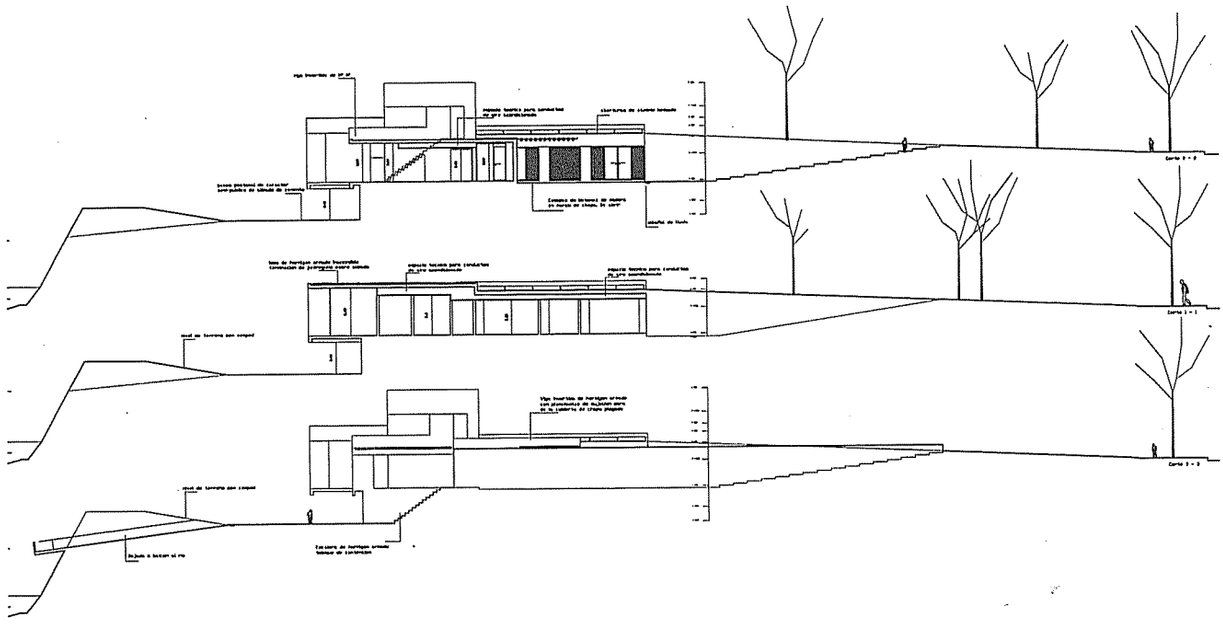
Este material, además de tomar pertenencia al sitio, permite la búsqueda estructural de un sistema de apoyos y voladizos que refuerzan la conexión interior de cada vivienda.







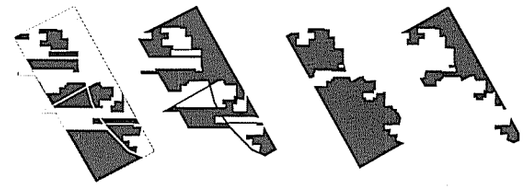


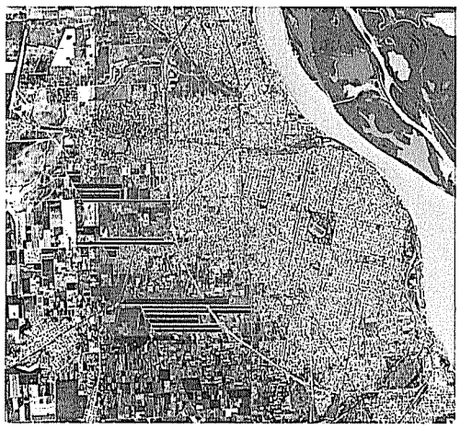


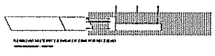
Veinte mil viviendas en la periferia de Rosario

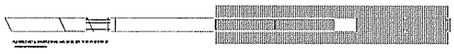
Mención honorífica

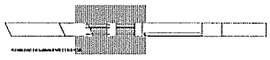
Gonzalo Carbajo



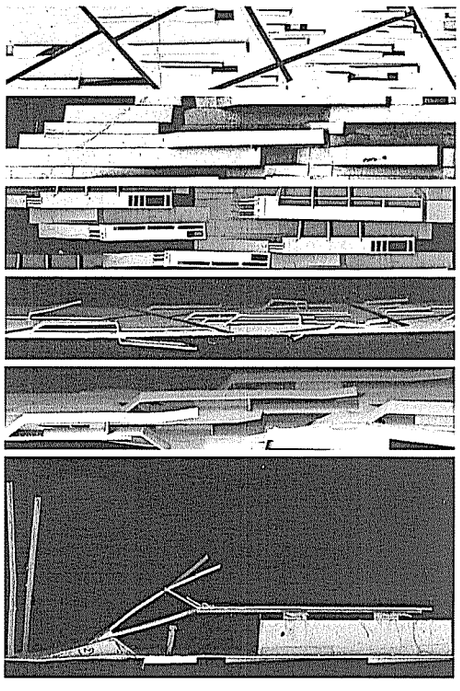












Escala metropolitana

Sustituir periferia por periferia habitada, arquitectura como reestructuración de la superficie horizontal modelando artificialmente el plano de tierra, principal material de trabajo, manteniendo la idea de horizonte como fundamental.

Se distingue la infinidad (conceptual) sugerida por la inmensa escalaridad. Se proyecta la construcción de un paisaje.

La salud del ojo parece que exige un horizonte. Nunca nos cansaremos mientras podamos ver suficientemente lejos.

(R.W. Emerson)

Rechazando la primer idea de entender a la periferia como simple ciudad desgarrada, se intenta pensar en la periferia como territorio activo para una ciudad futura.

Lo que hoy es periferia, mañana será ciudad y lo que hoy es campo será periferia, la idea es, entonces, proyectar periferia dentro de la ciudad.

Tratando de preservar la periferia se valora como materia positiva y predominante al vacío. Entendiendo que la fuerza del vacío reside en la distancia desligada entre objetos, se proyecta el lleno tanto como el vacío.

Y si la distancia entre dos cosas es el tema, la propuesta será tema y no cosa. El sistema confronta con la escala de la ciudad y con la dimensión del vacío próximo a ella.

Como idea se mantiene el lado del rectángulo dado como límite de proyecto enfrentando desde la periferia a la ciudad.

Intrusión mas que extrusión. Para no mal expandir aún más la ciudad. Pensando como fronteras (espacialidad del limite), la intersección del límite o planteado con el limite de municipio y la extensión de Av. Godoy.

De este manera el proyecto se convierte en mediador (fuelle, relieve, espesor,) entre el campo y la ciudad: concepto de "cinta transportadora". Llevar el campo a la ciudad y viceversa.

Escala urbana

Se parte de entender la vivienda como algo inconcluso, que sólo el habitante según sus necesidades y posibilidades pueda acabar.

Núcleos + estructuras, viviendas + estructuras...flexibilidad espacial / funcional

Posibilidad de mantener las diferencias de cada habitante, que permite el ocupar no sólo de personas periféricas: pudientes, no pudientes, pobres, familias, estudiantes, viejos,...

Esta flexibilidad permite la convivencia de diversidad de individualidades.

Viviendas

Viviendas económicas próximas a los asentamientos irregulares

Viviendas que constan de lo indispensable para ser usadas

Se plantea una placa de núcleos húmedos y escalera + estructura complementaria. Los individuos pueden acabar su vivienda adaptándola a sus necesidades, con materiales de basureo, linyeraje: pedazos de chapas, cartones, caños, lonas, maderas...

Núcleo-estructura, núcleo-casa, núcleo-comercio, núcleo-núcleo...

Viviendas medias próximas a las áreas de viviendas de clase media baja y alta. Se plantea una vivienda mínima + estructura complementaria. Se liberan las opciones para ampliación / modificación según las necesidades del individuo.

Vivienda-estructura, vivienda-comercio, vivienda-garage-dormitorio...

Viviendas rurales próximas a los vacíos urbanos, son las más relacionadas con las actividades del campo.

Se plantea vivienda mas generosa deformada en sentido longitudinal + continuidad estructural en ese mismo sentido + porción mayor de suelo.

Vivienda-granja, vivienda-galpón, vivienda-vivero, vivienda-huerta, vivienda-vivienro-huerta...

Viviendas "country" (¿?) Próximas a las áreas de barrios cerrados y clase alta. Respondiendo a quien busca de vivir en un cantri, se propone la mayor similitud entre las viviendas (celos, envidias, posibilidad de desinterés). Vivienda-acabada, vivienda-acabada, vivienda-acabada, ...

Equipamiento comunitario: teniendo en cuenta que la zona S-O de la ciudad de rosario está desprovista de grandes equipamientos urbanos, se propone en partes de las tiras abarcar esa necesidad, tanto para la ciudad como para el conjunto.

Equipamientos en cada tira: reconociendo la circunvalación como columna vertebral de la periferia, y los accesos a la ciudad como jerárquicas circulaciones; las tiras de viviendas mutan al aproximarse tratando de mimetizarse con vacíos, moteles, comercios, pequeños galpones, pequeñas fabricas, distribuidoras...

Este caso no abre una tipología de viviendas más debido a que es la misma que muta según los patrones del entorno.

Espacios verdes

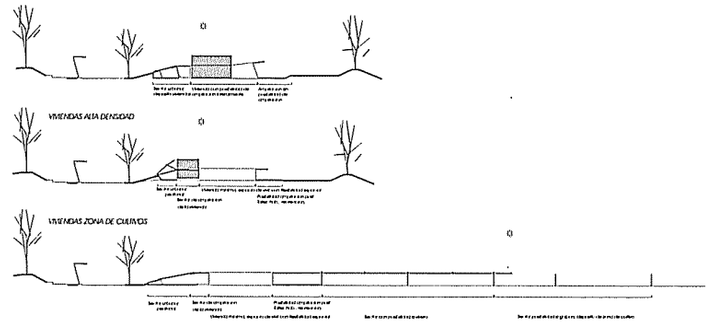
A escala urbana 2 tiras casi completas van de la ciudad al campo atravesando la periferia.

Las tiras cumplen el rol de "cintas transportadoras": cerca de la ciudad la tira desarrolla principalmente actividades de ocio (campo abierto / explanadas / lugar de descompresión...), mientras que acercándose al campo aparecen actividades más urbanas(clubes, canchas, piletas, auditorios, anfiteatros...).

Llevar el campo a la ciudad y la ciudad al campo.

Podemos definir las reglas del juego y pintar las líneas del campo, pero el partido se desarrollara por si solo, a partir del soporte que hemos proporcionado. (M. Corea).

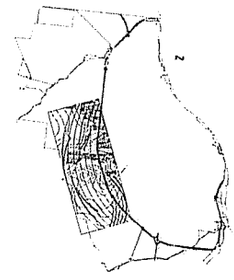
Con el tiempo, uno supone, logra entender cosas. A veces, con suerte, logra entender ínfimas partes que tienen un olor distinto, un sabor con gusto a nuevo o de otro color. No son certezas ni mucho menos proyectos, son apenas vagas ideas, fuertes dudas, o tal vez caminos inciertos, donde no sólo se aprende de lo que se hace sino también de lo que se deja de hacer. Y esto son mis 20 mil viviendas, un corto trayecto impotente, una batalla con el hombre invisible, o resumiendo, la leve sensación de no poder acabarlo.

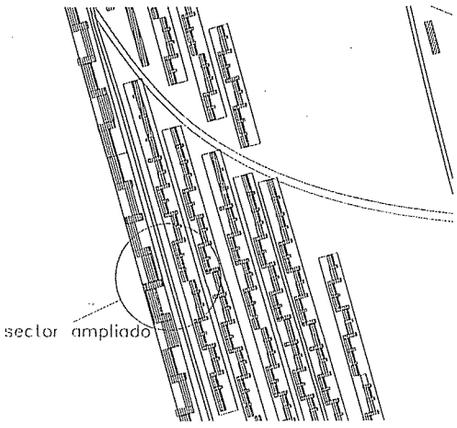


Viviendas colectivas en la periferia

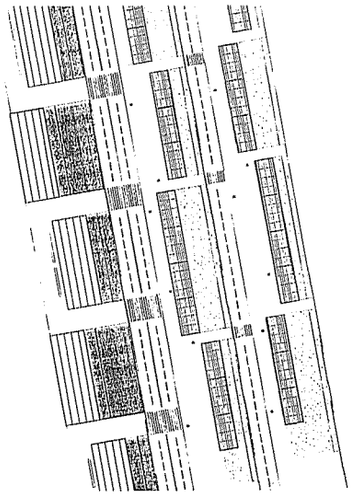
Mención honorífica

María Eva Contesti

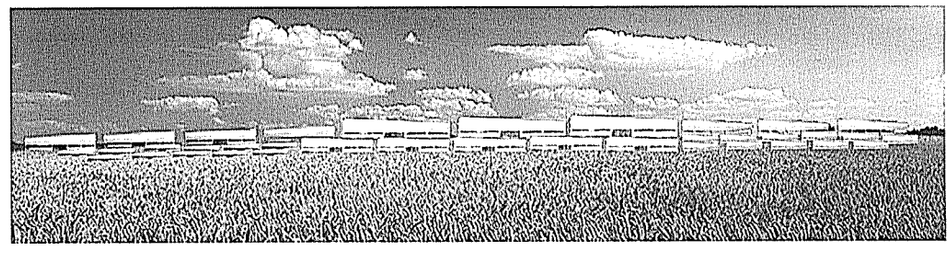


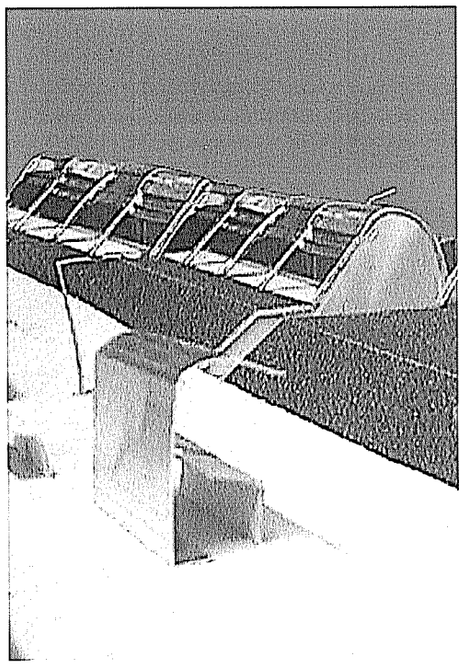


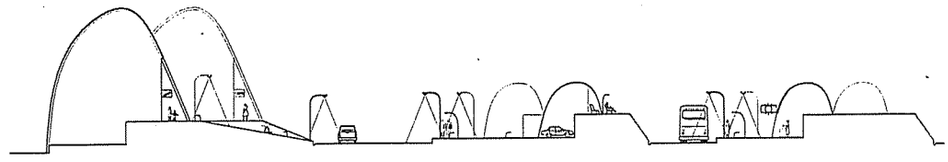
Una utopía, tal vez un sueño, un anhelo.
Este ejercicio brinda la posibilidad de pensar en una nueva ciudad, en un modo diferente de vivir; pensar como vivimos, descubrir lo que nos rodea, levantar la nariz y entender qué pasa más allá de nuestro pequeño y feliz universo.
Entender a la periferia como un lugar incierto, una mezcla rara de dos lugares diferentes, antagónicos. Es una mezcla de ciudad y campo, ni ciudad ni campo; un vacío lleno, una condición. Un lugar con carácter propio, con sus propias leyes, sus reglas, modos de ser.
Descubrirla, decifrarla, interpretar sus gestos y sus señales; apropiármela, amarla, hacerla mía....y me sorprendió de pronto el horizonte eterno, los destellantes techos de chapa, las chimeneas humeantes, el olor a quema de yuyos, a gomas de protesta, a miseria.
La postura de este trabajo con respecto a la construcción de viviendas colectivas: El no rotundo al mar interminable de casitas todas iguales, con su tanquecito de agua como bandera identificatoria. Sin ninguna clase de equipamiento, sin servicios, sin integración a ningún sector urbano; la aislación misma, la degradación. La construcción de una estructura mínima y flexible que permita transformar cada vivienda según las necesidades del morador en un momento determinado.
Los ecos de la ciudad llegan vagos a la periferia. Impone la ciudad su presencia e impide que el campo se meta. Los ecos del campo llegan con fuerza creando cuñas, tratando de frenar la trama urbana que se derrama como una mancha incontrolable.
En esta intersección se encuentra el vacío periférico.
Las cotas de nivel son utilizadas como los grandes corredores y conectores del sistema. Conceptualmente las cotas de nivel marcan las diferencias.
Un espacio nuevo que salve las diferencias entre campo y ciudad. Salvar las diferencias, crear un fuelle.

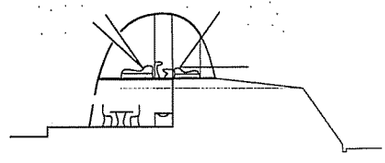


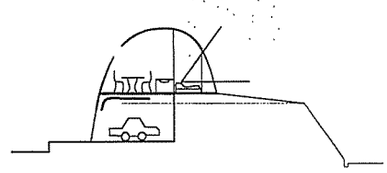




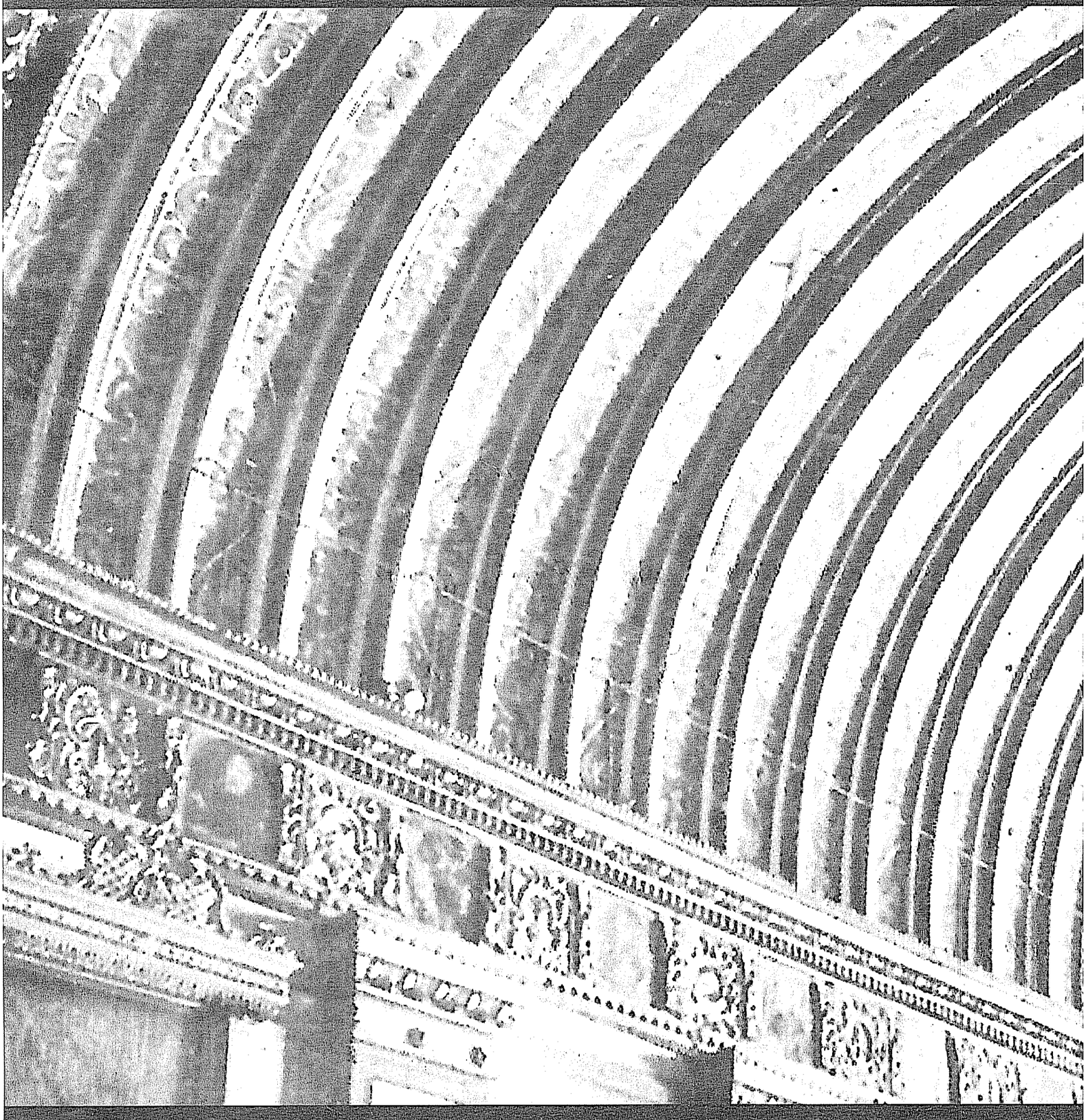








RESEÑA



Doctorado Honoris Causa de Iván Hernández Larguía



La Universidad Nacional de Rosario, por Resolución Nº 009/2001 de su Consejo Superior, otorgó al Profesor de esta Casa Iván Hernández Larguía el grado de Doctor Honoris Causa de la Universidad en "...reconocimiento a su trayectoria académica y social..." y como "...muestra de gratitud de nuestra Comunidad Académica hacia quien ha contribuido en forma decisiva a la formación universitaria y al permanente reclamo de los derechos humanos".
En ocasión de la realización del Acto Académico de otorgamiento al Profesor Hernández Larguía del diploma correspondiente, el neo laureado realizó -según lo establecen la tradición y las normas- una Disertación Académica de la que se presenta a continuación una síntesis.

Identidad de la arquitectura cordobesa -en el marco de la producción rioplatense- durante el periodo de la dominación hispánica

Es necesario reconocer la fuerte regionalidad cultural que distingue a los pueblos del antiguo imperio colonial americano hispánico, tanto en el período precolombino (atendiendo a los disímiles grados de complejidad de las culturas indígenas) cuanto a los posteriores niveles de desarrollo que se alcanzaron en las diferentes gobernaciones generales y/o virreinatos impuestos en el posterior proceso de conquista y colonización. Estas circunstancias inciden en la decisión de legitimar o desestimar ciertas adjetivaciones aplicadas a la producción arquitectónica del período. Por esto nos interesa interrogarnos sobre la posibilidad de continuar calificando de barroca o no (o al menos, limitar hasta dónde) a la arquitectura rioplatense; con particular énfasis en la ciudad de Córdoba y su *hinterland*.

Los territorios dominados por los aztecas en México en el momento en que se inicia la aventura cortesana, las improntas de diferentes culturas autóctonas de alta complejidad en Mesoamérica, y los desarrollos incaicos en las costas del Pacífico, son evidencia de una clara y efectiva vocación de expansión imperialista, que señalan diferencias significativas en el esplendor de sus civilizaciones en relación a otras regiones que se integrarán en las particularidades del imperio colonial español. La singularidad de la *Weltanschaung*, y de la propia *Lebenswelt* de aquellos pueblos, con relación a estas últimas, les permitió concebir relaciones en el campo de la especulación creadora que abarcaron, entre otros muchos logros de especial peculiaridad, las posibilidades de un hacer arquitectónico de expresivos perfiles constructivos y morfológicos. Desde una perspectiva pragmática se pueden sumar las posibilidades de conocimientos de carácter utilitario, de materialización y, muy especialmente, de actitudes frente al acto de diseñar.

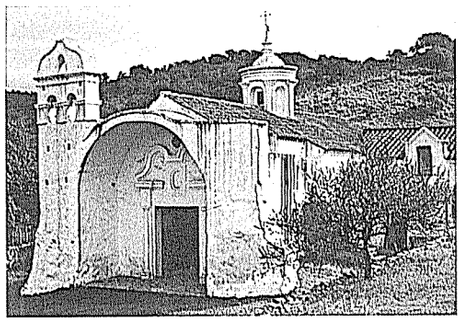
Si se reflexiona sobre algunos aspectos de los conocimientos alcanzados por las comunidades dispersas en el vasto territorio que será en el futuro la Gobernación General de Buenos Aires y posteriormente el Virreinato del Río de La Plata (aproximadamente 3.000.000 de km^2 habitado por tan sólo 100.000 indígenas), éstas no sólo no habían alcanzado las instancias de la revolución urbana, sino que ni siquiera conocían la experiencia de la revolución verde, excepción hecha de los territorios del futuro noroeste argentino penetrados por la expansión imperialista incaica y, en el noreste, por aquellos espacios integrados al llamado Imperio Guaranítico. Por fuera de que no se hayan conocido experiencias de carácter urbano (la cultura de esta civilización no la incorporó a su estructura existencial en tanto no daba ninguna respuesta al sistema global que se proponía), sí habían alcanzando un ponderable estadio cognitivo con relación a la domesticación de especies animales y vegetales.

Estas diferencias al momento de llegar los españoles a la insularidad caribeña participaron, de un modo singular, en las futuras arquitecturas coloniales. Se estima, a priori, que la disimilitud señalada concurre a impedir generalizar compromisos homogeneizadores en la producción arquitectónica posterior al descubrimiento.

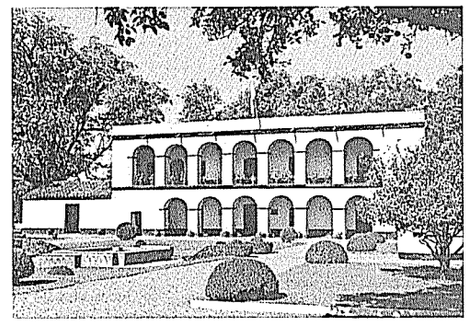
La idea de la ciudad lleva indefectiblemente aparejada la realización de arquitectura. Cuando aquélla no se concreta o no existe, es imposible pensar en la posibilidad de recurrencias que permitan reconocer la probabilidad de una calificación arquitectónica. Evidentemente no es lo mismo una pirámide maya o azteca que un montículo con aspiraciones a la calificación de dolmen. Ahí reside la diferencia que produce grados de divergencia substanciales entre las diferentes producciones americanas durante los períodos de conquista y colonización.

Aún admitiendo que en las regiones de mayor desarrollo en el período precolombino pudo producirse una concentración de capacidades relevantes en el campo del diseño arquitectónico, acompañada por una mano de obra eficiente y un conocimiento cierto en las posibilidades de materialización; la verdad es que una translación mecánica de este fenómeno a las producciones del tiempo colonial no es fácil de reconocer. Surgen, entonces, una serie de preguntas. ¿Estas capacidades arquitectónicas pueden ser reconocidas en las arquitecturas coloniales?. ¿El lenguaje formal con que se constituye la arquitectura hispanoamericana en dicho período, es una mera impostación europea o puede reconocerse en él la impronta de un mestizaje?

Si bien estas cuestiones pueden plantearse



Capilla de Santa Gertrudis (S.XVIII). Candonga (Pcia. de Córdoba). En las capillas serranas se conjugan diversos elementos de diferentes orígenes, entre los que lo barroco es un mero adjetivo que se suma.
Fuente: "Historia General del Arte en la Argentina".Tomo I. Academia Nacional de Bellas Artes



Casa del Obispo Colombres (circa 1800). Tucumán.
El doble orden de "loggia" en arquería señala el único acento barroco de la composición, único acento de este signo que podemos leer en la fachada.

en la producción de aquellas tierras en donde podemos reconocer la existencia de civilizaciones de relevancia, no son por cierto las que puedan proponerse en aquellas regiones en las que, antes de la conquista, sólo florecieron culturas aborígenes de estructuras simples. Allí podría presuponerse que la presencia arrolladora de lo hispánico fija, con total y absoluto imperio, la impronta textual de sus propias arquitecturas. Esta afirmación puede que no sea tan concluyente. Cabría analizar cuál es el comportamiento estético-estilístico de comitentes y diseñadores, la capacidad y competencia de estos últimos, los recursos económicos de que se cuenta, la disponibilidad de materiales para su construcción. También habría que determinar si, en el caso particular de las estancias, lo religioso, civil y productivo cobran acentos diferentes -en las instancias de vocabulario y lenguaje- de las obras que respectivamente los representan.

No se puede dejar de considerar las condiciones que se establecen en las dos zonas (definidas por las señaladas diferencias en los estadios culturales alcanzados antes de la llegada de los españoles) a partir del transcurso de la conquista y la posterior instancia de la colonización. Nuevamente pueden reconocerse divergencias. En los dos grandes centros administrativos del naciente imperio colonial que controlarán la extracción de metales, piedras y maderas preciosas -los virreinatos de Nueva España y del Perú con sus correspondientes cortes virreinales- exigen, al menos, el remedo de los marcos que alhajan las sedes gubernamentales metropolitanas, niveles de vida, confort y consumo, que se desvanecen en las gobernaciones generales, substancialmente en las del cono sur continental. La posterior creación de las nuevas sedes de Nueva Granada y del Río de La Plata no alcanzó el esplendor de las primigenias, particularmente el más joven de los virreinatos. La arquitectura, fuera el que fuera el tema que distingamos, expresa reconocibles desigualdades en las calidades y significación en los cuatro centros político-administrativos en que se divide el territorio colonial. Sus divergencias no remiten, meramente, a formas de degradación de los modelos europeos, sino a una suerte de apartamiento del referente original con reconocibles acentuaciones de un hacer propio.

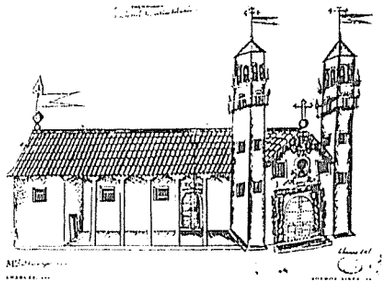
Se acuerda con que existen formas de producción arquitectónicas, aún en la diversidad hispanoamericana señalada, que pueden ser reconocidas como expresiones de un barroco americano o de un barroco en América, pero se entiende que hay un muy vasto testimonio de obras que no responden claramente a esa calificación. Precisamente, en el Río de la Plata, esos acentos diferentes que le son propios cobran una especial relevancia.

Tres aspectos fundamentales en la producción arquitectónica -la estructuración y organización de las plantas, de las fachadas y del espacio interior- fueron tratados en muchas ocasiones, con criterios de diverso orden, produciendo lo que podrían llamarse soluciones *eclécticas* o al menos *mixtas*. Pocas serían las producciones *unitarias*. Por último se estima absolutamente imprescindible caracterizar y calificar la posible contribución desde una arquitectura sin arquitectos.

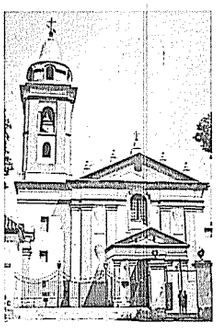
Limitarse a la ciudad de Córdoba y su territorio de servicios ligados a la producción de "sostén urbano", obedece a la peculiar característica de sus temas arquitectónicos (quizás también de tipos) que abarcan lo religioso, lo civil y lo productivo (en este caso, las estancias); y al nivel de conocimiento alcanzado de las obras.

Mucho se ha escrito sobre la arquitectura colonial americana. El tema no sólo ha interesado a estudiosos hispanoamericanos, ha sido objeto de interés de especialistas que no pertenecen a esta comunidad. En su gran mayoría parten de la base de que dicho hacer queda incluido dentro de los parámetros de una estética barroca, más allá de que puedan diferir en el hablar de un barroco americano o de un barroco en América. Esto es así desde los años en que se publicaran dos importantes tratados: el de Angulo Iñíguez (con la colaboración de Buschiazzo y Marco Dorta) y el de Kubler y Soria con trabajos más recientes (referidos precisamente, a la arquitectura cordobesa). La adjetivación "barroco" aparece como una constante en todas estas publicaciones.

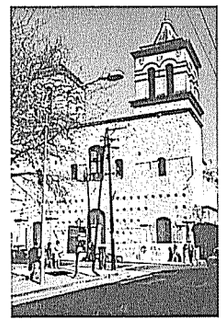
Pocos son los autores que eluden esta calificación. Entre ellos quizás quien con mayor agresividad ha planteado la necesidad de rever la identidad de las arquitecturas coloniales americanas es Damián Bayón. Si bien se coincide con parte de sus afirmaciones y juicios, no se comparten algunos de sus polémicas propuestas sobre la producción del período. Más



Catedral de Santiago del Estero (1628).
Dibujo de Melchor Suárez de la Concha.
Archivo de Indias, Sevilla.
Al menos la fachada testimonia la ausencia de referentes barroco.



Iglesia del Pilar (S. XVIII). Buenos Aires.
Eliminado el pórtico (agregado en el S. XIX) pocos elementos, esencialmente barrocos, pueden reconocerse en la composición de la fachada.



Iglesia de la Compañía (1645-1670). Córdoba.
Ausencia concluyente de temas o signos barrocos.

allá de acordar que ciertas obras no pueden incluirse dentro de una concepción barroca, la descalificación absoluta que hace de todo el hacer arquitectónico durante la colonia es, sin lugar a dudas, una exageración sólo atendible en tren de abrir una saludable polémica revisionista. Sólo Bayón ha sostenido, en publicaciones con carácter de tratado, la necesidad de revisar la identificación de las arquitecturas hispanoamericanas del período colonial. Del resto de las contribuciones -una serie exigua de artículos de irregular calidad y relevancia disparinteresa destacar el artículo titulado *"Les Baroques en Amérique du Sud: le nord?est brésilien face au domaine hispanique"*, publicado en "Cahiers d'Histoire Mondiale".

Para el tema, importan considerar los textos de Gasparini y Bottineau, especialmente *"América, barroco y arquitectura"* del primero y *"Baroque Ibérique"* del autor francés. Textos que se lanzan a la polémica, con acuerdos y desacuerdos con las teorizaciones del especialista argentino. Resulta difícil señalar, sin que aparezca como una actitud cargada de estúpida soberbia, que en rigor de verdad la línea de análisis crítico que se propone tiene pocos antecedentes, en el sentido de quedar claramente ligada a la postura de los especialistas que han abonado la historiografía referida a la producción hispanoamericana en las antiguas colonias españolas en América.

Importa aclarar que lo aseverado en el párrafo anterior no excluye numerosas coincidencias con la labor de muchos autores que se ocuparon de nuestras arquitecturas. Inclusive cabe señalar que se podrían producir desarrollos paralelos con relación a otros estudios del tema ya realizados, sin que esto signifique arribar a idénticas conclusiones en todos los casos en que decida compartir recorridos histórico-críticos.

La perspectiva de análisis decidida con pretensión de originalidad que reconoce pocos aportes de otros autores concretos y específicos a la cuestión que nos interesa, hace que no se pueda abundar en referencias bibliográficas. A la vez, no queremos caer en el error de desestimar lo publicado hasta el momento en tren de poder afirmarse en una nueva lectura de un determinado proceso. Por el contrario, sobre la base de importantes trabajos previos, coincidentes o no con esta exposición, se pretende polemizar sobre los límites que se podrían establecer a los términos de calificación determinados a una específica producción arquitectónica. Si cabe la expresión, "reanalizar" la producción arquitectónica rioplatense y en particular la cordobesa, durante el periodo de la dominación hispánica, con la intención de determinar la pertinencia de las clasificaciones u ordenamientos en periodos y/o en estilos relacionados a las adjetivaciones de "barroco", en lo producido en el campo constructivo en América colonial.

Particularmente importa, en función de enfatizar la diversidad cultural del mundo hispanoamericano, tanto en el periodo precolombino como en el de la conquista-colonización, reconocer en la producción arquitectónica una idéntica, o al menos semejante, disparidad. A partir de las singularidades reconocidas y de las condiciones socio-económicas particulares del Río de la Plata y de lo específico cordobés; importa reconocer su cualidad propia que la separa e identifica de las posibles inclusiones globalizadoras hasta hoy realizadas. ¿Podría hablarse de una arquitectura criolla?.

Cuestionar una formulación sostenida por especialistas de indiscutible relevancia no significa desautorizar lo aportado al campo disciplinar, sino acordar revisiones con relación a una actitud globalizadora que se estima exagerada. Si a la propuesta de objetivos formulados puede asignársele trascendencia o posibilidades de impacto, esta aptitud radicará en poder establecer formas de reconocimiento en la diversidad de lo que hasta hoy, mayoritariamente, se ha estimado como especialmente homogéneo. La afirmación de una legítima originalidad propia en la instancia cordobesa, de ser comprobada, abre la instancia de posibles relecturas en otras latitudes del territorio que conformara el imperio colonial americano de España.

Para ello se hace necesario ordenar la diversidad de corrientes críticas sobre el tema; revisar las fuentes y aportes bibliográficos, establecer los niveles ciertos de decisión de las órdenes religiosas locales en la construcción y diseño de las diferentes obras emprendidas, definir las políticas edilicias, formuladas o consuetudinaria, del poder civil, precisar el rol de los comités privados en algunos ejemplos seleccionados, intentar una definición tipológica de los temas arquitectónicos elegidos, y completar los relevamientos planimétricos y fotográficos necesarios. Finalmente, se hace necesario precisar los índices de vocabulario y de lenguaje que definan morfologías y organizaciones diferenciadas espaciales que permitan rescatar una reconocible independencia respecto de la producción europea, estableciendo los grados y plenos de originalidad y las soluciones "mixtas".

Se estima que es importante definir los rasgos regionales de la producción arquitectónica rioplatense y las particularidades de lo cordobés a través de lo que Pierre Francastel llamó "la lectura de las fuentes no escritas de la historia" (obras, monumentos, producción plástica, fiestas religiosas y profanas, etc.) para entender el diálogo u enfrentamiento entre una arquitectura clásica-erudita y una arquitectura telúrica-popular.

Supone animarse a reconocer que la colosal decisión de reconstruir a España en América constituye la mayor gloria y tragedia de la empresa castellana y que el apogeo de lo europeo-español fue fulgurante pero breve y que muchos dramas, en la periferia que nos ocupa, permanecieron ocultos por el ropaje de oro y victoria que alhajaba a las regiones centrales del impero colonial hispano.

La ausencia de linajes importantes en nuestras latitudes fue una carencia sustituida por una burguesía irremisiblemente transfigurada en una clase mezquina, estrecha, cuando no ociosa e improductiva. Una mentalidad latifundista parasitaria que arrastraba, en su inoperatividad la miseria infinita de miles de hombres. Un criollismo que no probó, jamás en su vida, ni tan siquiera algo de aquella maravillosa libertad material y espiritual de la que habían gozado sus padres al decidir engendrarlo. Una sociedad que se detenía en un pasado caballeresco del que no había participado y que se estancaba en un presente alucinado. En ese mundo era imposible reformular o tan siquiera trasladar servilmente el esplendor de una arquitectura ligada a una sociedad rica y homogénea, alentada por una iglesia triunfalista.

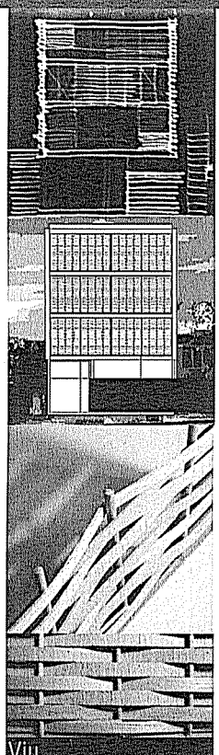
Es en ese registro socio-económico de lo rioplatense, cierto pero nada gratificante, en donde debemos tratar de dilucidar sus claves y enigmas arquitectónicos.

Curso de verano para graduados a cargo de Helio Piñón

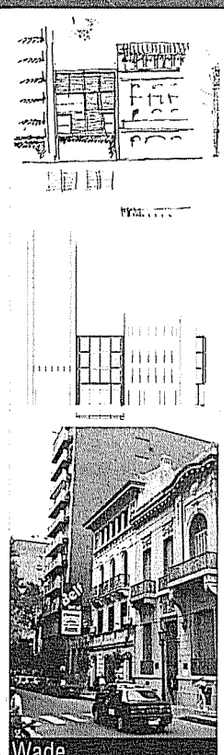
En la tercera semana de febrero del 2002 se desarrolló un Curso de Verano dictado por Helio Piñón y organizado según el siguiente programa de clases:

-La forma no sigue a la función; la contiene.
Sentido y consistencia de la obra.
Economía, precisión, rigor y universalidad.
La forma como sistema de relaciones.
Proyecto y consistencia visual.
-Forma moderna y ambiente histórico.
Coherencia estilística y adecuación formal. Capacidad de reverberación de la forma.
La concepción intensifica la historia.
-La vivienda y la forma.
La lógica del habitante y lógica del edificio.
Estructura del programa y forma del edificio. No hay arquitectura si no se trasciende lo cotidiano.
La lógica del objeto contiene la lógica del programa, pero no de reduce a ella.
-Arquitectura y medio ambiente.
El equívoco orgánico: la arquitectura toma de lo orgánico la consistencia, no la forma.
La arquitectura asume la naturaleza incorporando sus modos de formación,
no constituyéndose por mimesis de su apariencia.
Los organismos estas sometidos a crecimiento, la arquitectura emerge de una sola vez.
-Autonomía y servidumbres de la construcción.
El proyecto revela la naturaleza del problema, no a la inversa.
El programa abarca más variables que las meramente funcionales; estructura, construcción, economía y sociedad.

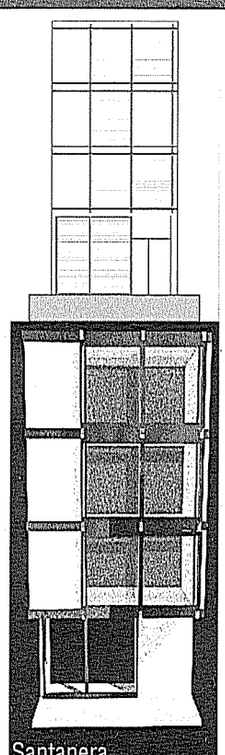
El material gráfico que se presenta es una síntesis de lo producido por los participantes en el Curso.



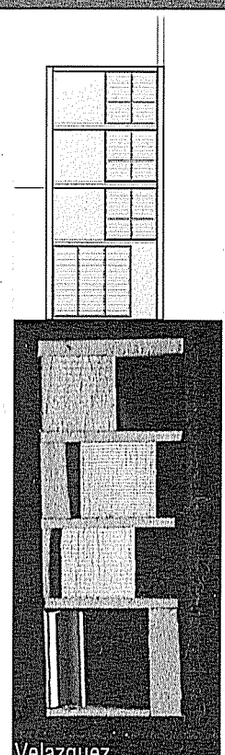
Viu
Buzaglo
Benito
Chiarito



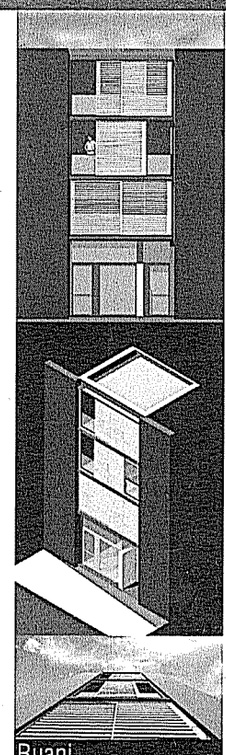
Wade
López
Fox



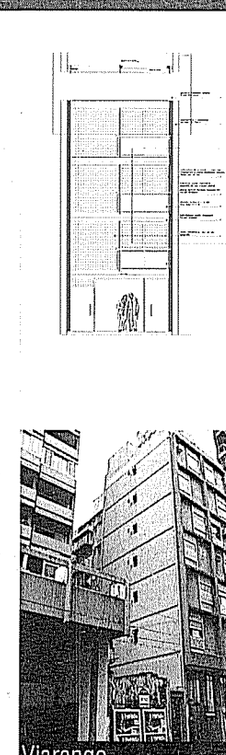
Santanera
Spina
Céfola



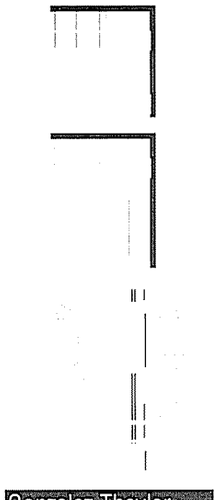
Velazquez



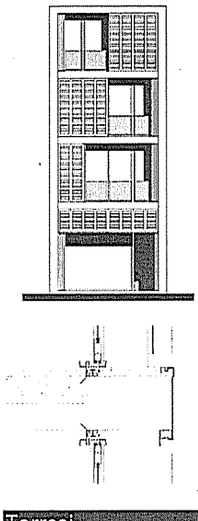
Ruani



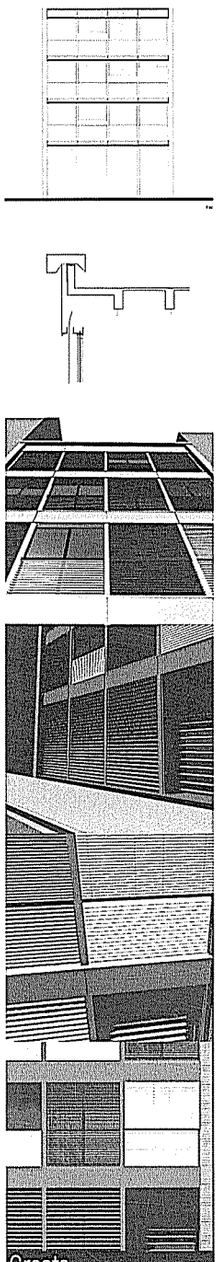
Viarengo
Stoddart



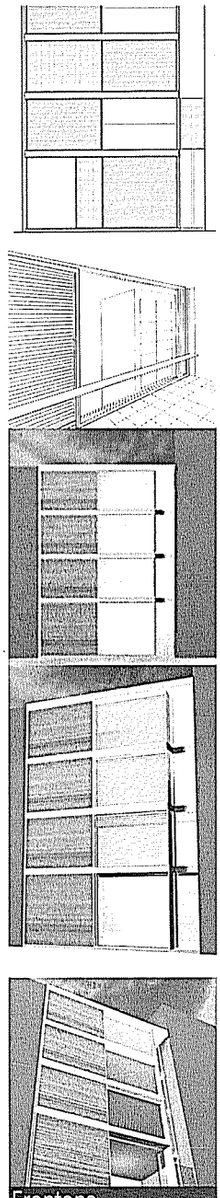
Gonzalez Theyler



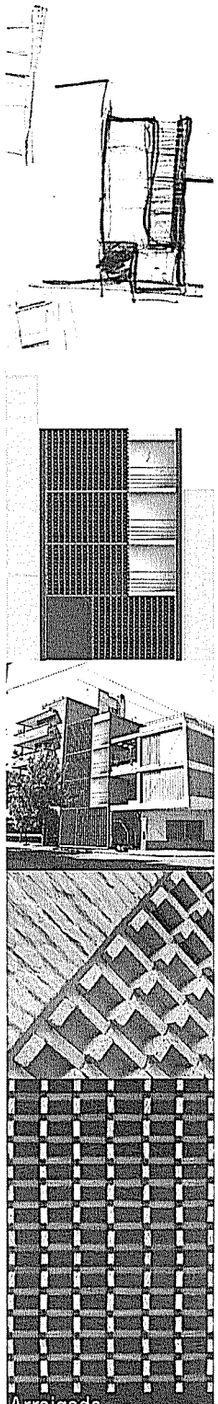
Torresi
Fernández
Lopez



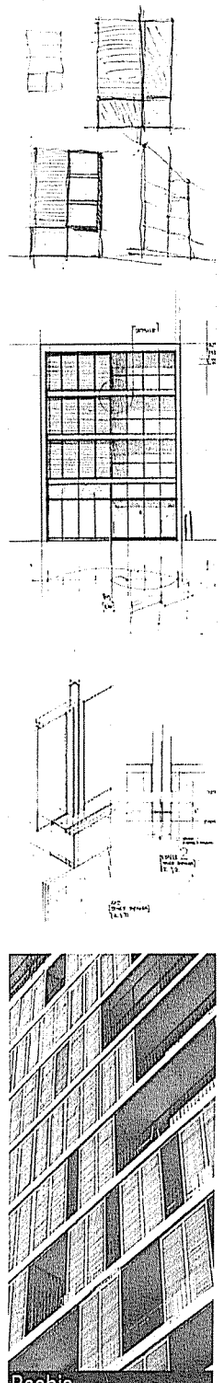
Cresta
Ferrer
Mansilla



Frontons
Hidalgo
Mansilla



Arraigada
Campodónico
Guerrico
Rois



Bechis
Grivarello
Patti

No hay proyecto sin materia

Helio Piñón

No soy un experto en técnica constructiva ni de cualquier otro tipo, por lo que espero que disculpen mi intromisión en este foro. Hablo sólo desde la perspectiva que me ofrecen treinta años de docencia de proyectos de arquitectura, siempre animado por la convicción de que se trataba de una actividad relacionada con lo material, no instalada en el limbo evanescente de las ideas.

No dispongo de mucho tiempo, como es natural en eventos de esta índole, por lo que me ahorraré trámites: ustedes me excusarán si entro en materia, sin más dilaciones.

No creo que hoy se enseñe la construcción ni mejor ni peor que el dibujo o el proyecto, por mencionar algunas disciplinas complementarias: el simple hecho de constar en nómina como materias distintas, susceptibles por tanto de enseñanzas paralelas, ya es, de por sí, lo bastante aberrante como para estar preocupado; no sé si tanto como para convocar un congreso, pero sí como para no presumir, ni unos ni otros, de plan de estudios.

Al decir hoy, aquí, ante una audiencia nutrida y selecta, lo que seguramente piensa todo el mundo, no trato de cuestionar la solvencia del profesorado de una u otra disciplina; tan sólo intento señalar que no se trata de materias diversas, sino de facetas de una misma actividad: *la concepción y el proyecto de la obra*. Práctica específicamente arquitectónica que de ningún modo debiera confundirse con el hábito ampliamente extendido de manifestar gráficamente un deseo o expresar con trazos una ilusión; que necesariamente ha de asociarse al empeño en concebir artefactos materiales, habitables por el hombre, dotados de una consistencia formal que, en la medida que la contiene, trasciende la componente utilitaria o, en su caso, mercantil.

Lo que Fiedler decía hace ciento veinte años, a propósito de la mirada y el dibujo -"no son dos actividades distintas, sino dos momentos de una misma actividad"-, puede hacedrse extensivo desde hace tiempo al dibujo, la construcción y el proyecto.

Pero el fenómeno que he denunciado al inicio de mi intervención, si bien parece natural, por la tranquilidad con que se asume, no es de ningún modo congénito, ni en la arquitectura, ni en su enseñanza: el abandono del sistema moderno de concebir, en los últimos años cincuenta, en un momento en que, paradójicamente, estaba dando sus mejores frutos, es el episodio clave para entenderlo.

Los críticos, que son quienes decretaron su clausura, sintieron decepción al comprobar que remitía el jolgorio simbólico sobre la realidad que, a su juicio, era el destino de la arquitectura moderna: en su lugar, se extendía un modo preciso de concebir la forma que, para colmo de desgracias, se conocía como *estilo internacional*.

Se pensó que la arquitectura había llegado a aquel estado de estilismo por un déficit en su fundamentación conceptual. Así que, sobre la primacía del concepto, por un lado, y sobre el ablandamiento de la figuratividad, por otro, se cimentó el posmodernismo que, con diferentes denominaciones, ha hegemonizado la arquitectura internacional hasta hoy. No quiero ser demasiado optimista acerca del aparente interés por la arquitectura moderna que se aprecia desde hace unos años: puede ser sólo un espejismo, provocado por la fatiga que la deconstrucción y el minimalismo han producido en el alma de los arquitectos. De ser así, lo moderno interesaría exclusivamente como estilo a consumir en pocos años, mientras los expertos en gestión de acontecimientos ponían a punto una nueva consigna de más fácil digestión.

La prioridad del concepto a que me refiero trató de amortiguar la orfandad estética provocada por el abandono del sentido del orden que la modernidad había puesto en circulación, y que comenzaban a interiorizar incluso los arquitectos más abúlicos. A falta de criterios respecto a los que tomar decisiones durante el proceso de proyecto, se echó mano de "la idea": especie de entelequia pseudoliteraria que, en adelante, tenía que regir el proyecto y servir, a la vez, de parámetro de verificación de las sucesivas decisiones que jalonan su proceso.

A partir de entonces, según avanzaba la idealización del proyecto, los perfiles laminados dieron paso a *las metáforas*; *las losas, a las metonimias*; los cerramientos pasaron a denominarse *pieles*; las escaleras, *núcleos de comunicación vertical*; *las singularidades, gestos* y, así, en lugar de mirarlos, los edificios se *leían*, *hablaban de valores metafísicos*; cualquier conjunto relativamente limitado de elementos, aun sin el más mínimo atisbo de orden, era

Intervención en el "Congreso Internacional sobre la Construcción de la Arquitectura y su Enseñanza", Barcelona,17 a 19 de abril de 2002.

considerado un *lenguaje*. De ese modo, se instituyó una jerga cuya pretensión era sólo comparable a la banalidad de sus motivaciones reales: disimular la precariedad con que se abordaba el proyecto, sin otro criterio que una serie de prejuicios, de carácter moral en su mayoría, esto es, determinados por una idea de cómo *debían* ser los edificios, ante el absoluto desconocimiento de *lo que la arquitectura es en realidad*.

La conceptualización de la arquitectura tuvo unos efectos nefastos, tanto para la tectonicidad de los edificios como para el resto de las cualidades que tradicionalmente los habían adornado: al conferirle un estatuto ideal, por creer erróneamente que la abstracción implicaba una renuncia a la visualidad, se vivió por unos años la ilusión de que el proyecto podía ser autónomo, incluso de la propia materialidad de sus productos: la construcción se convirtió, no ya en un *rozamiento* para la forma, como había señalado Riegl cien años antes para discutir el determinismo materialista de Semper, sino en escollo en ocasiones insalvable para que la arquitectura pudiera "expresar la idea", su presunto cometido intrínseco.

En un contexto en el que los principios dieron paso a consignas y los criterios, a la fidelidad -por lo común arbitraria- a una idea, la creación y el desarrollo de los departamentos, como ámbitos caracterizados por una lógica particular -más relacionada con problemas administrativos que arquitectónicos- ha conducido a la situación actual.

Me referiré a una experiencia reciente, por cuanto ilustra de modo ejemplar la situación a que me refiero: en un intento de armonizar las enseñanzas de proyectos y construcción entre dos cátedras de una y otra materias, una alumna obtuvo la máxima puntuación de su grupo proyectando un edificio con aberturas horizontales para el curso de proyectos, tal como sus profesores consideraban más coherente con su *idea*, y verticales para el curso de construcción, por ser técnicamente más *razonable*, a juicio de los profesores correspondientes.

El *concepto* y la *técnica* -la idea y la razón- aparecían, una vez más, polos de una oposición irreconciliable: en los extremos, dos criterios perfectamente legítimos, pero arbitrarios, si no se refieren a una misma actividad formativa, sintética: *la concepción*.

El desarrollo autónomo de ambas facetas del proyecto ha determinado la aberrante conclusión de que el proyecto "idea" universos metafísicos, valiosos por su coherencia conceptual, y luego la construcción restaña las heridas que provoca el inevitable encuentro de esa fantasía inmaterial con la realidad. Procediendo así, se pervierten tanto el cometido del creativo -utilizo aposta el calificativo que se otorgan los publicitarios- como el del *técnico*. Uno y otro pasan a asumir papeles subalternos respecto de un *conceptor supremo* que habita en el imaginario colectivo de las publicaciones especializadas. Si el *creativo* trata de obtener el favor del mercado administrando con audacia los estilos que distinguen con su unción editorial los medios, *el técnico* se esfuerza en elaborar sistemas constructivos sin más valor que su propia coherencia interna y sin otra esperanza que alcanzar una mínima de cota de mercado.

Hace unas semanas, con motivo de una conferencia que dicté en el Departamento de Arquitectura de la Facultad de Ingeniería de la Edificación -¡exótica titulación para estos pagos!-, tuve ocasión de visitar Catania, ciudad siciliana que como consecuencia de un terremoto tuvo que construirse de nuevo a finales del siglo XVII. Pues bien, ni en los episodios más desinhibidos y delirantes que el barroco propició se perdía la referencia a la pauta sistemática que proporciona la construcción virtual de un sistema adintelado, según la tradición clasicista. Ha sido preciso que la premonición clásica se hiciera realidad, esto es, que el soporte de la edificación se concentre en elementos resistentes puntuales, para que tal circunstancia haya dejado de actuar como referencia de la obra arquitectónica. Durante trescientos cincuenta años, se ha soñado con una arquitectura realmente porticada y, cuando tal solución técnica se da, se abandona su histórica contribución al orden, a cambio de unas toscas fantasías de dudoso abolengo.

Orden que, en el último siglo, nadie debería haber confundido con la regularidad ni con la jerarquía sino, más bien, con una clasificación de las unidades físicas y funcionales según criterios de correspondencia y equilibrio, como la arquitectura de mediados del siglo XX había puesto en evidencia.

La construcción es un *instrumento para concebir*, no una técnica *para resolver*: no debe determinar solución alguna, sino propiciar decisiones cuyo sentido necesariamente ha de trascenderla; su destino es contribuir de un modo decisivo, a la sistematicidad congénita del edificio. La construcción es la condición de la arquitectura, y la tectonicidad, un valor inequívoco de sus productos: cualquier edificio mejora sustancialmente con sólo atender a los aspectos constructivos que se han previsto para su realización; ello no significa, naturalmente, aplicarle mecánicamente soluciones constructivas elaboradas sin propósito ni objetivo confesables.

No quisiera que nadie dedujera de mis palabras que la construcción es la componente oculta de la arquitectura: bien al contrario, es la disciplina que a menudo vertebra la apariencia; y no estoy refiriéndome, naturalmente, a la mera *expresión de la técnica*, prejuicio sobre el que a finales de los años cincuenta se fundó la moda del *brutalismo* -basada en la ficción de que el simple énfasis expresivo de las vicisitudes de la construcción era capaz de garantizar a la vez la consistencia visual y la idoneidad histórica del edificio- sino a la contribución esencial de la disciplina técnica al orden supremo que distingue los productos de la arquitectura auténtica y establece la distancia que permite distinguir sus obras de los meros productos de la actividad inmobiliaria.

La atención a la construcción no es una panacea, capaz de devolver, por sí sola, a la arquitectura la cualidad que tuvo en otros tiempos: es simplemente una condición básica del acto de concebir. De modo análogo al hecho de que no se puede pensar sin palabras, no se puede concebir sin la conciencia sistemática que proporciona la construcción, si por concebir se entiende -como decía al principio- formar un objeto genuino que, realizado materialmente o no, esté dotado de sentido histórico y consistencia formal. En pocas palabras, y para concluir, si se desea un futuro con arquitectos hay que recuperar el sentido común y difundir la evidencia de que no hay concepción sin técnica, ni proyecto sin materia.

Visita de Javier García-Solera

En el mes de abril de 2002 y con el objetivo de coordinar un Taller de Proyectos para arquitectos y alumnos, visitó nuestra Facultad el arquitecto Javier García-Solera.

Javier García-Solera nació en Alicante, España en 1958. Es arquitecto por la ETSA de Madrid desde 1984. Desde su despacho en Alicante desarrolla su trabajo en forma autónoma o en colaboración con Lola Alonso y Alfredo Paya. Su actividad combina el ámbito de lo construido y el de la enseñanza que ejerce desde 1999 -como profesor de proyectos- en la escuela de arquitectura de Alicante. Participa con regularidad en encuentros, talleres y seminarios en distintas universidades y foros de cultura contemporánea. El conjunto de su obra -recogido en una monografía editada por el Colegio de Arquitectos de Almería- ha sido reseñado y expuesto en distintas publicaciones y exposiciones nacionales e internacionales entre las que destacan recientemente la exposición Arquitectura española del siglo XX -Hannover 2000- y la Bienal de Venecia 2000.

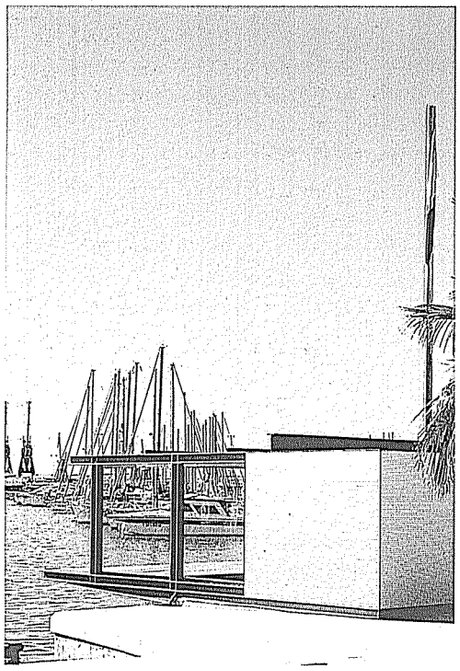
En el marco de su visita dictó una conferencia en el Teatro Príncipe de Asturias del Centro Cultural Parque de España, especialmente dedicada a los alumnos con los que trabajó en su Taller de Proyectos. En oportunidad de la misma admitió que si bien no tuvo "a priori" una línea de actuación, en el repaso de sus obras encuentra esa línea en el cuerpo construido. Propone para la charla mostrar sus primeros trabajos, obras que él define como "hijas o herederas unas de otras", y que ejemplifican su quehacer arquitectónico. Estas son: la casa del invernadero, dos centros de salud en Alicante, un colegio, el Anexo de la Diputación Provincial de Alicante, una clínica en las afueras de Alicante, la Escuela de Negocios y un aulario en la Universidad de Alicante, y un muelle y zona de servicios en el puerto de Alicante.

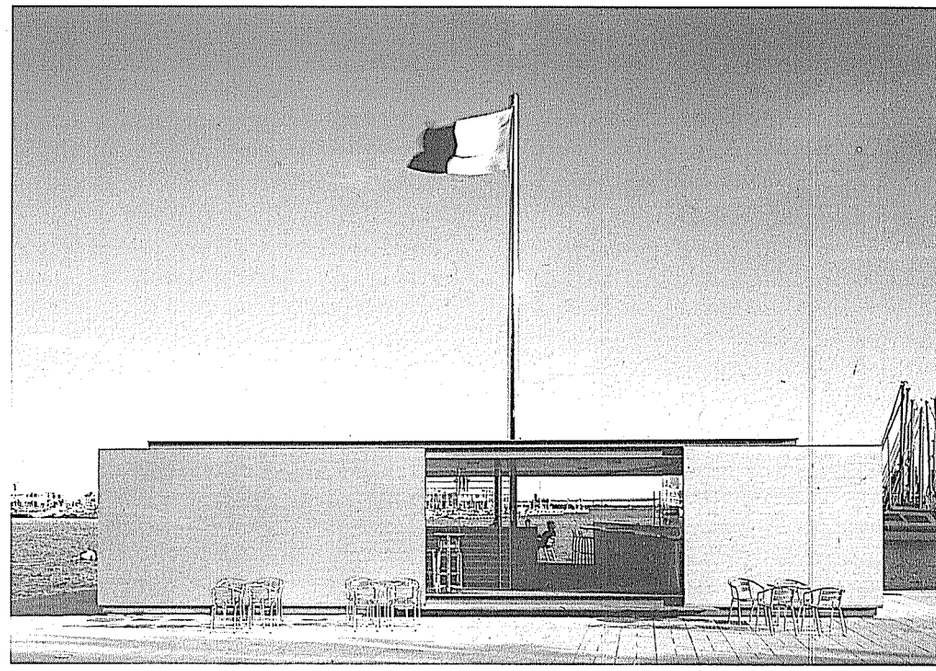
En las obras se observan aspectos recurrentes. Piezas acristaladas "que ponen exterior en el corazón de la obra". Transparencias "que unen pero separan". El cuidadoso tratamiento dado a la materialidad. El concepto de esquema funcional muy riguroso, con una estricta simetría, el cual dice otorgarle una gran seguridad a la hora de definir los proyectos. Los fondos de las circulaciones abiertos, que "traen el paisaje o lo que hay fuera de las paredes que cierran la arquitectura". El liberar metros cuadrados que permitan a la arquitectura acomodarse o retorcerse en el interior del solar asignado, en la búsqueda de la orientación apropiada. El recurso de la planta sótano que quita m^3 de la parte superior. El levantar la edificación, marcando una pequeña sombra entre el revestimiento y el suelo, "para otorgarle ligereza al edificio".

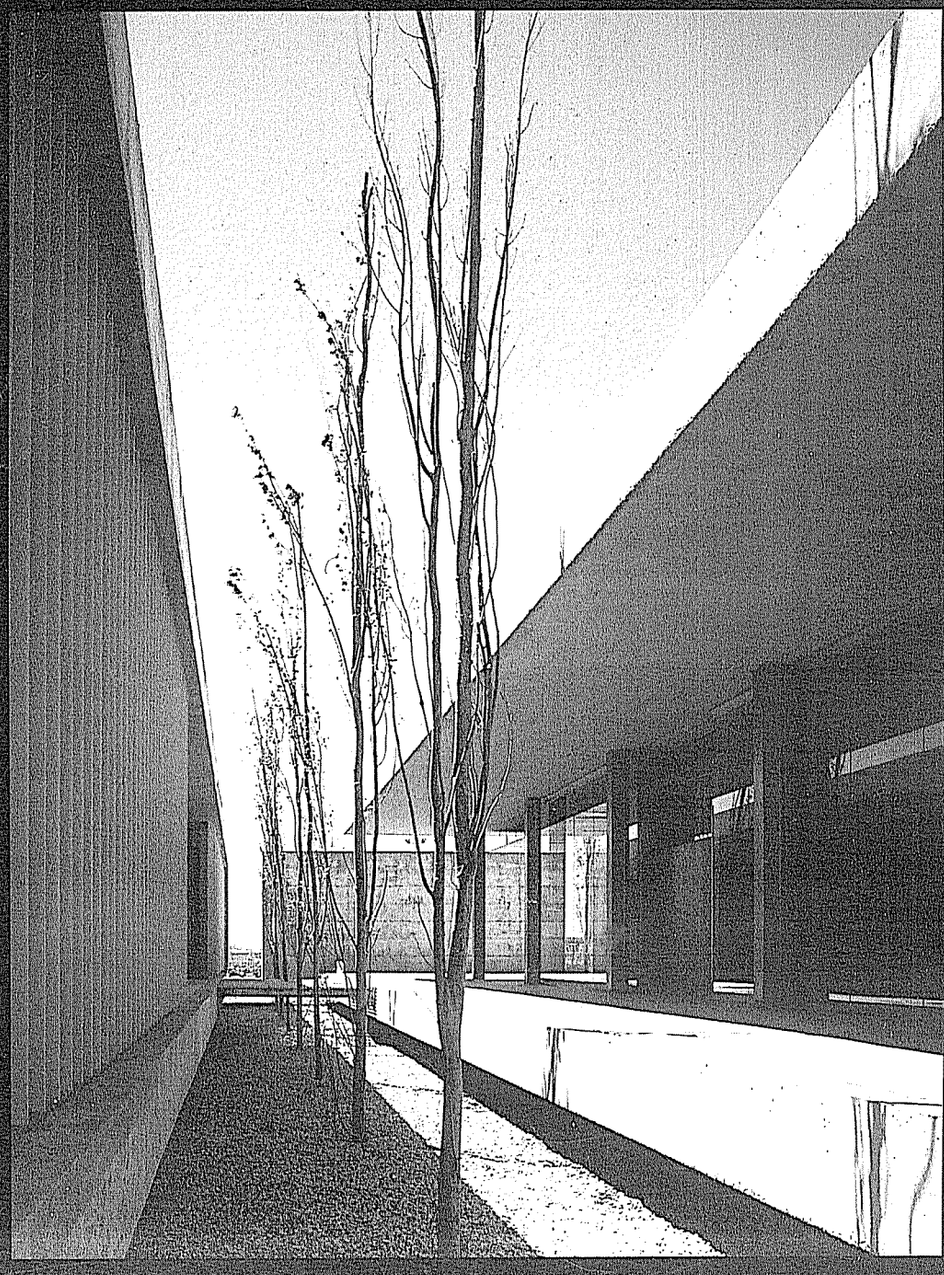
En definitiva, se observa un método de proyectación que utiliza recursos ya casi devenidos en hábitos, pero buscando la solución apropiada para cada programa y emplazamiento.

En palabras finales de García-Solera. "Una arquitectura que quiere estar pero que prefiere pasar de alguna forma desapercibida, que invita a entrar, que quiere ser apropiada, y que prefiere siempre apartarse a un lado y no cobrar el protagonismo que otros tuvieron en un momento, sino buscar siempre los bordes y dejar que la vida transcurra en una forma más natural. Una arquitectura que puede que no sea nada más que eso que nos ayuda a construir esos espacios donde a la gente le gusta estar".

En el puerto de Alicante, tanto el trazado del muelle como la edificación, buscan en su definición final una relación con el mar que transciende la mera utilidad. Buscan en la experiencia de su habitar la intensa emoción del encuentro con el mar. Una experiencia colectiva que responde a un anhelo ancestral.







El aulario de la universidad de Alicante quiere ser, en su ambigüedad interior-exterior, en la extensión infinita de ese gradiente de posibilidad, todo él espacio público. Sin rechazar a su singularidad como hecho aislado trata de ser campus en el campus y, ante todo, espacio para la apropiación.

El hecho público[1]

En Arquitectura no hay acto privado, todo acto, todo hecho, es siempre público. Esta afirmación, que no costaría extender a cualquier otro ámbito de la cultura o el conocimiento, que podríamos estirar hasta el ámbito estricto de lo privado, de lo íntimo, da trascendencia a la arquitectura, la engrandece. Y lo hace a costa, precisamente, de hacerla pequeña, de quitarle importancia. Lo hace al fundirla, confundirla, entre lo cotidiano y darle ese carácter de fundamental que todo acto privado tiene como hecho, no aislado, en una concatenación de hechos, que en el compromiso de unos con otros construyen una cultura común, universal.

Esa afirmación extraería para siempre a la arquitectura del ambiguo territorio del arte, la situaría ya para siempre en una posición diferente, de más compromiso; de compromiso múltiple y complejo al que lo individual y subjetivo se incorpora necesaria e inevitablemente, pero nunca como factor legitimador o determinante. Lo íntimo y lo universal, ciencia y cultura, técnica y arte,... quedan allí convocados.

Como tan bien ha dicho el profesor Antonio Miranda "al arquitecto, el cliente, la sociedad, le piden sólo arquitectura, pero cuando el arquitecto lo es de verdad devuelve siempre ciudad".

Es pues, la respuesta del arquitecto, siempre comprometida con lo público, con la ciudad. Y entiéndase ciudad en el sentido más amplio que se pueda imaginar: ciudad, territorio, geografía, civilización... espacio público en definitiva.

En tiempos en que la planificación es casi imposible, en que la intervención programada sobre el territorio es siempre tardía con respecto a la realidad económica y social que ya lo colonizó, cabe más que nunca hablar de espacio público. Cabe hablar, más que nunca, de la posibilidad del hecho aislado, del hecho arquitectónico, para definir un compromiso con lo público, con la ciudad.

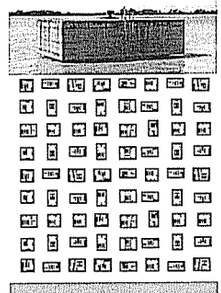
Es por tanto desde la arquitectura, desde el acto menor que es el hecho arquitectónico, que el arquitecto puede y debe generar una relación entre múltiples partes que queden cualificadas por el valor de lo público, lo común. Lo público no es sino lo compartido, lo que pensado, concebido y realizado desde lo parcial se integra en lo general, se entrega al consumo y al disfrute de un rango superior.

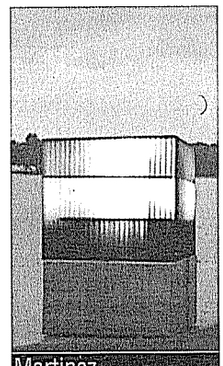
[1] Escrito enviado a A&P por el arquitecto García-Solera, a partir de sus reflexiones sobre Espacio Público. Junio de 2002.

Taller de Proyectos para arquitectos y alumnos a cargo de Javier García-Solera

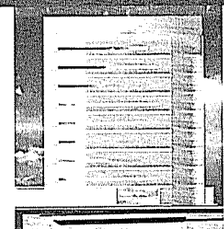
El taller se desarrolló en la segunda semana de abril de 2002 en la FAPyD. Se propuso trabajar sobre un programa y un lugar atípico, con la premisa de 'En vez de ser reclamados para resolver preguntas formuladas por otros, esta vez seremos nosotros, los arquitectos, los que haremos las preguntas y buscaremos las respuestas'.
El emplazamiento debía estar íntimamente relacionado con el río -en sus márgenes- y con la ciudad. Como supuesto de partida se planteó el realizar un proyecto avanzado de integración en la vida pública dirigido a la gente joven; hipotetizando que el gobierno cedía suelo de propiedad pública para un proyecto de construcción de alojamientos que integrasen actividad privada -vivienda- y pública -trabajo-, y siendo los arquitectos los encargados de plantear los supuestos teóricos y materiales que posibiliten este proyecto piloto. El cuadro de necesidades contempló espacios para el alojamiento permanente y el trabajo, para un mínimo de cuarenta personas en grupos de convivencia de hasta cinco personas.
El material gráfico que se presenta es una síntesis de lo producido por los participantes en el Taller.
En un texto enviado a A&P con posterioridad, el arquitecto García-Solera hace una breve reseña de su taller y de los resultados y conclusiones personales del mismo.

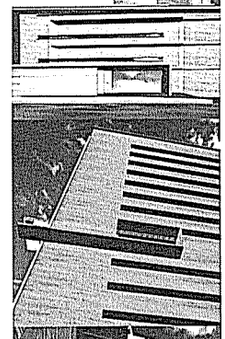


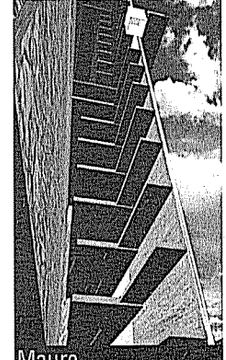




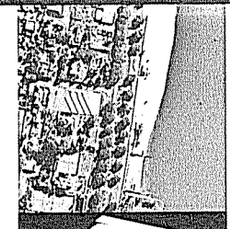
Martinez
Milicic
Ojeda

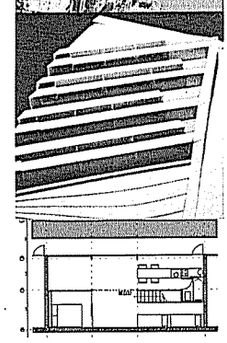


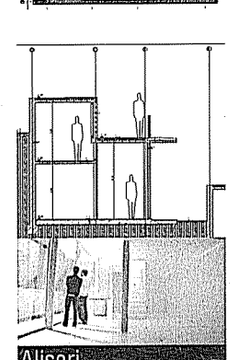




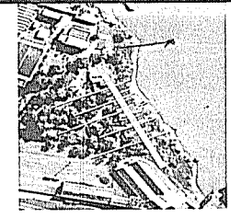
Maure
Frontons

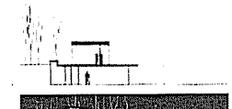


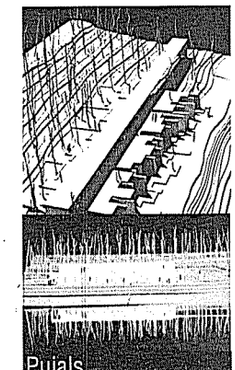




Aliseri
Crippa



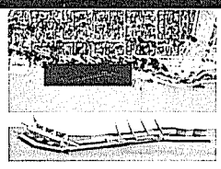




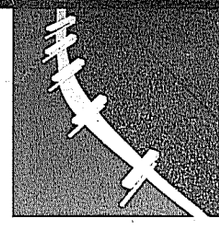
Pujals
Conti
Orallo
Seifert
Wolman

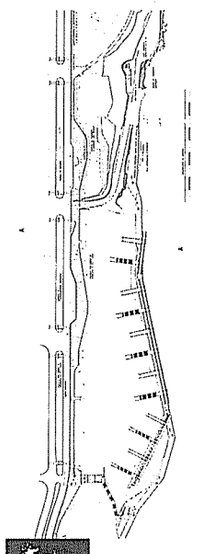








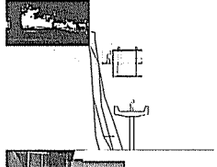


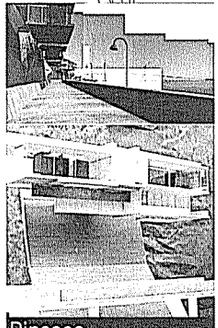


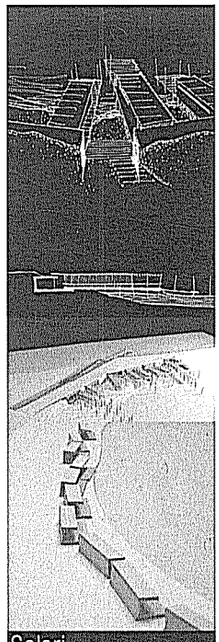


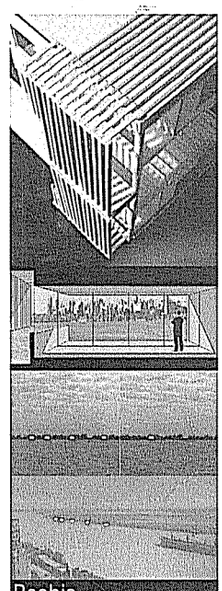












Pinasco
Gorriño
Lastra

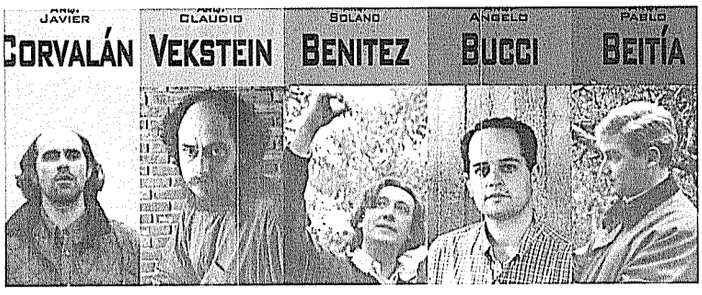
Solari
Ranzini
Lein
Chouhy

Bechis
Bechis
Novello
Patti

El taller realizado en la facultad de arquitectura de Rosario pretendía indagar en esa frontera borrosa, casi inexistente, entre lo público y lo privado, entre lo particular y lo general. Se propuso un programa atípico, trabajo y alojamiento integrados, en un lugar atípico. Se buscó situar al alumno en una posición de trasgresión del papel habitual del arquitecto. Éste debía buscar un emplazamiento íntimamente relacionado con el río y con la ciudad. Un lugar donde no estuviera prevista ni programada la posibilidad de construir: un parque urbano, una zona estrictamente portuaria o industrial, una zona verde protegida, alguna de las islas vírgenes, los propios muelles de carga, un paseo libre en el margen o ¿porqué no? el propio río.

Sobre los emplazamientos elegidos se desarrolló un programa poco convencional y un esfuerzo intenso por pensar de nuevo todo lo relativo a los espacios destinados a estos usos. Por otra parte la ubicación del proyecto en un emplazamiento excepcional lo implicaría directamente en la configuración final de la ciudad. Le haría trascender el ámbito de lo privado para constituirse todo él en hecho público. Los proyectos debían saber asumir ese compromiso. Ante este planteamiento surgieron los proyectos, siempre abiertos a toda modificación, como entidades autónomas, pensadas desde lo particular, pero imposibles de realizar, de concretar, sin la consideración de su cualidad como hechos físicos comprometidos en la definición general de la ciudad. Los emplazamientos buscados, al margen de los habituales para la intervención arquitectónica, impulsaron el sentido público de cada uno de los proyectos.

Como algo inesperado, pero de intensa emoción, surgió la necesidad de encontrar vínculos entre las diversas propuestas, que permitieran a cada una seguir modificándose, seguir concretándose, desde la confianza de la existencia en complicidad de las otras actuaciones. Sin saberlo, sin preverlo, el espacio público había surgido como una red de complicidades que vinculaban unos proyectos con otros a través de un medio físico y a través también de una misma actitud al proyectar. Las propuestas generadas alcanzaron en ése, su compromiso con la vivencia que desde lo ajeno podían propiciar, su mayor cualidad poética, aquello que al margen del interés que como propuesta aislada tuviesen, las elevaba a una categoría superior, de mayor trascendencia. Quitándoles importancia como hecho único, se las dotaba de la cualidad superior que siempre tiene el hecho colectivo. Los proyectos desarrollados en el taller de la facultad de arquitectura de Rosario alcanzaron a ser, desde la modestia de su dimensión física, nudos de esa inmensa red, ya infinita, que permite al hombre la apropiación del conjunto entero del territorio, su humanización, su conversión en auténtico espacio público, en ciudad.





Muestra
Centro de Arquitectura y Diseño
CAPSF Distrito 2
Fotógrafía de Luis Vignoli

De la materia al proyecto

Encuentro de arquitectura latinoamericana

Tome usted su realidad, lo que tiene, no lo que desearla tener. En eso que tiene, en eso que dispone, sin evasión alguna, está su propia realidad. Como si el hornero temiera levantar su nido molestado por el pensamiento de que no es igual al nido del zorzal, o de la alondra, o del mino, o de la codorniz, o del estornino azul o crestón de Rusia...

Jorge Scrimaglio
Mayo de 1982

Los días 18 y 19 de octubre de 2001, en la Facultad de Arquitectura de la U.N.R. y organizado por el Taller de Proyecto Galli, se llevó a cabo el Encuentro de Arquitectura Latinoamericana titulado "De la materia al proyecto". El evento contó con el auspicio de la Facultad, el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe y el Instituto de Desarrollo Regional.

Este encuentro, que contó con los arquitectos Javier Corvalán y Francisco Solano Benítez de Asunción, Angelo Bucci de San Pablo, Pablo Beitía y Claudio Vekstein de Buenos Aires, tuvo como objetivo continuar con la actividad realizada en septiembre de 2000, denominada "Idea y materia en el paralelo 35º en la arquitectura y el arte" organizado por el mismo Taller de Proyecto. El denominador común de estas exposiciones fue el abordar a la obra de arquitectura desde el rol que la dimensión material adquiere en ella y ubicar esta reflexión en un contexto cultural y territorial preciso. Quedó manifiesto que los disertantes plantean el pensamiento y la práctica de la arquitectura aceptando e interpretando el escenario contemporáneo de estas latitudes y, consecuentemente, las condiciones del ejercicio profesional de estos tiempos y lugares.

Bajo estas premisas se expusieron obras localizadas en el eje Buenos Aires-Asunción- San Pablo, poniendo énfasis, no en la obra terminada, sino en el relato de todo el proceso generativo, aportando una mirada "otra" del construir. Se transmitió cómo construir en este contexto, afrontando desde la relación con el comitente a la disponibilidad de los materiales, pasando por las distintas geografías- con su alta incidencia en la obra- y la búsqueda de soluciones constructivas, apelando en muchos casos a la inventiva para reducir los costos.

Las divergentes ponencias tuvieron un carácter más descriptivo y técnico en los casos de Bucci y Corvalán, y más didáctico en Beitía, Benítez y Vekstein, dejando vislumbrar éstos su experiencia docente. Así fue como en la transmisión de experiencias se destacaron la prolífica labor de Vekstein, en la cual se observa el filtro de su labor internacional con Enric Miralles y cómo esto se traduce en su experiencia local; los variados y originales ensayos de Solano Benítez y Javier Corvalán para materializar la fachada de Unilever en Asunción, la efectiva utilización del hormigón en los proyectos de Angelo Bucci, y la relación con el agua en el proyecto de Beitía para el museo de Xul Solar en El Tigre.

Todos los relatos se unificaron en la charla de cierre, a cargo del mismo Beitía, en la que planteaba los puntos de contacto entre los tres países, en cuanto a su realidad o campo de acción de sus arquitectos, utilizando acertadamente una imagen de la triple frontera como punto físico de contacto de estas realidades, paradójicamente tan similares y dispares a la vez.

B2R

Taller de Proyecto Urbano Áreas Concertadas Buenos Aires-Rosario 2002

Por acuerdo entre las cátedras Fernández de Luco y Galli (esta última a cargo de Marcelo Barrale) de la FAPyD-UNR y Moscato de la FADU-UBA, se organizó una experiencia conjunta titulada "Taller de Proyecto Urbano sobre Áreas Concertadas. Buenos Aires-Rosario 2002". Se trató de la segunda edición de una iniciativa ya experimentada en el año 2001 entre las Facultades de Arquitectura de la Universidad de la República (Uruguay), la Universidad del Desarrollo de Concepción (Chile) y la Universidad de Buenos Aires. En esa oportunidad se había trabajado sobre la ciudad de Montevideo, apuntándose a la elaboración de proyectos urbanos para la rehabilitación de una de las zonas más deprimidas del centro de la ciudad: el barrio de la Aguada. Este año, en cambio, la iniciativa se propuso indagar en el rol de las infraestructuras en la conformación de los nuevos escenarios urbano-territoriales. A tal fin la conexión Rosario-Victoria ofrecía una oportunidad inmejorable en sus distintos "momentos": el puente sobre el canal principal del Paraná, la relación del mismo con la tierra firme y con el sector de islas, las márgenes de la conexión en todo su desarrollo.

En el mes de abril se conformaron grupos de trabajos con alumnos de las tres cátedras para el relevamiento de nuevas demandas territoriales. La primera parte de la experiencia se centró en el reconocimiento del área a intervenir, sobre la que se trazaron las estrategias generales. Esta etapa culminó con un seminario de proyectos en la FAPyD-UNR. En julio se desarrolló el segundo seminario y debate en la FADU-UBA. En esa ocasión fueron premiados los trabajos presentados por los siguientes grupos de alumnos de la FAPyD-UNR:

Cátedra Fernández de Luco:
María Inés Carrazza, María Laura Guerriero, Florencia Mas.
Jimena Cutruneo, María Fernanda Rojas.
Hernán Loughlin, Eleonora Píriz.
Cátedra Galli:
Mercedes Aguirre, Paula del Río,
Javier Fucks, Hernán Campos.
Magalí Deux, Verónica Espinosa.
Nurit Gorban, Soledad Solari.

En el mes de agosto se expusieron los trabajos en un encuentro que se desarrolló en el Centro de Arquitectura y Diseño del CAPSF/ Distrito 2, lo que dio lugar a un encendido debate entre docentes y alumnos de ambas Facultades. En la oportunidad se realizó una selección de trabajos con vistas a una publicación.


16
2002