



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ COMPROMETIDOS CON LA MODERNIDAD, CONVENCIDOS DE ELLA

Silvio Plotquin

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Plotquin, S. (2020). Comprometidos con la modernidad, convencidos de ella. *Anales del IAA*, 50(1), pp. 51-66. Recuperado de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/332/569>

Anales es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo" (IAA). Publica trabajos originales vinculados a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidos a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, un *software* libre para la gestión y la publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

Anales is a peer refereed periodical which first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers about the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

COMPROMETIDOS CON LA MODERNIDAD, CONVENCIDOS DE ELLA

COMMITTED TO MODERNITY, CONVINCED OF IT

Silvio Plotquin *

■■■ Horacio Baliero y Ernesto Katzenstein fueron socios desde 1976. Habían estudiado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires y durante un periodo en el cual la opción de los estudiantes quedó limitada a una posición racionalista según el CIAM, atenta a las ideas de Le Corbusier y la *Bauhaus*, o a otra “orgánica”, conforme a la reciente producción de Bruno Zevi. A su manera, el Estudio que conformaron realizó un *opus* a dos cuerdas: la perfección técnica recurrente, que comenzaba y terminaba con el proyecto de cada obra y era el soporte de una espacialidad dialéctica entre interior y exterior, en el modo de Baliero; y el diálogo entre la arquitectura y la industria que la construía, pero también, y sobre todo, la creación de una forma que organizaba el programa de necesidades y la ciudad, en las especulaciones de Katzenstein. Se trata de una arquitectura sensible y de su representación con los recursos y las reglas pertenecientes al mercado y a la práctica disciplinar.

PALABRAS CLAVE: Horacio Baliero, Ernesto Katzenstein, posguerra, modernidad, regionalismo.

REFERENCIAS ESPACIALES Y TEMPORALES: Argentina, segunda mitad del siglo XX.

■■■ Horacio Baliero and Ernesto Katzenstein were partners since 1976. They studied at the Faculty of Architecture, University of Buenos Aires, during a period in which the option of the students was embedded between a rationalist position according to the CIAM, attentive to the ideas of Le Corbusier and the *Bauhaus* and an “organic” one, according to the recent production of Bruno Zevi. In its own way, the Studio they conformed made an *opus* on two strings: the recurring technical perfection, which began and ended with the project of each work and was the support of a dialectical spatiality, in Baliero’s mode; and the dialogue between architecture and industry that built it but also, and over all, the creation of a form that organized the program of needs and the city, almost a typology that could transcend the material juncture, in Katzenstein’s speculations.

KEY WORDS: Horacio Baliero, Ernesto Katzenstein, postwar, modernity, regionalism.

SPACE AND TIME REFERENCES: Argentina, second half of 20th Century.

* Universidad Torcuato Di Tella (UTDT) y Universidad Argentina de la Empresa (UADE).

Este trabajo surge de la investigación bibliográfica y edición de documentación original para la ponencia “Sobre algunos argumentos centrales en la definición de la forma y del uso que a la arquitectura confiere el clima”, del arquitecto Mariano Clusellas, presentada en las jornadas *Arquitectura, Clima y Culturas Modernas*, Universidad Torcuato Di Tella, noviembre de 2012 (Clusellas, 2012).

Desde finales del siglo XIX la firma colectiva fue una modalidad no poco frecuente en la práctica de la arquitectura en Argentina, que persiste aún en el presente. El origen de las oficinas locales se afianzó a su vez, en muchas oportunidades, en la camaradería y los vínculos personales establecidos durante el ciclo de formación universitaria, como es el caso del que se ocupa este texto. Grandes trabajos fueron publicados sobre Baliero o Katzenstein. El presente texto interpela aspectos de las vidas y la obra conjunta de dos personalidades de la cultura arquitectónica del Río de la Plata, en el lapso en que trabajaron en sociedad. Refiere a una ponencia de Mariano Clusellas presentada en las jornadas *Arquitectura, Clima y Culturas Modernas*, llevadas a cabo en la Universidad Torcuato Di Tella en noviembre de 2012 (Clusellas, 2012). La necesidad de editar los materiales expuestos en aquella presentación (referencias, testimonios y fotos inéditas) condujo a la investigación bibliográfica original que estructura este artículo.

Horacio Baliero y Ernesto Katzenstein fueron socios desde 1976 y durante una década, más o menos, trabajaron juntos. Habían estudiado en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, graduándose en 1953 y 1958 respectivamente. En ese ciclo, la opción de los estudiantes quedó embretada entre la posición racionalista del CIAM, atenta a las ideas de Le Corbusier y de la *Bauhaus* –identificada en el ámbito académico de Buenos Aires con la Modernidad misma– y otra, “orgánica”, conforme a la reciente construcción de Bruno Zevi que había impactado directamente en la Argentina con sus conferencias, auspiciadas por la Universidad de Buenos Aires a comienzo de los años cincuenta. Cada trinchera había quedado asociada, a su vez, de un modo igualmente dualista y simplificado, con la “izquierda” o con la “derecha”, en ese orden. La perspectiva de tales compromisos, permitía englobar premisas de un tenor humanístico trascendente, resistente, que desbordaron la resolución inicialmente funcionalista del programa arquitectónico.

Los planes de estudio oficiales no daban cuenta del ciclo de aparición de arquitectos modernos de 1920 a 1940 y mantuvieron prácticamente intactos sus programas a pesar de las figuras de peso que consolidaban el debate teórico de la posguerra y que gradualmente se hicieron más presentes en el país. En 1948 llegaba a la Argentina Enrico Tedeschi. Ernesto Rogers, con quien se habían relacionado Juan Kurchan, Jorge Ferrari Hardoy y Jorge Vivanco –entre otros integrantes del Grupo Austral acreditados en los CIAM– formó parte del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Tucumán en 1948, y permaneció en el país hasta 1949. Pier Luigi Nervi, vinculado a los ensayos estructurales para los edificios de la Ciudad Universitaria de aquella misma casa de estudios en 1948 y del Aeropuerto Internacional de Ezeiza en 1949, visitó por fin el país en 1950, invitado por el Instituto. La serie de conferencias ya mencionadas que con gran impacto impartiera Zevi en 1951 debe incluirse en este ciclo. Este costado “italiano” del debate teórico contemporáneo se complementó con las visitas de Nikolaus Pevsner, Reyner Banham y Vincent Scully, auspiciadas por el flamante Instituto Interuniversitario de Historia de la Arquitectura, fundado en 1957.

Baliero y Katzenstein manifestaron con su trabajo la firme convicción de una modernidad diseminada, que reflejaba el impacto temprano que les había producido *La Nouvelle Architecture* de Alfred Roth, publicada en 1947 (Leston, 1984, pp. 29 y 34). Roth había definido los alcances de una arquitectura nueva en democracias de trayectorias jóvenes, libres de prejuicios historicistas, que involucraba el amplio espectro de la condición humana e industrial de la cultura de las ciudades: un vínculo de bajo perfil concertado entre las consideraciones

materiales, los factores económicos, la técnica, la tradición urbana y la naturaleza (Roth, 1947, p.7). De algún modo, Baliero y Katzenstein no dejaron de referir la vasta producción de las oficinas argentinas del segundo cuarto del siglo XX: Sánchez, Lagos y de la Torre o Casado Sastre-Armesto, para indicar solo algunos de una lista –para orgullo local- extensa. Rubros grabados usualmente en las placas de autoría de edificios muy notables, cuyo destino expresivo quedó sellado en la destreza de sus autores para las proporciones, en la equilibrada relación entre llenos y vacíos o en el diseño cuidadoso de las carpinterías, del que deriva en la mayoría de los casos el carácter de estas obras. Arquitecturas de elementos mínimos, cuyas formas constructivas al percibirse simples y coherentes unas con otras, constituyeron de hecho una arquitectura de la ciudad. Gran lección para Baliero: una tradición local sin “acrobacias, sin pagar royalties” (Petrina, 1984, pp. 25 y 27).

Antes de graduarse, Baliero ya se había integrado a la Organización para la Arquitectura Moderna (OAM) junto a sus camaradas universitarios Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Alberto Casares Ocampo, Alicia Cazzaniga, Gerardo Clusellas, Carmen Córdova, Jorge Goldenberg, Jorge Grisetti y Eduardo Polledo, “comprometidos con la modernidad y convencidos de ella” (Bullrich, 1969, pp. 45-47). Bullrich, instalado en Alemania durante los últimos años del régimen peronista, proporcionaba las novedades de Ulm. Borthagaray, por su temporada con Mies van der Rohe en el Instituto Tecnológico de Illinois (IIT), el estado de la cuestión norteamericana. La OAM pasó naturalmente de las colaboraciones en las entregas de la Facultad al ejercicio profesional, y encaraba los primeros encargos en subgrupos puesto que, entre ellos, los desarrollos particulares eran considerados tan o más valiosos que una teoría globalizadora subordinante. El grupo llevaba adelante, además, una verdadera empresa cultural. Entre muchos de sus resultados debe mencionarse la fundación de la editorial Nueva Visión en 1950, en la que oportunamente, Baliero dirigió la Colección Arquitectura Contemporánea. Dado el arco de intereses de la editorial, el domicilio cercano al barrio de Retiro, en Buenos Aires, fue el marco de la convivencia enriquecedora entre personalidades de las letras, de la música y demás artes.

Crítico del modernismo epidérmico (propio del modo en que se había relevado el programa) del *International Style* en los márgenes, Katzenstein se ocupó de armonizar aspectos trascendentes y plásticos con la realidad productiva del mercado arquitectónico contemporáneo, un crisol que sólo pudo haber propiciado el mundo cultural moderno sin haberlo realizado (Liernur, 1999, p.209). Su obsesión por la dialéctica del muro enrasado y la estructura independiente o los sistemas mecanizados de perfilería para cerramientos proviene, sin duda, de las imágenes de ese modernismo diseminado, geográficamente profuso de las “jóvenes y pequeñas democracias” compendiadas por Roth en la antología de 1947. Mediante pares no reductibles, Katzenstein encarnaba un balance sutil entre lo artesanal y lo industrial, al conjugar la factibilidad de un espacio moderno en relación al estado real de la industria de la construcción, como las obras que divulgaba “Brazil Builds”, la modernidad “regionalizada” por Lucio Costa, Óscar Niemeyer y Alfonso Reidy, “espléndidas en su hibridez” (Leston, 1984, p. 37), los proyectos de Wladimiro Acosta o Antonio Bonet, dos exiliados del mundo europeo en América. No debe soslayarse la atención de Katzenstein a la vanguardia inglesa de la posguerra: la fusión del mundo de la existencia, las culturas vernáculas y las tradiciones urbanas con la industria, que llevaron a cabo los integrantes del TEAM X como práctica realista y resistente de la modernidad de los CIAM. La arquitectura entendida por Katzenstein como tensión entre registros aparentemente desemejantes,

proviene de la dialéctica forma y diseño (función, construcción) elaborada por Louis Kahn o bien de la síntesis de geometría y organicidad naturalística de las obras y artefactos de Alvar Aalto, de claro impacto en la cultura arquitectónica en Argentina. Hacia 1976, el acercamiento de Katzenstein al estudio Baliero, Córdoba y Casares Ocampo, respondía a encrucijadas circunstanciales de su carrera. Coincide de modo no accidental con su incorporación –en paralelo– al equipo que a lo largo de todo ese año crearía los “Cursos de Arquitectura”, cuyos participantes llamarían “la Escuelita”.

La iniciativa de no separar el proyecto moderno de la realidad tecnológica del país, había llevado a Katzenstein a proyectar junto a Estanislao Kocourek, la proverbial torre Conurban, que expresaba de manera elocuente la tensión entre la artesanía a lo Ruskin mediante una medianera de ladrillos vistos no tectónica y la técnica mecanizada del muro cortina de vidrio –con componentes importados de los Estados Unidos. Katzenstein propiciaba el encuentro de la Red House con el Crystal Palace. Ni cedió irresponsablemente al canto de sirena del International Style, ni sucumbió a la falacia de una regionalidad técnica. Sin embargo, el caso no prosperó como modelo de práctica racionalizada y productiva, y Katzenstein debió asumir que la sintonía arte-industria era apenas una ensoñación. Tal desencanto lo aproximó a Baliero, cuyo estudio, al modo del atelier, atendía los encargos en modos y tiempos personalizados, con premisas comunes pero adecuadas a cada particularidad; con madurez tecnológica desarrollada artesanalmente (Liernur, 1999, p. 211).

La incorporación de Katzenstein al núcleo director de “la Escuelita” prometía corregir un aspecto de la carrera de los arquitectos argentinos en ejercicio de la profesión: la disociación del debate puramente teórico o especulativo de la práctica, fuera de la vida universitaria. “Un individuo con preocupaciones intelectuales y ganas de hacer cosas referidas a los problemas de la arquitectura que no sean los propios del proyecto y la dirección de obra, no encontraba un lugar que acogiera esas preocupaciones”, declaraba Katzenstein al marcar el rol de La Escuelita, pero en referencia a sí mismo y su carrera (Katzenstein, 1982, p. 219). En la práctica, una no disociación del proyecto del estado de la industria; en la teoría una disociación o un retorno a la discusión autónoma de los problemas del proyecto y la ciudad.

Los dos hechos ocurrieron en torno a 1976, fecha aciaga del derrocamiento del gobierno de Isabel Perón y de la inauguración de siete años de terror y silencio. Por tercera vez, una utopía como la de Katzenstein, que transformara la práctica de la arquitectura desde la realidad social y productiva, perdió su marco. Para Tony Díaz, la presencia de Katzenstein en la Escuelita o la sociedad con Baliero son reconocimientos al intelectual, al artista y a la persona (Díaz, 1999, p. 216).

A su manera, en el lapso de su colaboración, las vidas de Baliero y de Katzenstein produjeron una obra en dos cuerdas. La perfección técnica recurrente, que comienza y termina con el proyecto de cada obra cada vez, y que es el soporte de una espacialidad dialéctica, que interpola las características de interior y exterior –público y privado–, recíprocamente, en el modo de Baliero; y el diálogo entre la arquitectura y la industria que la construye pero también, y sobre todo, la construcción de una forma que organiza el programa de necesidades y a la ciudad, casi una tipología que puede trascender la coyuntura material, en las especulaciones de Katzenstein. Una arquitectura sensible (el compromiso de la *architecture nouvelle* con el individuo, el programa y la producción técnica) y su representación con los recursos y las reglas que pertenecen al mercado y a la práctica de la disciplina (Leston, 1984, pp. 29 y 34). Ahora, ¿cómo construyó ese compromiso la arquitectura en Argentina?

Donde el aire se renueva a resguardo del viento

La incorporación de elementos locales y actuales al carácter moderno, se discutió en la Argentina a finales de los treinta, al modo de una crítica o de un rechazo, y revelaba en parte su incorporación de manera reflexiva y no banal al proyecto internacional. Los resultados de esta peculiaridad oscilaron dentro del clasicismo abstracto y el gesto pintoresco que adquirió entonces la arquitectura en la Argentina, de la sede del Banco de la Provincia de Buenos Aires, de Sánchez Lagos y de la Torre, a los primeros bocetos para el hotel turístico Llao Llao en madera, proyectado en la Península de San Jorge, Bariloche, por Alejandro Bustillo; el desplazamiento de lo moderno hacia una suerte de vernáculo material y genérico, que se observa en las obras tardías de Alberto Prebisch y Antonio Vilar, en los edificios de departamentos, fábricas o mercados de Sánchez Elía-Peralta Ramos y en las propuestas vanguardistas del grupo Austral. El contrapunto entre las superficies enlucidas lisas y blancas y el hormigón estructural, la sillería de piedra, el ladrillo común y el refractario a la vista expresaban una racionalidad en clave tectónica por medio de las costumbres y los materiales principales de la industria de la construcción en Argentina. El grupo Austral y luego la OAM asumieron, oportunamente, la misión de descifrar en el panorama regional del cono sur de América las consignas de la trinchera de la arquitectura moderna y ensanchar las razones y los paradigmas del racionalismo en la arquitectura, tal cual quedó canonizado entre las guerras. Las preocupaciones modernas de la segunda mitad del siglo incluyeron densidad y textura –expresadas con dos metáforas valiosas– a través del clima y del color de la arquitectura en cuerda latitudinaria. La nueva internacionalidad de la segunda posguerra, que había valuado la indemnidad de la arquitectura escandinava frente a los “estratos” ideológicos de todos los sectores de la conflagración, orientaba las simpatías locales por las alternativas propuestas en Estados Unidos y en los países escandinavos: el nuevo realismo diverso y abarcador en las obras del siempre reactualizado Le Corbusier, Paul Rudolph, Louis Kahn (Baliero, 2006, p. 15) o Alvar Aalto.

Algo de los experimentos rústicos del arquitecto finlandés pudo traducirse en la Casa de verano Win-Ko, proyectada por Baliero con Juan Manuel Borthagaray y Marcos Winograd en 1957, en un predio en Punta del Este donde la ribera del Río de la Plata produce una playa mansa y un bosque cerrado, con troncos esbeltos. La casa encuentra su sitio en relación al bosque, no directamente dentro de él ni sobre el suelo. Una suerte de “estanque-jardín” de tierra y pasto determina los límites que cobijan ya la funcionalidad, ya la falta total de ella. Se constituye este podio como *porche* sin otra demarcación que el bosque natural. Ambiente al aire libre, en que el césped es solado y al que, en el grado extremo, abren sus visuales circulaciones y ambientes de la casa, para participar del paisaje pero separado de él con límites precisos, con límites calculados (Figura 1).

Otra casa, proyectada hacia 1961 por Ernesto Katzenstein con Antonio Bonet, en un predio en Olivos, al norte de la ciudad de Buenos Aires, presentaba un patio interno despejado de los linderos, cuadrado y de proporcionada altura, que atravesaba todas las plantas. La planta baja libre, se reservó para los ingresos, cocheras y algunos servicios. El patio es un prisma luminoso, suspendido al centro del lote: en la planta baja sólo es luz, con su perímetro libre. Los lados del patio interior fueron provistos de equipamiento fijo y acabados con materiales apropiados, y evocan así a la pequeña casa rústica de hormigón y revoques lisos que Le Corbusier proyectó para su madre junto al lago en Ginebra. Al frente, una ligera estructura metálica de perfilería estandarizada permite el uso de toldos, en una galería elevada. La visera

que cobija la galería elevada, con proporciones diferentes a las del interior, reintroduce el aprovechamiento de la calle, el sitio mejor orientado del predio. La mayor altura de esta losa posibilita la ventilación cruzada, donde el aire se renueva a resguardo del viento. Las construcciones móviles, con superficies textiles o tensadas parecen aludir a la arquitectura veraniega que Paul Rudolph proyectó para la península de Florida en los años cincuenta (Figura 2).

En el proyecto de la casa Soko proyectada por Baliero en Villa Devoto en 1971, la altura doble interior da continuidad a los ambientes de la casa, donde median las relaciones y construyen locales muy diferentes entre sí, a los que corresponden tamaños variados de vanos hacia cada orientación. El interior, como habitación social en la planta inferior, cuenta con anexos, servicios y la cocina por debajo de los dormitorios de la planta alta, y constituyen una "galería", al utilizar ambas circunstancias como lugares públicos de circulación. Por esta particularidad de la distribución y relación de los locales, los ambientes se subordinan a este gran espacio principal (Figura 3). La solución decorosamente lograda y sostenida, tiene un antecedente. Una respuesta similar ya había sido ensayada por Katzenstein con Justo Solsona, Josefa Santos y Gianni Peani en el proyecto de 1956-1958 ganador del Concurso de 300 viviendas del Banco Hipotecario Nacional en La Boca. Este popular suburbio sur de la Ciudad había adquirido relevancia urbana y política capital en el Plan para Buenos Aires de 1947 de Bonet, Kurchan y Ferrari Hardoy, durante su gestión en la Oficina del Plan a partir de las elaboraciones de 1938 en el atelier de *Rue Sèvres*.

La propuesta ganadora consistió en agrupar las viviendas en tres torres de planta cruciforme, de veinticinco pisos de altura cada una y cuatro departamentos por piso. Las torres representaron una respuesta tipológica original, compleja y articulada. En el proyecto de 1958, las unidades de cada planta se desplazan en forma centrífuga alrededor del núcleo circulatorio central, a modo de conformar terrazas en un bloque autónomo en la masa muraria. La estructura portante constituye una trama de ocho columnas de hormigón armado. Al desfasarse en torno al núcleo central, permiten alternar las unidades piso a piso, e intercalar ámbitos cerrados y abiertos como terrazas-balcón hacia los cuatro lados de la planta en forma de cruz (Figura 4). Esta tipología especialmente interesante participa de la misma lógica que persiguiera Amancio Williams en sus intentos de una *Bóveda Cáscara* de 1951 y 1952 y, sobre todo, del interés de Baliero, Córdova y Katzenstein por las estructuras de esta geometría, como demuestran algunos de sus trabajos finales de la carrera (Katzenstein, 1999, p. 34). Incluir las columnas en el interior y separarlas de los bordes permitió elaborar una configuración de perímetro exterior más extendida. Concentrar la estructura en el centro de cada losa potenciaba las instancias de relación de los espacios interiores con el perímetro exterior. Esto arroja variedad en la organización formal del objeto por la diversidad que el mismo produce aún en la repetición. Las plantas tipo resultan atractivas en su simpleza. Los cuartos ventilan al exterior, mientras que el ambiente principal de estar, al interior. La terraza-balcón es puesta en relación con la cocina como lugar de estar anexo a ella, como patio u otra habitación externa (Figura 5). Un ambiente, al cabo, que en lugar de tener lados construidos a cielo abierto, queda cubierto por la disposición de cada vivienda por encima. Resulta en una relación con el exterior en dos de los cuatro lados, muy poco habitual en un edificio de este tipo. La torre de viviendas en la calle Montañeses, en las Barrancas de Belgrano, barrio de la clase media porteña, a la vera del gran parque urbano de Palermo, proyectado y construido entre 1977 y 1982 por Katzenstein y Baliero, en sociedad con Carmen Córdova y Alberto Casares Ocampo, vuelve a instalar esa misma idea (Figura 6).



Figura 1: Casa Winko, Punta del Este, Uruguay (1957). Fuente: Archivo Mariano Clusellas.

Anales del IAA #50 (1) - enero / junio de 2020 - (51-66) - ISSN 2362-2024

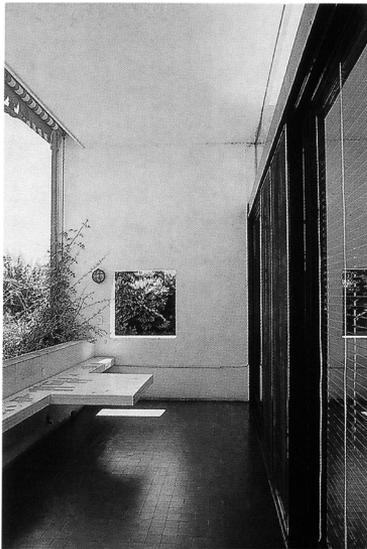


Figura 2: Casa en Olivos, provincia de Buenos Aires, Argentina (1961). Fuente: Archivo Mariano Clusellas.



Figura 3: Casa SoKo, Ciudad de Buenos Aires, Argentina (1971). Fuente: Archivo Mariano Clusellas.

■ Comprometidos con la modernidad, convencidos de ella

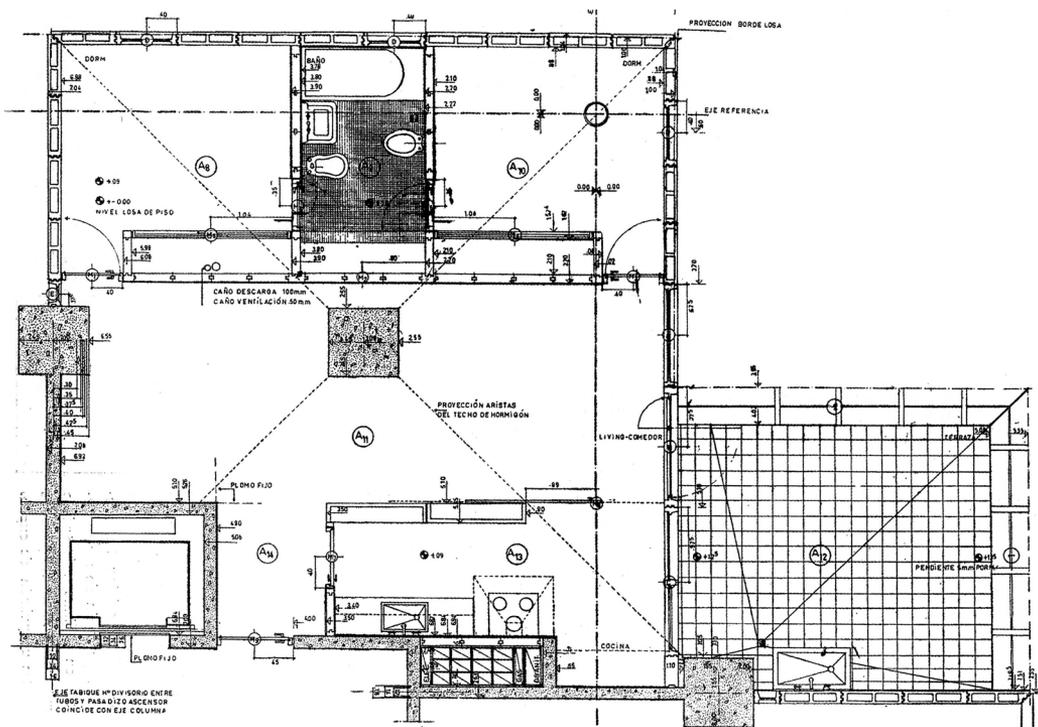


Figura 4: Concurso Banco Hipotecario Nacional, La Boca, Ciudad de Buenos Aires, Argentina (1956-1958). Departamento tipo. Fuente: Archivo Mariano Clusellas.

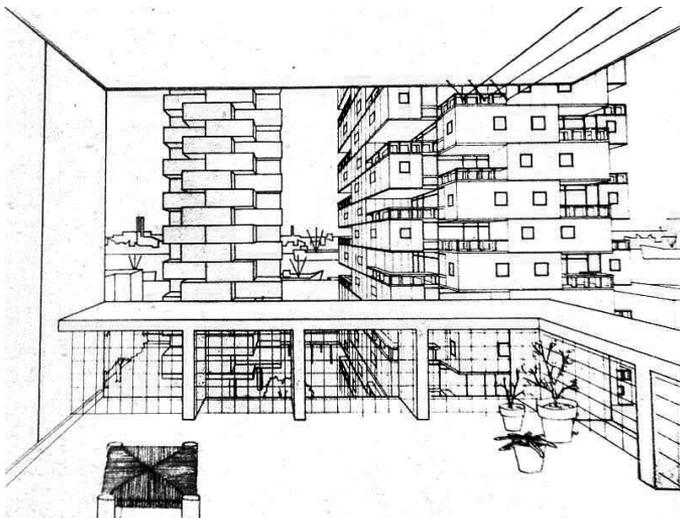


Figura 5: Concurso Banco Hipotecario Nacional, La Boca, Ciudad de Buenos Aires, Argentina (1956-1958). Croquis de las terrazas propuestas. Fuente: Archivo Mariano Clusellas.

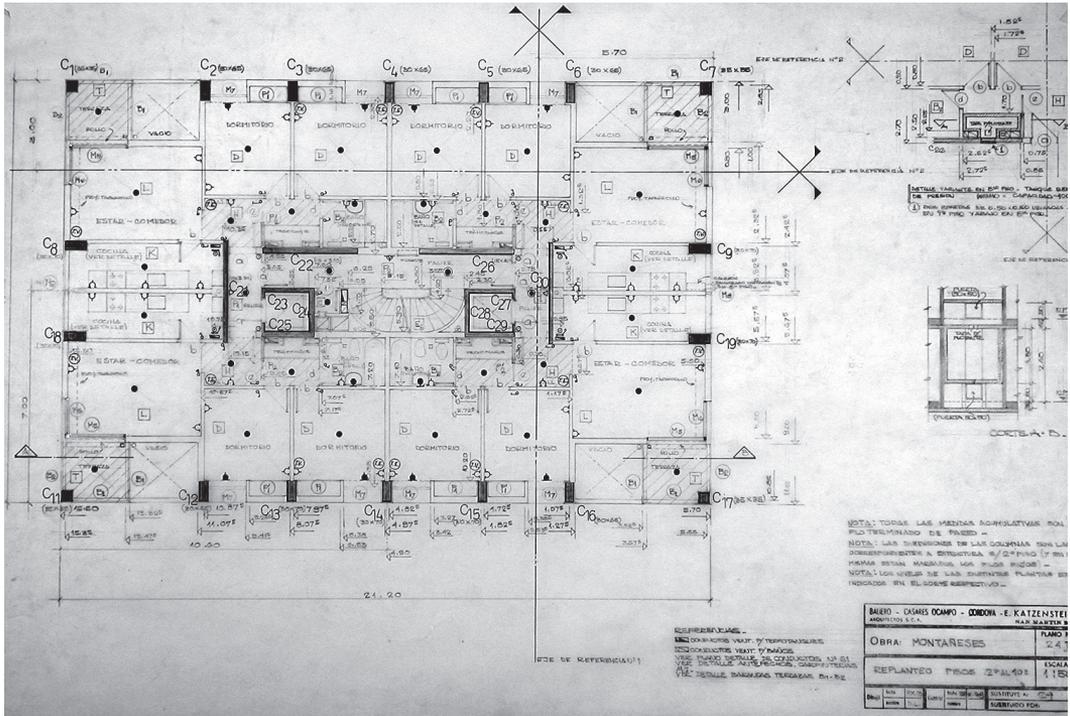


Figura 6: Edificio Calle Montañeses, Ciudad de Buenos Aires, Argentina (1977-1982). Planta tipo. Fuente: Archivo Mariano Clusellas.

Figura 7: Edificio Calle Montañeses, Ciudad de Buenos Aires, Argentina (1977-1982). Terrazas. Fuente: Archivo Mariano Clusellas.

Se trata de un proyecto de presupuesto restringido, construido con créditos del Banco Hipotecario Nacional. En la solución definitiva los patios se apilan en altura y conforman un bloque propio despegado en uno de sus lados del edificio, que deja como resultado un vacío profundo en toda la altura. Cada terraza-balcón conserva tres de sus lados libres, los dos que resultan de estar dispuestas en cada una de las cuatro aristas del prisma de perímetro libre que constituye la torre y otro lado más hacia este vacío en altura, que completa la sensación de “estar afuera”. Esta comprometida variedad de la experiencia concreta del habitar se trazó dentro de un prisma perfecto, el enlucido de cuyos paramentos contribuye tanto a la interpretación tipológica modernista “abstracta” como al presupuesto económicamente reducido (Figura 7).

Construir en las afueras, desde afuera, igual que en las obras en el paisaje que se describen a continuación, constituyó el núcleo de creativa complementación conceptual de Baliero y Katzenstein.

Lo distinto y la reiteración de las cosas típicas

Obra emblemática, el Centro Parque Industrial Pilar (Parque Oks) fue construido por Baliero y Katzenstein con Córdova y Casares Ocampo en 1977-1980. Pilar es una localidad al noroeste, a unos 50 km del centro de Buenos Aires, radio por fuera del que ya deberían considerarse los diferenciales territoriales de la “pampa”. El Centro Parque Industrial era una sede de servicios generales dentro del Parque, el más importante y próximo a la Capital, favorecido por las normativas de incentivo a la radicación industrial que arrancan con el desarrollismo del presidente Arturo Frondizi, a la caída del régimen peronista en el '55. De grandes dimensiones, subparcelado para usufructo industrial de terceros, proveía infraestructuras básicas de insumo y vertido, con subsidios impositivos al transporte y la carga. El tamaño del sitio asignado al Centro, su vegetación y los elementos preexistentes (galpones, un tanque australiano y un molino), aportaban el carácter de establecimiento agrícola de llanura, representativo de su propia figuración. Casa y puesto rural, pero también edificio semipúblico con servicios administrativos modernos –en la propia definición de Katzenstein–, dio lugar a sus autores a ricas especulaciones productivas sobre “lo distinto y la reiteración de las cosas típicas”, entre “lo que es específico y lo que es general de la arquitectura de un arquitecto” (Katzenstein, 1999, p. 104).

El edificio es apaisado, en consonancia con la extensión horizontal del paraje; o bien, inaugura tal percepción. El programa requería dos comedores, anexos y locales comerciales con que equipar la sede social y administrativa del Parque Industrial Pilar. Caracterizan al proyecto no sólo los propios cuerpos de la construcción, sino los pisos y pavimentos elevados que logran constituir un *témenos* o basamento, como en la casa Win-Ko uruguaya (Figura 8). Las ventanas proponen aquí una tesis integral en cuanto a las relaciones que su materialización como cerramiento comportan al muro mismo, a la estructura y al basamento. Los comedores configuran un conjunto bajo, compuesto por dos cuerpos alargándose en direcciones opuestas. Al desfasarse en la composición, los cuerpos que corresponden a cada comedor dan origen a dos patios con galerías muy diferentes entre sí. Responde su constitución a la cuestión tipológica del “rancho” de llanura, con sus dos galerías al Noroeste y al Sureste, cuyas variaciones dependían de la conformación del lugar y del tipo de vegetación circundante. La que corresponde al comedor principal resulta en una pérgola, un lugar de estar que produce, fundamentalmente, una sombra. La que corresponde a los locales comerciales

constituye una cubierta que guarece el ingreso a los mismos, cuya construcción refiere una disposición ingeniosa. Una chapa acanalada de onda trapezoidal constituye esta cubierta; el perfil de acero laminado de sección en forma de "U" que la sostiene conduce a su vez el agua de lluvia horizontal y verticalmente para evacuarla en el terreno. Ambas galerías conforman una filigrana extendida que acompaña el contrapunto compositivo lineal de estos cuerpos bajos de ladrillos macizos a la vista (Figura 9). Interesa en la composición de servicios para un "parque industrial" la ponderación de elementos permanentes del territorio y de la arquitectura.

La casa Pérez Valverde fue proyectada y construida en 1983 por Baliero y Katzenstein, en el club de campo La Martona, en la localidad sureña de Cañuelas, casi en medio de la pampa láctea, a menos de 70 km del centro. Constituye, a su vez, un ejemplo del ejercicio de composición con patio y galerías que ya habían ensayado en Pilar (Figura 10). La disposición de un cuerpo que se prolonga en el sentido opuesto al de la casa favorece, también en este caso, la definición parcial de espacios exteriores con límites materiales precisos. Debido a la escala conferida a esta vivienda y sus dimensiones, fue requisito prolongar intencionalmente la galería que rodea a los cuerpos principales, para separarla y constituir otro volumen edificado que bordea un patio. El patio se debe a la construcción de la galería misma y la galería justifica su existencia en la construcción de ese patio. La pared sirve para que la galería adquiera el respaldo necesario; para que la pared tenga sentido aparecen sus "ventanas": interiores, interiores-exteriores o completamente exteriores, como en la casa que Katzenstein había proyectado con Bonet en 1960. Mediante cisuras a lo largo del encuentro con los muros, percibidas como líneas de luz, la cubierta de la galería se despega de sus soportes y constituye un espacio apenas construido con planos y líneas abstractas. El uso del ladrillo en las incorporaciones modernas contrasta con la composición de antiguas cisternas y tanques australianos metálicos "industriales", preexistentes en el predio (Figura 11).

Cada ventana, una operación particular.

El problema de la ventana es especialmente atractivo en el par de casas en Punta del Este, última obra *a deux* de Baliero y Katzenstein. Dos construcciones contiguas proyectadas sobre la playa, en la localidad uruguaya de Punta Piedras, reiteran dramáticamente la síntesis articulada de materiales, elementos y formas descritos hasta aquí. Una de las casas es un prisma esbelto, con alguna referencia al romanticismo evocador de la *Tendenza* italiana; la otra casa parece evocar, por la volumetría general y la atectonicidad de sus muros enrasados, a la arquitectura de Charles Rennie Mackintosh. En todo caso, dos tópicos de la discusión teórica contemporánea del proyecto que ahora se trata. Casa de alquiler y casa principal, intercambiables según la temporada del año, construidas para el matrimonio de una artista plástica y un escritor, se implantan sobre la costa del mar pleno, hacia el este de la península. Hay una explícita voluntad en el resultado del proyecto, de modo que el conjunto se percibe como una pared monocromática texturada, apenas perforada por los vanos. Carecen estas construcciones de todo rasgo que indique la presencia de la cubierta o alero. Nada sobresale de los paramentos y nada se exhibe como parte de la composición. Mientras la pared contradice con su sencillez toda complejidad técnica, las interferencias con la estructura portante inserta en ese muro convierte a cada ventana en una operación particular. Cada ventana tiene su propia lógica y las relaciones técnicas y de composición entre ellas son diferentes, complejas y no

■ Comprometidos con la modernidad, convencidos de ella

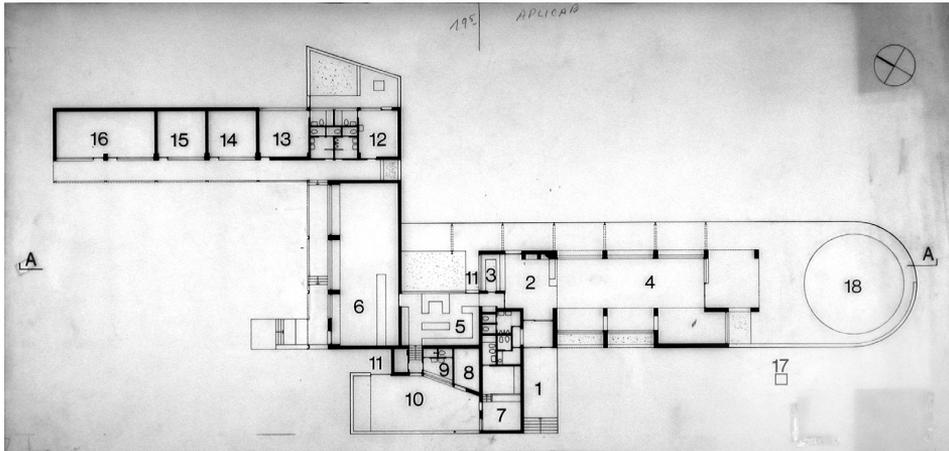


Figura 8: Centro de servicios Parque Industrial Oks en Pilar, Provincia de Buenos Aires, Argentina (1977-1980). Fuente: Archivo Mariano Clusellas.

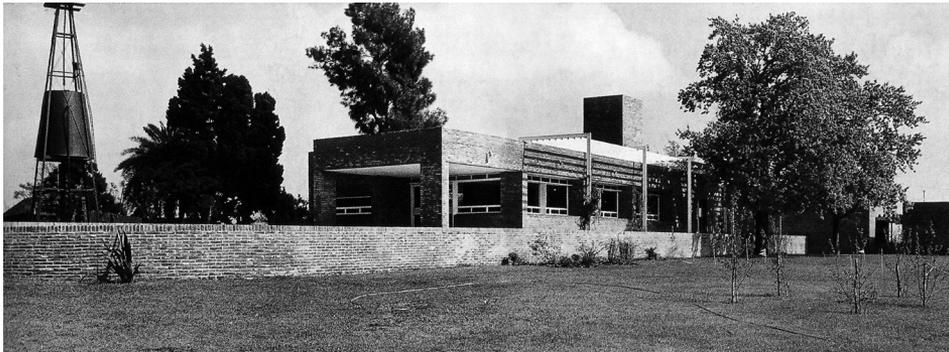


Figura 9: Comedor del Centro de servicios Parque Industrial Oks en Pilar, Provincia de Buenos Aires, Argentina (1977-1980). Fuente: Archivo Mariano Clusellas.

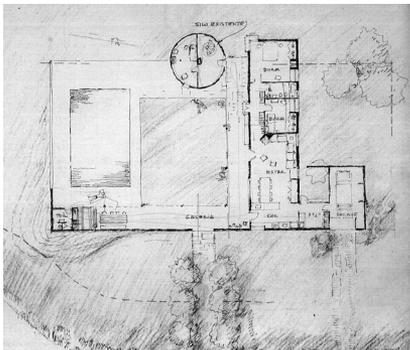


Figura 10: Casa Pérez Valverde en La Martona, Cañuelas, provincia de Buenos Aires, Argentina (1983). Croquis de la planta baja. Fuente: Archivo Mariano Clusellas. Figura 11: Casa Pérez Valverde en La Martona, Cañuelas, provincia de Buenos Aires, Argentina (1983). Fuente: Archivo Mariano Clusellas.

evidentes. No sólo no son producto de un sistema previo de composición sino que refutan desde el exterior, al modo “loosiano”, el apilamiento de ambientes en planta baja y alta.

La casa principal se organiza con una inversión característica de la obra de los autores: el estar y el área principal en la planta superior, y los cuartos anexos, de menor importancia en el programa, en la planta baja. El ambiente principal del piso superior es un espacio clave que fuerza la circulación del lado de la pared exterior, y proporciona magníficas vistas del océano en vinculación de los ambientes. Este muro fue engrosado adrede, por medio de una cámara hueca interior, y adopta espesores diferentes. Las carpinterías se ubicaron a filo exterior en el tercio externo de este muro espeso, para albergar amoblamiento fijo por debajo de la ventana, con vistas al océano. Una terraza guarecida con una enramada de tirantes de madera a modo de pérgola alcanza contra las horas de sol de las mañanas.

El intradós profundo de los vanos se convierte en banco, puede sentarse uno en él, y esa es su medida. En el mismo paramento los vanos del dormitorio y del estudio contiguo modulan libremente a la conveniencia de estos usos, e intensifican el logro ya descrito. El uso de vanos alineados en la diagonal de los cuartos permiten visuales que atraviesan íntegramente el espesor del edificio, lo que permite aprovechar la ilusión de vacío y transparencia. En la cocina, una ventana enfilada con el eje de la escalera permite ver sucesivamente cielo, mar y finalmente la tierra. Hacia el oeste, dos ventanas cuadradas de un metro de lado han quedado montadas al nivel del piso del estar detrás del comedor, y al del rellano de la escalera respectivamente. Esto permite el ingreso de modo rasante del sol vespertino y la ilusión de derrame luminoso de los pisos hacia el exterior e inversamente. La luz horizontal refleja e ilumina los interiores tenuemente y evita la irradiación térmica, con un sesgo extraordinario de abajo hacia arriba. Las ventanas adquieren autonomía como “operaciones” en relación al muro con vistas y las correspondientes a la fachada opuesta que comportan sus propias operaciones proyectuales (Figura 12).

En Punta Piedras toda la casa es del color de las arenas de la playa, exteriores e interiores, paredes, techos y pisos. La luz del oeste filtrada y corregida por todos estos mecanismos es esencial, resulta de ella el color, el clima interior, determina relaciones entre las partes y sobre todo produce carácter, que será luego de esta larga síntesis de elementos, materiales y procedimientos arquitectónicos, la búsqueda expresiva en las obras.

Designar la costumbre en el ejercicio de la profesión

Quienes les conocieron y han colaborado con ellos subrayan la gran capacidad de Baliero y Katzenstein para transmitir, en el ámbito laboral, académico y editorial, el valor de la práctica arquitectónica concebida como un acto “lógico”, que previene el estilismo superfluo y todo manierismo oportunista.

En lugar del formalismo sin causa y el formulismo agotado (la función, la figuración estructural) en que podría haber incurrido la práctica arquitectónica a finales de los cincuenta, Baliero y Katzenstein plasmaron una arquitectura que puso en valor el cúmulo de respuestas probadas y anotadas provenientes de la propia realidad y circunstancia urbana, y que pertenecían a esa cultura. Manifestaciones de un saber práctico asentado de la arquitectura, perteneciente a una industria cultural compleja. La materia proyectual disponible puede ser tamizada desde el conjunto de la cultura construida o bien, en ese acto, construirla. El panorama, en la



Figura 12: Casa de Punta Piedras, Uruguay (1992). Fuente: Archivo Mariano Clusellas.

perspectiva, parece inmerso en el inminente debate italiano del neorrealismo y en la práctica “resistente” del regionalismo crítico, como fue definido por Kenneth Frampton (1983).

Una doctrina empírica, pragmática siempre, de acercamiento al problema funda el ejercicio de la profesión en el *sentido común*: la aceptación de una convención asentada en la cultura arquitectónica a su vez nutrida y fortalecida con prácticas contemporáneas en esa misma dirección, en último grado, que designa *la costumbre* en el ejercicio de la profesión (Leston, 1984, p. 37). “No hay razón aparente –testimonió Baliero- para que nuestros edificios no se construyan de la misma manera que la casa medianera por medio, y que el tema de la arquitectura sea justamente ése” (Leston, 1984, p. 32). Es el manejo de decisiones basadas en el uso establecido y sedimentado de las prácticas básicas que consisten en la construcción del edificio: materiales y formas constructivas, orientación, paisaje, vientos, asoleamiento y las dimensiones, normas y disposiciones que la técnica que deriva de estos usos comporta a las partes elementales. El sentido común convierte a la arquitectura en un artificio útil que inexorablemente proporciona condiciones más aptas para la vida, y esa sería la tarea del arquitecto. El sentido común es el argumento de la forma. La forma parece expresar apenas algo que, al fin y al cabo, es necesario y fundamentalmente “obvio”, algo que encauza el refinado –y por ello crítico- producto de aquel tamiz liberándose de otras razones de grado funcional, estructural, académico o estético. En ese preciso momento de la arquitectura en la Argentina, la forma no deja de ser, sin embargo, y en todo caso empieza a ser, un valor agregado cargado de sentido, en una profesión inmersa sin brújula, en la racionalidad tardía del internacionalismo del estilo moderno, de un high-tech epidérmico y grandilocuente, de la figuración estructural *tout court* (Baliero, 2006, p. 45).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baliero, H. (2006). *Baliero*. Buenos Aires, Argentina: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires.
- Bullrich, F. (1969). *Arquitectura Latinoamericana 1930/1970*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.
- Clusellas, M. (2012). Sobre algunos argumentos centrales en la definición de la forma y del uso que a la arquitectura confiere el clima. En: *Jornadas Arquitectura, Clima y Culturas Modernas*. Buenos Aires, Argentina: UTDT.
- Díaz, A. (1999). Ernesto Katzenstein y la Escuelita. En I. Katzenstein (Ed.), *Ernesto Katzenstein/arquitecto*. (pp. 217-222). Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Frampton, K. (1983). Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance. En H. Foster (Ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. (pp 17-34). Port Townsend, Washington: The New Press.
- Katzenstein, E. (1982). La enseñanza de la arquitectura. Facultad de Arquitectura de Rosario. La Escuelita. *Ambiente*, 34, pp. 27 y 36.
- Katzenstein, I. (1999). *Ernesto Katzenstein/arquitecto*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Leston, E. (1984). Arquitectura a dos voces. Reportajes a Bucho Baliero y Ernesto Katzenstein. *Summa*, 199, pp. 28-39.
- Liernur, J. (1999). La importancia de ser Ernesto. En I. Katzenstein (Ed.), *Ernesto Katzenstein/arquitecto*. (pp.195-216). Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Petrina, A. (1984). El ladrillo no paga royalty. *Summa*, 199, pp. 25-27.
- Roth, A. (1947). *La Nouvelle Architecture*. Erlenbach, Zurich: Les Editions d'Architecture.

■ Comprometidos con la modernidad, convencidos de ella

BIBLIOGRAFÍA

- Medina Wamburg, J. y Shmidt, C. (Eds.), *The Construction of Climate in Modern Architectural Culture, 1920-1980*. Madrid, España: Lampreave.

Silvio Plotquin

Arquitecto por la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (FADU-UBA) y Magister en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad por la Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos, Universidad Torcuato Di Tella (EAEU-UTDT), donde dictó Estética y Teorías de la Arquitectura. Actualmente es Profesor de Historia de la Arquitectura Moderna II y de Historia de la Arquitectura, y miembro del Consejo Asesor de la carrera de Arquitectura en la misma institución. Autor de la introducción al capítulo argentino del catálogo de la exposición "Latin American in Construction: Architecture, 1955-1985" realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 2015; y co-autor del libro *Mario Roberto Álvarez* para la Colección Grandes Maestros IAA-FADU/Clarín. También produjo los capítulos "Que el tema de la arquitectura sea justamente ése", en *Arquitectura, clima y culturas modernas*, cátedra Walter Gropius, DAAD-UTDT, 2015; y "Cimientos sólidos, proyección audaz", en *Ideas Materiales*, MALBA, 2019. Ha publicado artículos en libros y revistas nacionales e internacionales, entre ellas *Contexto*, de la Universidad Autónoma de León (México), *Arquitectura Viva*, *BLOCK*, *PLOT*, *AREA* y *PORTUS*. Fue ponente en jornadas locales y regionales en las universidades nacionales de Rosario, La Plata, San Juan y de la República (Montevideo, Uruguay).

Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos. Universidad Torcuato Di Tella
Av. Figueroa Alcorta 7350
C1428BCW – Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

splotquin@utdt.edu